

## ***Zazie dans le métro : de l'écran à la scène***

Johanne Bénard

Numéro 107 (2), 2003

Échos des années 50

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26176ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bénard, J. (2003). Compte rendu de [*Zazie dans le métro : de l'écran à la scène*]. *Jeu*, (107), 143–148.

## Zazie dans le métro : de l'écran à la scène

Je suis un peu sceptique. J'ai beau lire dans le programme et dans différentes critiques que l'adaptation que le Théâtre des Fonds de Tiroirs a faite du roman de Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (paru chez Gallimard en 1959), n'a pas passé par la bien connue adaptation de Louis Malle (1960), je n'y crois pas tout à fait. Non pas que je veuille sur ce point remettre en question les déclarations de Frédéric Dubois, le metteur en scène<sup>1</sup>. Mais, il me semble que, peut-être à l'insu de

Dubois, le premier travail de transposition a profité au second ou, plus exactement, que les procédés proprement cinématographiques de l'un trouvent leur exact équivalent dans les procédés tout aussi proprement théâtraux de l'autre.



Catherine Demongeot  
dans le film de Louis Malle,  
*Zazie dans le métro* (1960).

Dans un article sur le film paru en 1994 dans la revue *Cinémas*, j'ai déjà montré comment le passage du roman au film dédoublait en quelque sorte un travail de transposition inhérent au roman lui-même, qui avait tenté non

seulement de faire passer dans l'écriture des expressions et tournures du registre populaire et argotique, mais encore, de façon plus générale, l'oral dans l'écrit<sup>2</sup>. Ainsi, les trouvailles linguistiques de ce roman comprennent tout à la fois les calembours et les mots-valises, mais aussi les efforts de l'écriture quenaliennne pour coller à l'oral et subvertir le système orthographique: les contractions (« ptit »), les élisions (« t'entends »), les modifications orthographiques pour se rapprocher de la prononciation (« egzagérer ») et, surtout, de façon plus spectaculaire, les coagulations phonétiques

1. Alors qu'il reconnaît que l'adaptation au cinéma a été marquante et qu'elle constitue le film-culte de la Nouvelle Vague, Dubois tient à préciser que l'idée de monter *Zazie...* au théâtre remonte à sa lecture du roman, que son frère lui a offert à 18 ans.

2. « Un cinéma zazique ? », *Cinémas*, vol. 4, n° 3, printemps 1994, p. 135-154. On pourra se référer à cet article pour une analyse plus détaillée du film et de son rapport au roman, de même que pour une discussion sur l'irréductibilité du texte de Queneau, qui offre tout de même une certaine résistance à la transposition. Par ailleurs, on trouvera le scénario du film (sur lequel Louis Malle aurait travaillé en collaboration avec Jean-Paul Rappeneau) dans les cahiers de *l'Avant-scène du cinéma*, n° 104, juin 1970, p. 7-64.

du genre du « Doukipudonktan » initial<sup>3</sup>, qui font écho à la tendance agglutinative propre au langage parlé. Tout un aspect du roman qui ne pourra jamais, bien à l'évidence, être rendu par les dialogues parlés à l'écran ou sur la scène. Pour le spectateur (du film comme de la pièce) qui n'aurait pas lu le roman, le fameux « Doukipudonktan » était condamné à perdre tout effet. Quand Gabriel, qui attend Zazie sur le quai de la gare, se demande d'où viennent ces odeurs suspectes (« D'où qu'ils puent donc tant ? »), on ne rit que du caractère grotesque de la question, non du monstre lexical de l'écrit.

Or, ce qui fait la force du film comme de la pièce, c'est justement d'avoir réussi à faire passer la subversion d'un code à un autre, d'un langage à un autre. Louis Malle lui-même dit avoir cherché des « équivalences » aux jeux de l'écriture romanesque « pour arriver à la même critique de l'écriture cinématographique<sup>4</sup> ». Alors que Queneau, en voulant s'approcher de la langue parlée, crée dans le texte des stations autoréflexives, où est détournée la visée dénotative du langage, le film et la pièce, par différents procédés audiovisuels, s'en prennent, respectivement, à l'illusion cinématographique et à l'illusion théâtrale.

