

Quand Queneau ... *en met trop* : Zazie, le même et l'autre¹

TOUCHSTONE : [...] art thou learned ?

WILLIAM : No, sir.

TOUCHSTONE : Then learn this of me. To have is to have. For it is a figure in rhetoric that drink, being poured out of a cup into a glass by filling the one doth empty the other. For all your writers do consent that *ipse* is he. Now you are not *ipse*, for I am he.

William Shakespeare *As you like it*, V, 2

Et si l'un des secrets de fabrication de Zazie, le roman comme le film, résidait dans celui de la recette de la choucroute servie à la *Sphéroïde* ? Dégueulasse cette choucroute ! C'est ce que pense et proclame Zazie ... Pourtant elle semble encore en réclamer ... Du moins c'est ce que comprend le gérant ...

Entrons à nouveau dans cette brasserie, au chapitre 12, page 136².

Nous voilà en la si bien nommée *Sphéroïde* – calquée sur le *Globe*, boulevard de Strasbourg, aux réminiscences shakespeariennes évidentes, et spécialiste de ping-pong et billard, l'un et l'autre jeux de balles ou boules, pas étonnant qu'on tourne en rond ...

- *Le truc que vous me servez là, dit Zazie, c'est tout simplement de la merde. [...]*
- *Vous inquiétez pas, dit le gérant d'un air complice, je trouverai bien à la replacer ma choucroute. Qu'est-ce que vous désirez à la place, mademoiselle ?*
- *Une autre choucroute.*
- *Une autre choucroute ?*
- *Oui, dit Zazie, une autre choucroute.*
- *C'est que, dit le gérant, l'autre ne sera pas meilleure que celle-là. Je vous dis ça tout de suite pour que ça recommence pas vos réclamations.*
- *Somme toute, y a que de la chose à manger dans votre établissement ?*

C'est que le gérant, « *plus con encore* » que le « *vicieux loufiat* », et qui, depuis qu'il avait décidé d'*intervindre* (sic), avait finalement changé de méthode suite à l'idée de Troussaillon de passer « *un coup de bigophone [...] à la Préfectance* », c'est que le gérant, le langage, lui il sait pas comment que ça fonctionne ... Sans doute plus impressionné, depuis sa première tétée, par la PJ que par les perspectives de la TL !

Autre, qui traduit à la fois le latin *alius* (l'autre, le différent) et *alter* (l'un des deux, le complémentaire) exprime à lui seul deux des caractéristiques essentielles du langage, savoir la **polysémie**³ et la **synonymie**⁴. Polysémie parce qu'un même mot, entre sens propre, sens figuré, sens dérivé, sens métaphorique et autres sens interdits ... peut avoir des significations variées et désigner ainsi plusieurs réalités. Synonymie parce qu'une même réalité peut quant à elle être exprimée par plusieurs mots... (En prolongement de ceci, évoquons encore **l'homonymie** et la **paronymie** fondées également sur l'identité, phonétique cette fois, et la différence sémantique ...)

¹ Alain Monnier © 2013

² Les numéros de pages renvoient à l'édition « **Folioplus classiques** », Gallimard 2012

³ « *Propriété de l'identité signifiée [...] dont la définition formelle est indifférente à la différence sémantique* » René Jongen, **Quand dire c'est dire – Initiation à une linguistique glossologique et à l'anthropologie clinique**, De Boeck, 1993. L'ouvrage de R Jongen se propose d'introduire à la **Théorie de la Médiation**, élaborée par le linguiste et anthropologue **Jean Gagnepain** (1923-2006) et son équipe de l'Université de Rennes II.

⁴ « *Equivalence sémantique de différence signifiée* » René Jongen, op. cit.

Soit le mot « *jour* » : il désigne à la fois, du fait de la polysémie, la clarté, la lumière du soleil, le temps durant lequel cette clarté est visible, un espace calendaire de 24 heures, une ouverture laissant passer la lumière, un vide entre deux surfaces ... Employé dans des expressions précises, il a encore d'autres significations : *voir le jour, mettre fin à ses jours, être à jour, un faux jour, au grand jour, de nos jours* ... C'est à la synonymie que nous avons par contre eu recours pour énumérer chacune des significations : *jour = clarté, jour = journée, jour = vide*, etc.

