

malavida et Gaumont
présentent

ZAZIE

dans

le METRO

Un film de
**Louis
Malle**



Catherine
Demongeot
est Zazie

Philippe
Noiret est
Gabriel

Avec Vittorio Caprioli Annie Fratellini
Jacques Dufilho Yvonne Clech
Antoine Roblot Nicolas Bataille Odette Piquet...

D'après l'oeuvre de
**Raymond
Queneau**

et
**L'ours
jongleur**

Dossier
Pédagogique



Scénario de Louis Malle
et Jean-Paul Rappeneau

Images de Henri Raichi
Conseiller artistique William Klein

SOMMAIRE

I. *Zazie, ou l'histoire d'un succès* p.4-9

1. Raymond Queneau, le père de Zazie p.4-7

- a. L'amour des mots p.4
- b. Du surréalisme à l'OuLiPo : le jeu des contraintes p.5-6
- c. Queneau et le cinéma p.6-7

2. Louis Malle, le sulfureux de la Nouvelle vague p.7-9

- a. Qu'est-ce que tu veux, c'est la Nouvelle vague... » p.7-8
- b. Louis Malle, explorateur de l'âme humaine p.8-9
- c. Le projet Zazie p.9

II. *Le pari de l'adaptation : de la folie langagière à la folie visuelle* p.10-16

1. La dimension visuelle des mots p.10-12

- a. Une orthographe fantaisiste ? p.10
- b. Les mots comme œuvre p.11

2. Les mots, support du comique p.12-13

- a. Une langue inventive et contagieuse p.12
- b. Le théâtre des mots p.13

3. *Zazie dans le métro* ou le dynamitage du langage cinématographique p.13-16

- a. Le mélange des registres :
l'exemple du coup de foudre de Pédro Surplus p.13-14
- b. Le travail sur le son p.14-15
- c. Une esthétique de la saturation p.16

III. Le Paris de Zazie, entre tradition et modernité p.17-27

1. Le tournant des 60', ère du changement p.17-20

- a. Un Paris marqué par les souvenirs de guerre p.17-18
- b. La jeunesse à toute vitesse p.18-19
- c. Mobilité et immobilité : Zazie et la voiture p.19-20

2. L'architecture de Paris, un mélange de temporalités p.21-22

- a. Un Paris en plein renouveau architectural p.21
- b. Paris, le décor de la vie moderne p.22

3. Filmer Paris : la subversion des symboles de la capitale p.23-27

- a. Zazie sans le métro p.23
 - b. Paris labyrinthique, Paris touristique p.24-25
 - c. La visite de la Tour Eiffel : entre tourisme et lyrisme p. 25-26
- Carte des monuments dans Zazie p.27

IV. Zazie et le monde des adultes p.28-37

1. Zazie, une mouflette pas piquée des hannetons p.28-30

- a. Une héroïne de cinéma unique p.28
- b. Les influences de Zazie, du cartoon au conte p.29
- c. ENCART: Les enfants au cinéma dans les années 1960 p.30

2. Le monde des adultes : entre absurdité et angoisse existentielle p.31-33

- a. Des adultes grotesques ? p.31
- b. Un monde labile : au miroir des identités p.31-32
- c. Analyse de séquence : « Vêtez-vous » p.33

3. Zazie au pays des adultes : une odyssée dangereuse p.34-37

- a. Un monde ouvertement violent p.34-35
- EXERCICE : La bataille finale aux Nyctalopes
- b. Une sexualité menaçante et omniprésente p.36
- c. Le sommeil de Zazie ou le fin du voyage p.36-37

Corrections p.38-42

Crédits iconographiques p.42



I. Zazie, ou l'histoire d'un succès

Se plonger dans *Zazie dans le métro*, c'est faire l'expérience d'un monde de la vitesse : la petite Zazie court d'un bout à l'autre de Paris, poursuivie par divers personnages, les répliques fusent à tout va, l'écriture elle-même est un joyeux déferlement, un cours rapide que rien ne semble pouvoir endiguer. Et pourtant, l'écriture de ce roman si fluide et si dense nécessita à son auteur plus de quinze ans de travail ! Ce paradoxe, bien adapté à un homme qui en avait le goût, raconte Raymond Queneau, poète minutieux, mathématicien des mots et inventeur de folies rigoureuses.

« Les mots, il suffit qu'on les aime Pour écrire un poème.¹ »

Raymond Queneau

1. Raymond Queneau, le père de Zazie

a. L'amour des mot

A la question « Quand avez-vous commencé à écrire ? », Queneau répond ainsi : « J'ai commencé vers cinq ans et je crois qu'il en résulte des bâtons et des pâtés. Je veux dire que j'ai l'impression d'avoir toujours écrit, dans l'autre sens du mot écrire, des poèmes par exemple. Le contraire d'ailleurs serait extraordinaire, tous les enfants écrivent, non ? J'ai fait comme tous les enfants, et puis comme presque tous les adolescents j'ai continué, et puis, comme un certain nombre d'adultes, j'ai persévéré.² »

Raymond Queneau est né en 1903 dans une famille de merciers du Havre (un environnement que l'on retrouve, sous une forme caricaturale, dans son roman *Le Dimanche de la vie*). Élève brillant, il monte à Paris continuer ses études en philosophie et mathématiques, deux disciplines qui resteront très présentes dans son œuvre littéraire. Par exemple, *Le Chiendent* (1933), son premier roman, était au départ une traduction en français moderne du *Discours de la méthode* de Descartes, autre mathématicien philosophe.



Queneau se passionne de plus en plus pour le langage et ses possibilités : « Il me faut aussi considérer la manie que j'ai eue dès l'enfance d'apprendre des langues étrangères (sans y parvenir) m'a sans doute fait considérer très tôt le français parlé comme un langage différent (très différent) du langage écrit.³ » Ce travail sur la langue parlée sera approfondi par l'auteur tout au long de ses œuvres. Inspiré autant par *Les Pieds nickelés* que par Céline, qui publie *Le Voyage au bout de la nuit* en 1932, Queneau n'a de cesse de manier la langue sous toutes ses formes, aussi bien dans ses préciosités que dans ses expressions les plus grossières. *Zazie dans le métro* est peut-être l'acmé de cette recherche, avec ses néologismes et ses orthographies démantibulées, ses structures en chinook, son mélange des registres. Et Queneau d'affirmer avec humour : « Tout ce que je prétends, c'est d'écrire comme ça me plaît, selon ma petite idée. Voilà au fond qui est bien orgueilleux. Et prétentieux. [...] Quand je me mets à penser, je n'en sors plus. Je préfère botter le train au langage⁴. »

1 Cité in *Pratiques oulipiennes*, Anthologie, Paris, La Bibliothèque Gallimard, 2004, p.4

2 Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes, in *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Editions Gallimard Idées, 1965, p.35

3 Raymond Queneau, « Ecrit en 1937 », in op.cit., p.11-12

4 Raymond Queneau, « On cause », in op.cit., p.56

b. Du surréalisme à l'OuLiPo : le jeu des contraintes

« **B**ötter le train au langage » : l'expression de Queneau n'aurait sans doute pas déplu à sa petite Zazie. Elle témoigne aussi d'une recherche à la fois destructrice et constructrice du langage centrale dans l'histoire littéraire du XX^e siècle. Raymond Queneau a en effet été affilié, pour un temps, au mouvement surréaliste. En 1924, il rencontre André Breton dont la démarche littéraire épouse en partie la sienne. Ce mouvement artistique réunit de nombreux artistes s'exprimant par des biais différents : des poètes comme Breton, Eluard ou Soupault, des peintres comme Dalí, des photographes comme Man Ray ou des cinéastes comme Buñuel en ont fait partie. Leurs points communs ? La recherche de novation, bien sûr, mais aussi un intérêt prégnant pour l'univers de la psychanalyse, du rêve, du subconscient et de son influence sur la création. Ils célèbrent le « beau bizarre », défini par Baudelaire et l'amour fou. Ecriture automatique, processus d'associations étonnantes (« beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »), ils rivalisent d'inventivité pour explorer l'esprit humain et les manifestations qu'il est capable de produire. André Breton, surnommé le Pape du surréalisme, l'évoque ainsi dans son premier *Manifeste du surréalisme* (1924) : « automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale [...] »



Mais si les surréalistes sont prolifiques, le mouvement ne tarde pas à imploser ; beaucoup d'artistes, dont Queneau, se disputent avec un Breton autoritaire, et se tournent vers d'autres horizons. Queneau évoque un passage à vide après cette rupture et se tourne un moment vers la Bibliothèque Nationale pour écrire une étude sur les fous littéraires. Mais il se libère du poids du surréalisme avec *Odile* (1937), la rencontre d'un jeune mathématicien avec un groupe de recherches infrapsychiques. Queneau y manifeste « un refus total de toute l'atmosphère surréaliste⁵ », ce qui ne l'empêchera pas, plus tard, de reconnaître l'importance de l'influence que ce mouvement a eu sur lui. Son activité chez Gallimard lui donne l'occasion de faire découvrir aux lecteurs français les œuvres de Joyce et de Miller, eux aussi réinventeurs de la langue. Queneau écrit aussi bien des romans que des recueils de poèmes, continuant à explorer le langage parlé : « Il s'agit [...] de donner un style au langage parlé. Nous pourrions peut-être assister à la naissance d'une nouvelle littérature. Je crois qu'une syntaxe morte est un tel éteignoir que lorsqu'on en sera débarrassé, il y aura non seulement une nouvelle poésie, mais encore une nouvelle philosophie.⁶ »

5 Raymond Queneau, « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes, in *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Editions Gallimard Idées, 1965, p.38
6 Ibid p.41

OuLiPo ou Ouvroir de Littérature Potentielle... Un titre mystérieux, aux consonances joyeuses, où l'on reconnaît bien la fantaisie chère à Queneau. En 1960, « Raymond la science » et François Le Lionnais fondent ce qui n'est ni un mouvement, ni une école - l'expérience surréaliste est passée par là - mais un groupe, uni par un même amour des mots et des expériences sur le langage. Voici comment Queneau en décrit les travaux : « Proposer aux écrivains de nouvelles structures », de nature mathématique ou bien encore inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, contribuant à l'activité littéraire : Des soutiens de l'inspiration, pour ainsi dire, ou bien encore, en quelque sorte, une aide à la créativité.⁷ » Le goût de la contrainte se retrouve souvent dans l'œuvre de Queneau.

Son œuvre la plus significative, à cet égard, est son fameux *Exercices de style* (1947), où le poète joue à raconter la même anecdote de 99 manières différentes. Il a recours à de nombreuses contraintes développées par l'OuLiPo, comme le lipogramme, qui consiste à bannir une (ou plusieurs) lettres d'un texte. L'OuLiPo remet également au goût du jour des formes poétiques oubliées ou propose des réécritures, motivées par de nouvelles contraintes, de poèmes connus. Avec *Cent mille milliards de poèmes* (1961), Queneau pousse le jeu très loin : il propose dix sonnets, dont les vers figurent sous forme de bandelettes, pouvant être bougées à volonté, et offrant des possibilités de poèmes innombrables.

c. Queneau et le cinéma⁸



« **P**our ceux qui comme moi sont nés à peu près avec le cinéma et fréquentent assidûment les salles obscures depuis près de 35 ans, il y a émotion supplémentaire à se remémorer des films comme *Les Vampires*, *Fantômas*, *Le Voyage dans la lune*, que j'ai vus dans toute leur nouveauté et dans toute leur fraîcheur.⁹ » Queneau était cinéphile. Durant son enfance au Havre, son père échappe à la monotonie du commerce familial et à l'atmosphère de la guerre en se réfugiant avec lui dans les salles de cinéma, pour lesquelles Queneau gardera toute sa vie une tendresse particulière. Il les décrit d'ailleurs dans différents poèmes, évoque en vers ses amours cinéphiles dans son poème roman, fortement autobiographique, *Chêne et chien* (1937) et en reconstitue l'ambiance fébrile dans des pages savoureuses de *Loin de Rueil* (1944), où il rend par exemple hommage au « farouest ¹⁰ » et au cow-boy William Hart.

Cette admiration ancrée dès l'enfance pousse Raymond Queneau à répertorier les films vus, comme il le faisait avec ses lectures. Le cinématographe fait d'ailleurs à cette époque l'objet d'un intérêt tout particulier. Les surréalistes, en particulier, élèvent le cinéma au rang d'art : Devos loue la silhouette moulée de noir

de Musidora, l'héroïne des *Vampires* qui séduisit aussi Queneau. Les surréalistes sont fascinés par ce nouveau médium et les possibilités qu'il offre pour explorer l'imaginaire et l'inconscient. Il en aime le merveilleux, la magie de la projection qui joue des ombres et des lumières. Le cinéma sert d'ailleurs l'une de ses obsessions, très présente dans *Zazie dans le métro* : la question du dédoublement et de l'identité. La projection sur la toile est tout autant celle d'un acteur filmé que la projection mentale du spectateur qui s'invente une nouvelle vie, et ressort de la salle à la fois mélancolique et heureux. Raymond Queneau aime autant les films américains, les muets et les musicals que les expériences avant-gardistes : il admire les œuvres de Germaine Dulac, de Luis Buñuel ou de Jean Cocteau.

7 Raymond Queneau « Littérature potentielle », in *ibid* p.321

8 Pour une étude plus détaillée, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de Marie-Claude Cherqui, *Queneau et le cinéma*, Les Nouvelles éditions Jean-Michel, collection "Collection "Le cinéma des poètes"" , 2016 ainsi que la conférence qu'elle donna sur le sujet à laquelle cette partie doit beaucoup: <http://immaterielles.org/index.php/liste-inedites/hqueneau/record/43225-Raymond-Queneau-et-le-cinema-Conference>

9 Cité par Marie-Claude Cherqui, extrait de « Théâtre et cinéma », paru dans la revue *Front National*

10 Raymond Queneau, *Loin de Rueil*, Paris, Folio, 2000, p.43

Tout au long de sa vie, Raymond Queneau côtoiera les auteurs de cinéma et participera à des projets cinématographiques. Après la guerre, le poète trouve une place dans le Paris de Saint-Germain-des-Prés, qu'il décrit dans le court-métrage de Marcel Pagliero, *Saint-Germain-des-Prés*. Certains de ses textes sont chantés par Juliette Gréco, et il travaille à un projet de film avec Boris Vian. Il ne réalisera pour sa part qu'un seul film, le court-métrage *Le Lendemain*, à la demande de Henri Langlois pour un festival de cinéma en 1950. Il ne renouvellera pas l'expérience, mais s'illustrera en revanche dans l'écriture de scénarios et de dialogues.

Raymond Queneau fait le lien entre différentes générations d'artistes et de cinéastes à travers ses nombreuses collaborations : il écrit pour René Clément *Quai Voltaire*, en 1947, non tourné, puis *Monsieur Ripois* où Gérard Philipe tient le rôle-titre en 1954 ; en 1957, il retrouve au Mexique Luis Buñuel, ancien compagnon surréaliste et signe les dialogues de *La Mort en ce jardin*. Parallèlement, il est sollicité par de jeunes réalisateurs, attirés par son œuvre et sa fantaisie. Alain Resnais lui propose de rédiger le commentaire d'un film de commande. *Le Chant du styrène*¹¹ (1956) sur la fabrication du plastique. Le résultat : une œuvre d'art moderne, commentée en alexandrins. Pierre Kast lui fait faire l'acteur pour un projet d'*Encyclopédie* filmée : Queneau joue un professeur de mathématiques pour illustrer le chapitre « Arithmétiques¹² » tandis que Jean-Pierre Mocky, dont c'était alors les débuts en tant que cinéaste, le sollicite pour *Un Couple* (1960) et *La Cité de l'indicible peur* (1964).