### Le jeu

Dans un premier temps, il faut dire, bien sûr, que les nombreux et vivants dialogues du roman ont été pour la plupart repris tels quels au cinéma comme au théâtre. On croirait d'ailleurs que les élisions, contractions et agglutinations sont autant d'indications pour l'acteur d'un rythme ou d'une prononciation, voire de l'accent d'un français parisien d'après-guerre qui, dans le cas de la troupe québécoise, ne pouvaient d'ailleurs qu'être utiles. Mais c'est à un choix de mise en scène qu'il faut rapporter le jeu outré des comédiens, qui, tant au théâtre qu'au cinéma, récitent leurs répliques sans naturel, avec des changements brusques d'intonation ou d'attitude. Pour le théâtre, on pense à l'absurde des années 50 et 60 ; pour le cinéma, au jeu propre à la Nouvelle Vague. La parenté des deux adaptations n'en demeure pas moins évidente. Comparons ainsi, dans la pièce, les jeux choraux, les sorties à reculons des comédiens et, surtout, la façon dont, systématiquement, dans une totale distanciation, ils se parlent sans se regarder et en s'adressant plutôt au public, aux apartés des acteurs du film, qui s'adressent parfois au spectateur et qui sont récités sur un ton que l'on dirait justement théâtral. Quant aux changements de rôles, disons qu'ils sont plus systématiques dans la pièce que dans le film, puisque la plupart des comédiens jouent au moins deux personnages, mais que, dans les deux cas, ils transposent les changements d'identité qui, à tous les niveaux, font la spécificité de ce roman : renversement spectaculaire

3. D'autres exemples : « skeutadittaleur » (ce que tu as dit tout à l'heure), « Singermindépré (Saint-Germain-des-Prés) », « Lagoçamilébou » (la gosse a mis les bouts), « Ltipstu » (Le type se tut), « Iadssa » (Il y a de ça) et « bloudjinzés » (bleu jeans).

4. Je fais référence ici à un article du *Monde* du 27 octobre 1960, cité dans la *Revue du cinéma*, n° 274, 1973, p. 162.



Catherine Demongeot dans  
le film de Louis Malle, *Zazie*  
dans le métro (1960).



*Zazie dans le métro* de Queneau, adaptée et mise en scène par Frédéric Dubois. Spectacle du Théâtre des Fonds de Tiroirs, présenté à la Salle Fred-Barry à l'automne 2002. Photo: Ève Cadieux.

d'identité sexuelle du couple Gabriel-Marceline, devenu Gabriella-Marcel<sup>5</sup>, mais également identité foncièrement changeante du personnage de Troussaillon-Pédro-Bertin Poiré-Aroun Arachide, ce vilain tour à tour satyre, détective et militaire.

### L'espace

Le parallèle le plus intéressant demeure à mon avis du côté de l'espace, qui n'est pas moins truqué dans le film que dans la pièce et qui, dans les deux cas, permet de réaliser des procédés visuels équivalents aux jeux verbaux du roman. Car si l'adaptation de *Zazie dans le métro* que présente le Théâtre des Fonds de Tiroirs peut être rapportée à son esthétique, qui est fondée sur l'utilisation d'un très petit espace de jeu, et donc sur un art de la contrainte, elle paraît tout autant s'apparenter à l'esthétique du film, où la caméra délimite un champ à tout moment soumis à d'artificielles contraintes. Alors que les huit mètres carrés de la scène (avec au centre une colonne Morris et au fond une silhouette de Paris) figureront divers lieux de Paris, ce sont au cinéma les changements ou les raccords incongrus de plans qui font passer les personnages d'un lieu à un autre ou les font piétiner dans un même espace<sup>6</sup>. De même, l'effet d'accélération de cette petite scène qui fourmille de personnages et se métamorphose constamment n'est pas moins présente au cinéma qu'au théâtre, qui affec-

tionne également les parcours circulaires et les scènes de poursuite, où les personnages peuvent courir sans avancer ou en tournant en rond.

Ainsi, le spectateur de théâtre, devenu tout aussi attentif aux moyens qu'ont les acteurs de suggérer les situations et les lieux qu'à l'intrigue elle-même, n'est somme toute pas différent du spectateur du film de Louis Malle, à qui on rappelle constamment qu'il

5. Dans le film, Marceline est devenue Albertine et Marcel, Albert. S'agirait-il pour Queneau comme pour Malle, voire peut-être plus pour Malle à travers Queneau, d'une allusion à Marcel Proust ?