Lorsque Zazie demande « *une autre choucroute* », ce n'est pas qu'elle se délecte et qu'elle en veut davantage : c'est qu'elle souhaite un plat en rupture avec celui qu'elle ne peut consommer. Mais le gérant, lui, croit qu'elle veut encore plus du même plat... Un autre *identique* ou bien un autre *différent* ? Incommunicabilité !

Le fait de produire de l'identique, par **duplication**, procède de la **générativité**⁵ ou **analyse quantitative**. Celui de faire se succéder des éléments distincts, par **substitution**, de la **taxinomie**⁶ (ou encore **taxonomie**) ou **analyse qualitative**.

Déjà le mot « *choucroute* » est à lui-même un délice linguistique, faute de l'être sur le plan gastronomique à ladite adresse parisienne : de l'allemand *Sauerkraut* (du chou aigre, formé à la fois de *Kraut* = le chou et *sauer* = aigre, rance, sur, tourné ...), il a donné ce curieux mot français dans lequel c'est le premier terme, *sauer*, qui par confusion phonétique est devenu le *chou* ... Où donc alors est la *croûte* ? Les français prendraient-ils finalement la chou-croute pour une espèce de galette ou de tourte ? C'est *l'autre* (l'adjectif aigre) qui est donc ici devenu *le même* ...

Le fait de jouer avec *le même et l'autre* est un divertissement qui passionne Queneau, poète⁷, philologue, logicien et mathématicien.

C'est ainsi qu'il opère lorsqu'il adjoint à un terme connu un suffixe également existant mais en l'occurrence inattendu. Comme lorsque Turandot, p. 20 (mais voir aussi p. 29), déclare ne pas vouloir « *dans [s]a maison de petite salope qui dise des **cochonnetés** comme ça* ». Au substantif « *cochon* » auquel on attendrait l'ajout du suffixe « *-nerie* », Queneau préfère ajouter le suffixe « *-ceté* » (comme dans *méchanceté*..) créant ainsi un **néologisme** cependant transparent pour le lecteur. Si le bistrot veut évoquer de façon indirecte l'usage un peu particulier et sexuellement très connoté que l'enfant fait du langage afin d'en atténuer la vulgarité, il a pour effet paradoxal d'attirer l'attention sur icelle.

D'autres exemples émaillent le roman, à commencer par « *intervindre* », vu plus haut, ou « *prétentiard* » (p. 72), auquel le suffixe péjoratif lui fait irrémédiablement mériter son ... sale air. Le même procédé peut également affecter des énoncés dépassant le mot (« *Tu sais ce que ça veut dire « **inintelligent** » espèce de **con** ?* », p. 27, « *le **tonton** est une **tata*** », p. 80)

Les **mots-valises**, également chers à Queneau, procèdent du même principe (cf. ci-dessus « *Perfectance* ») : service préfectoral chargé de la surveillance de la nourriture/

⁵ « *Analyse quantitative en du segment distinct, par définition contrastive* » René Jongen, op. cit.

⁶ « *Analyse qualitative en de l'identité différentielle, par définition oppositive* » René Jongen, op. cit.

⁷ cf. **Pour un art poétique** : Prenez un mot prenez en deux/Faites les cuir' comme des œufs / Prenez un petit bout de sens / puis un grand morceau d'innocence ...

becquetance ?). Avec l'adjonction d'un autre élément à ce qui peut sembler une partie commune – la *même* – à deux termes différents, *autres*, on peut donner naissance à une réalité linguistique neuve, originale, insolite. Déjà, pour marquer discrètement leur assentiment, les personnages « *vuvurent* », (*v...oui + susurrer*, pp. 47, 69) le marchand du surplus, p. 48, devient un « *bazardeur* ». Plus loin, p. 72, le néologisme « *midineurs* » désigne les clients venant déjeuner (*diner*) le *midi* chez Turandot, mais le terme fait inmanquablement penser à « *midinette* », qui est loin de concerner le même type de clientèle : question de genre, d'activité, d'appartenance sociale ... Les mots, en ce qu'ils sont des réalités abstraites (autant que concrètes), s'affranchissent de ces frontières.

Queneau ne néglige pas non plus les rapprochements de sons, **assonances et allitérations** ; on peut presque parler de rimes internes (« ...son ***tac. T'as compris ?*** », p. 11), avec une distribution phonétique qui peut prendre la forme du chiasme (« la ***chair du derche*** », p. 23).