L'œuvre de Queneau a connu un certain nombre d'adaptations, auxquelles Queneau a parfois pris part : ce fut le cas pour *Le Dimanche de la vie* par Jean Herman en 1957, avec Danielle Darrieux. Après sa mort, certaines de ses œuvres continuent à être adaptées : Michel Boisrond s'attelle à *On est toujours trop bon avec les femmes* (1971), tandis que François Leterrier fait jouer Pierrot mon ami à Jacques Dutronc pour la télévision en 1979, télévision qui verra aussi la diffusion d'une adaptation du *Vol d'Icare* par Daniel Ceccaldi en 1980. Mais *Zazie dans le métro* reste l'adaptation la plus illustre de Queneau : sortie très peu de temps après la parution du roman, elle témoigne d'une liberté de ton rare, et très proche de l'esprit de Queneau. L'auteur du livre n'a cependant pas participé à la création du film, laissant ce soin au jeune Louis Malle et à son scénariste, Jean-Paul Rappeneau, lui aussi promis à une belle carrière cinématographique.

2. Louis Malle, le sulfureux de la Nouvelle vague

Louis Malle, cinéaste de la Nouvelle vague ? La question se pose, car le cinéaste ne faisait pas partie de l'équipe des *Cahiers*. Mais il leur est contemporain, les connaissait bien, et s'est autant inspiré de ce cinéma que ce cinéma s'est inspiré de lui. Il fait bien partie de cette génération qui vient bouleverser à jamais l'Histoire du cinéma.

a. « Qu'est-ce que tu veux, c'est la Nouvelle vague... » (Gabriel)

Le petit clin d'œil de Louis Malle, dans un film qui n'en manque pas, à la génération de cinéastes dont il fait partie. Dans ces années 1950-1960 où Queneau et ses camarades de l'OuLiPo détournent et réinventent la langue française avec jubilation, le monde du cinéma connaît aussi bien des bouleversements. Alors que la population française née après la guerre plébiscite le cinéma américain, le cinéma français est en perte de vitesse aux yeux de critiques sévères. Ces critiques ont pour nom Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ou François Truffaut. Ils publient régulièrement des articles dans *Les Cahiers du cinéma*, une revue qui considère que les réalisateurs sont des artistes et des auteurs ; ils défendent aussi bien les grands films américains de Hitchcock et de Hawks, alors considérés par beaucoup comme de simples divertissements, que les mouvances nées de l'après-guerre, comme le néoréalisme italien.

11 <https://www.youtube.com/watch?v=IG1hZyQUF6Y>

12 <https://www.youtube.com/watch?v=11UVglXXpY>

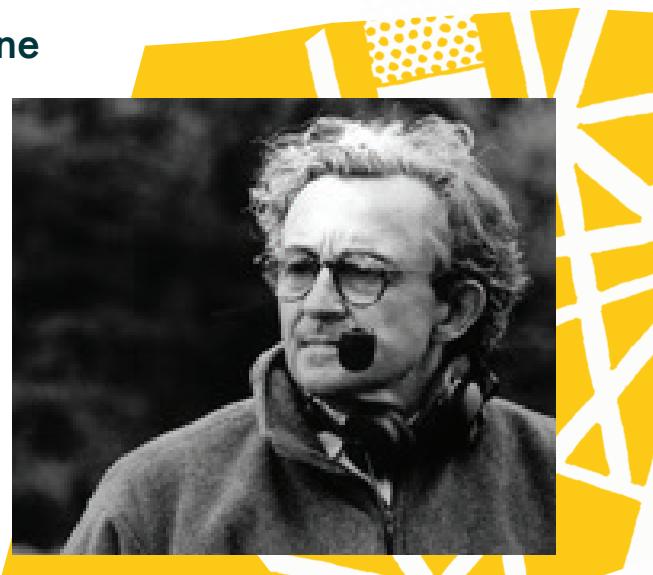
Leur combat est également dirigé contre « une certaine tendance du cinéma français » : François Truffaut, dans un article devenu historique publié dans les *Cahiers du cinéma* n°31 en janvier 1954, s'attaque avec virulence à un cinéma français peu soucieux d'innovation, qui se repose sur des scénaristes patentés pour adapter les grands classiques de la littérature française et les réduire à des tableaux dépourvus de vie. Il condamne un cinéma moribond et bourgeois qui se vautre dans un pseudo « réalisme psychologique¹³ ».

« Nouvelle vague » : le terme est proposé par Françoise Giroux dans *L'Express* en 1958. La journaliste désignait « huit millions de Français, âgés de 18 à 30 ans, qui représentaient, ensemble, la jeunesse du pays.¹⁴ ». L'expression a fini par désigner la génération de jeunes cinéastes, pour la plupart issus des *Cahiers du cinéma*, qui est passée de la position de critique à celle de cinéaste au tournant des années 1960. On compte parmi eux des figures comme François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol. Ils incarnent une forme de modernité, aussi bien dans les histoires traitées que dans la forme adoptée pour les conter. Ruptures narratives et esthétiques sont au goût du jour : les films sont tournés avec des moyens plus que limités, on sollicite des acteurs non professionnels. Les rues deviennent les nouveaux studios, grâce à l'allégement du matériel de tournage. Un seul mot d'ordre : la liberté. En 1959 et 1960, l'année de *Zazie*, François Truffaut filme *Les 400 coups*, Jean-Luc Godard *A bout de souffle*, Claude Chabrol *Le Beau Serge*, Alain Resnais *Hiroshima mon amour*, des films qui marqueront durablement l'histoire du cinéma.

b. Louis Malle, explorateur de l'âme humaine

Louis Malle, né en 1932, est un électron libre dans le monde du cinéma. Il ne fait pas partie *stricto sensu* du groupe des Jeunes Turcs de la Nouvelle vague, mais il s'inscrit pleinement dans le renouveau du cinéma et bénéficie du vent de liberté qui souffle alors. Après des études à l'IDHEC, la grande école de cinéma parisienne, il embarque aux côtés de Jean-Jacques Cousteau pour filmer les fonds marins. Ce premier travail documentaire, qui aboutira au film *Le Monde du silence*, lui vaudra une Palme d'or en 1956. Autre coup de maître de la part d'un tout jeune cinéaste : *Ascenseur pour l'échafaud* (1957) qui annonce le cinéma à venir : sur la musique entêtante de Miles Davis, Louis Malle filme Jeanne Moreau qui attend son amant, qui vient de commettre un crime. Entre film noir et film existentialiste, *Ascenseur pour l'échafaud* vaut à son tout jeune auteur une belle réputation. Il approfondira cette dimension existentialiste et pessimiste avec *Le Feu follet* de Drieu la Rochelle (1963), la dernière journée d'un alcoolique qui revoit ses anciens amis.

Mais Louis Malle fait partie de ses cinéastes qui ont aussi défrayé la chronique. Alors qu'*Ascenseur pour l'échafaud* l'avait établi, il signe en 1958 *Les Amants*, toujours avec Jeanne Moreau. Une histoire d'amour passion, qui contient quelques scènes d'amour fort osées pour l'époque, et qui font beaucoup parler du film au moment de sa sortie. Autre scandale : *Le Souffle au cœur* (1971), adapté de Georges Bataille, est l'histoire d'uninceste entre une mère et son fils, décrit avec simplicité, et sans jugement moral. Mais ce sera plus encore *Lacombe Lucien* (1974) qui fera parler de son auteur, pour une toute autre raison : toujours sans jugement moral, mais avec sécheresse, Louis Malle raconte le parcours d'un jeune milicien pendant la guerre. Sans idéologie ni sentiment, son Lucien est un personnage rare dans les films traitant de l'époque de l'Occupation. Ici, point de patriotisme héroïque, à une époque où la légende fédératrice du « Tous résistants » avait encore la peau dure.



13 François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », in *Le Plaisir des yeux*, Paris, Champs Contre-champs Flammarion, 1987

14 http://www.francoisegiroud.com/sites/default/files/FR_145875401_GIR009_6_0890_1_0.jpg

Autre thème de prédilection du cinéaste : l'enfance. *Zazie dans le métro* en est un exemple frappant : le cinéaste cherche à rendre sur l'écran la vivacité touche-à-tout d'une petite fille pas comme les autres, un diablotin qui a le don mystérieux de provoquer l'agitation tout autour de lui. Si Zazie est une petite fille qui échappe aux dangers du monde adulte d'une pirouette gracieuse, il n'en est pas autant de *La Petite* (1974), tourné aux Etats-Unis. Louis Malle fait le portrait d'une enfant d'une douzaine d'années, qui grandit dans une maison close du Sud des Etats-Unis, et devient rapidement l'une des pensionnaires. Sans discours édifiant ni voyeurisme, il y fait le dessin d'une enfance meurtrie, vendue au plus offrant. L'innocence des enfants, jetés dans un monde de violence, est enfin au cœur de l'un de ses films les plus réputés, *Au revoir les enfants* (1987). Plus consensuel sur la période de l'Occupation que *Lacombe Lucien*, il retrace le parcours d'un prêtre résistant, qui tente de sauver des enfants juifs de la déportation. Le film est couronné par un Lion d'or à Venise et remporte sept Césars en France.

c. Le projet Zazie

Ce livre est le plus grand succès de Queneau, l'un des événements de l'année littéraire. Mais il est d'emblée considéré comme inadaptable : comment rendre cette narration à sauts et gambades, la verdeur du langage, les jeux sur l'orthographe dans un film ? La réponse de Malle ne se fait pas attendre : une transposition « fidèle » est non seulement impossible, elle est inutile. Si *Zazie dans le métro* l'intéresse tant, c'est pour le terrain d'expérimentation qu'il semble ouvrir sur le plan cinématographique. Dans les entretiens qu'il accorde pour parler du film, il insiste constamment sur son désir de proposer un langage cinématographique nouveau, comme Queneau propose une langue écrite et parlée nouvelle : « 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.¹⁵ »

On retrouve dans *Zazie* le goût de la liberté défendu par la Nouvelle vague, le droit aux expérimentations. Formellement, Louis Malle joue avec toutes les possibilités techniques du cinéma pour inventer son univers plein de fantaisie ; sans aller jusqu'à parler de pastiche de la Nouvelle vague - qui, en 1959, n'est pas encore cette mouvance identifiée - on retrouve des procédés qui lui seront chers : les faux raccords volontaires dans une scène, le goût pour les rues de la capitale. Philippe Noiret, qui incarne Gabriel, a fait ses débuts au cinéma chez Agnès Varda, elle aussi toute jeune cinéaste, dans *La Pointe courte*. Le cinéaste exploite aussi à profusion la couleur, qu'il travaille pour la première fois dans une fiction, après le noir et blanc extrêmement sophistiqué d'*Ascenseur pour l'échafaud* et *Les Amants*.

Autre caractéristique de ce cinéma : le sens de la citation et de la parodie, l'hommage et le pastiche, particulièrement pratiqué par les cinéastes de la Nouvelle vague qui profitaient de leur film pour célébrer ceux qu'ils aimait. Avec *Zazie dans le métro*, Louis Malle réunit le plus ancien des cinémas, celui des tours de magie de Méliès et des tartes à la crème des burlesques américains avec le plus moderne des cinémas, un cinéma qui se défait des codes : « Il avait quelque chose de si hardi et de si impétueux, de si jeune¹⁶ », résume son auteur. Et n'hésite pas à se moquer de son propre cinéma avec malice. En effet, la marche nocturne d'une Zazie éreintée à la fin du film évoque la déambulation sans fin de Jeanne Moreau dans *Ascenseur pour l'échafaud*, le premier film de son auteur.

15 Philippe French, *Conversations avec...Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993

16 Ibid

II. Le pari de l'adaptation : de la fantaisie langagière à la folie visuelle

Si Louis Malle est bien conscient que l'adaptation doit se faire en se concentrant sur l'esprit de l'œuvre davantage que sur la lettre, il ne renonce pas pour autant à ce parler si singulier qui fait le charme du roman et de ses personnages. Même si certains effets comiques se perdent, en particulier les mots à la graphie si savoureuse, le cinéaste adopte bien cette langue, populaire et poétique, et utilise toutes les ressources du cinéma pour la servir, et poursuivre la folle démarche de Queneau grâce à sa propre grammaire, celle du cinéma.

1. La dimension visuelle des mots

Chez Queneau, les mots entraînent le lecteur dans une danse folle. Le romancier réinvente l'orthographe et la graphie pour les faire correspondre à la parole de ses personnages. Si le cinéma ne parvient pas forcément à retranscrire ce jeu presque savant sur la graphie, Louis Malle est loin de lui être indifférent, et y fait référence dans son film.

a. Une orthographe fantaisiste ?

Régulièrement interrogé sur les questions de l'orthographe et de ses réformes, Queneau prononce cet avis peu académique : « Le langage - mon langage - la langue française en devenir - m'apparaît comme trop bouillonnant, trop lave, pour ne pas enfin crever quelque jour la croûte syntaxique et graphique que l'on a coutume d'employer et qui n'est ni sans charmes, ni sans valeur. [...] Comme je ne vois rien de réellement sacré dans notre français contemporain, je ne vois non plus aucune raison pour ne pas éllever le langage populaire à la dignité de langage écrit, et source d'une nouvelle littérature, d'une nouvelle poésie. » Il affirme ce qui est à ses yeux une réalité évidente : « la prééminence de l'oral sur l'écrit.¹⁷ »

Aussi l'orthographe des mots est-elle, dans *Zazie*, bien plus qu'un simple effet comique : le remodelage des mots est aussi une tentative de trouver de nouveaux moyens de retranscrire une langue particulièrement mouvante. Les « *vzavez* », « *bin* » et autres « *vott'* » employés par tous les personnages ne sont pas des imitations de langage populaire, mais des mots à part entière. Familiers quand ils sont prononcés, ils se transforment en de curieuses compositions qui doivent parfois être décryptées à la lecture, comme en témoigne l'expression qui ouvre le roman : « *Doukipudonktan* », la multiplication des « *Z* » et des « *K* » dans l'écriture de Queneau donne à voir une nouvelle langue qui a quelque chose de joyeux, presque enfantin.

Louis Malle ne peut bien sûr pas, avec les moyens du cinéma, retranscrire précisément ce travail sur la graphie et l'orthographe. Mais il y fait toutefois référence grâce à quelques clins d'œil. Ainsi, alors que la petite Zazie se précipite vers une station de métro, on peut lire écrits sur les murs les mots « *Grève* », mais aussi, malicieux, le mot « *Graive* ». Cette faute d'orthographe ajoute une touche enfantine à ce décor, mais renvoie peut-être aussi à la tendresse de Queneau pour les mots réinventés.