6. Notons à titre d'exemples la séquence du quai au début du film, où le travelling qui nous fait remonter avec Gabriel la file des passagers se termine de façon déconcertante sur le même passager qui était au début du rang ; la scène de présentation par Zazie de Pédro à Gabriel, qui, abruptement, nous fera passer de la rue à l'appartement de Gabriel ; finalement la séquence où Zazie et Gabriel, dans le taxi de Charles, tournent autour de la même église (l'église Saint-Vincent-de-Paul), en lui prêtant le nom de différents monuments.

est au cinéma. S'étonnera-t-on alors de ce qu'en décrochant du réalisme, les deux adaptations sortent du langage par le mime et le burlesque ? Certes, dira-t-on, les traditions ici sont différentes et les nombreuses scènes de poursuite ou de bagarre du film peuvent seules revendiquer une filiation directe avec le cinéma muet, et en l'occurrence avec le burlesque américain (*silent slapstick farce*). Il n'en reste pas moins que le jeu physique et caricaturé des comédiens du Théâtre des Fonds de Tiroirs, fleurant plutôt du côté du théâtre, avec la pantomime théâtrale et la comédie burlesque, évoque également le cinéma muet.

### L'environnement sonore

D'ailleurs, la présence sur scène du musicien-bruiteur Pascal Robitaille, qui crée au fil de l'action scénique un « environnement sonore » (c'est le terme utilisé dans le programme), rappelle d'une certaine façon la foncière dissociation de l'image et du son au cinéma muet, qui, au moment de la projection, pouvait se surimposer en direct à l'image médiatisée. Le rapprochement paraîtra peut-être incongru. Il n'empêche que les effets comiques de l'accompagnement ingénieux et insolite de ce multi-instrumentiste proviennent aussi bien du caractère hétéroclite de ses instruments (qui vont de l'accordéon aux jouets pour enfants, en passant par les percussions de toutes sortes) que



Zazie dans le métro, film de Louis Malle (1960).

du décalage qui s'instaure entre le jeu scénique et les bruits ou la musique qui l'accompagnent, permettant tour à tour le renforcement d'un mouvement dramatique et l'ironie. Mais on pourrait penser également que la pièce reprend ici des procédés du film de Louis Malle ; les bruits surajoutés de Zazie qui fait des bulles dans son coca avec sa paille ou qui pleure bruyamment rappellent les jeux de désynchronisation de la bande sonore dans le film, en l'occurrence la scène où Zazie pleure devant le métro. De même, dans le film, il arrive que la bande sonore soit jouée en accéléré ou de recu-lons ou bien que la parole soit couverte par le bruit, perdue dans la cacophonie des scènes de rue, le tintamarre des scènes de bar et de bagarre ou la rumeur polyglotte



*Zazie dans le métro*, adaptée et mise en scène par Frédéric Dubois. Spectacle du Théâtre des Fonds de Tiroirs, présenté à la Salle Fred-Barry à l'automne 2002. Photo: Ève Cadieux.

d'un car de touristes. D'une part, donc, je dirais que l'écart qui se creuse entre l'image et le son, au théâtre comme au cinéma, révèle le processus de création ou de production<sup>7</sup>. Mais, d'autre part, j'ajouterais que cette autoréférentialité établit des analogies entre les deux médiums, qui, par-delà le roman qu'ils adaptent, se font ainsi écho.

### Actualité de Queneau

L'analyse comparative, certes intéressante en soi, s'avère pour moi surtout importante parce qu'elle me permet de poser la question de l'actualité d'un roman des années 50, devenu non seulement un classique de la littérature française, mais aussi du cinéma français. Or, ce que je voudrais proposer en dernière instance, c'est que ce sont les transpositions de ce roman dans deux médiums différents qui ont débarrassé ce texte archétypal de la littérature française des clichés qui empêchaient de le lire, parce qu'ils le réduisaient à ses innovations formelles, ne pouvant elles que vieillir<sup>8</sup>. En passant du roman au cinéma, puis au théâtre, qu'est-il resté de l'écriture de *Zazie dans le métro*? Un mouvement de subversion ou de déconstruction qui ne se limite pas à la surface, mais qui résonne dans tout l'univers fictif ou dramatique. Car l'autoréférentialité de cha-

cune de ces écritures n'est pas vaine, ni gratuite: elle concorde avec l'histoire de Zazie, un véritable roman d'initiation que le metteur en scène qualifie d'ailleurs (mais sans s'y attarder) de « fable sur l'identité ». En fait, ce pourrait être même plus particulièrement l'adaptation théâtrale, qui, à plus de quarante ans de distance du roman

7. Même le cinéma hollywoodien, qui, on le sait, joue à fond sur l'illusion, nous révèle, par des suppléments servant à la commercialisation du film dans ses versions DVD, la façon tout à fait artisanale dont les bruiteurs travaillent à la bande sonore des films, artificiellement surajoutée aux images. Le plus intéressant documentaire qu'il m'ait été donné de voir est sans doute celui sur les bruiteurs (« fo-ley artists ») du film *Men in Black II* (Barry Sonnenfeld), produisant la bande sonore du film à partir d'un ensemble extrêmement hétéroclite d'objets et de rebuts.

