

Spring 2013

Zazie de Louis Malle : une traduction intersémiotique

Clara Elahe Varjavandi
San Jose State University

Follow this and additional works at: https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses

Recommended Citation

Varjavandi, Clara Elahe, "Zazie de Louis Malle : une traduction intersémiotique" (2013). *Master's Theses*. 4319.
DOI: <https://doi.org/10.31979/etd.2e2z-teur>
https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/4319

This Thesis is brought to you for free and open access by the Master's Theses and Graduate Research at SJSU ScholarWorks. It has been accepted for inclusion in Master's Theses by an authorized administrator of SJSU ScholarWorks. For more information, please contact scholarworks@sjsu.edu.

ZAZIE DE LOUIS MALLE : UNE TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

A Thesis

Presented to

The Faculty of the Department of World Languages and Literatures

San José State University

In Partial Fulfillment

of the requirements for the Degree

Master of Arts

by

Clara Élahé Varjavandi

May 2013

© 2013

Clara Élahé Varjavandi

ALL RIGHTS RESERVED

The Designated Thesis Committee Approves the Thesis Titled
ZAZIE DE LOUIS MALLE : UNE TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

by

Clara Élahé Varjavandi

APPROVED FOR THE DEPARTMENT OF
WORLD LANGUAGES AND LITERATURES

SAN JOSÉ STATE UNIVERSITY

May 2013

Dr. Jean-Luc Desalvo – Department of World Languages and Literatures

Dr. Danielle Trudeau– Department of World Languages and Literatures

Dr. Dominique van Hooff – Department of World Languages and Literatures

ABSTRACT

ZAZIE DE LOUIS MALLE : UNE TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE

by Clara Élahé Varjavandi

In his novel, *Zazie dans le métro* (1959), Raymond Queneau reinvents the French language while telling the story of a young girl, Zazie, visiting her uncle in Paris for the weekend. The absurdities of the world are examined through her eyes as well as the effort by French society to forget the atrocities of World War II.

Because of its intricate use of language, Queneau's masterpiece seemed impossible to adapt to film. Yet, already in 1960, Louis Malle took it upon himself to convert the renowned novel into a film.

This thesis approaches the film as an intersemiotic translation rather than as a traditional adaptation. It is our contention that Malle strived to pull to pieces conventional film language in order to visually recreate Queneau's treatment of literary language. When analysed as "translation processes," Malle's cinematographic innovations appear to consistently accentuate Queneau's subtle critique of Parisian society of the 50s, making the novel's political element more pronounced.

Through the analysis of several key scenes and characters, this thesis also reveals that many of the changes Malle brought to the novel are linked to the themes of sexuality of women and children in the 50s, the role of homosexuality at that time, and the alienation of the French people during World War II and the decade that followed.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier chaleureusement mes professeurs, Danielle Trudeau, Dominique van Hooff et Jean-Luc Desalvo pour leur enthousiasme et leur dévouement à l'éducation de chacun d'entre nous, étudiants à San José State University.

J'adresse un remerciement particulier à Danielle Trudeau qui a encadré ce travail de recherche, pour l'intérêt qu'elle y a porté ainsi que pour sa patience. Cette thèse, qui me tient tant à cœur, n'aurait pas été possible sans son soutien. Je vous suis, à tout jamais, reconnaissante.

Un grand merci à mes amies, Céline Richard et Claudia Berardi, qui n'ont cessé de m'encourager pendant cette rédaction.

Je souhaite aussi remercier de tout cœur ma famille : mes grands-parents, Clara et Gratien Guenno pour m'avoir donné le courage de poursuivre mes rêves ; mes parents, Catherine et Barbod. Merci de votre amour, de votre soutien, de vos encouragements et de votre patience. Merci de m'avoir donné la confiance et le courage qui, tous les jours, me permettent d'atteindre mes buts.

À Thomas, mon petit frère adoré.

Campbell, le 24 février 2013.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre 1 - Zazie et ses créateurs	10
A. Raymond Queneau	10
B. Louis Malle	18
Chapitre 2 - Procédés de traduction et adaptation cinématographique.....	27
A. Les procédés directs	29
B. Les procédés obliques	31
Chapitre 3- Zazie révélatrice	40
A. Zazie initiée au monde des adultes	41
B. Le repas au féminin	47
C. L'enfant-femme	53
D. Troussaillon et l'identité perdue	58
Conclusion	66
Bibliographie	71
Filmographie et documents visuels.....	74

INTRODUCTION

Dans son roman, *Zazie dans le métro* (1959), Raymond Queneau nous raconte le séjour tumultueux d'une jeune provinciale de dix ans, Zazie, qui rend visite à son oncle à Paris pour une fin de semaine, soit 36 heures exactement. Dès son arrivée, elle ne pense qu'à une seule chose : prendre le métro. Malheureusement, la grève le paralyse, mais cela n'empêchera pas Zazie d'insister et de se lancer dans des aventures initiatiques qui révéleront son audace, son insolence et sa sagesse. Caché derrière cette intrigue banale, Queneau fait de son texte un exercice de style tout à fait incroyable : il invente des mots, redéfinit la syntaxe et l'orthographe du français tout en effectuant un mélange harmonieux entre l'argot, l'injure, et la philosophie.¹ Raymond Queneau réinvente la langue française, et passe d'une expérimentation linguistique à une œuvre d'art sans comparaison. Dans ses jeux de mots, le style et la syntaxe sont tout aussi importants que l'orthographe et la prononciation. Mais il ne faut pas oublier que *Zazie dans le métro* est beaucoup plus qu'un roman à l'humour plutôt grossier ou qu'un pur exercice de style. À travers Zazie réagissant aux absurdités des adultes avec sarcasme, ce roman « philosophique » fait la critique d'une société en plein renouvellement vers 1960. C'est une œuvre à la fois charmante et humoristique qui doit être regardée autant qu'elle doit être lue. Pour

¹Ginette Vincendeau, « Girl Trouble, » Livret d'accompagnement, Réal. Louis Malle, *Zazie dans le métro*, Perf. Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Carla Marlier et Vittorio Caprioli (NEF, 1960, The Criterion Collection, 2011) 4. Print.

cette raison, une traduction intersémiotique de *Zazie dans le métro*, c'est-à-dire d'un système sémiotique à un autre, d'un roman en un film, d'une fable en une bande dessinée ou d'un poème en un ballet,² devient toute une aventure, voire relève du domaine de l'impossible.

C'est précisément cette impossibilité qui a poussé Louis Malle à vouloir recréer ce qu'il y a de plus profond dans le livre de Queneau : une critique poussée du langage, de l'écriture, de la littérature mais surtout de la société d'après-guerre en France. *Zazie*, dans le roman tout comme dans le film, devient révélatrice. Elle porte un jugement terrible, cependant véridique et mérité, sur le monde des adultes et leur désir de cacher, sous la modernité, un passé honteux. *Zazie* est le seul personnage rigoureux, pur et intact qui traverse le film en dénonçant l'absurdité du monde.³ La grève, qui devient une sorte de blague dans le roman, est, dans le film, une façon de se plonger dans l'univers de Paris. En effet la ville des touristes est en conflit avec celle des Parisiens, tout comme les attentes de *Zazie* sont en conflit avec la réalité des adultes à laquelle elle doit faire face. Nous retrouvons ici deux sociétés qui s'opposent, celle du travail et de la rigueur : les parents, avec celle du loisirs et du plaisir : les enfants. Le métro est une représentation physique du passage que *Zazie* tente d'effectuer entre le monde des enfants (le présent) et celui des adultes (le passé). Le total contraste de la fin, où finalement elle s'endort dans le métro et où celui-ci lui accorde encore un moment pur et enfantin malgré toutes ses aventures qui l'ont irréversiblement fait « vieillir ». Son séjour à Paris révèle les

² Umberto Eco, *Dire presque la même chose : Expériences de traduction* (Milan : Grasset & Fasquelle, 2003) 10.

³ « Louis Malle, » Int. Mario Beunat, *Zazie dans le métro*, Réal. Louis Malle, NEF, 1960, The Criterion Collection, 2011.

adultes sous un nouveau jour et démontre que, tout comme les enfants, ils subissent aussi une évolution profonde de leur propre monde.

Dans le contexte des années cinquante, période d'après-guerre, la volonté de la population d'oublier la vie sous l'Occupation allemande et tout ce que cela a impliqué au quotidien est aussi grand que le besoin de reconstruction. L'Occupation a été vécue comme une période de privations et de dictature cruellement subies par les Français. C'est aussi une période de collaboration avec les Nazis, la France étant le seul pays européen où il y a eu des déportations de Juifs sur le territoire non occupé.⁴ L'après-guerre est également une époque où la France est en pleine révolution culturelle et dont Zazie représente la dynamique féminine rebelle, un sexe qui se redéfinit. Zazie fait preuve d'un savoir et d'une maturité plus vaste que ne lui autoriseraient normalement ses dix ans et elle remet ainsi en cause les règles de conduite qui dominent les femmes depuis des siècles à une époque encore très conservatrice.⁵ Des artistes comme Juliette Gréco, Françoise Sagan et Agnès Varda ont toutes participé à cette révolution du statut social de la femme. Ainsi, Zazie doit passer la fin de semaine avec son oncle Gabriel, car sa mère, figure d'une mère libre mais quelque peu irresponsable et inconsciente, veut s'amuser avec son « Jules ». Dès le début nous retrouvons plusieurs allusions aux abus sexuels qu'auraient subis Zazie, de même le thème de l'homosexualité est omniprésent dans les deux interprétations à travers le personnage de Gabriel et celui d'Albertine/Marceline. Alors que chez Queneau, la critique sociale et politique

⁴ Jean DeFrasne, « L'occupation allemande en France, » (Paris : Presses Universitaires de France Collection Que Sais-Je ? : 1983) 89.

⁵ Vincendeau 12.

reste plutôt cachée, exigeant plusieurs lectures afin de bien la saisir, Malle choisira de mettre au premier plan la condition de la France d'après-guerre. Il aborde ces sujets graves à travers les yeux d'une enfant, ce qui les rend drôles et fait toute la richesse de l'œuvre.

Louis Malle dira d'ailleurs que *Zazie dans le métro* est « un faux comique [et son] film le plus profond »⁶ car le comique est un genre beaucoup trop restreint pour ce qu'il tentait de réaliser : une parabole poétique de l'horreur du monde moderne et de la vie dans les villes, selon la définition de Queneau. Au fur et à mesure que se déroule le film, le calme se transforme en délire. Ce délire augmente petit à petit, l'impression de cauchemar s'accroît et devient « comme un rêve au second degré, comme dit [Gabriel], comme le songe d'un rêve. »⁷ En suivant la tradition burlesque, Malle sépare le spectateur de la réalité au moyen d'un enchaînement rapide de scènes et de situations extravagantes. Afin de rester fidèle au style de Queneau, il a inventé, de son côté, un langage cinématographique remettant en question les règles dominantes du cinéma de l'époque. Dès lors, le résultat est une sorte de danse entre « le cinéma comique américain muet de la "belle époque" »⁸ et le surréalisme. Cela crée une atmosphère de rêve où la réalité se dégrade petit à petit ; un portrait de notre monde qui est, tout comme le film, absurde et irréel.

Zazie dans le métro est le troisième film de Malle et son premier film en couleur. L'année 1960 est celle qui marque le début de la Nouvelle Vague, mais le

⁶ *Zazie dans le métro* : Ça c'est du... cinéma. *L'Avant-scène* 104 (1970) : 9.

⁷ « Louis Malle. »

⁸ *L'Avant-scène* 9.

film ne suit pas systématiquement ce mouvement. Tout comme Queneau, Malle est en constante évolution et ses films sont des recherches stylistiques. Dans *Zazie* il « traduit » les innovations satiriques de Queneau. Ainsi il fait une utilisation irréaliste de la couleur, il emploie beaucoup de trucages techniquement élaborés, subtils et compliqués et transpose la critique du langage romanesque en critique du langage cinématographique.⁹ Il finit par créer un film unique en son genre, dont l'univers visuel est l'équivalent du comique romanesque de Queneau, tout en mettant en évidence la critique sociale et politique que le public ne peut ignorer.

C'est en cela que réside le mérite de Malle. En pleine Nouvelle Vague il réalise un film non seulement dominé par le surréalisme mais encore une adaptation exceptionnelle d'un roman unique en son genre. Il reprend des astuces du cinéma classique, tout en créant un nouveau style de mise en scène afin de représenter la ville de Paris de façon à rendre hommage au surréalisme de Queneau.¹⁰ Malgré les difficultés présentées, Louis Malle et Jean-Pierre Rappeneau ont réussi à faire un film d'une innovation sans précédent, dont l'humour et la créativité cinématographique n'ont malheureusement pas généré un grand succès. Johanne Bénard concluait que le film de Malle n'avait pas réussi à interpréter le chaos du langage zazique :

⁹ « Louis Malle. »

¹⁰ Nous traitons les rapports de Queneau avec le surréalisme au chapitre suivant. Nous ne prétendons pas mettre Queneau dans le mouvement surréaliste. Malle est comme Queneau par rapport à la Nouvelle Vague. Il accepte certains des principes mais ne fait pas partie de la brigade.

Le cinéma parlé ne peut qu'effacer ou annihiler le travail de transposition du texte. [...] Dans le dialogue du film on ne sent plus les efforts de l'écriture quenaliennne.¹¹

Bénard donne à ses lecteurs une multitude d'exemples mais ne semble jamais les relier, de façon convaincante, à sa thèse. Elle fait la critique du film du point de vue restreint de l'analyse des effets de la double transposition : oral/écrit puis écrit/visuel. Par contre, si l'on fait la critique du film en tant que traduction globale, ce qui est beaucoup plus qu'une simple transposition, cela permet de comprendre et de justifier les choix qu'a faits Malle lors de la réalisation de son film avec plus d'exactitude et à la lumière du texte de Queneau. Malle ne se contente pas de copier l'intrigue, il cherche aussi un langage visuel équivalent à ce qu'a fait Queneau avec le langage du roman. Enfin, sur le plan idéologique, Malle a pour but d'accentuer les accusations subtiles que Queneau porte sur la société parisienne des années cinquante.¹²

Qu'elle soit interlinguale ou intersémiotique, « toute traduction est l'aboutissement de l'interprétation que le traducteur a donnée du mot auquel il est

¹¹ Johanne Bénard, « Un cinéma zazique ? » *Cinemas : revues d'études Cinématographiques / Cinemas : Journal of Film Studies* 4.3 (1994) : 136-37.