17 Raymond Queneau, « Ecrit en 1937 » in op.cit. p.24-25



b. Les mots comme œuvre

Cette dimension visuelle des mots est centrale chez Queneau ; pour les surréalistes, les lettres font l'objet d'un grand nombre d'expérimentations de toute sorte. En poésie, les lettres deviennent aussi des traits de crayon : en témoignent les *Calligraphies* d'Apollinaire, poèmes qui étaient aussi dessin, et permettaient d'esquisser, au sens propre comme au figuré, de nouvelles possibilités artistiques. En un sens, *Cent Mille Milliards de poèmes* poursuit cette démarche du poème, objet sensitif multiple. Découpé, mélangé, peint, le mot est manipulé et occupe une nouvelle place dans la peinture, en particulier dans les collages. Queneau a même consacré un texte à *What a life !* un ouvrage anglais composé de découpages prélevés dans les catalogues des grands magasins par Lucas et Morrow en 1911. Le poète y voit « une des premières manifestations de l'esprit dit « moderne »¹⁸ », et établit un parallèle entre cet ouvrage et l'essor du cubisme.

Ce jeu de collage apparaît aussi dans le film de Louis Malle. Plusieurs séquences voient figurer des lettres sur les murs, un mélange de vieilles affiches qui aboutit à des tableaux qui évoquent les collages surréalistes ou les expériences des lettristes. On retrouve ce que Leiris disait de la peinture de Miró¹⁹, citation reprise par Queneau lui-même dans le texte qu'il consacre au peintre : « [Ses toiles] avaient l'air moins peintes que salies, troubles comme des bâtiments détruits, aguichantes comme des murs délavés, sur lesquels des générations de colleurs d'affiches, alliées à des siècles de bruine, ont inscrit de mystérieux poèmes, longues taches aux configurations louches, incertaines comme des allusions venues on ne sait d'où [...]»²⁰. Sauf que chez Louis Malle, les lettres sont vives, les messages publicitaires se mêlent à des dessins dans un joyeux fouillis plein de couleurs. Les mots, dans ce film, sont bien partout, jusque sur les murs.



Ce jeu de collage avec les images intéressera particulièrement la Nouvelle Vague, en particulier Jean-Luc Godard. Les affiches de ses films *Vivre sa vie* (1964) ou *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) se composent d'un ensemble d'images découpées et recollées ensemble, qui s'inspirent en partie de l'univers visuel de la publicité, dans des films qui dénoncent la marchandisation des corps et la soumission des individus à la société de consommation naissante. Mais il n'est pas étonnant que chez Louis Malle, comme chez Godard, la question du découpage soit centrale : le montage, c'est-à-dire la décomposition, puis la recomposition d'un film selon un ordonnancement déterminé de plans, est bien aussi un découpage. Et Malle n'a pas hésité à en dynamiter les règles dans son cinéma : comme le faisait Godard dans *A bout de souffle* (1959), Malle joue avec les faux-raccords et les coupes au sein même des scènes, créant une impression de mouvement et d'étrangeté. Les scènes du film se trouvent tout aussi entrechoquées et mouvantes que les lettres désordonnées qui ornent les murs du Paris réinventé par Louis Malle.

18 Raymond Queneau, « *What a life !* » in op.cit. p.294

19 Dans « Arithmétiques », le court métrage de Pierre Kast où apparaît Queneau, de fréquents plans de coupe montrent, sous tous les angles, une toile de Miró qui orne le mur du bureau : clin d'œil à un peintre qu'il aimait ?

20 In « *Miro ou le poète préhistorique* », Bâtons, chiffres et lettres, op.cit. p.309



2. Le mot, support du comique

Zazie dans le métro constitue un merveilleux répertoire de toutes les possibilités de la langue française. C'est une langue vive et vivante, insolente et joyeuse, à l'image de la petite fille qui prête son titre à l'ouvrage. Comment Louis Malle travaille-t-il ce langage en adaptant le roman ?

a. Une langue inventive et contagieuse

La richesse des mots et expressions, caractéristique première du roman de Queneau, se retrouve, à peine édulcorée, dans le film de Louis Malle. Pour le poète, l'invention est permanente : déformation de mots (« zaricots »), néologismes plus ou moins savants (« éonisme ») ... Queneau n'hésite pas à jouer avec les mots étrangers pour composer des phrases étranges, mêlant latin, anglais et allemand dans un joyeux tumulte.

Le « Mon cul » de Zazie, le « Tu causes tu causes, c'est tout ce que tu sais faire » de Laverdure, les « merde » réguliers de Turandot : les personnages de Zazie ont chacun leurs expressions fétiches, qui reviennent de manière quasi automatique dans leur bouche. Ce jeu de répétition permet dans un premier temps de définir les personnages, de les identifier clairement tout en en faisant des figures comiques ; il s'agit aussi pour Queneau, comme pour Malle, de faire rire à travers un langage prévisible, composé d'expressions toutes faites et de clichés, qui contrastent avec l'imagination langagière et visuelle déployée dans le roman et son adaptation.

Mais ce langage s'avère aussi contagieux : « Mon cul » finit par être repris par tous les personnages, preuve de la puissance d'influence de la petite Zazie. Louis Malle est particulièrement attentif, dans l'adaptation très personnelle qu'il propose du roman, à cette circulation des mots, qui s'ajoute à celle des personnages déambulant dans Paris. Chez Louis Malle, cette image de la circulation est servie visuellement : dès la première scène, Gabriel, incarné par Philippe Noiret, est en mouvement constant, tournant autour des groupes qui attendent l'arrivée du train. Les personnages passent d'un lieu à l'autre, vont et viennent à toute vitesse. Quant à Zazie, pourtant empêcheuse de tourner en rond, elle adore tourner autour des autres personnages, les saoûlant de mots autant que de gestes. Même dans la scène de course-poursuite, elle revient sur ses pas ou tourne autour de Pedro Surplus. Petit tourbillon, elle promène ses expressions dans tout Paris.



b. Le théâtre des mots

La dimension théâtrale du roman de Queneau est manifeste (l'œuvre a d'ailleurs connu une adaptation au théâtre) : Gabriel travaille dans le monde du spectacle, les personnages jouent plusieurs rôles. L'écriture elle-même évoque l'écriture théâtrale : l'auteur intercale des précisions entre parenthèses, qui prennent la forme de didascalies (soupirs, gestes...). L'imprécision qui s'attache au mot « geste » est presque une invitation à l'imagination, et Louis Malle s'est empressé de s'approprier de manière comique cet espace d'expression en développant autant le comique de geste que le comique de mots dans son film.

Sans doute est-ce Gabriel, plus encore peut-être dans le film que dans le roman, qui est par excellence un personnage de théâtre. L'oncle de Zazie a le goût des discours, et ne manque pas de faire étalage de ses talents d'orateurs. Par exemple, voici comment Gabriel évoque l'argent (ou plutôt le manque d'argent) : « Ce produit mellifluent, sapide et polygène s'évapore avec la plus grande facilité cependant qu'il ne s'aquiert qu'à la sueur de son front du moins chez les exploités de ce monde dont je suis et dont le premier se prénomme Adam et que les Élohim tyrannisèrent comme chacun sait.²¹ » Gabriel se pique de beau langage, et emploie un vocabulaire savant à travers les trois adjectifs épithètes consécutifs. Il y ajoute des références bibliques, preuve de son érudition, qu'il complète avec un « comme chacun sait » assez fat. Mais si Gabriel étale sa culture, la structure répétitive et bancale de la phrase lui ôte toute crédibilité, et fait rire du personnage.

Dans le film de Louis Malle, Philippe Noiret ajoute au ridicule du personnage en déclamant ses répliques de manière particulièrement lyrique. Le cinéaste a également soin de cadrer le personnage très régulièrement en contre-plongée, ce qui permet de mettre en évidence sa grande taille, mais aussi de jouer sur le contraste entre l'apparente force physique et les envolées lyriques de Gabriel. Cette dimension théâtrale sera poussée à son apogée lors de la séquence de la tour Eiffel, qui mêle Calderon et *Hamlet*.

3. Zazie dans le métro ou le dynamitage du langage cinématographique



Jean-Paul Rappeneau, le scénariste, parle du film comme d'un « objet non identifié », une sorte « de tonneau bourré de dynamite » : il s'agissait bien pour l'image de pulvériser la grammaire cinématographique comme Queneau l'avait fait du langage. L'entrechoquement des langages chez Queneau trouve chez Louis Malle un répondant visuel : l'entrechoquement des images et des personnages, le bousculement des règles établies du cinéma.

a. Le mélange des registres : l'exemple du coup de foudre de Pedro Surplus

La langue de Queneau est particulièrement réjouissante en ce qu'elle unit les expressions les plus recherchées aux tournures de phrases les plus familières. La petite Zazie peut aussi bien s'exclamer « Mon cul ! » qu'interroger Gabriel sur son don pour les « langues forestières²² ». Ce mélange s'opère souvent au sein d'une même phrase. Le mélange des registres de langue s'accompagne d'un mélange des registres de genre. Louis Malle use de toutes les possibilités du cinéma pour créer constamment des effets de décalage qui viennent briser la belle mécanique de la narration. Le film multiplie parodies et pastiches, et devient, à sa manière, une Encyclopédie illustrée des genres au cinéma ! Burlesque, musical, drame réaliste se croisent et se mêlent dans un film qui devient, à l'image du roman qui l'inspire, inclassable.

Ainsi, la scène de rencontre entre Pedro Surplus et Albertine dans le film est filmée comme une scène de coup de foudre. Tout d'abord, le couple n'occupe que l'arrière-plan ; les mots et les actions se déroulent au premier plan, où Zazie et Gabriel échangent. Le plan suivant cadre ce couple, le raccord étant assuré par la continuité du mouvement en avant amorcé par le « policeman » en direction de la jeune femme. Un très gros plan vient encore accentuer cette impression nouvelle d'intimité : une série de champ et de contre-champs met en évidence des échanges de regards intenses.

21 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, Folio + Collège, 2017, p.181

22 *Ibid* p.109

Mais déjà, des éléments viennent contrecarrer cette mise en scène du classique coup de foudre. En effet, si Albertine a bien les yeux pudiques mais intenses de la belle héroïne confrontée à l'amour, les yeux exorbités de Pedro Surplus et sa moustache frémissante le font d'emblée ressembler davantage à un séducteur de pacotille qu'à un jeune premier. Autre grain de sable dans cette scène de rencontre : Zazie, évidemment ! Car la petite fille ne cesse de s'agiter, et vient perturber, de son babillement rendu insupportable par une accélération du son, l'harmonie de la scène. Le plan en plongée rend d'ailleurs compte d'un certain ridicule de la situation : la scène est structurée par la sphère terrestre qui délimite les espaces de chacun des protagonistes, et vient visuellement délimiter plusieurs mondes ; les deux adultes tournent doucement sur place, tandis que Zazie tourne à toute vitesse dans la pièce : encore une fois, son monde n'est pas celui des adultes.

Grâce à la musique, qui reprend de plus belle, couvrant le pépiement de Zazie, la scène peut se poursuivre entre la ménagère et le policier. Louis Malle renforce encore le comique de son pastiche en utilisant d'un commentaire en voix off du personnage, qui vient parodier une certaine tradition du cinéma poétique en France, alors que le tour que les personnages accomplissent devient de plus en plus ridicule. Autre clin d'œil : Louis Malle reprend la musique de Brahms qu'il utilisait pour *Les Amants*, se citant de manière parodique. Le cinéaste se moque ainsi de la manière conventionnelle de filmer un coup de foudre, en le montrant d'abord du point de vue des personnages, puis d'un point de vue extérieur. Ce qui était un moment de grâce et de suspension du temps devient grotesque. L'arrivée inopinée de Gabriel dans le cadre vient interrompre l'idylle : voici le retour à la vie réelle et à sa brutalité, mais aussi au comique de mot propre à Queneau. Pedro Surplus est assimilé à une « ordure », et est littéralement « vidé » par un Gabriel costaud.

b. Le travail sur le son

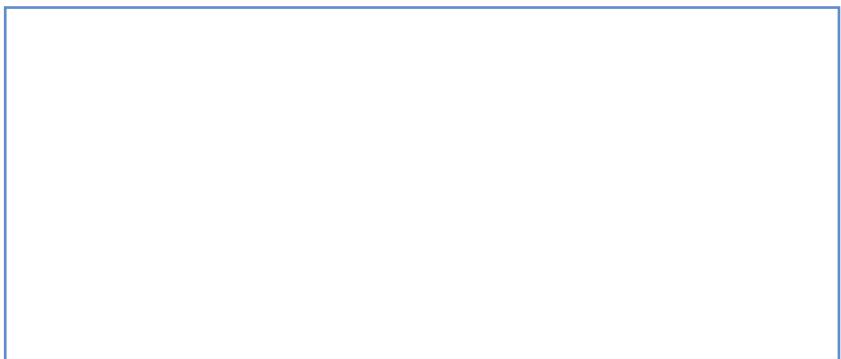
Les effets sonores sont nombreux dans le film de Louis Malle, qui s'inspire de la musique d'accompagnement des films muets et des dessins animés pour accentuer la folie du discours du roman de Queneau. Voici quelques exemples de séquences où le son est utilisé de manière particulière.

Pouvez-vous expliquer quels sont les effets sonores employés dans chacun de ces exemples, et détailler l'effet produit par ce choix ?

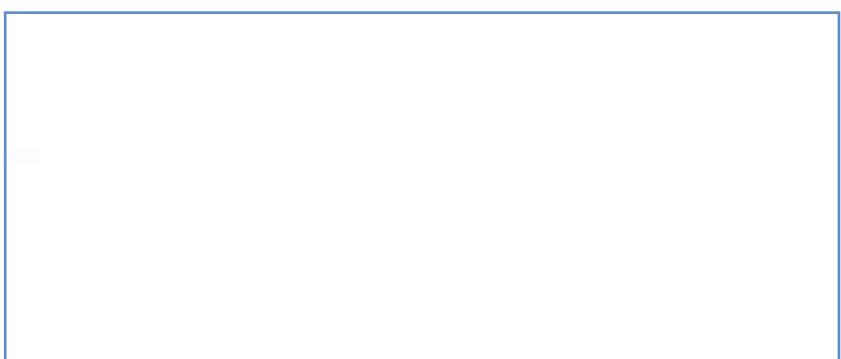
1. Le récit de Zazie (27'33-28'47)



2. La chaussure boîte à musique (23'58-24'06)



3. Les larmes de Zazie (21'50-22'28)



4. Touristes en ascension (42'50-43'54)



c. Une esthétique de la saturation

« Il y a peut-être une faute dans *Zazie* : il y a trop de choses ; c'est trop riche.²³ » concédait Louis Malle à la sortie du film. On laissera au spectateur le soin de juger si cette richesse est effectivement un défaut. Elle est en tout cas au cœur du film, et va même en s'accentuant. Cette agitation permanente est volontaire, et s'inscrit dans la démarche d'adaptation de Queneau : « 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 films souvent à 16 images -seconde. (l'accéléré 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.²⁴ » On ne compte en effet plus les séquences qui sont filmées en accéléré (par exemple, la scène de poursuite entre Pédro Surplus et Zazie), les voix qui se mêlent...

La saturation vient tout d'abord du grand nombre de personnages qui peuvent être installés dans le même plan : embouteillage, ascenseur bondé, curieux qui se pressent au carreau du restaurant des Puces, loge de cabaret assiégée... Les espaces semblent trop petits pour les corps qui s'y pressent, et finissent par les faire exploser, à l'image de l'explosion finale, une bataille où le décor est littéralement détruit. La multiplication des jeux de mots et la rapidité des dialogues, au cœur du roman de Queneau, sont doublées dans le film d'une multiplication des gags visuels, parfois fugitifs. On peut ainsi s'amuser à suivre ce pickpocket, présent dès la première scène du film, et qui revient accomplir ses méfaits à de nombreuses reprises.