Les **calembours** relèvent encore de ce jeu sur *le même et l'autre* puisque le rapprochement phonétique de deux réalités sémantiques en provoque une troisième, de sens encore différent. « *Et puis faut se grouiller : Charles attend* », déclare Gabriel (p. 11) pour citer le premier et le plus facile.

Surviennent aussi les brusques variations sur le **sens propre** et le **sens figuré** qui nous rappellent utilement, à la manière de Laverdure⁸, combien notre langage fleuri est souvent dépourvu de bon sens. « *Devant la stupide hypocrisie de cette question, Zazie doubla le volume de ses larmes. Tant de sanglots semblaient se presser dans sa poitrine qu'elle paraissait ne pas avoir le temps de les étrangler tous.* » (p. 44) Le recours au sens figuré, donc à la polysémie du verbe « *étrangler* » permet de donner une pointe de cruauté à la colère zazique. Et qui dit que le pronom personnel « *les* » ne désigne que les sanglots, et pas l'ensemble des adultes incarné dans cette scène par l'ambigu personnage qui vient de faire son apparition ?

Par l'étendue de la polysémie, deux champs lexicaux peuvent sembler innocemment rapprochés et en fin de compte se télescoper : « *C'est la boussole qui vous fait envie ? qu'il demande avec aplomb* » (p. 47), « [...] vous vivez de la prostitution des petites filles [...] vous n'allez pas me soutenir le contraire » (p. 61) ...

Autre effet d'assemblage qui associe même symétrie syntaxique et phonétique, ici **zeugma** et allitération, lorsque Zazie a passé les *bloudjinnzes* et ... « *ses mains sur ses petites fesses moulées à souhait et perfection mêlés* » (p. 63)

Le fait est que ce genre d'association est particulièrement propice au glissement de sens et à l'allusion à connotation sexuelle... Ainsi de la discussion entre Mado et Gridoux à propos de Charles :

- *Ce qu'il peut m'agacer quand je le vois en train de décortiquer un courrier du cœur [...] Comment que vous pouvez croire, que je lui dis, comment vous pouvez croire que vous*

⁸ « *Tu causes, tu causes, dit Laverdure, c'est tout ce que tu sais faire.* », p. 21 : cette « scie » est reprise tout au long du roman, pp. 26, 27, 29, 35, 39, 40, 69, 72 ... Elle est parfois utilisée par Gabriel à l'encontre de Turandot, voire vice-versa.

allez trouver là-dans *l'oiseau* rêvé ? S'il était si bien xa *l'oiseau*, il saurait se faire **dénicher** tout seul, pas vrai ? [...]

- Et Charles ? [...] qu'est-ce qu'il répond à ça ?
- Il répond des trucs pas sérieux comme : et ton *oiseau* à toi, tu te l'es fait **dénicher** souvent ? Des blagues, quoi (soupir). I veut pas mcomprendre. (pp. 76-77)

Par divers procédés d'atténuation (« *trucs pas sérieux* », « *blagues* ») comme de substitution, Queneau n'engage pas sa responsabilité mais celle de son personnage (autrement qualifié de « *trop romantique* », p. 76 ... et dont il est d'abord signalé qu'il cherche *l'oiseau rêvé*...). Mais c'est également le lecteur qui se voit implicitement associé à l'explicitation d'un sens que, par un vrai faux souci de bienséance, l'auteur ne fait que suggérer. Le recours ingénu à une chanson traditionnelle sur lequel se poursuit la conversation (« *Aux marches du palais* ») est certainement à interpréter comme une nouvelle variation sur la polysémie...

L'usage des **citations** n'échappe pas non plus à la même règle puisqu'elles consistent à faire entrer de force dans une même réalité des énoncés venus d'horizons si éloignés dans le temps et l'espace. Ces citations ont fait l'objet d'un relevé à part. Notons que, dépassant le seul domaine du français, le recours à (au moins) deux langues différentes, voire à des expressions figées comme les expressions proverbiales (ou les locutions que contiennent les pages roses du dictionnaire ...) augmente, avec le nombre de ressources, celui des combinaisons à manipuler. Ainsi, lorsqu'il est question de lessive, Turandot « *revient au problème concret et présent, à la liquette ninque, celle qu'il n'est pas si facile de laver.* » (p. 39), et quand on conseille à Gabriel d'aller lui-même chercher sa nièce, celui-ci rétorque : « *Pour qu'il m'arrive la même chose qu'à toi ? pour que je me fasse linnecher par le vulgare homme Pécusse ?* » (p. 40). Les préoccupations du quotidien – ou presque – prennent alors une dimension profondément existentielle ...