¹² *Zazie* de Malle sera une première destruction zazique du mythe de la résistance. Malle y montre que la société française des années 60 est dans une dénégation totale de son passé. Dans *Lacombe Lucien* (1974) il s'attaquera plus directement à l'idée que la France a été résistante. Pendant la guerre, il était non seulement difficile mais impossible de choisir la résistance pour un jeune français facilement attiré par la collaboration, qui offrait un moyen de vivre la « belle vie » alors que les autres souffraient des privations. Malle a démontré que la résistance était un mythe. Tous les Français sont devenus résistants après la guerre. Mais la réalité était que la collaboration venait naturellement à cause de la pression sociale qui était plus forte que la morale et l'héroïsme.

confronté »¹³ et permet souvent de reformuler le terme de façon à ce que le sens soit proche de l'original, sinon identique. De plus, quand il est question de passer d'un système sémiotique à un autre, les libertés prises par le traducteur, et donc l'interprète, peuvent sembler de plus en plus arbitraires. En fait, chaque système fournit des contraintes et c'est avec ces contraintes que l'artiste travaille. Au contraire de Bénard, nous partirons ici de l'idée qu'une adaptation cinématographique est une traduction du texte original. *Zazie dans le métro* passe des mots sur la feuille aux images sur l'écran ; le médium visuel présente plusieurs exigences auxquelles Malle doit trouver des solutions visuelles, tout en demeurant fidèle à l'esprit et la forme de l'œuvre de Queneau. C'est d'ailleurs pour ces raisons que *Zazie dans le métro* est devenu aujourd'hui un film culte qui attire plus que jamais l'enthousiasme d'admirateurs toujours nouveaux, en particulier parmi des professionnels du cinéma. Les cinéastes indépendants américains redécouvrent Malle et utilisent ses techniques. Malle a ainsi inspiré les films excentriques de Wes Anderson, *The Royal Tennenbaums* (2002), *Darjeeling Limited* (2009) et *Moonrise Kingdom* (2012), pour n'en nommer que quelques-uns. Les films d'Anderson présentent un humour complexe qui rappelle *Le Souffle au cœur* (1971), une expérimentation dynamique inspirée de *Zazie dans le métro* (1960) et un soupçon de mélancolie pessimiste tiré de *Le Feu follet* (1963).¹⁴

La comparaison des deux œuvres, *Zazie* le roman et le film, met en lumière les liens que conservent ces formes d'expression artistique et les différences entre littérature et langage cinématographique. La spécificité de chaque médium met en

¹³ Eco, *Dire presque la même chose* 292.

¹⁴ Hugo Frey, *Louis Malle*, (Manchester: Manchester University Press, 2004) 23.

évidence la qualité contemporaine des deux œuvres et leur dimension fortement iconoclaste. Le film de Malle est beaucoup plus qu'une simple illustration. Il représente un prolongement de l'expérience mise en œuvre par le roman de Queneau. C'est pour cette raison que le programme de littérature des lycées pour l'année scolaire 2012-2013 met en vedette *Zazie* et développera des fiches de comparaison entre sections du roman et scènes du film.¹⁵

Afin de mieux comprendre le défi qu'un roman tel que *Zazie dans le métro* pose à une adaptation cinématographique et la réussite de Malle, nous proposons d'analyser ici quelques scènes et personnages du film et de les comparer à ceux du roman.

Dans un premier chapitre, nous examinerons les deux inventeurs de *Zazie* et ce qui a amené Queneau à créer *Zazie* et Malle à la « réécrire » en images.

Le deuxième chapitre définira les sept procédés de traduction qui seront la base d'analyse des scènes et des personnages du film de Malle. Alors que ces procédés sont typiquement utilisés pour la traduction écrite, nous souhaitons en introduire l'emploi dans l'analyse d'un médium visuel, et de présenter celui-ci comme une traduction, ce qui est beaucoup plus qu'une simple « adaptation ».

Le troisième chapitre fera des comparaisons entre le film et le roman ce qui permettra de discuter de la façon dont Malle aborde les thèmes politiques et sexuels du roman. Nous commencerons par la première scène du film, l'arrivée de *Zazie* à Paris, son initiation dans le monde des adultes. Puis nous passerons à la scène du

¹⁵ Jean-Michel Blanquer, « Classe terminale de la série littéraire, » *Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative*, (Le directeur général de l'enseignement scolaire, 2012).

repas chez Gabriel et Marceline/Albertine où nous explorerons le thème de l'homosexualité et par sa perception dans la société française de l'époque. Une deuxième scène de repas, cette fois-ci au marché aux puces, nous permettra de présenter les thèmes de la sexualité de l'enfant et de la femme des années cinquante. Finalement, nous terminerons avec le personnage de Troussaillon qui représente un thème parsemé à travers la totalité du film, un thème qui tient à cœur à Malle : l'effet de l'Occupation allemande sur les Français et la France d'après-guerre.

Chapitre 1

Zazie et ses créateurs

A. Raymond Queneau

Raymond Queneau (1903-1976) se révèle un auteur passionné par les qualités formaliste et ludique de la langue. À travers ses œuvres, *Exercices de style*, *Zazie dans le métro* ou encore *Mille milliard de poèmes*, il explore les dimensions créatives de la langue française. Avant de se concentrer sur la recherche d'un langage littéraire libre des conventions traditionnelles, il s'attache au mouvement dada puis au Surréalisme en 1924. N'ayant jamais vraiment accepté les limites idéologiques, politiques ou esthétiques inhérentes à l'école et voyant André Breton, fondateur du mouvement, comme une sorte de dictateur, Queneau rompt complètement avec le groupe en 1929. Cette rupture a lieu principalement parce que Queneau désapprouvait le soutien pratiquement inconditionnel qu'avait Breton pour le régime communiste de l'URSS. C'est ainsi que Queneau commencera à tracer son propre chemin littéraire ; il réinvente le roman, il défend et il illustre l'usage de la langue parlée. Ce défi le définira comme l'un des auteurs les plus importants du XX^e siècle.

Dès son jeune âge, Queneau s'intéresse à une multitude de sujets scientifiques et historiques qu'il exploitera par la suite dans ses œuvres : l'archéologie, les mathématiques, la chimie, la géologie, l'égyptologie, etc. C'est aussi un lecteur avide, et ses choix littéraires sont révélateurs du romancier qu'il deviendra :

Vers l'âge de 15 ans, j'ai lu en entier de la première à la dernière ligne le tome premier du dictionnaire *Larousse* en sept volumes... il m'est souvent arrivé de me livrer à des séries de lectures absurdes ou dépourvues de raison.¹⁶

Lors de sa dernière année d'études au lycée en 1920, Queneau commence à s'intéresser à la psychanalyse. Il suit de près la pataphysique¹⁷ et les activités du groupe dada qui vient d'apparaître à Paris. Mais en 1924, ce sera le jeune groupe surréaliste qui intéressera davantage Queneau par l'idée du surréalisme comme « mode de vie ». Pendant son service militaire (1925 -1927), lors d'un voyage en Algérie et au Maroc, il prend conscience de l'importance de la langue parlée qui, depuis le XVII^e siècle, s'est éloignée fortement de la langue littéraire. En 1927, Queneau retourne à Paris et retrouve une situation familiale tendue. Il se rapproche donc de plus en plus de ses amis surréalistes. Jacques Prévert dira

¹⁶ Anne-Isabelle Queneau, *Album Raymond Queneau* (France : Gallimard, 2002) 32.

¹⁷ La pataphysique est un épiphénomène, définit par Alfred Jarry comme étant la science des solutions imaginaires et « se surajoute à la métaphysique. [...] La pataphysique [est] surtout la science du particulier, [...] elle [étudie] les lois qui régissent les exceptions et [explique] l'univers supplémentaire à celui-ci. » (Lacharité 10)

d'ailleurs que le jeune Queneau, ensorcelé et séduit, venait très souvent, parfois même tous les jours, au rendez-vous du groupe surréaliste.¹⁸ Queneau écrit alors :

C'était la révolte complète. À ce moment-là, je ne voulais pas devenir écrivain... Ça a été ma vie pendant quelques années... Rien ne m'a plus envouté depuis le surréalisme : c'est une question d'âge....¹⁹

Mais un an après son retour, Queneau et Breton s'opposent sur une multitude de sujets. Tout d'abord Queneau adopte une position tolérante envers l'homosexualité, que Breton désapprouve. Ensuite Breton et sa femme Simone se séparent, et Breton demande aux autres membres du groupe de cesser tout contact avec Simone. Queneau refuse d'obéir, entamant ainsi sa propre rupture avec le surréalisme. C'est une voie difficile car après la parution du *Second manifeste du surréalisme*, il devient clair que certains anciens membres du groupe visent à insulter Breton, qui est devenu, selon eux, une sorte de dictateur hypocrite et radical. Dans son poème *Dédé*, Queneau s'adresse à Breton directement, l'insultant vigoureusement.

André Breton
le doigt dans le trou du cul
signa un pacte avec le diable

¹⁸ Queneau, *Album* 51.

¹⁹ Queneau, *Album* 45.

le doigt dans le trou du cul

le diable lui fit faire un beau complet veston

[...]

Non ! non ! la poésie n'est pas morte ! Les chants désespérés sont toujours les plus beaux et où qu'y a de la gêne y a pas d'humour pour les petits oiseaux.²⁰

Ce poème, étant donné sa vulgarité, recevra de fortes réactions et fera scandale, mais il annonce déjà l'esprit anarchique et l'esthétique verbale un peu pompeuse du personnage de Gabriel dans *Zazie dans le métro*. Après avoir quitté les surréalistes, Queneau commence à écrire en « néo-français », un langage littéraire qui se caractérise par une syntaxe complexe, à la fois recherchée et populaire, une orthographe phonétique et un vocabulaire emprunté à la langue parlée. C'est l'époque où Louis Ferdinand Céline (1894-1961) lance une écriture marquée d'expressions argotiques et de structures de la langue populaire traduisant sur la page les émotions du langage parlé. Malgré quelques ressemblances, Céline reste l'antithèse de Queneau car ses personnages sont passifs et sa vision du monde est tragique. Dans *Voyage au bout de la nuit*, le personnage principal, Bardamu, tout comme Zazie, fait face à des aventures qui font s'écrouler toutes ses illusions sur le monde et le font mûrir. Mais c'est un homme qui subit des épreuves tragiques alors que Zazie est constamment active et poursuit ses aventures banales avec enthousiasme et anticipation.

²⁰ Queneau, *Album* 67.

En Grèce, Queneau commence la rédaction de son premier roman, *Le Chiendent* (1933). Il avait d'abord l'intention de traduire *Sanctuary* de Faulkner mais après une traduction abandonnée il y trouvera les premières pages du *Chiendent*. C'est donc un roman qui présente déjà les débuts de son intérêt pour l'exploration de la langue à des fins ludiques. Ce roman recevra le Prix des Deux Magots, créé en 1933 à l'occasion du roman de Queneau, et qui continue aujourd'hui à décerner des prix littéraires à des œuvres nouvelles, originales et excentriques, à l'opposé de celles qui reçoivent le prix Goncourt et d'autres prix littéraires.

Queneau se montrera tout d'abord pessimiste dans ses œuvres, mais petit à petit, il y mêlera un humour savant, comme dans *Pierrot mon ami* (1943) :

Petit-Pouce et Paradis eux, pour eux la vie était belle, vraiment. Un bras passé autour de la taille d'une succulente caille, de l'autre négligemment manipulant le volant de leur véhicule réduit, ils se payaient du bonheur à quarante sous les cinq minutes.²¹

Adulte, Queneau conserve sa passion pour la lecture. En 1938, il est engagé par la maison d'édition Gallimard comme lecteur. En 1954, il deviendra responsable de *l'Encyclopédie de la Pléiade* dont l'organisation et la promotion absorberont la plus grande partie de son temps. Pendant ces années, il fera de nombreuses traductions, entre autres *The Palm-Wine Drinkard (L'Ivrogne dans la brousse)* d'Amos Tutuola à propos de laquelle Claude Lévi-Strauss dira :

²¹ Raymond Queneau, *Pierrot mon ami* (France : Folio, 1981) 22.

En lisant votre texte je me suis rendu compte du tour de force qu'il fallait accomplir pour le rendre en français... Succès éblouissant et intégral...²²

Ici, Lévi-Strauss fait allusion au fait que la traduction est un art en elle-même, et qu'il n'est pas toujours possible pour un auteur d'être bon traducteur car il faut avoir une forte maîtrise de la langue d'arrivée. Il reconnaît donc que Queneau a un contrôle de la langue française sans précédent. Queneau est un traducteur accompli dont les grands penseurs de l'époque font déjà l'éloge de la finesse et de la compréhension qu'il a de la langue.

Son premier grand succès sera *Exercices de style* (1947), un de ses ouvrages les plus populaires, encore aujourd'hui. Queneau y mène ses « propres explorations parodiques et ludiques de la langue ».²³ Il raconte la même histoire 99 fois, tout en changeant de style pour chaque version. Celles-ci porteront comme titre décliné: *Visuel, Notation, Négativités, Poor lay Zanglay, Sonnet*, pour n'en nommer que quelques-uns. *Exercices de style* connaîtra aussi des traductions intersémiotiques avec une mise en scène d'Yves Robert en 1949 et une chanson interprétée par les Frères Jacques.²⁴ Cette œuvre était un exercice en « contrainte littéraire », notion qui a donné naissance, vers 1960, à l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) dont Queneau a été un des membres fondateurs, avec d'autres littéraires et mathématiciens, tels que Italo Calvino, Georges Perec, Olivier Salon et Boris Vian. Les Oulipiens se préoccupent surtout d'expérimentations qui encouragent la

²² Queneau, *Album* 187.

²³ Umberto Eco, Introduction à Raymond Queneau, *Esercizi di stile* (Torí : Giulio Einaudi, 1983) 8.