La scène dans les Puces est exemplaire de cette esthétique de la saturation et de l'accumulation : les gags se succèdent, et le spectateur peut avoir la sensation de ne pas avoir tout vu ! Dans ce lieu où l'accumulation est la règle, les lunettes côtoient les « bloudjinnzes » et les singes en porcelaine les bébés. La caméra portée suit les personnages, tout en s'attachant à filmer ce qui se déroule autour d'eux, se laissant devancer. Un travelling latéral, par l'effet de montage, assimile les femmes assises sous les appareils des coiffeurs aux coupes d'or, puis aux bibelots de singe. Dans un même mouvement avant fluide, on peut voir passer un violoniste qui joue d'un violon invisible. Pourtant la musique se fait entendre : est-elle intra ou extradiégétique ? En tout cas, l'étrangeté et la poésie du film sont symbolisées par cette curieuse image. Les gags se succèdent ensuite rapidement : le bébé vendu d'occasion, la bottine qui fait de la musique. Tout au long du film, les détails subreptices, le travail sur des actions qui se déroulent en arrière-plan, et qui échappent parfois à une première vision, concourent à l'atmosphère débordante de vie et d'humour d'un film saturé de sons et de couleurs.



23 « Pourquoi avez-vous tourné *Zazie* ? Louis Malle répond aux questions de *L'Express* », *L'Express*, 27 octobre 1960
24 Palinure, « *Zazie*, premier film drôle de la vague 1960 », Radio cinéma télévision, 16 avril 1960



III. Le Paris de Zazie, entre tradition et modernité

« Connaissez-vous Paris? » Durant trois ans, Raymond Queneau tint, dans le journal *L'Intransigeant*, une rubrique concernant la capitale et son histoire. Amoureux de Paris, Queneau en arpentaît le pavé, et en fait le terrain de jeu de la petite provinciale Zazie, comme un poisson dans l'eau dans la grande ville. Porteuse d'histoires et de traumatisme, Paris devient le symbole d'un monde en plein bouleversement, où l'ancien et le moderne se cotoient.

1. Le tournant des 60', ère du changement

1960. Au moment où sort le film de Louis Malle, la France est en plein renouveau. Quinze ans après la guerre, la jeunesse bat le pavé, l'Amérique continue à faire rêver. Le cinéma fait sa Nouvelle vague, tandis que le Général de Gaulle accède à la Présidence en 1958, mettant un terme à la guerre d'Algérie. C'est la Ve République, et le début du règne des « enfants de Marx et de Coca-Cola », pour reprendre l'expression de Godard dans *Masculin, féminin* (1967).

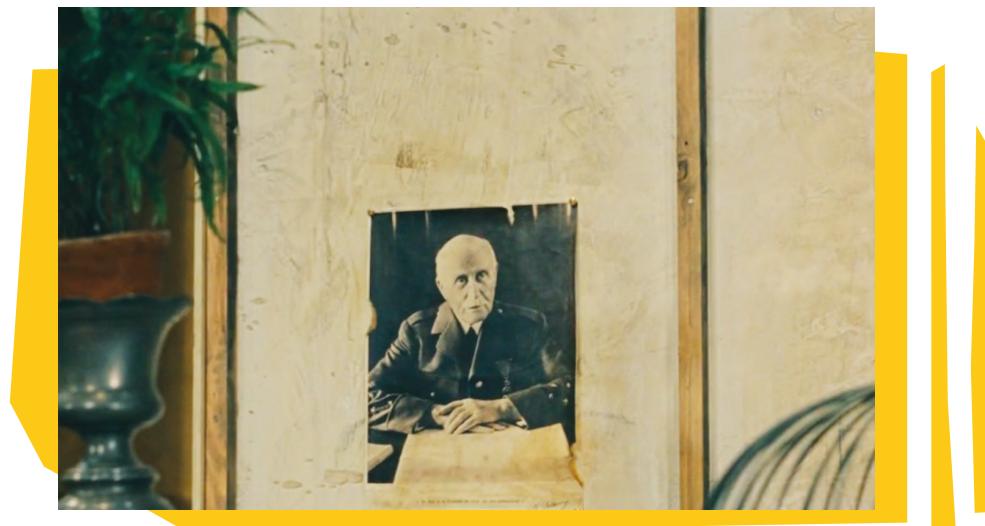
a. Un Paris marqué par le souvenir de la guerre

Le souvenir de la guerre est marqué partout dans *Zazie dans le métro*. Dès le début du roman, Queneau joue sur les langues (annonçant la scène avec les touristes étrangers) et le syllème dans cette proposition : « Natürlich, dit Jeanne Lalochère, qui avait été occupée.²⁵ » Ce « natürlich » se retrouve dans le film, dans la bouche du marchand de pantalons des Puces, double troubant de Pédro Surplus. Le surplus est d'ailleurs un surplus de l'armée (un peu douteux, dans la mesure où il contient des pantalons pour les « mouflettes », ou « jitrouas », comme on les appelle dans le roman, les J3 désignant les adolescents sur les tickets de rationnement). Gabriel a d'ailleurs fait « l'esstéo », comme le rappelle Turandot à un client oublieux du passé : « Le travail obligatoire. En Allemagne. Vous vous souvenez pas ? » avant d'ajouter « Et les bombes [...] Vous les avez oubliées, les bombes ?²⁶ »

25 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p.8

26 Ibid, p.82

Louis Malle ne néglige nullement cette dimension. Au début du film, Zazie passe par le bar de Turandot pour s'installer chez son oncle. Le bar est en pleine effervescence ; on déménage les cloisons. Soudain, derrière un personnage, la cloison est enlevée, laissant découvrir un portrait du Maréchal Pétain. Le personnage sort du cadre, laissant tout loisir au spectateur de reconnaître ce personnage. Louis Malle fait ainsi, discrètement, l'esquisse d'une certaine France, qui a bien des secrets sous les tapis, ou ici, derrière les cloisons. La guerre et l'Occupation ne sont pas aussi éloignées qu'on pourrait le croire.



La guerre est d'autant plus présente qu'elle revient dans les discussions des personnages. Gabriel fait le fort en évoquant les bombardements : « Du moment que c'était des Anglais, moi je pensais que leurs bombes c'était pas pour moi mais pour les Fridolins puisque moi je les attendais à bras ouverts les Anglais. » ; de son côté, Turandot déclare : « La guerre j'ai pas eu à m'en féliciter Avec le marché noir, je me suis démerdé comme un manche.²⁷ » Louis Malle reprend cette séquence, tout en y ajoutant le personnage de Gridoux, qui vient faire écho à Gabriel pour décrire les effets des bombardements. Et Gabriel de conclure : « Au fond on n'avait pas la mauvaise vie », écho au portrait de Pétain, qui reflète la nostalgie douteuse de cette période.

b. La jeunesse à toute vitesse

Cn 1960, la Ve République est encore toute jeune. Mais un vent de liberté commence à souffler. En effet, les « 12 millions de beaux bébés » que Charles de Gaulle avait demandés aux Françaises à la fin de la Seconde Guerre mondiale ont bien grandi, et les moins de vingt ans représentent 25,5% de la population française. On commence, au début des années 1960, à identifier une nouvelle couche de population, entre l'enfance et l'âge adulte. Les « jeunes » deviennent la grande cible de la culture populaire d'alors : magazines, émissions radiophoniques, films destinés à ce public fleurissent. Le cinéma américain et la musique américaine ravissent la jeunesse, et inspirent de nouveaux artistes français. C'est le début des yéyé. Bien loin des chanteurs à texte de la Rive gauche apparaît une nouvelle génération de chanteurs. Nombre d'entre eux participent à l'émission Salut les copains. Cette émission à grand succès est diffusée sur la toute jeune station Europe 1 à partir de 1959 et se décline ultérieurement en magazine ; le développement d'appareils de radio compacts et transportables participe à cette popularité. Les adolescents peuvent désormais écouter leurs propres émissions, sans devoir recourir au poste familial. Avec malice, Louis Malle fait un clin d'œil à cette génération à travers un poster de Sacha Distel, soigneusement mis en valeur lors d'un gag muet.

Queneau n'a manqué de remarquer cet intérêt croissant pour la culture américaine, Dans *Zazie dans le métro*, il ne cesse de créer, à partir des anglicismes, de nouveaux mots. La veuve Mouaque boit un « glasse²⁸ », Trouscailloons utilise le mot « bellicause²⁹ ». Il y a bien sûr les fameux « bludjinnzs », ou « djinns bleus³⁰ » qui témoignent de l'arrivée de la mode américaine en France.

27 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit.p.41-42

28 Ibid p.211

29 Ibid p.150

30 Ibid p.211



Ce n'est pas un hasard s'ils constituent, pour la petite Zazie, le comble de l'élégance, et une idée fixe presque aussi puissante que le métro parisien. Ce pantalon est clairement associé, surtout dans le roman, à un vêtement peu convenable (presque provocateur chez Queneau). Il suscite de vives réactions de la part des adultes. Le livre comme le film témoignent du fossé existant entre les générations : les personnages ne cessent de reprocher à Zazie son manque d'éducation (tout en parlant aussi mal qu'elle), ce à quoi la fillette rétorque « La nouvelle génération, elle t'e ...³¹ ». « Les filles s'habillent comme ça maintenant³² », constate Marceline devant Zazie en jeans. Louis Malle reprend des éléments du dialogue de Queneau dans la discussion entre Pédro Surplus et Gabriel : « Elle me prend pour un idiot. C'est les gosses d'aujourd'hui. » Et Pédro de renchérir : « Il n'y a plus de respect pour les anciens », dialogue commenté par Zazie comme étant des « conneries ». Dans le film comme dans le roman, Malle et Queneau s'amusent de cet échange de banalités et de formules toutes faites, qui ridiculise les personnages. Malle va encore plus loin dans la dimension comique, en ajoutant une musique romantique qui accompagne le coup de foudre de Surplus pour Albertine ; il ne regarde pas Gabriel quand il lui parle, mais fixe la jeune femme, rendant le dialogue encore plus inépte.

c. Mobilité et immobilité : Zazie et la voiture

Zazie n'est guère sensible aux charmes de l'automobile, bien moindres à ses yeux que ceux du métro. Dès son arrivée, elle se moque du taxi de Charles (« Il est rien moche son bahut³³ »). Si *Zazie dans le métro* de Louis Malle s'ouvre sur un train qui file à vive allure vers la capitale, la circulation à l'intérieur de la ville est bien plus difficile. C'est la grève, les voitures encombrent les rues. C'est dans un Paris immobilisé que la petite Zazie promène à toute allure sa bouille rieuse. Ces embouteillages sont décrits avec délectation par Queneau : « A cause de la grève des funiculaires et des métrolleybus, il roulait dans les rues une quantité accrue de véhicules divers, cependant que, le long des trottoirs, des piétons ou des piétonnes fatigués ou impatients faisaient de l'auto-stop, fondant le principe de leur réussite sur la solidarité inusuelle que devaient provoquer chez les possédants les difficultés de la situation. [...] Des cyclistes poussèrent des cris joyeux s'en allèrent, insouciant, vers leur destin.³⁴ »

La voiture immobilisée et les embouteillages sont des images qui reviennent très souvent dans le cinéma des années 1960³⁵. Dans une France vieillie et usée par la guerre, le mouvement, la vitesse, le changement sont revendiqués par un monde avide de régénérescence. Sophie et Jérôme dans *Les Choses de Pérec* « aimaien la conquête de l'espace, du temps, du mouvement³⁶ ». En France, la voiture devient progressivement accessible à la plupart des Français au cours des années 1960 : en 1953, 21% des Français en possédaient une, contre 57% en 197...³⁷.

31 Ibid p.16

32 Ibid p.74

33 Ibid p.10

34 Ibid p.129

35 Cf *Week-end* de Godard (1967) ou *Trafic* de Tati (1967)

36 Georges Pérec, *Les Choses*, 10/18, 2005. 1ere édition 1965 p.21

37 Michel Winock *Chronique des années soixante*, Seuil, p.113

La voiture est donc le centre d'une nouvelle « quotidienneté sublime », selon Kristin Ross³⁸. Roland Barthes la célèbre dans l'une de ses fameuses mythologies en 1958, qualifiant la Citroën de « grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommée dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique³⁹ ».

Cette immobilité forcée accentue l'impression d'"absurdité qui se dégage du roman comme du film. Louis Malle joue à fond cette carte : contrairement à ce qui se passe dans le roman, il imagine le taxi de Charles pris d'assaut au début du film, assailli par des voyageurs désireux de rentrer le plus vite possible. La voiture est alors l'occasion pour lui de raconter une ville devenue hystérique face à une Zazie que rien n'étonne. Les espaces étroits (ascenseurs, voitures, autobus) sont toujours saturés, pleins à craquer, sujets à faire rire. La voiture est surtout l'occasion de multiplier les gags visuels. Ainsi, lors que de la rencontre entre Zazie et Madame Mouaque, la veuve quitte sa voiture, qui continue pourtant à rouler, entraînée par les voitures qui la coincent de part et d'autre. On remarque aussi à l'arrière-plan Gabriel qui glisse sur le capot de la voiture, et se fait entraîner hors du cadre, laissant le champ libre à Zazie et à sa nouvelle connaissance.



Louis Malle s'amuse particulièrement à inventer des courses-poursuite farfelues dans un Paris où se déplacer en voiture est difficile. Dans la séquence de poursuite entre Zazie et Pédro Surplus, la petite fille apparaît au volant d'une voiture, comme un héros de dessin animé : cette course-poursuite contraste avec les scènes d'embouteillage, et dit le pouvoir magique de la petite héroïne. Mais les embouteillages « réalistes » offrent aussi leurs moments comiques de poursuite. Après le « guidenapping » dont Gabriel fait l'objet, c'est dans une nouvelle course-poursuite que se lancent Zazie et ses amis... à l'envers, bien entendu ! Et en accéléré, par contraste avec le lent flux de voitures qui s'écoule quelques minutes plus tôt. Une scène de poursuite nocturne à la fin du film offre un dernier exemple de cet emploi de la voiture dans le film.



38 Kristin Ross, *rouler plus vite, laver plus blanc*, Flammarion, 2006 , p.36

39 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Edition du Seuil, 1957, p.15

2. L'architecture de Paris, un mélange de temporalités

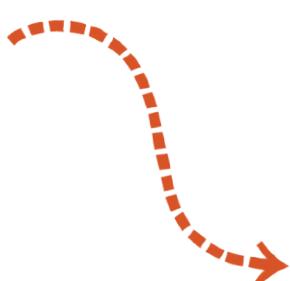
a. Un Paris en plein renouveau architectural

1960 marque aussi une période où le visage de Paris et de sa banlieue sont repensés et modifiés. La France est en **grands travaux**. Après la guerre, le taux de natalité a explosé. Cette croissance démographique a pour conséquence un **besoin accru en logements**. De plus, les évolutions du monde du travail rendent nécessaires d'importants et de rapides adaptations dans les villes : le secteur agricole perd 700 000 bras entre 1963 et 1968 tandis que le secteur tertiaire est en plein essor. Entre 1956 et 1982, les villes comptent **17 millions de nouveaux habitants**. On construirait jusqu'à 500 000 nouveaux logements par an⁴⁰. C'est par exemple dans les années 1960 que s'élèvent les tours dans le XIII^e et le XV^e arrondissements et que se multiplient les grands ensembles, ces espaces qui représentent à l'époque le confort moderne accessible aux plus nécessiteux.