Mais, tout cela se produit toujours sous couvert d'un humour bon enfant, parfois même potache, sous le masque faussement dilettante derrière lequel se cache l'auteur. Dans tous les cas, le résultat inattendu, l'imprévu, provoque le gag, c'est-à-dire le sourire du lecteur.

La variation sur le *même* et *l'autre* n'affecte pas que le langage utilisé par l'auteur, elle conditionne également la **narration**, le **déroulement du récit**. La récurrence de « **scies** » (« *Tu causes, tu causes ...* », « *... mon cul* », « *Barbouze de chez Fior* » : que ne ferait-on de Paris avec ces scies-là ? ... ou les procédés d'économie descriptive tels que (*geste*), (*pause*), (*silence*) ... et leurs variantes : (*silence double*), p. 81, (*sourire aimable*), p. 62) apparaît vite au lecteur. Mais elle permet justement la surprise, par l'introduction de changement : par exemple lorsque c'est Turandot (monté spécialement chez Gabriel pour se plaindre de la grossièreté de la gamine ...) qui reprend à son compte la clause zazique : « *Laverdure a gobé sa grenadine. Il s'essuie le bec contre son perchoir, puis prend la parole en ces termes : - Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire. – Je cause mon cul, réplique Turandot vexé.* » (p. 26) ou lorsque, chaque intervention verbale de Marceline s'opérant « *doucement* », une fois la scie installée, le personnage peut nous surprendre à paradoxalement « *crier doucement dans l'escalier* » (pp. 29, mais aussi 21). Ne dirait-on pas qu'avec ces scies, et autres clauses, conjointement avec l'emploi d'**épithètes homériques** (elles-mêmes aisément répétées : « *Gibraltar aux anciens parapets* », revenant 4 fois entre

les chapitres 9, 11 et 16 ...), Queneau retrouve un langage épique, adroitement décalé et adapté pour conter l'odyssée parisienne de la petite provinciale.

Enfin, le déroulement linéaire de l'intrigue proprement dite est altéré par la circularité, par le retour du *même* en ce sens où des épisodes semblables se reproduisent avec une certaine régularité, comme la conversation entre Gabriel et Charles sur le thème « *Tu restes déjeuner/dîner avec nous – C'était pas entendu ?* » que l'on retrouve plus ou moins à l'identique pp. 16, 69, 73 ou la même expression effrontément reproduite deux fois sur la page 52 : « *Elle s'envoie une petite lampée de bière, avec distinction, tout juste si elle ne lève pas l'auriculaire.* »

Là où le lecteur/spectateur attend de *l'autre* (pour faire avancer le récit, par exemple), on lui sert du *même*, d'où l'impression de tourner en rond (comique de répétition) ; là où il attend paresseusement du *même* (parce que malin, il croit avoir deviné la suite ...), on lui sert de *l'autre*. Ahuri, désarçonné, stupéfait, il ne peut se soustraire à ce jeu de cache-cache auquel le romancier ou le cinéaste le soumet. Car Louis Malle traduit admirablement et de façon à la fois appropriée et originale les variations qualitatives et quantitatives queniennes, comme on peut en juger par les captures d'images ci-dessous.



ci-dessus, variations quantitatives (duplication, générativité : le/la *même*),
ci-dessous variation qualitative (substitution, taxinomie : *l'autre*)



Les angles de prises de vue, les suites de type champ-contrechamp, la profondeur de champ, les mouvements de caméra (panoramique droite-gauche puis inverse) ... tout est prétexte à jeu sur la linéarité, linéarité souvent brisée par un effet de symétrie (le suivant, au lieu d'être autre, est alors le même, mais inversé ...), et donc sur la circularité. La symétrie implique jusqu'à une mise en abyme qui permet d'intégrer la caméra dans le champ (Queneau est souvent tenté par la mise en abyme de l'écrivain à l'intérieur de son œuvre : dans *Zazie*, il en reste une trace à la p. 92 ; pour Malle, on pense à « *L'homme à la caméra* » de **Dziga Vertov**, 1929) ... ou bien, si la symétrie, par un effet miroir, suppose la réflexion du spectateur, elle permet d'omettre au contraire la présence explicite de certains éléments nécessaires au

récit ou au décor comme si l'ensemble donnait son sens à l'élément occulté. Tout comme le romancier⁹, le cinéaste requiert donc la complicité active du spectateur : jouant sur la non-coïncidence du signifiant (l'un du mot – l'autre de l'image) et du signifié, du sens, les deux créateurs tout à la fois déjouent et assument l'arbitraire du signe.