²⁴ Queneau, *Album* 241.

création à travers la notion de contrainte littéraire et de plaisir ludique dont le meilleur exemple est probablement *Cent mille milliards de poèmes*, un recueil animé de poésie combinatoire. Ainsi, le lecteur compose des poèmes en arrangeant des vers d'autant de manières différentes qu'il lui vient à l'imagination. Comme le dit Queneau : « C'est [...] une sorte de machine à fabriquer des poèmes. »²⁵

Avec la publication de *Zazie dans le métro* en 1959, la popularité de Queneau grandit de façon spectaculaire. Sa rédaction du roman commence avec le titre qui lui vient tout entier,²⁶ dès 1956, année pendant laquelle il prend des notes sur le personnage de Zazie et découvre finalement « le véritable sens du roman. »²⁷ En février 1958, Queneau prend le métro pour la première fois depuis bien longtemps, et c'est à ce moment-là qu'il reprend la rédaction de *Zazie dans le métro*, un roman qui s'avère difficile à rédiger. Il voulait écrire le roman d'une initiation, il dira dans un entretien pour l'émission *Lecture pour tous*, diffusée en février 1959 :

Une initiation ça correspond aux épreuves que doivent subir les jeunes avant de pénétrer dans la vie adulte. Ça ne se pratique pas beaucoup dans [...] les sociétés occidentales et là, pour une fois, ça se pratique.²⁸

Il commence par rajeunir Zazie qui au début avait 15 ans, et « maintenant elle doit n'avoir normalement qu'une douzaine [...] en raison du rajeunissement général de

²⁵ Queneau, *Album* 190

²⁶ *Lecture pour tous*, Prod. Pierre Dumayet, *Zazie dans le métro*, Réal. Louis Malle, NEF, 1960, The Criterion Collection, 2011.

²⁷ Queneau, *Album* 198.

²⁸ *Lecture pour tous*.

l'humanité. »²⁹ Le roman fait un bruit incroyable et Queneau devra faire face à une popularité incontournable. On lui propose immédiatement une adaptation au théâtre puis, en 1960, une adaptation cinématographique par Malle que Queneau suit de près pendant le tournage. Malheureusement, ce film fut un échec aussi bien auprès des critiques que du public. Louis Chauvet écrira dans *Le Figaro* en octobre 1960 :

Louis Malle, metteur en scène ayant multiplié les explications liminaires, nous savons qu'il a voulu « désintégrer » le langage du cinéma comme Queneau fit de l'écriture. Sur ce point, son échec est presque total. Je dis « presque » pour réserver une marge de succès approximatifs.³⁰

Mais d'après Queneau c'est une grande réussite :

J'ai vu hier *Zazie*, eh bien, je crois que c'est réussi. Et indépendamment du livre (suivi de très près)... C'est parfois sensationnel. Grosse influence du dessin animé américain, mais très assimilée. Je ne vois aucun film comparable.³¹

Queneau a donc été enchanté du film de Malle et apprécie les gags humoristiques empruntés aux films d'animation américains. Les extraits de dialogues tirés

²⁹ *Lecture pour tous.*

³⁰ *L'Avant-scène*63.

³¹ Queneau, *Album* 210.

directement du roman et mêlés « aux longs moments sans paroles qui reflètent sans fautes, [son] vrai sentiment »³² lui conviennent parfaitement.

B. Louis Malle

Dès son jeune âge, Louis Malle (1932-1995) savait qu'il voulait devenir cinéaste. Son adolescence sera fortement marquée par les atrocités de la Deuxième Guerre mondiale. Il en dira des années plus tard : « Je me souviens beaucoup mieux de la guerre que des dix ans qui ont suivi. »³³ Ceci deviendra évident dans ses films, surtout dans *Au revoir les enfants* (1987). Malle a toujours ajouté sa propre expérience dans son travail sans adhérer fermement à aucun mouvement de l'époque. Dès ses premiers longs métrages, il fait preuve d'une habileté et d'un talent sans égal. Ses deux premiers films sont de grands succès, et malgré l'échec lors de sa sortie, *Zazie dans le métro* (1960) est aujourd'hui un film culte consacré par sa réédition en 2011 dans la prestigieuse collection Criterion. Chez Malle, l'expérience cinématographique garde toujours un lien intime avec sa conscience sociale et politique issue des années de l'Occupation.

En 1940, la famille Malle quitte le domicile familial de Thumeries dans le Nord de la France, où Louis avait passé une enfance idyllique, pour Paris. Louis Malle se fera vite rebelle lors de ses séjours dans les différents internats catholiques qu'il fréquentera sous l'Occupation, et dont il s'inspirera pour plusieurs de ses

³² Pierre Billard, *Louis Malle : Le rebelle solitaire* (France : Plon, 2003) 492.

³³ Billard 47.

films, dont le célèbre *Au revoir les enfants* (1987). L'Occupation est la période sans doute la plus terrible de sa vie. L'ordre du quotidien est enchevêtré dans le chaos latent des arrestations imprévisibles dans l'immeuble où habite sa famille et des alertes qui annoncent des bombardements aériens. Tout ceci laissera une marque indélébile sur toute son œuvre.³⁴ Il sera particulièrement bouleversé par un événement dont il sera témoin en janvier 1944 alors qu'il est en classe :

La porte s'ouvrit brutalement, un homme en civil [...] entre avec plusieurs soldats. C'est un type de la Gestapo de Melun, bien connu des résistants, particulièrement redoutable. Il a appelé un nom juif – que nous ne connaissions pas. Alors, un garçon s'est levé. Il était plus âgé que nous, très brillant, toujours premier, ce qui m'énervait. Nous ne l'aimions pas beaucoup, il vivait un peu en marge de nous. Je me suis souvenu après qu'il n'allait pas à la messe. Il a rangé ses livres, ses cahiers, il a fait le tour de la classe et nous a tous serré la main, en nous regardant dans les yeux. « Au revoir [...] Malle... » Nous étions stupéfaits.³⁵

Malle ne pouvait pas croire à cette injustice mais surtout au fait que les Allemands aient été si bien renseignés, la cruelle trahison ne pouvant venir que de quelqu'un du collège qui avait dû choisir de les aider. Cette expérience sera à l'origine de sa décision de devenir cinéaste.³⁶ Il a été témoin d'un acte terrifiant qui allait à l'encontre de la morale qu'on lui enseignait. Pendant cette période de guerre, il

³⁴ Billard 47.

³⁵ Billard 53.

³⁶ Philip French, *Malle on Malle* (London : Faber and Faber, 1993) 167.

fréquente régulièrement les cinémas et, en 1948, il voit deux fois *Les Dernières Vacances* :

Je me sentais très proche de la sensibilité de Leenhardt et de ce film sur une famille bourgeoise, [...] ça traitait de choses, d'un milieu que je connaissais. Je me suis dit : « tiens, on peut faire des choses comme ça au cinéma ». Ce film a joué un rôle déterminant dans ma décision de faire du cinéma.³⁷

À 14 ans, il commence à tourner ses premiers courts métrages amateurs avec la caméra de son père mais sa première tentative cinématographique au sens professionnel du terme, il la réalisera pour son projet de seconde année à l'I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques). Ce court métrage s'intitule *Crazéologie* (1953), un premier regard sur l'expérimentation qui fait déjà appel à Queneau. Prononcé en anglais, le titre donne l'impression de faire référence « à un morceau un peu fou, [alors qu'en français] l'énoncé devient plus savant ».³⁸ Les premières syllabes font penser au terme « crase » qui désigne en stylistique la contraction de deux mots, fréquente dans la langue parlée et dont Queneau utilise souvent les effets dans *Zazie dans le métro* : « Asteure » au lieu de « À cette heure ».³⁹ Dans *Crazéologie*, Malle tente de traduire cinématographiquement l'idée d'absurdité du monde : concept fondamental alors, chez Camus, Sartre, Beckett et Ionesco. Mais aussi, cette même année, il devient l'assistant de Jacques-Yves Cousteau avec lequel

³⁷ Billard 76-77.

³⁸ Billard 115.

³⁹ Raymond Queneau, *Zazie dans le métro* (France : Gallimard, 2002) 87.

il coréalise le fameux documentaire sur les fonds marins intitulé *Le monde du silence* qui obtiendra la palme d'or au festival de Cannes de 1956.⁴⁰

Puis ce sera Alain Cavalier, un bon ami de l'I.D.H.E.C., qui lui apportera un roman policier, acheté sur le quai d'une gare et dont il a trouvé l'intrigue particulièrement intéressante.⁴¹ Ce roman de Noël Calef inspirera le premier film de Malle, *Ascenseur pour l'échafaud* (1957). Son intrigue originale intéresse Malle : « comment l'auteur d'un "crime parfait" se retrouve, suite à une panne d'ascenseur, principal suspect de deux meurtres qu'il n'a pas commis ». ⁴² Déjà avec ce premier film, Malle fait un « exercice de style » tout comme il le fera pour *Zazie dans le métro*. Avec Roger Nimier, il travaillera et retravaillera le roman dans tous les sens possibles avant d'arriver à la version finale du scénario.⁴³ Ce film gagne le prix Louis Delluc en 1957 et est déjà l'annonce de ce qu'il fera avec le roman de Queneau. Sa critique de la modernité et de la société française d'après-guerre est évidente dès ce premier long métrage. Avec son deuxième film, Malle veut s'imposer dans le circuit commercial classique. Il choisira alors une adaptation du roman *Point de lendemain* de Vivant Denon, qu'il intitule *Les Amants* (1958), un film qui illustre le désir sexuel avec une telle intensité qu'il choque le public :

Dans les films, à cette époque-là, on faisait un panoramique sur la fenêtre au début des scènes d'amour et, moi, j'ai laissé la scène se dérouler [...] deux

⁴⁰ Billard 115.

⁴¹ Billard 120.

⁴² Billard 159

⁴³ Marc Dambre, « Ascenseur pour l'échafaud (Elevator to the Gallows, 1957) : An Exclusive Interview with Louis Malle (1988), » Trans. Hugo Frey, *South Central Review* 23.2 (2006) : 1-2.

minutes trop longtemps, et ce sont ces deux minutes qui ont effectivement provoqué tout le scandale.⁴⁴

Mais le scandale fera beaucoup de publicité pour le film, qui remportera le prix spécial du jury au festival de Venise.

Zazie dans le métro sera donc son troisième film. Il surprendra le public car il se base cette fois sur un texte que les critiques déclarent infilmable. Mais Malle tombe amoureux du livre dès sa première lecture. Il naît en lui l'envie de porter à l'écran l'expérience littéraire de Queneau en « démantibulant le langage des images ».⁴⁵ Comme pour son premier film, il travaillera le scénario sous tous les angles possibles et imaginables, cette fois avec Rappeneau, réalisateur et scénariste connu pour *Signé Arsène Lupin* (1959) et plus tard *Cyrano de Bergerac* (1990). Malle avait l'intention de créer un petit film pas cher, quelque peu improvisé et en noir et blanc mais, petit à petit, *Zazie dans le métro* est devenu un film en couleur qui a coûté plus de 200 millions de francs.⁴⁶ Le plus dur dans cette adaptation était de trouver des équivalents visuels, du style, de la syntaxe et de l'orthographe de Queneau. Malle a l'intention, en recréant le monde de *Zazie*, de faire une critique de la forme cinématographique traditionnelle, comme l'avait fait Queneau avec la forme littéraire. Rappeneau, coadaptateur, se souvient d'ailleurs de ce que lui avait dit Malle quand ils ont commencé l'adaptation :

⁴⁴ Billard 181.

⁴⁵ Billard 191.

⁴⁶ *L'Avant-scène* 9.

Louis m'a très vite dit qu'au fond ce qui le passionnait dans l'aventure, c'était de trouver des équivalences au dynamitage du langage qu'avait pratiqué Queneau pour le livre. [...] Il voulait dynamiter le langage des images de même que Queneau utilisait tous les procédés littéraires connus, tous les styles : un travail sur la syntaxe, des citations tronquées, détournées, des pastiches de grand style littéraire [et] de style biblique et l'argot. Louis voulait donc [...] utiliser tout le vocabulaire cinématographique connu pour démantibuler le langage cinématographique comme Queneau l'avait fait avec le langage littéraire.⁴⁷

Malle fait ce « dynamitage » en utilisant une multitude d'astuces qu'il emprunte aux débuts du cinéma, en les mêlant à des procédés plus modernes : accélération ou ralentissement du film, des cuts (raccords, ellipses) ou encore changements rapides de l'échelle de plan. Proche des réalisateurs de la Nouvelle Vague, qui commence à la même époque avec *Les 400 coups* (1959) et *À bout de souffle* (1960), *Zazie dans le métro* utilise Paris comme toile de fond pour les aventures de Zazie et de ses compagnons hétéroclites. Mais, tout comme Queneau avait pris très tôt ses distances avec le dadaïsme et le surréalisme, Malle souscrit à certains principes de ce mouvement sans y adhérer complètement. Rapidement, son film devient une critique ouverte de la société parisienne qui refuse de faire face à son passé et essaie plutôt de l'oublier. Alors que le roman de Queneau fait allusion à cet oubli du passé, avec Malle, grâce au médium visuel, cette critique

⁴⁷ « Entretien avec Jean-Paul Rappeneau, » *Zazie dans le métro*, Réal. Louis Malle, NEF, 1960, The Criterion Collection, 2011.

devient beaucoup plus évidente. Par contre, à l'exemple de Queneau, Malle garde toujours l'humour et c'est ainsi qu'il fait justice au roman.

Or, malgré l'atmosphère absurde et comique en surface, c'est un film profond, probablement le film le plus profond de Malle. À première vue, une jeune fille qui dit des gros mots et un perroquet qui parle peuvent sembler banals et enfantins, pourtant, une analyse approfondie fait apparaître une réalité qui se dégrade derrière tous ces gags, ces personnages et ce comique burlesque. Malle fait donc allusion à la société de son époque qui, malgré le fait qu'elle essaie de garder un air jovial et sans souci, cache, sous son masque d'optimisme avant-gardiste, la vérité de l'après-guerre et surtout celle de l'Occupation. Louis Malle dira d'ailleurs de son film :

Si j'ai traité « Zazie » dans un ton absurde et irréel, ce n'est pas gratuitement, c'est parce que le monde où nous vivons est absurde et irréel. Ce film est finalement plus réaliste que ne serait une « tranche de vie » sur le même thème.⁴⁸

C'est à l'aide des techniques cinématographiques elles-mêmes qu'il désintègre le langage du cinéma conventionnel afin de faire un parallèle avec le monde moderne, si chaotique et si violent tout en étant fascinant et merveilleux. Cependant, cette modernité est une couverture appliquée sur l'ancien monde que l'on veut cacher. Afin d'illustrer cela, Malle crée un décor du monde qui est assez flou et excentrique, sans cesse changeant, mais inexorablement ancré dans son passé. Au cours du film,

⁴⁸ *L'Avant-scène* 9.