Cette capitale en pleine transformation apparaît dès le générique de *Zazie dans le métro*. Avant les immeubles haussmanniens de la capitale, ce sont les hautes tours d'immeubles récemment construites qui parsèment le paysage qui s'offre à la vue de la « mouflette ». Dans son Paris coexistent les petites boutiques d'artisans comme celle de Gridoux, et les hauts immeubles.



Sur le chemin du retour, Zazie longe une sorte de terrain vague, où gisent les débris de bâtiments détruits. On ne sait pas s'il s'agit d'une maison détruite durant la guerre, ou d'un chantier en cours. Mais cet espace vide, filmé comme s'il était au cœur de la ville, raconte un Paris en train de se reconstruire et de se métamorphoser. Visuellement, il permet à Louis Malle de jouer avec les vides et les pleins, et de proposer un espace beaucoup plus vide que de coutume... avant de le remplir avec une foule de personnages bruyants.



40 Michel Winock, *op.cit.* p.121

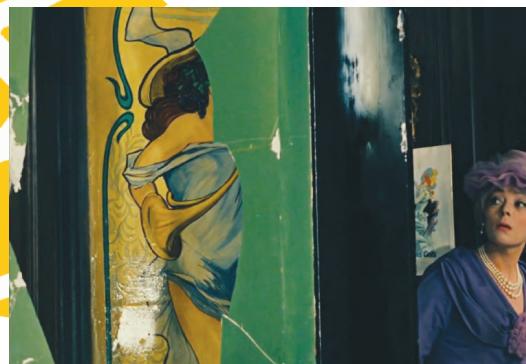
b. Paris, décor de la vie moderne

Au premier abord, le quartier où demeure Gabriel semble être à l'abri du temps et des assauts de la modernité : son appartement est sans âge, au-dessus d'un petit café tout ce qu'il y a de plus parisien. Louis Malle a su trouver l'un de ses vieux quartiers de Paris, conforme à la description qui en est faite dans le roman : « C'est une rue tranquille. Les autos passent si rarement que l'on pourrait jouer à la marelle sur la chaussée. [...] Zazie n'est pas tout à fait déçue, elle sait qu'elle est bien à Paris, que Paris est un grand village et que tout Paris ne ressemble pas à cette rue.⁴¹ » Louis Malle s'amuse en appuyant sur les contrastes : au petit matin, les pavés de cette petite rue calme, au soir, les néons lumineux et le béton des boulevards du XVIII^e arrondissement, où les night clubs et les cafés remplacent les petits artisans et les habitations. Au mélange du traditionnel et du moderne fait également écho le mélange du noble et du populaire : on passe ainsi du passage Vivienne aux Puces, de la gare de l'Est et du X^e arrondissement à la Tour Eiffel.

Paris et ses quartiers, tous si différents, sont le décor idéal pour les déambulations de la mouflette. Mais justement, la ville et les lieux filmés sont des décors : Louis Malle ne cesse de le rappeler, et, dans l'esprit de Raymond Queneau, s'efforce de détruire l'illusion cinématographique, empêchant le spectateur de plonger dans le confort d'un Paris familier. Les murs de la ville sont recouverts de lambris d'un jaune vif, qui tranchent sur le gris poussiéreux d'un Paris qui n'a pas encore connu les travaux de nettoyage lancés par Malraux. Le bistro de quartier de Turandot, avec petits rideaux et tables de bois, est en plein changement : Louis Malle donne du mouvement et un brin de folie à son action en jouant sur les arrière-plans, où les ouvriers travaillent tandis que Turandot parle. Les lambris de bois et les miroirs, les éléments art déco sont remplacés par des planches au jaune éclatant, très sixties. Par la magie du montage, l'antique phonographe est remplacé par un juke-box dernier cri ; la musique, en premier abord intradiégétique, ne se coupe pas avec cette métamorphose, mais se fait au contraire plus sonore et emplit l'espace. Le café, en un tournemain, se transforme en « snack bar », comme on peut lire sur le pull de Mado. Il suffit

de quelques hommes pour enlever le zinc, manifestement monté sur roulettes. Un décor en remplace un autre. Louis Malle joue, à la fin du film, à défaire cette métamorphose. L'épique bataille finale aboutit à une destruction complète du café très branché où les personnages buvaient leur soupe à l'oignon. Les parois tombent, les vitres explosent, révélant un café 1900 qui évoque le bistro de Turandot. Les tables en formica cotoient les lambris,

les œuvres pop-art les pseudo Mucha. Mais ce nouveau décor est tout aussi fragile que l'ancien, et aussi factice que celui que les personnages montent pour le spectacle de Gabriel. La boucle est bouclée, le décor a volé en éclats. Toutes les images de Paris ne sont que des fictions.



41 Ibid p.35

3. Filmer Paris : la subversion des symboles de la capitale

Zazie arrive à Paris, mais rien ne se passe comme prévu. Force de désordre, Zazie n'a rien d'une touriste tranquille. A travers son périple, Queneau et Louis Malle se moque du Paris touristiques, avec ses bâtiments historiques qu'il ne faut pas manquer. « Kouavouar » ?

a. Zazie sans le métro

« Kouavouar ? » Le bâlement unanime des touristes a une réponse toute prête chez Zazie. Ce qu'elle veut voir, c'est le métro. Dans le roman, en discussion avec un « Sanctimontronaïs », souhaitant l'arrivée du métro dans sa ville, elle répond : « Comme si pouvait y avoir le métro dans nott bled⁴² ». Mais voilà, le métro est fermé, et Zazie ne cesse de se heurter à ses grilles fermées : Louis Malle la filme, lors de ses différentes tentatives d'évasion, comme une prisonnière qui voit avec désespoir le métro de la liberté lui échapper.

En partant en quête du métro, cette terre promise que d'emblée, Gabriel lui désigne comme impossible, Zazie part à la découverte de la capitale et de ses habitants. Du Nord de la ville à Pigalle en passant par les Grands boulevards, la petite héroïne arpente inlassablement les rues de la ville (au point d'être soupçonnée, dans le roman de Queneau, de prostitution). Pourtant, si l'on excepte les fantastiques « bludjinnzes » qui remplacent un instant le métro dans son cœur, rien de ce qu'on lui propose ne suscite un réel émoi, ou une réelle exaltation chez le personnage. En témoigne cet échange avec Gabriel :

« Ah ! Paris, qu'il profère d'un ton encourageant, quelle belle ville. Regarde-moi ça si c'est beau. »

- Je m'en fous, dit Zazie, moi ce que j'aurais voulu c'est aller dans le métro.^{43»}



Le métro aérien que Gabriel, en désespoir de cause, lui désigne à plusieurs reprises ? Ce n'est pas le vrai métro ! (Le métro, ajoute-t-elle avec mépris, le métro, c'est sous terre le métro. Non mais.^{44»}) le vrai métro est celui qui plonge vers « l'abîme interdit^{45»}. Il est symbole du passage vers un ailleurs : Louis Malle explicite cette image à la fin de son film, en jouant sur les effets de montage et de noir. Les rescapés de la guerre utilisent un monte-chARGE pour s'échapper ; le noir se fait. Quand elle se rallume, les personnages découvrent qu'ils sont sur l'escalator d'une station de métro. Cette arrivée magique dans le métro tant convoité ne sera pas, hélas, vécu consciemment par la fillette. Peut-être n'est-elle pas prête à affronter cet univers chthonien, et à s'engouffrer dans ces Enfers aussi attirants qu'effrayants.

42 Ibid p.138

43 Ibid p.12

44 Ibid p.12

45 Ibid p.50

b. Paris labyrinthique, Paris touristique

Au premier abord, le Paris de Queneau et de Louis Malle est aisément reconnaissable. Le romancier cite souvent des noms de rue et des lieux, le cinéaste tourne à de nombreuses reprises dans des lieux identifiables de la capitale. Mais les apparences sont bien trompeuses. Le Paris de Queneau est un Paris mouvant, où il s'inspire de lieux réels, mais en invente aussi énormément. De même, il s'amuse à créer des noms de rue. La topographie s'emballe encore plus chez Louis Malle, qui ne se soucie guère de cohérence, bien au contraire. Le montage rapproche des lieux distants de plusieurs kilomètres. Bien malin qui saurait retracer sur une carte les déplacements des personnages, qui s'effectuent à sauts et gambades. Inutile aussi de chercher à se repérer. Ainsi, lorsque Zazie sort de chez Gabriel, elle semble se diriger vers le boulevard perpendiculaire à sa rue ; or, ce n'est pas là, mais dans une galerie qu'elle bifurque, galerie inexistante dans le plan précédent. Le Pigalle de Louis Malle contient des plans tournés dans le X^e arrondissement, la promenade le long des quais est tournée aussi bien vers le Pont des Arts que vers Bir-Hakeim. Le cinéma, grâce au montage, devient l'allié indispensable pour inventer un Paris puzzle, dont la seule cohérence est le bon plaisir de son auteur. Même lors de séquences où les lieux sont clairement identifiés, comme le Pigalle nocturne, la fatigue de Zazie donne une impression de flottement et d'irréalité.

Cette dimension labyrinthique est accentuée par les personnages eux-même. En effet, les protagonistes sont souvent incapables de dire où ils se trouvent, de se mettre d'accord sur ce qu'ils voient. Dès l'arrivée de Zazie à Paris, Charles et son oncle se chamaillent longuement pour essayer de déterminer quels sont les monuments devant lesquels ils passent, déclenchant une réaction pleine de suffisance de la fillette. Louis Malle ajoute à la confusion en accentuant l'absurdité de la géographie : non seulement les personnages se trompent tous les deux en attribuant à l'Eglise Saint Vincent de Paul toutes les identités possibles et imaginables, du Panthéon à la Madeleine en passant par Les Invalides et la caserne Reuilly (clin d'oeil de Raymond Queneau, qui avait passé une partie de son service militaire là-bas), mais ils passent devant ce monument à trois reprises, le longeant dans un sens puis dans l'autre. Le spectateur se voit confronté à une géographie absolument impossible dans un monde où non seulement les personnages, mais également les bâtiments, ne cessent de changer d'identité. Une scène de dispute identique se retrouvera plus loin dans l'œuvre. Cette séquence est emblématique de l'ensemble du film, construit de manière circulaire, constitué de retours et de répétitions.



Le Panthéon, les Invalides, la Madeleine... Les personnages ressortent les noms des lieux emblématiques de Paris, mais sont incapables de les reconnaître. Queneau comme Malle se moquent ainsi du Paris qu'il faut voir, et dont les touristes sont friands. Ces touristes font l'objet d'une irrésistible satire dans *Zazie*. Raymond Queneau les représente comme une masse bruyante et désincarnée qui fait entendre la « clamour touriste⁴⁶ » et parle un salmigondis incompréhensible. Louis Malle joue à faire entendre ce brouhaha en mêlant les voix, mais aussi en les déformant, en les accélérant jusqu'à les pousser à la limite du supportable. Il s'appuie volontairement sur les clichés, faisant de chaque touriste un parfait représentant de son pays. Les touristes ne sont animés que d'une volonté : voir la Sainte Chapelle. Queneau et Malle s'en donnent à cœur joie avec le comique de répétition, et l'obsession que constitue ce monument, « ce joyau de l'art gothique », expression clichée répétée à l'envie, symbole d'une langue qui tourne à vide, et d'un tourisme sans âme ni intérêt véritable pour la capitale symbolisé par ce cri crapaudin : « Kouavouar ». Queneau fera même un clin d'œil à ce cliché dans *Les Fleurs bleus*, un roman postérieur, où l'on retrouve ce « joyau de l'art gothique⁴⁷ ». En guide improvisé, Gabriel ravit la foule en débitant une suite de banalités et en faisant involontairement passer le Tribunal de commerce pour la Sainte-Chapelle. Gag que Louis Malle développera encore : une guide montre aux touristes la même église Saint-Vincent-de-Paul, qu'elle présente comme La Sainte Chapelle. Zazie échappe bien sûr à cette passion pour les monuments : les Invalides et Napoléon l'indiffèrent, elle est entraînée contre son gré dans le bus vers la Sainte-Chapelle. Le Paris rapidement vu, et non vécu, est bien une « connerie » d'adulte.

c. La visite de la Tour Eiffel : entre tourisme et lyrisme

Peut-il y avoir une visite à Paris sans la voir ? La Tour Eiffel, ce symbole de la ville-lumière, accueille Zazie, Gabriel et Charles au cours d'une visite qui n'émeut guère la « mouflette ». Raymond Queneau échappe, contrairement à l'archiguide Gabriel, à tous les clichés pour raconter cette visite. En effet, jamais il ne mentionne le nom du monument, et amorce abruptement le chapitre 8 par une conversation qui fait écho au premier échange de Charles et Gabriel sur les monuments de Paris. Ce sont des indices au détour du texte qui permettent au lecteur de comprendre où sont les protagonistes et ce qu'ils font : la mention à l' « orama⁴⁸ », les « 300 mètres plus bas⁴⁹ », la « pile⁵⁰ » de la Tour Eiffel. Louis Malle traite différemment cette visite expresse à la Tour Eiffel, et en fait l'un des morceaux de bravoure du film.

La Tour Eiffel est en effet autant un lieu cher aux écrivains autant qu'aux cinéastes. Aragon, ancien camarade surréaliste de Queneau, ouvre par exemple son roman *Les Voyageurs de l'Impériale* (1947) par une exclamation bien connue : "Quelle horreur ! s'écria Paulette", l'horreur en question étant la dame de fer ! Au cinéma, les surréalistes ne sont pas en reste. René Clair signe en 1924 *Paris qui dort*. Dans cette fable poétique, on imagine un Paris paralysé par un mystérieux rayon inventé par un scientifique. Deux hommes et deux femmes ont été préservés de ce faisceau et trouvent refuge dans la Tour Eiffel après avoir fait les quatre cents coups dans une capitale toute offerte. La deuxième partie du film se déroule dans la Tour Eiffel. René Clair joue magistralement avec les possibilités multiples de cadrage que proposent le lieu et ses nombreuses poutrelles, n'hésite pas à faire faire des acrobaties à ses personnages, à jouer sur ce lieu entre ciel et terre, en apesanteur. Sans compter la beauté du panorama qui déroule à la vue des personnages un Paris endormi. Cette référence est manifeste dans le film de Louis Malle, qui joue constamment avec Gabriel. Il s'amuse du contraste visuel entre la silhouette plutôt massive de ce personnage, souvent accentuée par les cadrages en contre-plongée et les focales courtes, et ses déplacements acrobatiques sur la structure de métal.