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

⁹ Seules l'imagination féconde et l'interprétation amusée du lecteur permettent de donner sens à l'adjectif lorsque le romancier nous confie que les « lamellibranches » furent « forcés dans leur coquille avec une férocité mérovingienne », p. 50



Les **faux raccords**, nombreux dans le film, ne sont pas autre chose qu'une variation sur le même et l'autre, le semblable et l'opposé, sur la linéarité et la circularité, sur la continuité et la discontinuité.



Il arrive qu'un mouvement de caméra (apparemment continu et donc linéaire) filme deux (ou plusieurs) fois le même personnage, comme Gare de l'Est, le lecteur de la revue Diogène, en début et en fin de file des « gens qu'attendent » (sans que celui-ci se soit déplacé) ou la jeune femme qui se trouve être simultanément sur le quai et que Jeanne Lalochère dépasse deux fois parmi les voyageurs descendant du même train ... Cette juxtaposition ou superposition de réalités contradictoires autorise l'expression de la confusion de Gabriel quant aux intentions de sa sœur ... Cette courte séquence installe d'ailleurs dès le début du récit filmique une symétrie entre personnages, au moyen des couples.





32



33

Les séquences qui permettent à Louis Malle, sur le mode de la figure libre, le plus de variations sur le sens (soit polysémiquement à la *direction* et *signification*) sont les deux escapades zaziqes : celle où Zazie, échappée de chez son oncle, aurait pu être ramenée par Turandot, celle où Pedro Surplus va à son tour s’efforcer de la reconduire au domicile, après l’avoir emmenée au Marché aux Puces. Les deux scènes se ressemblent tellement que, dans le film surtout, la seconde cite intentionnellement la première, les deux parties utilisant des éléments identiques.

Si le roman n’utilise qu’une seule fois le rusé appel à l’aide zazique « - *Je veux pas aller avec le meussieu, je le connais pas le meussieu, je veux pas aller avec le meussieu.* » *Exétéra.* » (p. 32, très condensé p. 57), le film, lui, fait correspondre à l’image près (cadrage identique) l’altercation et son contexte, les confidences de la petite fille à la foule ameutée (le fait que le film utilise toujours les mêmes figurants, « *les permanents* » ajoute à l’effet d’accumulation), le camion rouge qui vient mettre fin à la scène.



34



35



36



37



38



39

D’autres citations, moins littérales, se retrouvent de l’une à l’autre fugue, comme les épisodes situés sur les escaliers (initialement rue Notre-Dame de Bonne –Nouvelle) et dans le Passage Choiseul. Si, à l’intérieur du premier épisode (poursuite de Zazie par Turandot), le cinéaste a déjà joué du *même* et de *l’autre* en inversant certaines fonctions entre personnages et accessoires, il va systématiser la variation des combinaisons dans la suite (poursuite de Zazie par Pedro Surplus). L’image de la *marelle* n’a rien de fortuit ni de déplacé. Entre terre et ciel, réalité et imagination, œuvre originale et adaptation, Louis Malle s’en donne à cœur joie en combinant *duplication* et *substitution* (entre la continuité des

images et à l'intérieur de certaines parmi celles-ci), de façon encore plus systématique et intense que chez Queneau. Si la séquence semble tourner en rond, ce n'est pas gratuit ou manque d'imagination, c'est qu'elle opère une variation libre sur elle-même, comme un manifeste de **l'Absurde** (cf. les nombreuses similitudes entre les deux actes du **Godot** de Samuel Beckett), un festival de références cinématographiques par l'emploi de différents effets relevant du grotesque.





La séquence se conclut de façon d'ailleurs significative, comme si, la linéarité reprenant le pas sur la circularité, celle-ci revenait néanmoins à l'échelle plus globale de la narration.