Turandot transforme son vieux bar en snack-bar rutilant. Pourtant, à la fin on retrouve le vieux bistro d'avant car, malgré le fait que Turandot essaie d'oublier le passé vil et cruel des années de guerre, il doit éventuellement y faire face.

Cette dégradation du décor moderne, représentant une société qui essaie de passer à la modernité et qui toutefois finit par échouer, a été reprise par un autre grand cinéaste quelques années après le film de Malle. Dans *Playtime* (1967) Jacques Tati reprend la dernière scène du film de Malle dans un contexte un peu différent, mais au moyen de trucages semblables d'effets comiques absurdes et muets qui rappellent les films des Marx Brothers. Pendant une soirée au Royal Garden, un restaurant moderne et huppé, le décor moderne tombe en morceaux comme dans *Zazie*, mais ne révèle pas la même société cachée que dans le film de Malle. Avec des procédés similaires, les catastrophes s'enchaînent : les meubles avec leurs angles aigus déchirent les vêtements, la terrasse fume, la porte d'entrée en verre se casse et finalement le plafond et les murs tombent. Malgré tout cela, la soirée continue. Certains clients crient et s'en vont alors que d'autres ne se soucient pas de cette dégradation et s'amusent comme des fous des catastrophes en séries. Tous dansent et chantent ignorant la réalité de leur situation et de la société, comme si la modernité avait effacé le passé. Chez Tati le passé a vraiment disparu, tandis que chez Malle, il est caché sous le décor moderne.

Malle donne aux spectateurs une autre manière d'apprécier *Zazie* tout en gardant un fort attachement à la littérature au moyen du personnage d'Albertine/Marceline qui fait allusion à Marcel Proust. La bataille à la fin du roman est une parodie évidente du genre épique comme vue dans *Gargantua* de Rabelais.

Dans le roman comme dans le film, l'ancien est combiné au moderne de plusieurs façons, par le langage, par le trucage cinématographique et finalement par l'idée de l'ancienne France faisant face au modernisme. Queneau fait la critique du monde moderne dans une narration très complexe qui demande donc plusieurs lectures pour être perçue. Par contre, Malle décide de la mettre davantage en évidence, puisque pour lui l'esprit des années cinquante ne sera jamais perdu de vue et dans l'ensemble de sa carrière ses opinions politiques seront largement représentées dans ses films. Malheureusement, l'échec du film perturbera Malle :

Le livre avait fait rire la France entière et normalement le film aurait dû [la] faire rire [...] et ça n'a pas été le cas. [...] Ce film qui devait faire rire a quelquefois fait presque peur parce que c'est un objet non identifié, une sorte de tonneau bourré de dynamite dont on avait allumé la mèche et les gens ont reçu l'explosion en pleine figure. On a été un peu perturbé par ça.⁴⁹

⁴⁹ « Entretien avec Jean-Paul Rappeneau. »

Chapitre 2

Procédés de traduction et adaptation cinématographique

Sans prétendre ici faire une analyse approfondie du film *Zazie dans le métro*, nous donnons, dans ce chapitre, quelques directions pour une étude qui reposerait sur l'emploi des procédés de traduction. Nous allons donc présenter les différents procédés de traduction et les appliquer à quelques exemples du film. Ces procédés sont habituellement utilisés dans la traduction d'un texte d'une langue à une autre. En 1957, dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet ont identifié sept procédés qui définissent la traduction en tant que « discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers. »⁵⁰ Ces sept procédés se divisent en procédés directs : emprunt lexical, calque, traduction littérale, et procédés obliques : transposition, modulation, équivalence et adaptation. L'ordre de présentation des procédés n'a pas été choisi par hasard. Ils sont en effet classés et décrits par ordre d'écart croissant entre la langue de départ (LD) et la langue d'arrivée (LA), l'emprunt étant le procédé qui présente le degré minimum d'écart avec LD et l'adaptation, le procédé montrant l'éloignement maximum.

Les quatre procédés obliques permettent plus de créativité car, il n'y a souvent pas d'équivalence formelle évidente entre l'expression d'origine et sa

⁵⁰ Jean Darbelnet et Jean-Paul Vinay, *Stylistique Comparée du français et de l'anglais* (Paris : Didier, 1960) 23.

traduction. Les procédés obliques se rencontrent plus souvent dans une adaptation de roman en film et se prêtent donc le mieux à une théorie interprétative. En effet, la liberté créative est souvent nécessaire afin de « traduire » visuellement et fidèlement le contenu de l'œuvre source. C'est aussi cette liberté qui assure la réussite de la traduction, que ce soit auprès du public ou des critiques. Le film peut donc être regardé comme une version visuelle du roman.

C'est donc à travers ces procédés que la traduction intersémiotique se définit, permettant de forger un produit autonome qui est transporté au-delà des contraintes du texte original. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le mot latin *translatio* a comme premier sens « transport » ou « changement » et *traducere* se traduit « conduire au delà. »⁵¹ Cela signifie que la traduction n'est pas une procédure simple à la portée de tout un chacun, mais un voyage où le traducteur navigue sans s'astreindre aux formes du langage écrit.

C'est de cette façon que nous proposons d'analyser quelques-uns des choix cinématographiques de Malle. Il n'y a jamais de traduction unique d'un texte et dans la traduction intersémiotique les possibilités deviennent infinies. Il revient donc au traducteur d'apporter des solutions aux problèmes qui se manifestent au cours de ce voyage.

⁵¹ Eco, *Dire presque la même chose* 297.

A. Procédés directs

a. L'emprunt lexical

Ce premier procédé, le plus simple, utilise le mot de LD dans la traduction de celui-ci. Un excellent exemple de cela est l'habitude de conserver le nom original d'un lieu public reconnu, comme « le Golden Gate Bridge » au lieu de la traduction littérale « le Pont de la porte d'or » qui n'aurait guère de sens. Il est important de noter que, pour certains théoriciens, l'emprunt n'est pas un procédé de traduction car les emprunts admis en traduction sont habituellement « intégrés au lexique »⁵² et il n'y a donc pas de procédé proprement dit.

Il peut y avoir plusieurs raisons pour l'usage de l'emprunt. Tout d'abord, il est possible qu'il n'existe pas d'équivalent dans LA qui puisse fidèlement communiquer le sens du mot de LD. Par contre, si un équivalent existe mais n'est pas utilisé, le choix de l'emprunt exprime l'intention de créer un effet d'éloquence qui préserve l'aspect pittoresque local, afin de représenter le contexte culturel ou encore, la valeur humoristique.

Un exemple d'emprunt dans l'adaptation cinématographique serait le mouvement de caméra qui effectue un gros plan sur un message écrit, une inscription ou l'image (photo, carte postale) d'un monument mentionné dans le texte. Dans *Zazie dans le métro*, Malle filme la ville de Paris et ses monuments (La Tour Eiffel, le Panthéon ou les Invalides, par exemple) tels que les décrit Queneau,

⁵²Hélène Chuquet et Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction* (Paris: Orphys, 1987) 10.

soit au moyen de plans fixes ou de travellings. Il s'agit donc d'emprunter le médium écrit et de le reproduire, tel quel, dans le médium visuel.

b. Le calque

Le calque, le deuxième procédé, est un emprunt traduit littéralement. Il consiste à traduire mot à mot les éléments d'une expression de LD dans LA. Ainsi « week-end » devient « fin de semaine », « to fall in love » devient « tomber en amour » (surtout utilisé au Québec) ou encore « honeymoon » devient « lune de miel ». Tout comme l'emprunt, le calque n'est pas toujours considéré comme un véritable procédé de traduction car, soit il est déjà entré dans la langue, soit il ne reflète pas de créativité du côté du traducteur.

Dans une traduction cinématographique, le calque pourrait être un lieu indiqué dans le livre, tel un restaurant qui serait reproduit exactement de la même façon dans le film, même si celui-ci est un endroit fictif. Pour *Zazie dans le métro*, cela se traduit par le fait que Malle filme directement dans les rues de Paris, ou encore par la façon dont il traduit les expressions soudées de Queneau. Il les garde telles quelles, car elles se prêtent parfaitement à l'oral, tout en y ajoutant un aspect visuel pour soutenir l'expression. Ainsi, avant de dire « Doukipudontan », Gabriel renifle, faisant mine de sentir l'air ; au marché aux puces, un jean est présenté avec l'expression « bloudjinnze ». Le calque a donc permis à Malle de garder le mot chimérique de Queneau et de le traduire visuellement en geste, expression faciale ou écriteau.

c. La traduction littérale

Comme son nom l'indique, ce procédé est une traduction mot à mot d'une phrase ou partie de phrase qui ne fait aucun changement en ce qui concerne la structure grammaticale ou la syntaxe de la phrase. Ce procédé diffère du calque en ce qu'il aboutit à une forme ou une expression correcte, voire idiomatique, dans LA : « What time is it ? » se traduit littéralement « Quelle heure est-il ? ». L'ordre des mots n'a pas changé et, bien que la traduction soit littérale, les expressions demeurent idiomatiquement correctes, que ce soit en français ou en anglais. Ce procédé doit être utilisé avec précaution car la syntaxe, le style et le vocabulaire de LD fonctionnent rarement dans LA.

En ce qui concerne le cinéma, la traduction littérale pourrait s'appliquer lorsque des dialogues sont exactement reproduits dans les dialogues filmés et demeurent totalement identiques à ceux du texte d'origine. Dans ce sens, c'est un procédé abondamment utilisé par Malle dans *Zazie dans le métro*, car les personnages du roman de Queneau utilisent un langage simple qui se traduit parfaitement dans le médium visuel.

B. Procédés obliques

Les quatre procédés obliques sont ceux qui se prêtent le mieux à la traduction intersémiotique car ils libèrent l'interprète du texte et lui permettent de faire preuve de plus de créativité, ici en ce qui concerne le domaine visuel. Ce seront donc ces procédés qui domineront l'analyse des scènes de *Zazie dans le métro*

de Malle. Notons que plusieurs procédés obliques peuvent être superposés dans un même segment, c'est-à-dire qu'une modulation n'empêche pas une transposition, une équivalence n'exclut pas une modulation, etc. Si l'on prend l'exemple du mot « Private » inscrit sur une porte, la traduction française sera « Défense d'entrer ». C'est à la fois une transposition, c'est-à-dire un adjectif traduit par une locution nominale. C'est une modulation, le message passe de l'observation à la mise en garde ou du résultat (Private) à sa cause (Défense d'entrer). C'est enfin une équivalence, la structure est ignorée afin de rendre la situation.⁵³ Il ne sera donc pas surprenant de retrouver plusieurs de ces procédés pour décrire un seul choix visuel du film.

a. La transposition

Dans ce procédé, le mot traduit change de catégorie grammaticale tout en conservant le sens du message. Lorsque la traduction littérale est impossible, car elle serait incompréhensible, maladroite ou créerait une erreur de traduction, c'est au moyen de la transposition que l'on obtiendra une traduction idiomatique et authentique dans LA. En voici quelques exemples :

LD	LA
Nom <i>La conduite</i> des étudiants.	Verbe How students <i>act</i> .
Adjectif La flambée <i>immobilière</i> .	Nom <i>Property boom</i> .

⁵³ Darbelnet 54.

LD	LA
<p>Verbe Une chose qui <i>ne se finit pas</i>.</p>	<p>Adjectif An <i>endless</i> thing.</p>
<p>Préposition <i>Selon moi</i>,</p>	<p>Verbe <i>I think that</i></p>
<p>Verbe <i>Tu as failli</i> tomber de ta chaise !</p>	<p>Adverbe You <i>nearly</i> fell off your chair!</p>

Certains théoriciens associent à la transposition deux cas particuliers, le chassé-croisé et l'étoffement.

Le chassé-croisé est une sorte de double transposition où, en plus du changement grammatical, il y a inversion de l'ordre des idées et des éléments : « He kicked the door shut » devient « il a fermé la porte d'un coup de pied ». Dans la phrase anglaise, l'idée de coup de pied est en début de phrase, alors qu'en français elle est à la fin. Puis, nous avons un changement de catégorie grammaticale du mot « shut » qui est un participe passé utilisé comme adjectif et qui devient un verbe conjugué au passé composé, « a fermé ».

L'étoffement est une forme de transposition où une préposition ou un pronom doit être renforcé en ajoutant un substantif ou un verbe dans la langue cible. Cela est souvent le cas pour le français qui requiert un étoffement alors que l'anglais se satisfait d'une préposition. Cet exemple illustre fort bien cette idée: « Aurore Dupin wrote *as* George Sand » doit être traduit par « Aurore Dupin a écrit *sous le pseudonyme de* George Sand ». On ne peut donc pas simplement « écrire sous », la

préposition ne garde son sens que lorsqu'elle est renforcée par un substantif : « le pseudonyme » ou encore « le nom ».

D'après Bruno Thibault, dans une adaptation cinématographique la transposition survient lorsque le cinéaste prend « de grandes libertés avec l'action et le décor. »⁵⁴ Il peut y avoir une transposition de temps lorsque l'intrigue, par exemple, se déroule pendant une autre période que celle du texte d'origine. Il peut y avoir également une transposition d'espace si le cinéaste décide de situer son film sur la Côte d'Azur alors que dans le roman l'action se déroulait sur la Costa Del Sol en Andalousie. Selon nous, ces exemples sont plutôt des cas d'équivalence et d'adaptation,⁵⁵ car la transposition (dont l'étoffement et le chassé-croisé) est un procédé purement formel et qui n'engage pas de changement au niveau du point de vue ou du contenu. Nous emploierons comme Thibault le terme « transposition, » mais en lui gardant le sens plus étroit qu'il a dans la théorie de la traduction. Ceci nous permettra de caractériser avec plus de précision les procédés choisis par Malle.