48 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit. p.100

49 Ibid

50 Ibid p.108



Louis Malle transforme cette visite obligatoire à la Tour Eiffel en un moment de délire burlesque. Contrairement à ce que fait Queneau, il filme la Tour Eiffel sous tous les angles, la transformant en pièce de puzzle ou en modèle miniature que l'on peut triturer et tourner en tous sens. Ce geste cinématographique en vient à évoquer les peintures cubistes, autre référence à la période surréaliste. Mais c'est aussi le cinéma américain qui a la part belle au cours de cette visite. Louis Malle multiplie les citations, faisant par exemple apparaître un sosie d'Harold Lloyd, reconnaissable à ses lunettes. Les acrobaties maladroites de Gabriel semblent tout droit sorties de Laurel et Hardy. Les ballons sont un clin d'oeil au cinéma de Lamorisse, qui se rendit célèbre avec *Le Ballon rouge*, et que Queneau mentionne aussi dans *Zazie à travers l'invention de l'adjectif « Lamorriksen »*.

Louis Malle organise sa séquence sur deux mouvements opposés : la descente de Zazie et Charles, et l'ascension de Gabriel. Le premier est plutôt amusant, dans l'impression de circularité un peu vertigineuse qui s'en dégage, avec cette conversation, comme toujours vive, entre Charles et la petite fille, et qui se termine par une accélération de la bande sonore ; la seconde joue sur le registre lyrique, qu'elle parodie joyeusement. Le monologue de Gabriel est manifestement post-synchronisé, ce qui donne une impression d'étrangeté, encore accentuée par une musique moderniste et un jeu d'échos. Les plans assez courts, qui montrent Gabriel sous tous les angles, grimpant magiquement la Tour Eiffel qui se transforme en phare mystérieux du bout du monde, contrastent avec la lenteur de son monologue impassible. Le début de ce monologue sera peut-être familier au spectateur : il s'agit du texte que Charles, au début du film, se récite à lui-même. La suite est conforme au texte de Queneau, sorte de méditation parodique aux accents shakespeariens sur la mort. Ce ton tragique sur fond de gestes burlesques est un moment de bravoure comique.



Carte des monuments dans Zazie

Sur cette carte sont indiqués beaucoup des monuments et des lieux qui apparaissent dans Zazie.
Attribuez à chacun d'entre eux le bon numéro.

- La Madeleine ● La Tour Eiffel ● Les Puces de Saint Ouen
- La Gare de l'Est ● La Caserne Reuilly ● L'église Saint-Vincent-de-Paul
- Les Invalides ● La Gare d'Austerlitz ● Le Tribunal de commerce
- La Gare d'Orsay (actuel Musée d'Orsay) ● L'Arc-de-Triomphe
- La Sainte-Chapelle ● Le Panthéon ● Le Sacré-Coeur



IV. Zazie et le monde des adultes

Zazie est sans doute le personnage de fillette le plus survolté de la littérature française. A côté d'elle, Sophie de Réan fait figure de petite fille modèle. Mouflette qui en sait un peu trop pour son âge, elle est une observatrice privilégiée et une critique féroce du petit monde parisien qu'elle découvre au cours de son séjour chez Gabriel. La langue bien pendue, elle déroute autant qu'elle intrigue ceux qui croisent sa route.

1. Zazie, une mouflette pas piquée des hannetons

« La nouvelle génération, dit Zazie, elle t'... ⁵¹ »

a. Une héroïne de cinéma unique

Elle fonce Zazie. Dès que son oncle a le dos tourné, dès que les adultes dorment, elle file là où elle a envie d'aller (en général, vers le métro). Elle sème le chaos – la zizanie induite par son prénom – partout où elle passe. L'autorité ne lui fait absolument pas peur, elle ne cesse de questionner le monde qui l'entoure, entraînée dans des idées fixes : c'est par exemple le cas, tout au long du roman, avec l'homosexualité de son oncle qu'elle ne cesse d'interroger. Mais, parce qu'elle ne cesse jamais de demander, parce qu'elle s'étonne de ce qu'elle voit, elle contraint les adultes à se retourner sur leurs propres contradictions, jouant un rôle proche de celui que les philosophes du XVIII^e siècle faisaient jouer au « bon sauvage » dans leurs écrits.

Son insolence passe bien sûr par le langage, et la liste des mots familiers ou franchement grossiers qu'elle emploie serait longue à établir. La violence qu'elle invoque en imaginant ses futures années d'institutrice et les tortures appropriées pour punir ses jeunes élèves se retrouve, de manière enfantine, dans son comportement. Louis Malle, s'inspirant du roman, montre à plusieurs reprises la petite Zazie pinçant son oncle. Ses espiègleries sont aussi pour le cinéaste l'occasion d'inventer des gags, par exemple quand Zazie gratte le haut de la cabine téléphonique qui abrite son oncle, et que celui-ci se met à trépigner, comme si elle l'avait directement touché.

Louis Malle a trouvé en Catherine Demongeon une Zazie qui restera dans les annales, et qui demeurera, pour des générations de lecteurs et de spectateurs, la seule et unique Zazie possible. La frange irrégulière et le petit pull orange de la mouflette sont devenus célèbres.

Si Louis Malle édulcore quelque peu le langage de l'enfant – en particulier tout ce qui concerne la sexualité – il lui laisse une caractéristique qui en fait une héroïne de cinéma parfaite : sa vitalité indéfectible, symbolisée par tous les gros plans qui la montrent en train de sourire.



51 Ibid p.16

b. Les influences de Zazie, du cartoon au conte

Zazie est une parfaite héroïne de cartoons : sa vitesse et sa capacité à échapper à tout le monde l'assimile à Bip Bip ; poursuivie par le vile coyote Pédro Surplus. Les nombreux regards caméra que la petite fille adresse au spectateur font aussi partie du langage propre au dessin animé. Louis Malle était fin connaisseur de Tex Avery, sur lequel il avait rédigé son mémoire de l'IDHEC. Il s'amuse de faire de ce personnage un véritable personnage de cartoon à la Tex Avery. Grâce au montage, Zazie aquiert le don d'ubiquité. Surprenante, on ne sait jamais quand elle peut surgir.

Louis Malle joue soigneusement des cadres pour donner l'impression que Zazie surgit comme un diable de sa boîte. C'est par exemple manifeste dès la première séquence du film, où Zazie demeure cachée au spectateur, et n'est visible que de Gabriel, avant qu'il ne la tire dans le champ de la caméra. A de nombreuses reprises, elle surgit d'un coin de l'image, comme une magicienne. Elle est aussi le personnage qui bénéficie le plus des accélérés, que ce soit pour retranscrire son flot verbal intarissable que pour tenter de la suivre dans sa course parisienne folle.

Zazie dans le métro s'inspire également des contes de fée, que Queneau joue à détourner. Après tout, Zazie a quelque chose d'un petit chaperon (orange dans le film) qui est détournée de sa mission par un certain nombre d'obstacles, et qui doit apprendre à se méfier du grand méchant loup. Cette dimension du conte est manifeste dans le premier matin de Zazie qui a l'impression d'être « dans la maison de la belle au bois dormant⁵² », aspect accentué par la présence de vitraux. D'ailleurs, la fin de l'œuvre la trouvera endormie dans un profond sommeil dont même son bien-aimé métro ne parviendra pas à la sortir. Son exploration de l'appartement, où passer d'une pièce à l'autre lui semble un « temps extrêmement long », ses gestes plein de précautions sont tous droit sortis d'un autre conte, celui de Barbe-Bleue, autre histoire de femme en danger. Cet aspect féérique est souligné par la musique, d'abord inquiétante, puis de plus en plus malicieuse.

Louis Malle s'inspire de toutes ces références littéraires, mais en ajoute d'autres, à la fois littéraires et cinématographiques. Ainsi, l'apparition « magique » des sandales de Zazie à ses pieds évoque pour le cinéphile la première fois que Dorothy revêt les souliers de rubis dans *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming (1939). Mais c'est surtout à l'Alice de Lewis Caroll que Louis Malle fait référence : lorsqu'elle s'apprête à sortir pour sa première expédition, elle est filmée à travers une multiplication de miroirs, clin d'œil à la fin de *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles, mais aussi symbole fort : Zazie va passer, comme la petite Alice, de l'autre côté du miroir. Pourtant sa descente dans le terrier du lapin - le métro - se verra sans cesse contrariée. Il faut dire que contrairement à Alice, Zazie se méfie de ce lapin blanc, matérialisé par le mouchoir de Pédro Surplus, qui lui promet des bludjinnzes. Le sommeil final de Zazie sera enfin comparable à celui d'Alice, issue logique à son voyage initiatique.



52 Ibid p.34

c. ENCART : Les enfants au cinéma dans les années 1960

Loin des clichés concernant les petites têtes blondes, le cinéma des années 1960 propose une multitude de portraits d'enfants drôles, agités ou violents. En voici quelques exemples contemporains de Zazie.

Les 400 coups de François Truffaut (1959)

Le premier long-métrage de François Truffaut est directement inspiré de son enfance dans le XVIII^e arrondissement. À travers le personnage d'Antoine Doinel, incarné par le tout jeune Jean-Pierre Léaud, le cinéaste nous fait suivre les errances d'un enfant délaissé par sa mère, rêveur et gouailleur.

Le film fait le succès du cinéaste, qui remporte le Prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1959. Ce film inaugure un cycle qui comportera cinq longs et courts métrages entre 1959 et 1979, durant lesquels on suit les aventures d'Antoine Doinel, jeune adulte puis homme marié et père de famille.

La Guerre des boutons d'Yves Robert (1962)

Publié en 1912, le roman de Louis Pergaud a été adapté à plusieurs reprises au cinéma. Mais cette seconde adaptation de 1962 est sans doute la plus célèbre. Elle raconte la guerre sans merci que se livrent les enfants de deux villages voisins, Longeverne et Velrans. Cet été-là, Lebrac, l'un des meneurs, décide qu'il faut arracher aux ennemis leurs boutons, symboles de leur dignité. La lutte entre les enfants finit par dégénérer et affecte la vie des habitants des villages. Le film peine à se monter et à trouver des distributeurs. Il sera finalement un grand succès et remporte le Prix Jean-Vigo en 1962.

La vision de l'enfance est tendre : la « guerre » des enfants prête souvent à sourire. Toutefois, une certaine du-reté affleure sous la surface séduisante et légère du film, qui montre également des enfants au seuil de l'adolescence. Sans compter que les enfants se montrent sans pitié les uns avec les autres !

Rue des Cascades de Maurice Delbez (1964)

Situé dans un Paris populaire, entre les Buttes Chaumont et le futur parc de Belleville, le film suit le quotidien d'Alain et de sa bande d'amis, de vrais gamins de Paris qui connaissent l'argot de la rue. Le petit garçon vit seul avec sa mère, qui tient un café épicerie. Mais son quotidien se trouve bouleversé quand il rencontre l'ami de sa mère, un homme noir, un scandale dans le petit monde fermé où il vit. Touchant hymne à la tolérance, le film de Maurice Delbez est un portrait juste et vif d'enfants malicieux.

L'Enfance nue de Maurice Pialat (1968)

« Ceux qu'on appelle les recueillis temporaires chercheront toute leur vie cette enfance qu'on leur a volée. » François, 11 ans, est un enfant de l'assistance. Balloté de famille d'accueil en famille d'accueil, il se révolte, fugue, multiplie les provocations. À travers la trajectoire de ce personnage meurtri par la vie mais résolu, Maurice Pialat, dont c'était le premier long-métrage, dessine le portrait bouleversant d'un personnage qui voudrait être aimé, et, pour cela, fait tout pour qu'on le déteste.

2. Le monde des adultes : entre absurdité et angoisse existentielle

Les adultes, ça ne lui fait pas peur à Zazie. Quel que soit son interlocuteur, elle n'hésite pas à le questionner, à le pousser dans ses retranchements, ce qui lui vaut de sacrées réprimandes auxquelles elle répond tout aussi énergiquement. Zazie est tout autant force de désordre que force de vérité.

a. Des adultes grotesques ?

Louis Malle, en adaptant Queneau, accentue le côté dessin animé de chacun des personnages. Les costumes, de couleurs variées, permettent de les identifier au premier coup d'œil : couleurs pastel pour Albertine, carreaux pour Gabriel, mauve pour Madame Mouaque ou orange pour Zazie. Une manière cinématographique de retranscrire les épithètes homériques fréquemment accolée par Queneau à ses personnages ? Les ridicules des personnages sont renforcés par le contraste entre leur apparence et leur attitude : Madame Mouaque, bourgeoise bien sous tous rapports, ne cessent de courir après les hommes, Gabriel et sa forte carrure sont filmés dans des espaces trop étroit, lit d'enfant ou ascenseur bondé.

Zazie est capable de faire imploser l'image que les adultes ont d'eux-mêmes. Ainsi, face au trop élégant Pédro Surplus, elle n'a de cesse de l'arroser de jus de moule, l'obligeant à passer le repas armé d'une serviette. Toute la séquence burlesque de poursuite avec Pédro Surplus témoigne de cette capacité de la fillette à maîtriser les adultes : tous les gags se terminent par une défaite de Pédro, humilié et réduit en miettes. Il retombe en un stade enfantin, jouant à la marelle, se pliant au rythme et aux règles du jeu dictés par Zazie.

b. Un monde labile : au miroir des identités

Le monde de Queneau adapté par Louis Malle est en effet un monde extrêmement labile, où rien ni personne n'est ce qu'il semble être. D'un plan à l'autre du film, les personnages et les objets changent de place. Le film joue à loisir avec le cadrage et les décors pour causer le trouble. Le film de Louis Malle est construit comme un jeu de miroirs et de répétitions. Volontairement, le cinéaste fait réapparaître des figurants et des acteurs reconnaissables. Il crée ainsi un univers étrange, à la fois familier (répétition des figures) et un peu inquiétant. Ces figurants offrent une forme de continuité visuelle : par exemple, lorsque Zazie échappe à Turandot, on peut remarquer dans la foule des badauds un homme vêtu d'une combinaison rouge vif, un tuyau jaune à l'épaule ; à la séquence suivante, cet homme traverse le bord du cadre, alors que Gabriel, Charles et Gridoux discutent ; enfin, il réapparaît, tout au bord du cadre, au plan suivant, qui montre Zazie arrivant au métro. Ce personnage volontairement haut en couleur peut échapper au spectateur. Il constitue l'une de ses nombreuses plaisanteries multipliées par Malle dans le film, et contribue à l'absurdité ambiante.



Queneau, par petites touches, donnait des indices visant à faire comprendre au lecteur que les personnages étaient plus, ou autres, que ce qu'ils semblaient être. Ainsi, le métier secret de Gabriel est annoncé par la mention à un rouge à lèvres oublié par ce dernier. Dans la diégèse même, la découverte de la profession de Gabriel entraîne, chez les personnages, un véritable questionnement sur son identité sexuelle, travestissement devenant synonyme, dans la bouche de beaucoup, d'homosexualité. On ne peut soupçonner Queneau d'homophobie mal placée, ce sujet l'ayant opposé à Breton, radicalement homophobe. Ce qui l'intéresse davantage, c'est de jouer sur cette ambiguïté pour questionner l'identité même du personnage. Turandot l'exprime sans le savoir, dans un jeu de mots douteux : « Le tonton est une tante. » Le syllepse de sens joue ici à plein. Mais après tout, Gabriel porte le prénom d'un ange, et il n'est donc pas étonnant que son sexe reste incertain. Ce jeu sur la véritable identité de Gabriel trouve un écho dans le personnage de sa femme, Marceline/Albertine. La scène de séduction avec Mado Petit-Pieds commençait déjà à brouiller les cartes. Est-ce elle ou lui, le mystérieux homme qui accompagne Zazie dans le métro à la fin du roman ? Queneau, en tant qu'écrivain, peut facilement laisser planer le doute. Malle, parce qu'il doit filmer les personnages, se retrouve confronté à cette question de l'identité fluctuante, et est forcé de filmer Albertine s'habillant en homme à la fin du film, maintenant une ambiguïté qui n'est pas aussi troublante que chez Queneau.