En effet, c'est sans transition que Zazie se retrouve finalement chez son oncle : les passants ameutés par son esclandre sont encore présents autour d'elle alors qu'elle pénètre dans le couloir de l'appartement, l'opposition extérieur-intérieur est abolie. On verra dans cette continuité forcée le reflet d'ellipses, de sauts spatiotemporels qui émaillent le roman : pp. 21 (irruption de Charles et disparition de Turandot...), 36 (passage non signalé du café à l'appartement), 59 (effet d'accélération dû à la ponctuation et à l'emploi de l'infinif passé dans le récit du retour de Zazie, justement). L'arrivée de Zazie devant la chambre de Gabriel ponctuée la fugue comme elle en avait marqué le départ, la mention de la présence d'un flic provoquant à la fois le réveil de l'oncle et l'effondrement de son lit.



A propos de la continuité/discontinuité entre la rue et l'appartement, Malle avait utilisé un procédé similaire pour introduire en images (cette fois via un fondu-enchaîné) le récit enchâssé de Zazie, racontant, entre la moule et la pomme de terre frite, comment elle aurait à la fois échappé à une tentative de viol et assisté à l'assassinat de son père par sa mère. Pourtant rien d'explicite à l'écran, si ce n'est l'évocation de la fin tragique d'une mouche tapageuse...

C'est tout à la fois les distinctions présent/passé, « réalité »/souvenir, conscience/subconscient, fonction référentielle, fonction conative et fonction poétique du langage qui sont contestées ou réduites à néant (la vitesse du son est également accélérée, d'où une distorsion du récit) ...



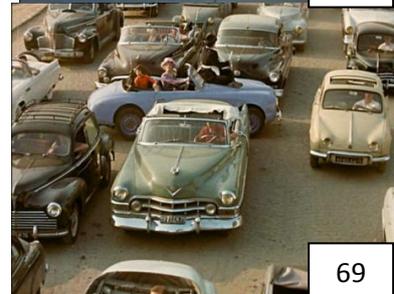
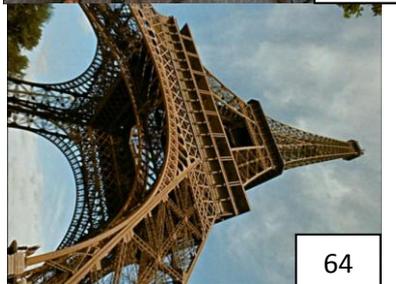
Les Surréalistes ont pu se réclamer de **Lautréamont** (1846-1970) en qui ils voyaient un précurseur. En 1869, il offrait en effet cette définition du « *beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie !* » (*Chants de Maldoror, Chant sixième, I*). Malle, se souvenant ou non des années surréalistes de Queneau, choisit délibérément et arbitrairement d'*ajouter/substituer* le fortuit à l'attendu, voire de surprendre d'abord par l'imprévu, de passer très provisoirement par le convenu, avant de désorienter à nouveau ...



S. Dalí, *Machine à coudre avec parapluies dans un paysage surréaliste*, 1941



Cela peut concerner des objets, petits ou grands (des monuments : la leçon quenienne d'*Urbanisme*¹⁰ est en bonne voie ...), des personnages, l'action elle-même. De là, des associations inopinées, des enchaînements saugrenus ...



¹⁰ on pourrait très bien déplacer les monuments historiques / et les foutre tous ensemble dans le même quartier/ qu'on aurait au préalable rasé / comme ça il y aurait côte à côte la tour Eiffel le Sacré-Coeur Saint-Honoré-d'Eylau / la Sainte-Chapelle le Tribunal de Commerce les Deux-Magots



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



80



81





Tandis que Raymond Queneau s'avise de questionner l'aléatoire distribution, traditionnelle ou rénovée, des sons et du sens, la segmentation en mots, en phrases, les registres de langue¹¹, le récit de Louis Malle, entre *linéarité* (*l'autre*) et *circularité* (*le même*), prend assez systématiquement la tangente ... Ainsi les préoccupations esthétiques du cinéaste rejoignent-elles, en exprimant dans leur propre langage, selon leurs propres codes, les obsessions langagières et romanesques de l'écrivain.

¹¹ cf. *Doukipudonktan*, p. 7, *Iagoçamilebou*, p. 36, *A boujpludutou*, p. 47 *Gridougrogne*, p. 78 ... : du *même* avec de *l'autre* (même sens, graphie différente), de *l'autre* avec du *même* (sens poétique avec du trivial ...)