La transposition dans un film pourrait être deux scènes entremêlées alors qu'elles se suivent dans le texte ou se situent dans deux chapitres distincts ou deux sections d'un même chapitre. Dans ce cas, il n'y aurait donc pas de changement de point de vue, mais un déplacement de l'ordre des éléments du message qui ne perturbe pas la fluidité ou le sens original du texte. Nous verrons que dans la modulation, l'acte de déplacement est beaucoup plus profond que celui de la

⁵⁴ Bruno Thibault, « La Transposition dans *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard et dans *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette, » *The French Review* 79.2 (2005) : 332-33.

⁵⁵ L'équivalence et l'adaptation seront analysées plus tard dans cette étude.

transposition. Philippe Collin, assistant cinéaste de Malle pendant le tournage de *Zazie dans le métro*, donne aussi une bonne définition de ce qui peut être considéré comme transposition dans la traduction intersémiotique :

L'emploi des objectifs extrêmes, déformant les courtes focales des lignes de perspective un peu bizarres [...] est une bonne transposition visuelle du style littéraire de Queneau, qui est tout sauf réaliste. On reconnaît les lieux mais ils sont gauchis [et] déformés.⁵⁶

La transposition peut ainsi servir à traduire visuellement l'atmosphère du roman ce qui, dans le cas de Queneau, serait traduire l'aspect chimérique mêlé au réel par des angles et des focales bizarres.

b. La modulation

Le procédé de la modulation permet au traducteur de changer de point de vue afin d'éviter une expression de LD qui serait maladroite dans LA. Cela peut consister à changer un mot : « He spends most of his *day* » devient « Il passe ses *heures* » ou, à reformuler une phrase pour assurer une syntaxe plus fluide : « *By 2020, we will see the full blown effects of global warming* » devient : « Les effets du réchauffement climatique seront évidents *d'ici 2020* ». Il y a des modulations contraintes et automatiques, comme, « *The time when...* » qui se traduira par « Le moment *où...* » et non « Le moment *quand* ». Il apparaît évident qu'afin de traduire

⁵⁶ « Le Paris de Zazie. » Com. Philippe Collin. *Zazie dans le métro*, Réal. Louis Malle (NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011.)

toute l'expression avec un équivalent idiomatiquement correct, le message d'origine varie de l'idée de « temps » (when) à celle d'un « lieu » (où) sans altérer le sens global du message. Le traducteur dispose de la liberté de créer lui-même des modulations.

Le déplacement d'une scène, qui était à la fin dans le roman d'origine et se retrouve au début du film, est une excellente illustration du procédé de la modulation dans le domaine du cinéma. Alors que la scène ne change pas au niveau de son contenu, passant du roman au film, la modulation n'altère pas le message, elle le rend plus clair. Le spectateur prend connaissance au début du film d'un élément qui ne lui sera révélé qu'un peu avant la fin de la lecture du roman. Comparé au déplacement dans la transposition, la modulation reflète un changement de point de vue en plus d'un changement formel, ce qui est beaucoup plus profond. La fuite de Zazie au moment de son arrivée à Paris, qui, dans le roman n'arrivera pas avant le troisième chapitre, établit dès l'entrée le thème du paradoxe ainsi que l'humour burlesque du film. Un autre bon exemple de modulation dans l'adaptation de *Zazie*, cette fois uniquement de point de vue, est celui d'Albertine, la femme de Gabriel. Comme nous le verrons ci-dessous, le changement de nom du personnage est une modulation qui ne change pas le caractère du personnage.

c. L'équivalence

Avec le procédé d'équivalence, la traduction retient seulement le sens de LD en utilisant « des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents »⁵⁷ de LA. Ceci est souvent le cas pour la traduction d'expressions figées ou idiomatiques ainsi que pour les exclamations et les proverbes. Dans ce cas, la traduction doit avoir le même sens et s'utiliser dans la même situation dans les deux langues. Par exemple « What's up » devient « Quoi de neuf ? » ou bien « Birds of a feather flock together » se traduit en français par l'expression « Qui se ressemble s'assemble », ou encore « Ouch ! » se traduit par « Aie ! ». Ces exemples sont des cas figés qui illustrent le mode de fonctionnement du procédé.

Dans un contexte filmique, l'équivalence consistera en l'ajout d'une scène afin de mieux traduire une idée exprimée par le narrateur en quelques mots dans le texte d'origine, mais qui a besoin d'une représentation visuelle plus conforme au médium du cinéma. On peut aussi penser à une exagération du physique d'un personnage afin de mieux le représenter comme dans le roman. Le texte permet d'offrir beaucoup plus de détails descriptifs, alors qu'un médium visuel est limité au point de vue du temps. De telles exagérations permettent au metteur en scène de représenter fidèlement le personnage tel qu'il est décrit dans le roman mais sans ajouter de dialogues encombrants ou superflus.

⁵⁷ Darbelnet 52.

d. L'adaptation

Finally, the most used and analyzed, in what concerns the cinematographic adaptations and which, moreover, bears the same name, is adaptation. This procedure takes into account the particular cultural aspect of each language or the constraints of each semiotic system, in order to produce the desired effect and to ensure the authenticity of the translated version. The use of the metric system for the translation of a phrase, image or figurative expression initially expressed in the imperial system, is a good example. Adaptation is especially used in translation and interpretation when the situation evoked in LD does not exist in LA. It is therefore incumbent on the translator or interpreter to find another situation that he estimates equivalent. It is for this reason that one now calls today « adaptation » the films made from novels.

In cinematographic adaptation, « it is a matter of restoring the intention of the writer and the atmosphere of the novel, »⁵⁸ all while taking into account the restrictions and limits of the visual medium, but also the new freedoms that accompany it. Of course, the plot does not change but the filmmaker can decide to transpose it to another era and/or to place it in a region or a country different from the one chosen by the author of the novel from which the film is inspired. It is what Malle did in *Les Amants*, an adaptation of the novel by Vivant Denon, by moving the plot to the 1950s. Certain examples that Thibault calls transpositions are examples of adaptation in the sense of translation theory. An adaptation of the type of that of *Amants* has led to a host of others

⁵⁸ Thibault 332.

adaptations, ainsi que des modulations et des équivalences puisque les costumes et les expressions des personnages changent en fonction des changements de lieu et d'époque. Dans le chapitre suivant, nous étudierons plus étroitement quelques exemples de traduction intersémiotique du roman *Zazie dans le métro*. Par exemple, Albertine est représentée comme une épouse très soumise jusqu'au dernier plan, où l'on s'aperçoit que son attitude était un maquillage, un travestissement et qu'il s'agit en fait d'un homme, comme tout le monde fait semblant de l'ignorer.

Chapitre 3

Zazie révélatrice

Afin de justifier et de comprendre les choix de Malle, nous proposons maintenant de faire une analyse de scènes et de personnages à l'aide des procédés de traduction définis dans le chapitre précédent. Ceci permettra de reconnaître dans le travail de Malle des dimensions bien variées et très riches sur le plan du contenu. Les procédés obliques domineront cette analyse mais l'emprunt, le calque et la traduction littérale seront aussi présents, surtout lorsqu'il s'agira des dialogues de Queneau qui se prêtent parfaitement à une version cinématographique directe. Malle gardera aussi beaucoup d'expressions écrites de Queneau. D'autres procédés auraient pu être utilisés et nous tenterons d'expliquer pourquoi Malle en a décidé autrement. Il s'agira aussi d'une critique des personnages car, « c'est [leur] comportement physique [...] plus que leur évolution psychologique, qui fait avancer l'action ».⁵⁹

Cette analyse mettra en évidence la façon dont Malle donne au spectateur une nouvelle manière de voir Zazie et la société dans laquelle elle vit, à travers un vaste catalogue de gags empruntés aux comédiens classiques du cinéma : les Marx Brothers, Mack Sennett, acteur et cinéaste du cinéma muet américain, Tex Avery

⁵⁹ René Predal, *Louis Malle* (Paris : Edilig, 1989) 42.

réalisateur de films d'animations et W.C. Fields, humoriste et icône du cinéma américain. La critique que fait Malle de la modernisation de la France est essentielle. Zazie se rend vite compte d'un voile, imposé par les adultes, qui tente de recouvrir le passé sombre du pays et les mystères du présent. Elle le dénonce tout en acceptant et participant à une « révolution culturelle » d'un peuple visant à vivre mieux et à connaître la liberté sexuelle. Zazie, confrontée au monde des adultes, se manifestera comme révélatrice de cette couverture de l'après-guerre et son exploration de Paris deviendra un voyage initiatique. Ce thème tient à cœur au réalisateur et Malle en dira plus tard :

Ce thème profond du roman me touchait directement : pour la première fois je travaillais avec un enfant comme personnage central, découvrant une veine majeure de mon œuvre future.⁶⁰

En effet, Malle explorera aussi l'enfance dans *Le Souffle au cœur* (1971), *La Petite* (1978) et *Au revoir les enfants* (1987).

A. Zazie initiée au monde des adultes

Le roman, *Zazie dans le métro*, est tout d'abord l'histoire de la découverte d'un monde adulte complexe, lubrique, obscène et cruel qui cause, chez l'enfant, la perte de l'innocence. La première scène à étudier se situe donc au tout début du film, au moment où Zazie débarque à Paris, pénètre ce monde, après la rencontre

⁶⁰ Predal 48.

avec son oncle Gabriel sur le quai de la gare d'Austerlitz. Sa mère, Jeanne, se jette dans les bras de son « Jules » et la petite « garçonne » est délaissée par celle-ci. Les dialogues entre Gabriel, Zazie et Jeanne ne sont pas tous reproduits dans le film, un premier indice que la dimension de sexualité enfantine, omniprésente dans le roman, sera traduite autrement par Malle dans son film. Dans le roman, Jeanne fait allusion au fait que Zazie a déjà été victime de harcèlement sexuel dans la famille :

- Je peux te faire confiance ? Tu comprends, je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille.

- Mais, manman, tu sais bien que tu étais arrivée juste au bon moment, la dernière fois.⁶¹

Ce dialogue nous donne déjà, dans le roman, un indice important sur le personnage de Gabriel : pourquoi Jeanne lui fait-elle confiance ? Nous découvrirons à la fin du roman que son homosexualité est justement ce qui la rassure. Par contre, Malle élimine ce dialogue et décide de sortir Gabriel et Zazie de la gare beaucoup plus rapidement que Queneau ne l'a fait dans le roman. Le travelling avant sort à la suite de Gabriel et Zazie qui sont cadrés de dos en plan moyen large.⁶² Zazie demande à son oncle s'ils prendront le métro mais Gabriel lui annonce qu'ils devront prendre la « rac à Charles ». On note ici une transposition de l'atmosphère comique du roman qui est représentée par des plans passant rapidement du verbal au visuel. Malle

⁶¹ Queneau, *Zazie* 9-10.

⁶² *L'Avant-scène* 14.

traduit ainsi la rapidité que le lecteur ressent en lisant le roman au moyen d'un minimum de parole, ce qui accélère l'action.

Dans le roman de Queneau, ce sont les paroles philosophiques de Gabriel qui représentent sa « grâce » mais dans le film, Malle utilise la transposition : un léger accéléré accentue le contraste entre la démarche majestueuse de Gabriel et le trottement de Zazie. À leur sortie, ils font face à la fureur sauvage de gens qui s'attaquent au taxi de Charles. Cette foule tumultueuse est un ajout, une équivalence de l'atmosphère de chaos créée par la grève, ce qui permet d'introduire le personnage de Charles. La caméra se tourne en un plan général sur la place, presque complètement vide, à l'exception du taxi de Charles, attaqué par plusieurs personnes qui sortent de la gare. Le plan se resserre ensuite sur Charles, le chauffeur au volant, méditant sur le magazine qu'il feuillette sans porter grand intérêt à la foule. Dans le roman, Queneau révèle à son lecteur que Charles lisait la « chronique des cœurs saignants »⁶³ espérant y trouver une femme. Malgré des années de recherche, il n'était jamais parvenu à rencontrer son idéal, toujours insatisfait par toutes celles qu'il rencontrait, ou parce qu'elles se plaignaient beaucoup trop ou parce qu'« il les trouvait toujours soit trop dindes, soit trop tartes. »⁶⁴ Malle choisit une équivalence pour représenter le mécontentement de Charles. C'est son allure plus que le dialogue, très court, qui annonce la mélancolie de Charles et le spectateur comprend bien qu'il n'est pas satisfait par sa vie. Charles reste impassible malgré les passagers agités autour de lui. Il réagit seulement lorsque quelques-uns des manifestants autour de son taxi tentent d'y pénétrer,

⁶³ Queneau, *Zazie* 11.

⁶⁴ Queneau, *Zazie* 12.

s'écriant alors : « J'attends mon pote Gabriel ». Mais personne ne l'écoute, ils sont beaucoup trop préoccupés par leur propre besoin : ils illustrent une société incapable de fonctionner sans la modernité. Le métro ne marche pas, c'est donc le chaos dans les rues, on se bat pour un taxi au lieu de marcher et d'apprécier la beauté d'une promenade, même forcée, dans Paris. De son côté, Charles a, lui aussi, besoin de quelque chose, être entendu :

J'ai la confession qui m'étrangle la pipe, ...la confession, enfin... la racontouze, quoi ! ... Je n'vous dirai rien de mon enfance....⁶⁵

De cette façon, Malle évoque la solitude de Charles, sans faire d'emprunt qui aurait consisté à faire un plan serré sur le magazine ouvert au « courrier du cœur ». Son approche de style surréaliste exprime parfaitement l'isolement que ressent Charles depuis bien longtemps.

C'est à ce moment-là qu'arrivent Zazie et Gabriel. Plan moyen sur Gabriel et Zazie qui s'approchent, puis légère contre-plongée sur Charles qui se penche vers Zazie et lui dit bonjour. Travelling arrière qui fait découvrir Zazie les poings sur les hanches et contemplant le taxi avec dédain. Elle saisit la poignée de la portière et la tire, celle-ci lui reste dans la main. C'est alors qu'elle déclame une phrase tirée directement du texte : « Il est rien moche son bahut ! » Il s'agit d'une traduction littérale car, Zazie réagit de la même façon chez Malle que chez Queneau. Sa réplique est identique à celle du roman et introduit immédiatement l'insolence de

⁶⁵ *L'Avant-scène* 14.