Le questionnement sur l'identité, ou tout du moins, le constat de la variété possible des identités est au cœur du film de Louis Malle. Pour preuve, la multiplication des miroirs tout au long de l'œuvre : tout semble indiqué que les personnages eux-mêmes ont besoin de se fixer dans le miroir, de s'assurer de leur véritable nature, qui leur tout aussi insaisissable qu'elle l'est pour les autres personnages. C'est le personnage de Pédro Surplus, alias Bertin-Poirée, Troussaillon et Aroun Arachide qui symbolise au mieux cette labilité des identités. Louis Malle insiste sur la dimension théâtrale de cette transformation, en jouant des postiches et des déguisements de Vittorio Caprioli. Il conserve également la scène de discussion avec Gridoux, qui témoigne d'une véritable angoisse existentielle dans l'oubli de son nom, et partant, de son identité. Louis Malle s'amuse énormément avec ce personnage et joue à fond la carte du double : ainsi, aux Puces, il invente un double de Pédro en la personne du vendeur, confrontant l'homme à son reflet, qui ne se doute de rien. Dans le bouquet final que constitue la vision nocturne de Zazie, tous les personnages du film se mêlent, échangent costumes et identité dans une scène de cabaret à ciel ouvert. Le jeu du montage permet de susbstituer comme par magie un personnage à un autre : dans ce monde cinématographique, tout est possible et rien n'est sûr.



c. Analyse de séquence : « Vêtez-vous » (1h16'25-1h19'40)

Quelques pistes de réflexion pour amorcer l'analyse :

- Le comique de geste est extrêmement important dans cette séquence : en relever quelques exemples.

- Comparez l'attitude d'Albertine et de Bertin-Poirée

- Bertin-Poirée apparaît comme un bien médiocre séducteur : quels sont les éléments qui amènent à le penser ?

- Comment peut-on comprendre l'intervention de Zazie dans la scène, alors qu'elle n'intervient pas chez Queneau ?

- Quels procédés cinématographiques Louis Malle emploie-t-il pour ajouter de la folie à cette scène ?

3. Zazie au pays des adultes : une odyssée dangereuse

Nouvelle Ulysse, Zazie arpente Paris, ville riche d'enseignements mais aussi d'épreuve. Succombera-t-elle aux sirènes des « bludjinnzes », échappera-t-elle au cyclope Pédro Surplus et trouvera-t-elle sa place dans un monde où les adultes changent d'identité comme Circé changeait les hommes en animaux sauvages ?

a. Un monde ouvertement violent

Conformément à l'esprit irréventieux et comique du roman, Louis Malle fait rire avec des chutes et des coups, moments comiques tout à fait dans la tradition de l'esprit des burlesques américains dont le cinéaste revendique l'influence : la destruction systématique du café à la fin du film rappelle par exemple les courts-métrages de Laurel et Hardy, duo comique qui brise tout sur son passage. La plupart des situations décrites n'ont pas de réelles conséquences : Gabriel peut jeter Pédro Surplus comme un ordure par la fenêtre, et celui-ci retombera devant une table garnie sans dommage, tandis que Turandot parvient à échapper à une foule prête à lyncher l'homme qu'elle prend pour un « satyre ». Selon Louis Malle, cette violence n'est en rien incompatible avec le comique, au contraire, puisque « le vrai comique naît dans la violence.⁵³ »

Le travail de Louis Malle sur l'arrière-plan et la multiplication des actions lui permet de créer des gags, mais aussi d'instaurer une atmosphère particulière. Le monde de Zazie n'est pas un monde idyllique, et une certaine violence y règne : dès la première séquence, un pickpocket dérobe à Gabriel son porte-feuille. Lorsque Zazie rencontre Pédro, on peut voir en arrière-plan un personnage se faire agresser rapidement. Cette scène est un clin d'œil au cinéma surréaliste, par exemple à *L'Âge d'or* de Buñuel qui jouait sur cet humour noir.

EXERCICE : La bataille finale aux Nyctalopes

Relisez la scène de bataille finale aux Nyctalopes (Chapitre 17 et 18) et revoyez la séquence du film de Louis Malle (1h21-1h29)

- Quels éléments empruntés au genre épique identifiez-vous chez Queneau ? Comment Louis Malle les retranscrit-il cinématographiquement ?

- En quoi cette bataille est-elle comique ?

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

- Donnez des exemples de gags visuels inventés pour cette scène par le réalisateur.
Qu'apportent-ils à cette scène ?

- Décririez-vous cette scène comme violente ? Pourquoi ?

- Quel personnage Aroun Arachide rappelle-t-il dans le film de Louis Malle ?
Quelle lumière ce choix jette-t-il sur la compréhension de la scène ?



b. Une sexualité menaçante et omniprésente

Le personnage de Zazie est sans cesse confronté à la violence sexuelle. Dans le roman, elle se livre à un récit distancié d'une agression incestueuse, à laquelle sa mère faisait référence dès son arrivée (« Je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille⁵⁴ »). Cette entrée en matière annonce ce qui sera l'un des thèmes dominants du roman : la place de Zazie dans un monde où la sexualité est centrale. Les remarques sexistes et plus que déplacées pleuvent sur elle : Turandot la traite de « petite salope » susceptible de faire des « cochoncetés⁵⁵ », l'un des personnages demande à Gabriel s'il la prostitue, tandis que Madame Mouaque craint de la voir traîner du côté de la rue Saint-Denis. Le personnage est sexualisé par son entourage, qui ne la traite pas forcément comme une petite fille. Pourtant, si Zazie affecte d'en savoir beaucoup pour son âge (« Je suis formée⁵⁶ », lance-t-elle avec fierté à Charles, choqué de lui voir de « drôles d'idées pour [son] âge⁵⁷ ») et ne recigne pas à parler de sexualité, ses interrogations sur l'homosexualité supposée de son oncle laisse entendre qu'elle est loin de tout savoir en la matière. Elle renouvelle d'ailleurs ses questions auprès de Madame Mouaque : « 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 ?⁵⁸ » Zazie se ressert avec innocence de tout le vocabulaire ordurier qu'elle a entendu, innocence renforcée par son incapacité à prononcer correctement le mot « homosexuel », pointe d'humour de Queneau qui allège le sujet.

Louis Malle accentue cette innocence de Zazie. Il a d'ailleurs décidé de rajeunir le personnage afin de supprimer ce côté « petite femme » et de la rapprocher d'Alice au pays des merveilles. Les questions concernant l'homosexualité de Gabriel ne sont pas aussi marquées dans le film que dans le roman, les remarques touchant au corps et à la sexualité de Zazie sont moindres. Le cinéaste trouve des manières ludiques de contourner des difficultés, rendant par exemple le récit de la tentative d'inceste inaudible, et transformant ce récit en scène comique. Zazie gagne ainsi en innocence, sans rien perdre en insolence ou en vivacité.

Malgré tout, Louis Malle n'éducore pas certaines des situations dans lesquelles Zazie se retrouve. Elle en sait bien assez pour se débarrasser de Turandot, le faisant passer pour un satyre. De même, elle semble particulièrement méfiaute avec Pedro Surplus, malgré sa promesse de cadeau, et file à la première occasion. La rencontre avec ce dernier est d'ailleurs assez inquiétante, puisqu'il l'appâte avec un mouchoir et une compassion peut-être simulée. Les deux personnages sont séparés par une grille : à Zazie de voir si elle acceptera de passer de l'autre côté du miroir et de le suivre.

c. Le sommeil de Zazie ou la fin du voyage

L'Odyssée de Zazie lui ouvre un monde de découvertes : une nouvelle ville, de nouveaux personnages, cette curieuse affaire d'« homosessuel »... Beaucoup de ces dangers, elle devra les affronter seule. Pourtant, Queneau comme Louis Malle font le choix de dérober la mouflette à la bataille finale, la faisant émerger de loin en loin d'un sommeil mystérieux, pareille à la belle au bois dormant à laquelle le début de l'œuvre faisait référence en décrivant sa première matinée chez Gabriel. Zazie est peut-être puissance de zizanie, voire de destruction, mais force est de constater que c'est ce monde qui est prompt au désordre, ce que Louis Malle ne manque pas de souligner : « L'univers qu'elle découvre est affreusement chaotique, il n'a aucun ordre, aucune signification, chaque protagoniste subit des transformations. Ainsi, à chaque fois qu'elle croit comprendre ce qui est en train de se passer, quelque chose d'autre survient, et elle se rend compte que tout est changé.⁵⁹ » Les adultes changent, ils mentent. Et se battent.

54 Ibid p.8

55 Ibid p.12

56 Ibid p.104

57 Ibid p.103

58 Ibid p.155

59 Philippe French, *Extraits de conversation avec...Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993

60 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p. 204

61 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p. 204

62 Ibid p.207

Ce sommeil de Zazie est amené progressivement par Louis Malle qui filme longuement la petite fille dans la nuit de Pigalle, les jambes et les paupières lourdes, déjà somnolente, comme il l'est dans le roman où elle se trouve « accablée par la somnolence⁶⁰ », jusqu'à en perdre son sens vif du dialogue (« Zazie la bouclait⁶¹ ») ; alors que verbes pour décrire la parole des adultes indiquent le bruit et l'agitation (crier, brailler, hurler), Zazie parle « mollement⁶² » et marmonne.

Si Zazie tombe dans la « somnie⁶³ » au café, le film la montre assoupie, portée par Gabriel à la sortie du Paradis. Elle intervient de moins en moins dans les discussions et se rendort, avant d'être éveillée par la bagarre, à laquelle cette petite fille pourtant si active ne participe guère (cette participation est dans le film l'occasion d'un gag, puisqu'elle assomme par erreur Turandot). Lors de l'apparition du dictateur, Queneau précise à deux reprises qu'elle est évanouie. Le sommeil est comme un sort, qui protège l'enfant. Louis Malle prend garde de ne pas intégrer dans le cadre la petite alors que les adultes se battent. Il la cadre au contraire seule, presque à l'abri de la lutte, si ce n'est cette chaise qui finalement fera irruption, mais sans la toucher. Zazie est alors protégée par ce choix de mise en scène du bruit et de la fureur.

C'est aussi endormie que Zazie fera le voyage tant attendu dans le métro, et elle partira pour Saint Montron « très absente⁶⁴ ». Tout pousse à se demander si l'œuvre n'a pas basculé, à un moment ou à un autre, dans un délire rêvé. Gabriel nous prévient peut-être lors de son solennel monologue à la Tour Eiffel : Paris n'est qu'un songe, 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).⁶⁵ Si Louis Malle, dans son adaptation, supprime la mention malicieuse à Queneau, il insiste tout particulièrement sur la question du rêve : « Paris n'est qu'un songe, Zazie n'est qu'un rêve, et toute cette histoire le songe d'un rêve, et toute cette histoire le songe d'un rêve, et toute cette histoire le songe d'un rêve. »



60 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p. 204

61 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p. 204

62 Ibid p.207

63 Ibid p.210

64 Ibid p.225

65 Ibid p.107

Corrections

II. 3. b. Le travail sur le son

1. Le récit de Zazie

Le récit de Zazie commence comme une parodie de *Hiroshima mon amour*, et se révèle être une savoureuse scène comique où les bruitages et les effets sonores sont maîtres. Plutôt que de donner à entendre un long monologue, raconté avec verve mais dont le contenu - le récit d'une tentative d'inceste - est particulièrement sinistre, Louis Malle préfère transformer cette scène de récit en scène comique et déroute ainsi totalement le spectateur. On remarquera un premier effet sonore : l'accentuation exagérée du bruit des moules qui retombent dans l'assiette, avec un tel fracas que l'on s'étonne de la voir encore intacte. Ce bruit vient régulièrement ponctuer le récit de Zazie, et ajoute au comique de répétition : chaque fois que l'on entend ce bruit, qu'il accompagne un gros plan sur les moules, le plan suivant montrera Pédro-Surplus en train d'essuyer sa veste frénétiquement, geste qui donne à penser qu'il n'est plus guère attentif au discours de la fillette. Ce discours est d'ailleurs en grande partie inaudible. Louis Malle ne donne à entendre que quelques extraits du récit quand il cadre la fillette, laissant comprendre que l'histoire avance. Mais dès que l'on passe sur les autres personnages, le discours est brouillé, sans doute passé à l'envers, ce qui donne à entendre une langue étrange et incompréhensible (procédé que l'on retrouvera, des années plus tard, chez David Lynch). Louis Malle accentue ainsi le caractère singulier de la parole de Zazie, qui n'est pas accessible à tous, et ajoute ainsi au pouvoir de fantaisie de la fillette.

2. La chaussure boîte à musique

Zazie se promène aux Puces de Saint-Ouen, où sont exposés des objets plus merveilleux les uns que les autres. En soulevant une bottine, une mélodie, qui évoque celle qui pourrait d'élever d'une boîte à musique, se fait entendre. Dès qu'elle repose la bottine, la musique s'arrête. Quand elle la reprend, la musique recommence, et suit même les mouvements circulaires que lui fait effectuer Zazie. Ce court passage évoque irrésistiblement le surréalisme, qui vantait le pouvoir des objets d'être multiples ; les surréalistes aimait d'ailleurs détourner des objets, comme les mannequins, de leur usage premier pour leur inventer une identité et une poésie nouvelle (cf la description de la cuiller dans *L'Amour fou* de Breton). Au moyen de la musique, Louis Malle propose un court gag poétique, qui concourt au climat général du film : un monde de la labilité et de la folie plus ou moins douce, qui n'effraie nullement sa petite héroïne.

3. Les larmes de Zazie

Terrible déception ! Le métro est toujours fermé. Révoltée par cette injustice, Zazie se met à pleurer. Mais au lieu de donner à entendre les pleurs de l'enfant, Louis Malle fait entendre plusieurs pleurs d'enfants, particulièrement bruyants, voire faux, et les superpose, comme si Zazie pleurait pour quatre. Ce choix a bien sûr un effet comique, puisqu'il sature l'espace sonore. Par contraste, les yeux de la petite actrice sont secs, et sa bouche est même fermée alors qu'elle simule les larmes, créant une impression d'étrangeté : les pleurs ne viennent manifestement pas d'elle, et sont pourtant tout à fait audibles !

4. Touristes en ascension

Dans l'ascenseur qui mène à Tour Eiffel, que de monde ! Comme souvent dans le film, l'espace est saturé : saturé de personnages, saturé de couleurs et... saturé de voix. En effet, chacun parle dans ce lieu clos, et l'on n'y comprend rien. Louis Malle joue avec les clichés, en proposant des personnages aux origines géographiques bien identifiables, de l'Américain avec son chapeau de paille à la Bretonne avec sa coiffe, en passant par l'Arabie et l'Inde. Mais les voix ne sont pas identifiables, et il règne un brouhaha constant, qui va en s'accentuant. En effet, Louis Malle accélère progressivement l'action : la caméra suit rapidement les personnages, assez erratique tandis que les gestes et que les voix vont de plus en plus vite. Ces dernières finissent par émettre le son d'une bande magnétique que l'on accélère. Encore une fois, Louis Malle met en évidence les trucs cinématographiques qu'il emploie. Au milieu de cette foule, Trouscaillo est inaudible et Gabriel est le seul personnage dont on comprenne distinctement les paroles. Il se tient d'ailleurs au milieu du cadre, clairement identifiable par sa grande taille. Il n'est donc pas étonnant que ce soit de lui que vienne le calme, grâce à un cri assez incompréhensible qui mêle semble-t-il plusieurs langues, ce qui lui vaut cette remarque appréciative de sa nièce : « Tu ne m'avais pas dit que tu parlais les langues forestières ».