8. Il semblerait donc que, comme pour *la Dernière Bande* (voir mon article dans ce numéro), et cela malgré les différences profondes entre les deux œuvres, ce sont les transpositions ou adaptations qui révèlent le mieux maintenant l'actualité des textes des années 50. C'est du moins l'hypothèse que j'aimerais proposer ici.

et du film, nous incite à relire Queneau. Car nulle part mieux qu'au théâtre ne voit-on que les trajets circulaires ou sans destination de Zazie dans la ville sont mis à la place d'autre chose, se jouent sur une autre scène : celle de l'imaginaire, de l'inconscient, du rêve. N'était-ce pas pourtant frappant ? L'histoire aurait pu se lire comme le rêve de Zazie, qui est laissée par sa mère sur un quai de gare avec son oncle se travestissant et changeant d'identité sexuelle, et qui tente en vain de prendre le métro : ce lieu interdit (en grève) de ses désirs. Un rêve où, du reste, Zazie n'en finit plus de rencontrer des personnages aux identités instables, qui sont pris dans différentes histoires de séduction<sup>9</sup>, alors qu'elle raconte elle-même, à son satyre de l'heure, une invraisemblable histoire d'inceste et de meurtre du père. Et puis, n'avait-on pas remarqué à la fin que Zazie, amenée par son oncle dans sa boîte de nuit, qui dort debout, semble justement rêver ? À sa mère, qui elle-même vient de se réveiller pour aller chercher sa fille et qui lui demandera ce qu'elle a fait, Zazie, qui a vécu plus d'un week-end dans l'ordre de l'imaginaire, répondra donc simplement : « J'ai vieilli. »

De même, on me permettra ici de le rappeler, c'est Anne Ubersfeld elle-même qui prête le statut de rêve au théâtre, en indiquant que tous deux sont fondés sur le processus de dénégation : le spectateur, comme le dormeur, dit-elle, accomplit ses désirs par la « construction du fantasme<sup>10</sup> ». Ce serait donc dans sa quête elle-même, dans son histoire comme dans ses symboles, que le roman emprunte au rêve et, par ricochet, se prête à sa transposition théâtrale. Il n'aurait resté au Théâtre des Fonds de Tiroirs qu'à accentuer, par un théâtre basé sur la contrainte de l'espace et sur le pouvoir de suggestion, cette « mobilité des signes » définissant pour Ubersfeld les structures du rêve et du fantasme théâtral qui admettent tous deux, pour s'en nourrir, « la non-contradiction, l'impossible ». Est-ce assez pour nous convaincre que l'adaptation théâtrale de ce roman était d'une certaine manière obligée ? Voilà qu'en suivant Ubersfeld jusqu'au bout, je trouve un dernier argument, qui fait dériver du processus de dénégation, la propriété pour le théâtre de dévier des codes et des morales : « Le théâtre, on le sait depuis longtemps, apporte la possibilité de dire ce qui n'est pas conforme au code culturel ou à la logique sociale : ce qui est impensable logiquement, moralement, socialement scandaleux, ce qui devrait être récupéré selon des procédures strictes est dans le théâtre à l'état de liberté, de juxtaposition contradictoire<sup>11</sup>. » Je m'arrête ici, mais on aura compris que le non-conformisme de *Zazie...*, peut être lu dans l'intersection des champs du rêve, de la morale et du théâtre. Relisons *Zazie dans le métro*. Remettons en marche ce métro, resté peut-être en grève depuis 1959... **J**

9. Il vaut la peine de rappeler ici la scène des plus ambiguës où Mado P'tits Pieds, qui se prépare à sortir avec son nouveau fiancé, change de vêtement devant Marceline, qui lui fait la cour.

10. Je renvoie ici à tout le développement d'Ubersfeld sur la « dénégation-illusion » dans *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996 (pour la nouvelle édition), p. 35-41.

11. *Ibid.*, p. 41.