Zazie, qui cherche à tout comprendre et pense trouver, dans le monde adulte, des explications. Cette scène annonce la suivante qui est un exemple d'équivalence. Le metteur en scène a gardé la scène où Zazie ne veut pas monter dans le taxi mais il la relie à l'idée qu'elle a désespérément envie de prendre le métro, en prolongeant la première scène du roman dans la suivante du film. Le spectateur a un premier aperçu de la franchise de Zazie, ainsi elle n'hésite pas à dire ce qu'elle pense, alors que les adultes, eux, préfèrent mentir qu'offenser. C'est une introduction au monde adulte qui nie la vérité.

Les adultes ignorent donc Zazie. Un travelling cadre Charles et Gabriel en plan américain large, et ce dernier prend Zazie et la fait monter à l'arrière du taxi. Elle sort du champ pour s'installer alors que Gabriel se passe la main sur le front, l'air éprouvé après seulement quelques minutes avec la petite. Tout à coup, il sursaute car, comme le montre le plan d'ensemble en légère plongée et orienté vers Zazie, celle-ci s'enfuit à toute vitesse en direction de la bouche de métro. Cette scène est une équivalence. Gabriel et Charles la poursuivent mais Charles est soudainement arrêté dans son élan par le bruit off d'un démarreur : celui de son taxi. Il se retourne et revient sur ses pas. Quelqu'un s'est glissé derrière le volant et le taxi commence à bouger, chargé d'une grappe d'humains. Charles, furieux, entre dans le champ et se jette sur le conducteur. Puis la caméra fait une plongée sur Zazie qui dévale l'escalier du métro et se jette sur les grilles fermées. Sur une ardoise on peut lire une brève inscription : « GRÈVE ! » Zazie secoue les grilles avec rage alors que Gabriel arrive derrière elle, tout essoufflé. Dans le roman, au moment où Gabriel fait monter Zazie dans le taxi, elle y reste et Charles démarre

tout de suite. La scène où Zazie trouve l'inscription sur les grilles du métro ne vient pas avant le chapitre quatre, soit 30 pages plus tard. Il y a donc eu déplacement et concentration des scènes, ce qui établit dès le début du film le désir profond qu'éprouve Zazie de prendre le métro. Dans le roman, ce désir est introduit dès les premières pages par le dialogue, et il s'amplifie petit à petit dans le discours de Zazie. Les restrictions de temps d'un film ne permettaient pas de rendre justice à la description, à des moments différents du roman, de l'accroissement progressif du désir de Zazie. Par contre en déplaçant la scène où Zazie prend conscience de la grève au début du film, en utilisant le rapprochement et la concentration des scènes, Malle montre l'intensité impérieuse du désir de Zazie et campe tout de suite le registre du film dans l'enfance. Les spectateurs font, dès l'ouverture, l'expérience du petit monstre qu'est Zazie. De plus, ce procédé justifie les actes de Zazie dans le reste du film, comme sa deuxième fugue le lendemain matin.

Il est donc évident que, dès le début du film, Malle a dû affronter des obstacles et chercher des solutions d'écriture cinématographique. Tout d'abord, il a fait face à la restriction de temps. Alors qu'un auteur est rarement limité par le nombre de pages, un réalisateur est sans cesse soumis à la restriction temporelle. Il doit maintenir l'intérêt du public à tout moment. Malle réussit à réconcilier ces exigences par le déplacement et la condensation de scènes, modulant l'ordre des éléments du texte, mettant en valeur le désir de Zazie. L'accumulation de ces procédés dans une même scène d'ouverture aboutit à une équivalence dans la traduction visuelle du désir de Zazie.

Malle décide aussi de mettre au premier plan du film la critique sociale qui est dans le roman mais beaucoup moins évidente. Il prend aussi la décision de garder le thème de la sexualité du monde adulte et celui de la sexualité enfantine.

B. Le repas de Marceline

Dans cette scène, Malle utilise des trucages qui accentuent la traversée vers le chaotique. Zazie et Gabriel, enfin arrivés à l'appartement, prennent un repas préparé par la femme de Gabriel, qui s'appelle ici Albertine. Mêlant une utilisation surréaliste des couleurs à des répétitions et à l'exagération de la vitesse à laquelle Zazie et Gabriel mangent, le dîner est traité en raccourci, c'est-à-dire qu'il se déroule entièrement avec toute la succession des plans, sur une conversation continue d'environ deux minutes. La scène commence par une enfilade du couloir avec un plan américain sur Albertine qui marche face à nous, plan suivi du travelling arrière de la caméra qui va au rythme de sa marche. Le travelling arrière aboutit au « salonsalamanger » illuminé en intermittence par les flashes de lumières. Gabriel et Zazie sont à table. Après les avoir servis, Albertine sort du champ. Plan américain sur Gabriel et Zazie mangeant, puis gros plan sur Zazie qui mange en accéléré et plan rapproché de Gabriel mangeant lentement, royalement. Il y a ici une équivalence du contraste entre adultes et enfants qui est mis en mots dans le roman et que nous avons déjà vu au moment de la sortie de la gare. Les visages des deux personnages sont également éclairés par des néons aux multiples couleurs

provenant de la place Pigalle : bleu, jaune, violet, vert.⁶⁶ Malle utilise ici la lumière, un des systèmes du langage cinématographique, montrant l’empiètement constant d’une société qui ne dort plus et qui envahit le privé. Il joue « sur le côté horrible de la ville, son côté impossible, ses encombrements absurdes »⁶⁷ de la vie privée.

La conversation entre Zazie et Gabriel commence, en traduction littérale et parallèle à celle du roman de Queneau. La caméra va et vient entre Gabriel et Zazie, comme si elle voulait traduire l’alternance des tirets dans le dialogue écrit. Albertine revient et pose le plat de radis entre Gabriel et Zazie qui s’empare du contenu à pleines mains. Gabriel mange toujours avec une grande élégance, la conversation continue brièvement avant un retour au couloir avec Albertine apportant le plat suivant, des asperges. Dans le roman, la description des plats est donnée en un paragraphe, avant que la conversation ne commence, ce qui préserve l’élan du dialogue. Par contre, le médium visuel permet d’entremêler les éléments de la scène sans interrompre la fluidité de la conversation. Malle utilise la transposition, en faisant présenter les plats par Albertine pendant l’échange entre Zazie et Gabriel, ce qui souligne la présence d’Albertine et la montre aussi comme une épouse traditionnelle et soumise. En ce qui concerne la nourriture, il y a quelques différences : dans le roman Marceline⁶⁸ avait préparé un consommé, du boudin noir avec des pommes savoyardes, du foie gras, un entremet et du café, tout cela présenté dans une liste par le narrateur.⁶⁹ Par contre, dans le film, Albertine vient d’abord servir un consommé puis, des radis, et ensuite des asperges blanches.

⁶⁶ *L’Avant-scène* 16.

⁶⁷ *L’Avant-scène* 9.

⁶⁸ Nous parlerons de la différence des prénoms à la page suivante.

⁶⁹ Queneau, *Zazie* 21.

Il est intéressant de mentionner que dans le film les asperges de Gabriel sont plus grosses que celles de Zazie, ajout qui souligne encore la comparaison entre l'adulte qui se croit plus important que l'enfant et introduit une note sexuelle. Finalement, il y a un plan moyen des trois avec Albertine debout entre Gabriel et Zazie. Elle leur apporte le dessert, du raisin vert pour Zazie, connotant sa jeunesse, et noir pour Gabriel, symbole de sa maturité, et un plateau sur lequel sont posés une cafetière, une tasse, un verre et une bouteille de sirop de grenadine. Malgré les différences entre le roman et le film la conversation est à peu près identique. Il y a donc traduction littérale du dialogue en même temps que des transpositions des éléments de la scène. En désintégrant le langage cinématographique traditionnel, par l'utilisation de la lumière qui rompt l'action en intervenant constamment, Malle faisait bien plus qu'une copie du roman. Il explique :

Remplacer des jeux de mots par des jeux d'images [...] n'était pas seulement un exercice de style, mais le moyen le plus efficace de décrire, de parodier un monde lui-même désintégré et chaotique.⁷⁰

Donc l'adaptation cinématographique devait nous faire voir l'idéologie du roman.

Arrêtons-nous un moment sur le changement de prénom de l'épouse de Gabriel qui s'appelle Marceline dans le roman et Albertine dans le film. Il y a dans le roman une allusion à Marcel Proust, et dans le film, au nom d'Albertine dans *À la recherche du temps perdu*. Pourquoi avoir changé ce prénom ? Afin de montrer dès

⁷⁰ Predal 47.

le début l'ambiguïté sexuelle du personnage, qui est apparemment la femme de Gabriel, mais réellement Albert, son amant. Dans le roman de Proust, le narrateur s'interroge sur l'homosexualité d'Albertine à cause de ses comportements mystérieux, surtout en ce qui concerne ses amies. Alors que Queneau avait emprunté le prénom de Proust, Marcel, et l'avait féminisé, clin d'œil fait aux lecteurs lettrés, Malle décide d'être moins subtil. Il utilise le prénom tiré directement du roman qui évoque tout de suite pour les spectateurs de l'époque le roman de Proust et l'homosexualité cachée des personnages de *Zazie*, tout comme l'homosexualité tient une place importante dans l'œuvre de Proust. À cet égard, la norme hétérosexuelle est encore fortement contraignante dans les années cinquante et « l'homosexualité, tant masculine que féminine, est encore interdite [...] et d'ailleurs très mal acceptée par la société. »⁷¹ Les homosexuels continuent de vivre dans la honte, comme sous le régime nazi. Ceux qui ont souffert sous l'Occupation, ainsi que les homosexuels des années cinquante, n'osent briser le silence, car leur orientation sexuelle est encore vue comme une maladie mentale ou des tendances qui doivent être corrigées.⁷² Quant à ceux qui n'ont pas enduré les atrocités de la guerre, ils restent cachés et semblent avoir bénéficié de complicité avec les Allemands. Dans les années cinquante, les établissements homosexuels sont

⁷¹ Janine Mossuz-Lavau, *Les lois de l'amour : Les politiques de la sexualité en France (1950-1990)* (Paris : Édition Payot, 1991) 10.

⁷² Alan Turing (1912-1954), mathématicien, cryptologue et informaticien anglais, avait découvert un procédé pour déchiffrer, pendant la Deuxième Guerre mondiale, les messages secrets des Allemands. Son travail a pratiquement sauvé l'Angleterre. Après la guerre, il travaille sur le premier ordinateur, mais en 1952 son homosexualité est révélée. Il est accusé « d'indécence manifeste et de perversion sexuelle » et poursuivi en justice. Il doit choisir entre la prison et la castration chimique. Après un procès très médiatisé, il choisit la castration chimique et se suicide deux ans plus tard par empoisonnement au cyanure. (*Encyclopédie Universalis*)

clandestins et fonctionnent dans une atmosphère d'extrême discrétion. « Les cabarets servent donc de refuge »⁷³ aux travestis, comme Gabriel par exemple. La Nouvelle Vague ignorera complètement les homosexuels, sans pourtant les accuser. Ce seront les années soixante qui marqueront le commencement d'un nouveau modèle sexuel et « sous la pression d'acteurs déterminés, de nouvelles lois [seront] adoptées et une population tout entière [commencera] à évoluer ».⁷⁴

Malle a sûrement gardé le nom choisi par Proust pour rendre plus visible cette critique sociale, politique et culturelle qui est bien dans le roman, mais voilée. Dans le cinéma français, il a souvent été interdit de montrer les homosexuels des deux sexes et Malle souligne « la répression de l'homosexualité sous le régime de Vichy et de l'Occupation »⁷⁵ : Gabriel nie son « homosessualité », comme le prononce Zazie et le spectateur, voyant la belle Albertine, ne doute pas de l'orientation hétérosexuelle de Gabriel, sauf le prénom qui lui fait déjà se poser des questions. Par contre, à la fin du film quand elle redevient Albert sans changer de figure, le public est de nouveau déboussolé : Qui est l'homme et qui est la femme ou n'y a-t-il pas de femme ? Le changement de nom, qui est une modulation (le prénom du personnage a remplacé celui de l'auteur féminisé), a donc maintenant le même effet que dans le livre, malgré le fait que l'on voit une femme. L'apparence physique d'Albertine est fortement féminine, mais en changeant son prénom pour un substitut rare mais très allusif qui fait appel à son équivalent masculin, Albertine symbolise aussi un paradoxe. Elle est représentée faisant des travaux ménagers,

⁷³ Delabre 79.

⁷⁴ Mossuz-Lavau 11.

⁷⁵ Anne Delabre et Didier Roth-Bettoni, *Le cinéma français et l'homosexualité* (Mesnil-sur-L'Estrée : Danger Public, 2009) 11.

l'occupation typique des femmes de cette époque, quoique dans un contexte nouveau et complètement inattendu. Elle prépare et sert le dîner sans manger avec Gabriel et Zazie. Elle raccommode la robe de son mari qui travaille comme danseuse espagnole dans un cabaret. Ce mari, Gabriel, garde tout de même son épouse parfaite jalousement à la maison, ou la cache-t-il comme dans *La Prisonnière* de Proust ? Elle se dévoilera dans les dernières scènes du film travesti(e), habillé(e) en pilote et redevenu(e) Albert (Marcel dans le roman), nommé(e) ainsi par Jeanne et Zazie à leur départ :

LALOCHÈRE (criant de la porte ouverte du wagon). Arvoir, Albert !

ALBERTINE-MOTARD (dos à nous). Arvoir, Zazie !

[...]

ZAZIE. Arvoir, meussieu...⁷⁶

Cette révélation finale résout la question de l'homosexualité de Gabriel. Cette fin révèle la présence au sein de la société des homosexuels qui, tout comme les femmes de l'époque, s'accommodent de l'oppression et vivent comme des invisibles. Mais Marceline/Albertine est aussi une sorte de divinité qui met fin à la mascarade, règle le problème de Zazie (prendre le métro) et révèle ce que le public soupçonne depuis le début du roman : Gabriel vit avec un homme. Le choix du prénom d'Albertine concentre des allusions à la culture littéraire, à l'homosexualité dans la littérature et concentre donc en une équivalence les nombreux signes qui, dans le roman, suggèrent l'homosexualité.

⁷⁶ Delabre 62.