III. 2. c. Analyse de séquence : « Vêtez-vous »

En adaptant *Zazie dans le métro*, Louis Malle fait le choix de garder l'une des scènes les plus emblématiques, mais aussi les plus folles du roman : la tentative malheureuse de séduction de Marceline/Albertine par l'inspecteur Pédro Surplus/Bertin Poirée. Louis Malle déplace cette scène dans le temps (Albertine est déjà partie de chez elle avec la robe de Gabriel) et en change le décor : elle ne se déroule plus chez Gabriel, mais dans une loge de théâtre : le décor parfait pour une scène qui oscille entre la *comedia dell'arte* et le vaudeville, où les 40 personnages changent d'identité comme on change de costume. Dans quelle mesure cette scène comique permet-elle à Louis Malle de développer la problématique de l'identité présente chez Queneau ?

I. L'entrée sur le champ de bataille de Bertin-Poirée : une scène de séduction vouée à l'échec

Albertine est sans doute le personnage le plus solitaire du film. C'est la première fois que nous la voyons en dehors de son appartement. Le jeu de l'actrice, extrêmement sereine en toute circonstance, est conforme à l'impression générale qui se dégage du personnage inventé par Queneau, caractérisé en permanence par l'adverbe « doucement ». Cette douceur est également suggérée par les tons pastel de ses vêtements, bleus dans la journée, jaunes le soir. Louis Malle joue subtilement sur le doute concernant les identités : il a substitué grâce au montage Gabriel par Albertine, et les voix intradiégétiques que l'on entend laissent imaginer le spectacle de Gabriel, qu'on ne peut deviner que par l'intermédiaire d'Albertine qui danse légèrement. De manière curieuse, elle répète les dernières paroles de Gabriel, « J'ai le trac », comme si elle jouait son rôle. Ce n'est pas un hasard si derrière Albertine figure une image, un peu incongrue dans une loge, de Napoléon. On peut y voir un clin d'œil à l'une des répliques les plus célèbres du roman « Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.⁶⁶ ». Mais cette image annonce également la bataille à venir entre Albertine et Bertin-Poirée, remportée haut la main par celle-ci.

De manière comique, l'entrée de Bertin-Poirée coincide avec un « Olé » enthousiaste lancé par les spectateurs ; d'emblée, le « flicmane » est déconsidéré, ce cri de victoire allant bien mal avec son air penaud et les souliers qu'il tient à la main. Cette image du matador déconfi court tout au long de la séquence, et ajoute grandement au comique de la scène.

⁶⁶ Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, op.cit, p.14

En effet, le personnage est affublé d'une longue cape, comme un torero, mais en joue bien mal, si bien qu'il est davantage empêtré qu'avantagé ! La musique aux sonorités espagnoles qui ponctue la scène vient rythmer les tentatives du personnage, qui se soldent à chaque fois par un échec. Il évoque davantage un taureau rendu fou qu'un matador plein de sang-froid, rôle tenu par Albertine, qui échappe à son prédateur avec une aisance sereine, le laissant tomber sur le lit ou se cogner au mur. Les tentures qui ornent les murs évoquent une tente de cirque, renforçant l'aspect clownesque du personnage.

II. Albertine et Albert, Pédro Surplus et Bertin-Poirée : double jeu et double identité.

Au début de la scène, Pédro Surplus/ Bertin Poirée tente d'asseoir un ascendant sur le personnage d'Albertine. Physiquement, d'abord, en la dominant de toute sa taille - ce pour quoi il a besoin de grimper sur le lit -, par un ton assuré, presque poseur ensuite, et par son statut d'inspecteur, enfin. Ces trois dimensions sont soigneusement contrecarrées par la jeune femme.

La déconfiture de l'inspecteur est rendue manifeste par le jeu des regards, ou plutôt, l'absence de regard. S'il se hisse de manière grotesque sur le lit pour surplomber Albertine, elle continue à lui tourner le dos ; elle ne jette même pas un coup d'œil à sa carte de police, et ne lui parle que face à un miroir. Les deux personnages semblent évoluer dans deux mondes différents : Bertin-Poirée s'agit dans tous les sens, et continue de parler même après le départ d'Albertine, tandis que la jeune femme continue à se préparer, devenant le mystérieux Albert, sans que cette action ne soit jamais soulignée par la parole ni la mise en scène, toute occupée aux facéties de l'inspecteur. Les personnages ne semblent pas jouer dans le même registre : Albertine ne hausse jamais le ton, elle effectue ses tâches avec placidité, se déplace tranquillement. Au contraire, l'acteur qui incarne Bertin-Poirée, Vittorio Caprioli, lui oppose un jeu très accentué, qui tire vers le grotesque : il ne cesse de jouer des sourcils, pareil à un vilain de film muet. Ses gestes sont erratiques, il se déplace en permanence, mi-dansant, mi-sautant.

Alors qu'il tente de retrouver une crédibilité perdue, il joue à l'inspecteur, donne des ordres (« il faut... »). Une tentative rejetée par Albertine, qui dit de la carte qu'elle est fausse (comme était fausse la moustache de l'inspecteur) et qui enjoint Bertin-Poirée à avouer qu'il n'est « qu'un faux- flic ». Ici, tout n'est que trompe-l'œil et accessoire. Cet aspect est renforcé par les effets magiques du cinéma, qui en un clin d'œil (en un coup de ciseau) déshabillent le personnage ou font se déplacer Albertine dans la pièce. En caleçon jaune et porte-chaussettes, le détective n'a plus grand- chose d'un séducteur.

III. La folie des mots et des identités

La folie du personnage s'exprime de deux façons : par un déploiement irrépressible d'activités bruyantes (jeter un verre, détruire des flacons) et par un flot de paroles ininterrompu. Louis Malle, fidèle à l'esprit de Queneau, n'hésite pas à détruire le dialogue finement ciselé de l'auteur qui pourtant garde toute sa verve et son comique. Louis Malle reprend par exemple le « C'est vraiment dégueulasse » employé dans le roman par Queneau. L'expression, en 1959, est peut-être aussi un clin d'œil au *A bout de souffle* de Godard, où le personnage de Jean-Paul Belmondo prononce cette réplique à la toute fin du film. Louis Malle reprend le point de départ de Queneau, s'appuyant sur une équivoque du mot « violation » (bien peu approprié pour une tentative de séduction) pour lancer un pseudo discours amoureux, particulièrement inefficace puisqu'il ne reçoit que des réponses méprisantes d'Albertine. Si Louis Malle garde beaucoup de répliques de cette scène fameuse, il les fait dire à toute vitesse au personnage, allant même jusqu'à utiliser un léger accéléré, qui rend les gestes comme la paroles erratiques. Le dialogue se perd, les mots s'entrechoquent, c'est une sorte de folie qui prend le personnage. Cabobin devenu inaudible, il se perd dans son propre flot de paroles, sans remarquer qu'Albertine est prête à sortir de la pièce, transformée en une créature androgyne dont l'identité est soudain remise en question (à la fin du roman apparaît un certain Marcel, variation masculine de Marceline. Ici, Albertine devient-elle Albert ?).

Louis Malle fait enfin le choix de faire intervenir Zazie dans cette scène, contrairement à ce qui se passe dans le roman. Elle devient ainsi le témoin privilégié du monde un peu fou des adultes. C'est à elle que s'adresse le monologue de Bertin-Poirée au sujet de sa rencontre avec la veuve Mouaque.

Louis Malle préserve le dialogue de Queneau, mais, encore une fois, refuse tout théâtre filmé, en privilégiant les pouvoirs du cinéma : Bertin-Poirée entre et sort du champ à chaque fois du même côté de manière parfaitement fluide tout en se rhabillant, comme par magie. Zazie, quant à elle, surgit comme à son habitude comme un diable de sa boîte, en bondissant d'un bord du cadre pour entrer dans le champ. Le remplacement d'Albertine par Zazie est une invention audacieuse de Louis Malle : elle prolonge la confusion des identités, puisque Bertin-Poirée ne cesse de s'adresser à elle en l'appelant Albertine, comme si elles ne faisaient désormais qu'une seule et même personne.

La fin de la scène se déroule à toute vitesse. Louis Malle fait le choix de couper le long débat concernant la conjugaison du verbe « vêtir ». Le fait que ce soit Zazie qui corrige Bertin-Poirée, et non Albertine, ajoute au comique de la scène et va de pair avec cette image d'enfant sûre d'elle qu'est Zazie. Encore une fois, Malle a recours à l'accélération du son et de l'image pour montrer un emballement de la parole. Folie rendue explicite par le regard caméra de l'acteur et le gros plan et l'exclamation « A poil » lancée au spectateur, rupture du quatrième mur typique de la Nouvelle vague, et qui évoque ici l'univers du dessin animé.

CONCLUSION : Louis Malle s'amuse beaucoup avec la dimension théâtrale du roman de Queneau. Il en savoure le langage et le sens de l'humour, qu'il retranscrit au moyen du cinéma (gros plan, adresses au spectateur, faux raccord). Les personnages apparaissent et disparaissent comme par magie, et changent d'identité comme de chemise dans cette loge étrange. Le jeu des identités est au cœur de cette scène où intervient Zazie, témoin de la folie déployée par les adultes. Louis Malle va même plus loin que Queneau, multipliant le comique de gestes et les effets sonores pour appuyer le ridicule du personnage de Bertin-Poirée. Il dynamite le langage et les gestes dans une adaptation impertinente où il retrouve l'esprit de Queneau, grand empêcheur de tourner en rond.

III. Carte des monuments de Paris

1. Le Sacré-coeur
2. Le Panthéon
3. La Sainte-Chapelle (ce joyau de l'art gothique)
4. Le Tribunal de commerce
5. L'Eglise Saint Vincent de Paul
6. La Tour Eiffel
7. L'Arc de Triomphe
8. Les Invalides
9. La Madeleine
10. La caserne Reuilly (anciennement)
11. Gare de l'Est
12. Gare d'Austerlitz
13. Gare d'Orsay (actuel Musée d'Orsay)
14. Les Puces de Saint-Ouen

IV. 2. EXERCICE : La bataille finale aux Nyctalopes

Le mélange de comique et de violence culmine lors de la scène de bataille épique dans le restaurant, à la fin du film. Dans le chapitre 17, Queneau en fait un sommet d'absurdité, une *Iliade* où l'épique - termes militaires, épithètes homériques, emphase - est traité de manière parodique. Le geste de Zazie, qui jette une carafe au hasard, est ainsi commenté par un narrateur malicieux : « Tant l'esprit militaire est grand chez les filles de France.⁶⁷ » Chez Louis Malle, la contre-plongée qui accompagne Gabriel, qui abat les loufiats avec un simple coup, donne à voir un moderne Hercule.

⁶⁷ Ibid p.215

Louis Malle prépare soigneusement cette escalade dans la destruction. La séquence commence par une musique classique douce, et une mouvement souple de caméra. Mais rapidement, avec l'ébriété, tout commence à bouger : gros plans, grands angles et caméra mouvante nous font entrer dans un monde du délire, incertain. Et ainsi commence la destruction : chute des invités comme des dominos, bris de verre, échange de gifles et bientôt jets de choucroute, version alsacienne de la tarte à la crème des burlesques. Le rythme est capital dans cette séquence, où progressivement tout s'accélère : comme dans les films hollywoodiens d'antan, Louis Malle fait tourner un transparent derrière Turandot pour montrer son égarement ; la musique se fait de plus en plus rapide, les personnages bougent en accéléré, comme dans un dessin animé. Fidèle à l'esthétique de la saturation et au sens de l'excès qui préside à tout le film, Louis Malle invente de nouveaux gags, et insiste tout particulièrement sur la destruction systématique du café, qui devient aussi centrale que la guerre contre les loufiats : la musique joyeuse se fait plus grave et ralenti ; désormais, ce sont les bruits de casse qui domine la bande sonore. Autre invention de Louis Malle : la découverte, derrière le deuxième décor, d'une équipe de cinéma.

Déjà, chez Queneau, la lutte n'était pas sans victimes : on sort du café en « enjambant le tas des déconfits qui formaient une sorte de barricade » pour tomber nez à nez avec des messieurs « fortement armés » (Queneau le précise plusieurs fois) qui abat la veuve Mouaque dans la plus grande indifférence. Dans le film, les blessures et la mort sont encore plus présentes que dans le roman : Gridoux tue un serveur d'une balle, un loufiat est littéralement dévoré par des touristes, le plan final de la séquence montre dans un panoramique le tas de vaincus, tandis que les vainqueurs estropiés peinent pour sortir du café. Mais la dérision reste au rendez-vous, comme l'indique la parodie de musique militaire qui accompagne les personnages victorieux et râlant.

Cette accentuation de la violence dans le film se double d'un propos politique. La veuve subit la torture de la baignoire, réminiscence de la Seconde Guerre mondiale, voire, peut-être, référence à la guerre d'Algérie. La scène se politise encore avec l'arrivée d'Aroun Arachide, dictateur de pacotille que Louis Malle transforme, par une légère contre-plongée qui insiste sur le menton carré, en un Mussolini. Des clamours populaires, commandées à distance par le dictateur, se font entendre. Le personnage sans nom ni identité continue un parcours où on l'a vu tour à tour suborneur d'enfants, potentiel violeur, satyre. Autour de lui, chemises noires et forces de l'ordre. Le recours à un transparent donne un aspect irréel à ses personnages, qui sont plus grands que nature, et partant, bien plus inquiétants. Les armes ne sont plus soupières et carafes, objets inscrits dans la tradition du burlesque, mais des armes à feu. Avec cette scène, Louis Malle était conscient d'un basculement dans une violence qui l'éloignait du comique : « A ce moment-là, le film n'est plus comique du tout, 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.⁶⁸ » Même si le burlesque fait un bref retour, avec un piano magiquement tombé du ciel (encore un hommage à Laurel et Hardy), la bataille qui suit, dans les cris et la fumée, est sans merci. Les couleurs vives ont disparu, ainsi que la musique joyeuse. Les équipes du film se transforment en reporter de guerre, tandis que des soldats de tous bords (on aperçoit des poilus) s'affrontent. C'est sur cet affrontement violent que Zazie est emmenée en lieu sûr, dans le métro.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

Raymond Queneau : https://fr.wikipedia.org/wiki/Raymond_Queneau

Couverture de *La Révolution surréaliste* : <https://www.bsb.univ-paris3.fr/images/docs/10196/andrebreton.pdf>

Musidora dans *Les Vampires* : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Musidora_\(actrice\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Musidora_(actrice))

Photographie de Louis Malle : https://fr.wikipedia.org/wiki/Louis_Malle

Carte de Paris : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_department_land_cover_location_map.jpg

68 « Pourquoi avez-vous tourné Zazie ? » Louis Malle répond aux questions de *L'Express*, *L'Express*, 27 octobre 1960 44