C. L'enfant-femme

La scène suivante est celle au restaurant du marché aux puces avec Pedro-Surplus et Zazie, une scène qui réunit le plus de gags comiques utilisés par Malle. La scène commence par un plan moyen de la vitrine du restaurant, calque de celui du roman, avec la caméra à l'intérieur. Dans la rue on aperçoit Pedro et Zazie. Puis contre-plongée légère sur Zazie, le nez collé à la vitre et Pedro derrière elle. La caméra va ensuite sur un porte-manteau vide, Pedro entre dans le champ et suspend son chapeau ainsi que le « bloudjinnze ». Les deux personnages sont assis à table, plan moyen des deux, de profil, face à face avec le porte-manteau dans le dos de Pedro. L'accent est mis sur le « bloudjinnze » qui hante Zazie : même pendant que Pedro lui demande ce qu'elle voudrait manger, Zazie le contemple. Elle finit par commander des moules et des frites qu'une main pose sur la table immédiatement. Pedro commande un muscadet, mais il n'a même pas le temps d'y toucher que Zazie a déjà dévoré toutes ses frites. Plan rapproché de Zazie, de face, mettant la dernière frite, lentement, dans sa bouche : Pedro n'en croit pas ses yeux. Cette répétition de l'accélération que Malle utilise comme contraste entre Zazie et les adultes symbolise l'envie de Zazie d'entrer dans le monde des adultes qui, pour elle, semble avancer lentement. L'inversion finale du procédé produit un effet parodique, comme si Zazie parodiait le trucage du réalisateur. Malle reprend ici une idée quenaliennne par la succession de temps qui ne passe pas de la même façon pour les adultes et les enfants. Les enfants ont hâte et se jettent corps et âme dans leurs activités, leur imagination leur permet de faire durer le temps et de s'échapper de la réalité. Les

adultes n'ont pas hâte, mais enfermés dans leur routine, le temps passe à tout allure et ils vivent dans l'illusion qu'ils ont tout sous contrôle, malgré leur vie mouvementée. Zazie n'a que peu de temps pour faire tout ce qu'elle veut faire pendant les trois jours qu'elle passe à Paris mais pour elle, c'est une éternité. Paris devient un terrain de jeu démesuré en temps et en espace.

Dans le roman, la scène est un peu différente, beaucoup plus longue et s'étendant sur deux chapitres. C'est ici l'inverse des deux autres scènes déjà analysées, qui sont plus longues dans le film que dans le roman. Pendant ce déjeuner, Zazie raconte l'histoire des « papouilles osées » qui auraient été perpétrées par son père et dont elle prétend avoir été victime. Dans le roman de Queneau, le lecteur a l'histoire au complet, alors que dans le film les gags dominent la scène et le sujet de l'agression sexuelle est en quelque sorte passé au second plan, tout au moins enseveli sous la multitude des autres actions qui se passent simultanément à l'arrière-plan : un homme découpe les bras d'un mannequin qui pendent dans la vitrine, on tourne un film et les nombreux passants font des achats en accéléré au marché aux puces. Zazie commence ses moules ainsi que son histoire ; il y a un court flash-back du père de Zazie assis sur un tabouret, « lourdement annoncé par une avancée de caméra jusqu'au gros plan complètement flou. »⁷⁷ Pendant le discours de Zazie, la caméra est orientée vers Pedro sur qui gicle la sauce des moules que la petite mange goulument. Ce dernier est beaucoup plus captivé par les taches sur sa veste que par l'histoire scabreuse que Zazie lui raconte. Petit à petit, un groupe de gens se forme à l'extérieur de la vitrine, comme fascinés

⁷⁷ Predal 45.

par la chronique de Zazie. Malle accélère le discours de Zazie pour faire porter l'attention sur Pedro qui ne l'écoute pas et n'entend que « le bruit des coquilles jetées dans l'assiette et provoquant le jet de la sauce ».⁷⁸ Pour des raisons de temps il devait raccourcir le récit de Zazie et rendre le côté comique du discours des sévices sexuels par des moyens visuels. Dans le contexte du cinéma, une sexualité sous-entendue est aussi efficace qu'une approche plus osée, comme celle de Queneau, car le grand public est souvent plus facilement offensé et, comme le dit Malle dans son entretien avec Barbu, c'est « le public qui n'a pas lu Queneau, [c'est-à-dire] le grand public qui est important pour nous. »⁷⁹ Malle gardera tout de même la conscience qu'a Zazie de la sexualité qui rend le lecteur inconfortable dans l'œuvre de Queneau, car « dans les années cinquante, on ne parle pas encore de la sexualité des jeunes ».⁸⁰ Il rajeunit donc Zazie de 4 ans car à son avis, « une starlette de 14 ans a l'air d'une femme et cela aurait supprimé le côté un peu trouble, un peu « Lolita » de la Zazie de Queneau. »⁸¹ Le public reste tout de même inconfortable devant cette enfant-femme, qui montre une conscience sexuelle à un âge où la sexualité est encore un tabou parmi le grand public, particulièrement à cette époque d'après-guerre qui s'accompagne d'une redéfinition du sexe féminin. Il y a tout d'abord les travaux de Alfred Kinsey qui lance le débat de la liberté sexuelle des deux sexes⁸² et Simone de Beauvoir qui publie en 1949 *Le Deuxième Sexe*, œuvre critiquant dans les termes de l'existentialisme la condition féminine après la

⁷⁸ Predal 46.

⁷⁹ « Louis Malle. »

⁸⁰ Mossuz-Lavau 137.

⁸¹ *L'Avant-scène* 9.

⁸² Alfred Kinsey publie *Sexual Behavior in the Human Male* en 1948 et *Sexual Behavior in the Human Female* en 1953.

Deuxième Guerre mondiale. Dans l'introduction du deuxième tome elle dira d'ailleurs :

Les femmes d'aujourd'hui sont en train de détrôner le mythe de la féminité ; elles commencent à affirmer concrètement leur indépendance ; mais ce n'est pas sans peine qu'elles réussissent à vivre intégralement leur condition d'être humain.⁸³

Ce « détronement » du mythe féminin traditionnel s'observe dans le cinéma qui, avant les années cinquante, reflétait une société prude et rigide. Se déclenche alors une émancipation de la femme avec de nouveaux modèles sexuels que Brigitte Bardot incarne dans *Et Dieu créa la femme* (1956) de Roger Vadim, un changement que la population française n'est pas tout à fait prête à accepter.

On retient ici deux thèmes qui dominent tout le roman et le film : la sexualité et le nouveau rôle des femmes. À travers le personnage de Zazie, Malle révèle le paradoxe de cet âge non innocent mais qui commence à se rendre compte des absurdités, de l'incohérence et de l'hypocrisie du monde adulte auquel elle désire appartenir. Malle rapproche donc de Zazie le personnage ambigu de Pedro qui changera de nom, d'apparence et de caractère à travers l'histoire.

Le récit risqué de Zazie va continuer à partir de cette scène. La même foule qui était collée à la vitrine du restaurant, retrouvera la petite dans les rues alors qu'elle essaie de s'échapper de Pedro après avoir volé les « bloudjinnze. » Elle raconte toujours la même histoire, mais cette fois, elle dit que Pedro la harcèle.

⁸³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe Tome 2*, (Paris : Gallimard, 1992) 9.

D'ailleurs la foule apparaît comme par magie alors que Pedro et Zazie se battent pour les « bloudjinnze ». Pedro clame qu'elle n'est qu'une voleuse et la foule prend à ce moment-là le parti de Pedro. Mais il y a un travelling sur les visages en gros plan de la foule et un arrêt sur une salutiste qui dit :

Meussieu, ayez pitié de cette enfant. Elle n'est pas responsable de la mauvaise éducation que, peut-être, elle reçut. [...] La faim sans doute l'a poussée à commettre cette vilaine action [...], mais il ne faut pas trop, je dis bien « pas trop », lui en vouloir.⁸⁴

Des murmures de sympathie s'entendent dans la foule. Gros plan sur Zazie qui sourit à la caméra.

Cette scène est une modulation car dans le roman elle se retrouve bien avant que Zazie ne rencontre Pedro, dans le troisième chapitre. Zazie s'enfuit de chez son oncle pour aller prendre le métro. Turandot, propriétaire du bar en dessous du domicile de Gabriel, la poursuit pour la ramener à la maison, mais dès qu'il l'attrape elle décide d'attirer l'attention d'une foule :

- Au secours ! Au secours !

Ce cri ne manque pas d'attirer l'attention des ménagères et des citoyens présents. [...] Après ce premier résultat assez satisfaisant, Zazie en remet :

- Je veux pas aller avec le meussieu [...]

Devant ce public de choix, Zazie passe des considérations générales aux accusations particulières, précises et circonstanciées.

⁸⁴ *L'Avant-scène* 30

- Ce meussieu, qu'elle dit comme ça, il m'a dit des choses sales.
- Qu'est-ce qu'il t'a dit ? demande une dame alléchée.⁸⁵

Dans le roman, Zazie incite les adultes à venir vers elle. Elle comprend bien qu'ils aiment les histoires scabreuses, surtout celles qui concernent les enfants. Malle, de son côté, joue plutôt sur la curiosité non sollicitée des adultes qui ne peuvent s'empêcher de prendre part à une situation possiblement indécente. Zazie est ici l'image de la presse et de la radio, qui amplifient les histoires pour exciter le public. Comme les médias, Zazie obtient ce qu'elle veut en manipulant le désir des adultes.

Dans le roman c'est Turandot qui est accusé et qui poursuit Zazie, tandis que dans le film c'est Pedro qui joue ce rôle. Il y a donc modulation par déplacement des éléments et des personnages. Dans le roman, ce n'est pas aussi clair que Zazie manipule les adultes dans ce cas, ni qui elle manipule. En le précisant dans son film, Malle donne une autre perspective, et montre par la même occasion que les techniques utilisées par les médias sont à peu de choses près semblables à celles des enfants.

D. Troussaillon et l'identité perdue

C'est dans la scène précédente du marché aux puces que le public se familiarise avec le personnage de Troussaillon, un des personnages les plus

⁸⁵ Queneau, *Zazie* 32-33.

complexes de l'histoire. C'est un personnage qui s'avère difficile à traduire à l'écran car le médium écrit permet à Queneau de perturber ses lecteurs ; le personnage change de nom, d'apparence, de métier, et il est facile pour le lecteur de ne pas savoir, à première lecture, s'il s'agit du même personnage ou d'un autre. Il y a seulement quelques moments dans le roman où Queneau donne des indices de la duplicité du personnage. Durant la dernière bataille, le narrateur se trompera délibérément de nom : « - En voilà un qui me paraît bon pour la casserole, dit Troussaillon, pardon : Aroun Arachide ». ⁸⁶ Bien sûr, pour Malle le défi apparaît sans conteste. En effet, il doit utiliser le même acteur pour incarner ses avatars ; le spectateur sera donc moins confus, malgré les changements de vêtements et de noms, et il comprendra bien qu'il s'agit du même personnage ; cependant le côté intrigant de celui-ci est quelque peu perdu. Malle va résoudre ce problème de plusieurs façons. Tout d'abord il trompe le spectateur en utilisant le même acteur pour deux personnages dans la même scène, tel qu'au marché aux puces, où Pedro-Surplus est l'acheteur et le vendeur des « bloudjinnze ». Puis, dans la scène entre Pedro et Gridoux, Malle emploie des procédés de traduction directs : le calque, la traduction littérale et l'emprunt.

Cette scène se trouve à la même place dans le roman et dans le film et présente la même situation et le même dialogue. Cet emprunt permet de nous faire voir la complexité du personnage de Pedro. Malle a choisi de placer la caméra à l'extérieur de la boutique de Gridoux, cadrant ce dernier en plan américain large. Il a une assiette de noix posée sur une montagne de chaussures. Il prend une noix, la

⁸⁶ Queneau, *Zazie* 189.

pose sur la petite enclume en forme de pied, saisit un marteau et fait éclater la noix, dont les morceaux se dispersent entre les chaussures.⁸⁷ Gridoux se penche à la recherche des morceaux, refusant de gaspiller. Dans le roman, Gridoux venait de finir son déjeuner au moment où Pedro arrive, il n'a donc pas de noix, mais il fume des cigarettes. Le narrateur nous dit aussi que Gridoux « range [ses mégots] soigneusement dans une boîte de Valdas, une habitude qu'il a développée sous l'Occupation, »⁸⁸ plaçant Gridoux dans un contexte historique précis. Il conserve ses mégots car le tabac était rare pendant l'Occupation, un temps de privation extrême pour la France.⁸⁹ Malle garde le caractère du personnage qui ne veut pas gaspiller comme au temps de la guerre par une modulation et une équivalence (cigarette :: noix) qui se prête mieux à produire un effet comique dans un film.

Dans le roman, c'est avec sa voix que Pedro se fait remarquer par Gridoux, mais dans le film, Malle fait un plan rapproché des mains de Gridoux qui tâtent une chaussure sans lacet puis remontent sur une jambe dont il révèle le pantalon et le propriétaire qui ne porte pas de chaussettes. La voix off, qui semble sortir « de la jambe », demande à Gridoux un lacet, traduction littérale du roman, puis un panoramique ascendant découvre Pedro, figure impressionnante. Gridoux répond vite qu'il est fermé, mais Pedro insiste. La conversation qui suit est très proche du texte du roman, seulement quelques répliques sont supprimées. La traduction

⁸⁷ *L'Avant-scène* 33.

⁸⁸ Queneau, *Zazie* 78.

⁸⁹ « La défaite, puis l'Occupation bouleversèrent le pays. Tout changea en quelques jours. L'interruption des échanges avec l'empire priva les Français de nombreux produits : riz, sucre, cacao, café, arachides, caoutchouc. [...] Dans la vie courante, le maître mot est : récupération. Pour obtenir un article neuf il faut remettre au fournisseur l'ancien. » (DeFrasne 99-100).

littérale du dialogue met l'accent sur le thème de l'identité perdue qui est au centre du personnage de Pedro :

- Vous voulez peut-être savoir mon nom par exemple ?

- Oui, dit Gridoux, c'est ça, votre nom.

- Eh bien je ne le sais pas.

[...]

- Vous vous foutez de moi, dit Gridoux.⁹⁰

C'est une façon pour Malle de garder l'ambiguïté du personnage tout en l'introduisant comme la métaphore du gouvernement, de l'autorité qui, si elle n'est pas définie dès le début, gagne, petit à petit, beaucoup trop de pouvoir et devient finalement corrompue et cruelle. Queneau s'est peut-être inspiré de Breton pour le personnage de Troussaillon qui au cours du roman et du film devient une autorité dictatoriale. Malle lui, se souvient trop bien du temps de l'Occupation qui marqua la fin de son « enfance utopique ».⁹¹ Cette scène évoque l'envahissement de la vie quotidienne par les Allemands qui a été une expérience initiatique pour Malle : il a été, pour la première fois, confronté à la mort. L'arrivée des soldats allemands a été l'arrêt de mort des enfants de son lycée qui se cachaient afin d'échapper à la déportation et aux camps de concentration.⁹²

Dès le début de l'histoire, Pedro laisse le lecteur ou spectateur douter de ses intentions. Il semble bien trop gentil, trop préoccupé par la jeune Zazie qui s'est

⁹⁰ Queneau, *Zazie* 83.

⁹¹ Billard 36.

⁹² Billard 40.

échappée de chez son oncle. Veut-il l'enlever ? La violer ? Se servir d'elle pour avoir des renseignements ? Queneau le fait apparaître dans une description qui se prête parfaitement à une adaptation cinématographique.

[Zazie] fut distraite de sa douleur par une perception d'une présence voisine. Elle attendit avec curiosité ce qui allait se produire. Il se produisit des mots émis par une voix masculine prenant son fausset [...] Zazie se tourna vers le type. Elle n'en put croire ses yeux. Il était affublé de grosses bacchantes noires, d'un melon, d'un pébroque et de larges tatanes.⁹³

On découvre ensuite le prénom de ce « type » libidineux comme étant Pedro-Surplus qui se dit n'être « qu'un pauvre marchand forain ».⁹⁴ Par contre, il devient rapidement figure autoritaire quand il déclare être « flic » durant sa première rencontre avec Gabriel, quand il ramène enfin Zazie à l'appartement. Il réapparaît plus tard, habillé dès lors en policier et sous le nom de Trouzcaillon. Il est possible de repérer dans ce nom deux termes d'argot « trousser » qui veut dire posséder sexuellement une femme⁹⁵ et « caille » ou « caillon » qui est une façon figurée de dire jeune fille ou jeune femme. Ceci est reflété non seulement par son intérêt pour la jeune Zazie mais par sa courte aventure avec la veuve Mouaque et sa tentative de séduire Albertine/Marceline. Puis on le retrouvera transformé en inspecteur nommé Bertin Poirée, nom d'une rue parisienne située dans le 1^{er} arrondissement et qui évoque un personnage célèbre des roman policiers d'Agatha Christie, Hercule

⁹³ Queneau, *Zazie* 44.

⁹⁴ L'Avant-scène31.

⁹⁵ Trésor de la Langue Française

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1069583730;>

Poirot. Ce nom l'inscrit au centre du décor parisien d'où il va étendre sa domination surveillant les citoyens d'abord sans les alarmer, puis de plus en plus brutalement. Il semble d'ailleurs qu'il suffit d'un déguisement pour que les autres personnages aient des difficultés à le reconnaître. Finalement, la métamorphose en dictateur est complète au restaurant Nyctalopes où, en tenue militaire et sous le nom d'Aroun Arachide, il déclare :

Oui, c'est moi, Aroun Arachide, prince de ce monde [...] celui que vous avez connu et parfois mal reconnu [...] il me plaît de prendre les apparences de l'incertitude et de l'erreur.⁹⁶

Ce « Mussolini » a un nom qui rappelle le cinquième calife abbasside Haroun Al-Rashide (766-809), personnage qui a inspiré quelques contes des *Mille et une nuits*. Tout comme le personnage de Queneau qui se déguise, Haroun Al-Rashide se promenait masqué dans les rues.⁹⁷ Ce calife est l'objet de grands débats, certains historiens le pensent compétent et d'autres incapable : « Son règne est marqué par l'instabilité »⁹⁸ et annonce le début de la chute de l'empire islamique. Haroun Al-Rashide « se montre sévère envers [...] les sujets non musulmans de l'empire [et leur] interdit [...] de porter les mêmes vêtements que les musulmans. »⁹⁹ Il sera aussi responsable du massacre des Barmécides, une « famille de hauts fonctionnaires dont plusieurs membres [ont occupé] des postes importants sous les

⁹⁶ *L'Avant-scène* 61.

⁹⁷ Philippe Ouannès, « Haroun Al-Rashid (766-809) calife abbasside (786-809), » *Encyclopédie Universalis*.

⁹⁸ Ouannès.

⁹⁹ Ouannès.

premiers califes abbassides de Bagdad. »¹⁰⁰ Ce dernier trait évoque l'antisémitisme des Nazis. Dans *Zazie*, l'impressionnante bataille finale aux Nyctalopes révélera le dictateur qui se cachait sous Pedro.

Nous sommes donc à la fin du roman et du film au restaurant Nyctalopes. À l'apparition d'Aroun, de nombreux applaudissements résonnent en off et un effet de trucage-transparent fait apparaître deux grands portraits de « miliciens-chefs ». ¹⁰¹ Après son discours, un piano lui tombe sur la tête et explose, hommage et « allusion prestigieuse » ¹⁰² aux animations de Tex Avery, la grande bataille entre les forces de l'ordre et les amis de Gabriel éclate. Le décor cède à son tour pour révéler les anciens murs qu'il recouvrait. La description de cette bataille chez Queneau est une allusion littéraire évidente pour les lecteurs cultivés :

D'un seul mouvement se levant, Zazie et la veuve Mouaque s'approchèrent du magma humain qui s'agitait dans la sciure et la faïence. Quelques coups de siphon bien appliqués éliminèrent de la compétition quelques personnes au crâne fragile. Grâce à quoi, Gabriel put se relever, déchirant pour ainsi dire le rideau formé par ses adversaires, du même coup révélant la présence abîmée de Gridoux et de Turandot allongés contre le sol. Quelques jets aquagazeux dirigés sur leur tronche par l'élément féminin et brancardier les remirent en situation. Dès lors, l'issue du combat n'était plus douteuse.¹⁰³

¹⁰⁰ Ouannès.

¹⁰¹ *L'Avant-scène* 61.

¹⁰² L'allusion prestigieuse est le fait de solliciter, par simple désignation, la connaissance, dans le public, d'un personnage, d'un événement ou d'une œuvre illustre. (Darbelnet 244.)

¹⁰³ Queneau, *Zazie* 185-84.

En mêlant des tournures de phrase littéraires à des mots inventés ou de langue populaire et en exagérant le combat, cette description fait penser à la parodie du genre épique dans le roman de François Rabelais *Gargantua* (1534), qui raconte, entre autres au chapitre 27, les exploits de Gargantua et de Frère Jean. Malle gardera l'exagération et le caractère invraisemblable de cette bataille en mêlant l'absurde au comique et au bizarre. Ce qui commence par quelques gifles s'intensifie si rapidement que le spectateur n'est plus tout à fait sûr de ce qui a commencé ce chaos. Cette équivalence qui étire la scène finale permet de reconstituer l'aspect épique parodique de la description du roman. Dans le roman, en quelques phrases, Queneau fait allusion au genre épique, mais Malle doit pousser l'exagération encore plus loin afin de créer la même atmosphère.

L'évolution du personnage de Trouzcaillon dans les deux systèmes reflète l'évolution du danger et du chaos qui éclateront à la fin de l'histoire. L'atmosphère burlesque devient de plus en plus irréaliste et explose finalement en guerre « mondiale » entre les personnages. Le délire l'emporte, le vieux décor 1900 réapparaît et alors que les adultes cèdent à la folie, Zazie finit par céder à son innocence et s'endort.

CONCLUSION

Zazie dans le métro de Queneau se prête difficilement à la traduction intersémiotique. Malle et Rappeneau ont donc relevé un grand défi en écrivant un scénario basé sur ce célèbre roman qui a été un succès littéraire immédiat :

[Malle] m'a bien expliqué que ce qu'il voulait c'était faire un catalogue de toutes les possibilités de l'écriture cinématographique et utiliser tout cela dans le film. [...] L'étude des techniques du dessin animé, l'accélééré, le ralenti [...], les changements de vitesse à l'intérieur du plan - c'est-à-dire que ça commence à accélérer puis ça passe au ralenti, ça retrouve la vitesse normale, puis ça accélère de nouveau. Des choses qui créent dans le film une poésie extraordinaire.¹⁰⁴

Malle avait donc une idée bien définie de ce qu'il voulait créer dans ce film que tous pensaient impossible à réaliser. Ce n'est donc pas une simple adaptation de l'histoire, comme le sont souvent les films inspirés de romans, mais une traduction intersémiotique complexe de l'écriture de Queneau. Malgré son échec au box-office à travers le monde entier, *Zazie dans le métro* donnera à Malle une réputation de

¹⁰⁴ « Entretien avec Jean-Paul Rappeneau »

réalisateur ambitieux et expérimental et rappelle à quel point il est difficile de définir son style.¹⁰⁵

Au-delà de la critique du langage cinématographique, Malle fait une critique sociale et politique de la France d'après-guerre qui sera reflétée dans ses films suivants. Ayant grandi pendant l'Occupation, Malle a été fortement marqué par cette période de l'histoire de France que le pays a tenté ensuite d'oublier car « il en est demeuré un souvenir pénible dans la conscience collective. [...] Il [a] été longtemps périlleux d'écrire sur ce qu'un magistrat appelait en 1945 "quatre années à rayer de notre histoire". »¹⁰⁶ Le nom de *Zazie* évoque l'idée de l'Occupation, comme Queneau le dira d'ailleurs, puisque ce nom est inspiré du groupe des zazous qui affichaient par leur tenue vestimentaire leur opposition à l'austérité prônée par le régime de Vichy. Cet exercice d'écriture qu'a été pour Malle l'adaptation cinématographique de *Zazie* contient déjà tous les éléments de son idéologie. En appliquant la théorie des procédés de traduction, ce mémoire aboutit à une autre compréhension de l'entreprise de Malle. Cette étude devrait être complétée par une comparaison sur le plan idéologique de *Zazie dans le métro* et d'autres films de Malle.

Certains critiques disent que *Zazie dans le métro* est atypique dans la filmographie de Malle car son style est d'habitude plutôt réaliste. Mais en fait, nous voyons que les thèmes de Malle sont mis en évidence par « les procédés de traduction » qu'il a employés dans son adaptation. Notre analyse intersémiotique est un test qui révèle que la « traduction » du roman en film par Malle met en

¹⁰⁵ Frey 6.

¹⁰⁶ Defrasne 6.

évidence des thèmes qui parcourent le roman, comme le métro sous la ville, de façon souterraine presque invisible à première lecture. Malle réalisera d'ailleurs plusieurs films qui ne sont pas classiques dans un sens propre. Son deuxième film américain, *My dinner with André* (1981) est une conversation entre deux hommes dans un restaurant de New York. Par son côté idiosyncrasique, il deviendra un film culte qui remet en question le cinéma conventionnel et ses faiblesses et tente de résoudre ces problèmes. D'après le film, la littérature et le théâtre demeurent préférables au cinéma. Les réalisateurs, surtout ceux de films à grand budget, ont rarement réussi à valoriser la représentation de l'esprit et évitent ainsi le risque de faire appel à l'intellect et à l'imagination de leur public.¹⁰⁷

Zazie dans le métro concentre par ailleurs les thèmes favoris de Malle et c'est pourquoi il faudrait compléter cette étude par une comparaison avec ses autres films. Tout d'abord, il y a la sexualité des enfants, sujet que les médias réduisent à des stéréotypes et qui est représentée ici par Zazie qui parle à la foule et raconte des « choses osées ». Le thème de la sexualité dans l'enfance va revenir de façon plus variée, dans *Le Souffle au cœur* (1971) où trois jeunes garçons découvrent diverses formes de sexualité : l'homosexualité, la prostitution, l'inceste. Puis, pendant la période américaine, avec *Pretty Baby* (1978) Malle traitera le sujet controversé de la prostitution infantine. Les scènes de nudité de la jeune Brooke Shields, qui n'avait que douze ans à l'époque, ont soulevé beaucoup d'intérêts et de controverses. Mais pour Malle, ce thème n'était pas indécent. Il a eu l'occasion de faire une projection

¹⁰⁷ Nathan C. Southern et Jacques Weissgerber, *The Films of Louis Malle : A Critical Analysis* (North Carolina : McFarland and Company, inc., 2006) 209.

pour des enfants (des amis de Shields ainsi que des enfants d'amis de Malle) et il dira du traitement et de la représentation de la sexualité dans le film :

[Ces enfants] s'étaient beaucoup identifiés au personnage de Violette [...] mais comme un enfant qui se bat contre le monde des adultes. Sur le côté enfant prostituée, ça les avait sûrement frappé, ils avaient posé des questions. Mais je peux vous dire que l'expérience que j'ai eue, par exemple, les quantités de jeunes filles que j'ai vues avant de choisir Brooke Shields, m'a confirmé dans l'idée que les enfants aujourd'hui, à douze ans, savent pratiquement tout ; je ne crois pas que je puisse rien leur apprendre avec un film qui par ailleurs est assez pudique.¹⁰⁸

Le thème de la collaboration pendant la guerre sera approfondi dans *Lacombe Lucien* (1974) et *Au revoir les enfants* (1987) qui recevront tous deux une nomination pour « Best Foreign Language Film » aux Oscars. Ces deux films ont des thèmes centraux qui fascinent profondément Malle. *Lacombe Lucien* montre la corruption et la malhonnêteté ordinaires que montrent les humains dans une situation d'occupation, ainsi que l'ambiguïté morale de « suivre des ordres » en temps de guerre, même si cela veut dire la mort de personnes innocentes.¹⁰⁹ *Au revoir les enfants* sera pour Malle le film qui synthétise les thèmes de toute sa vie : le monde adulte vu à travers les yeux d'un enfant et son passage difficile dans ce

¹⁰⁸ « Louis Malle à propos des ambiguïtés de *Pretty Baby* », *Ciné Première*, Télévision Française 1 (TF1 : Boulogne. 15 juin 1978.)

¹⁰⁹ Southern 151.

monde, la cruauté de l'homme, le racisme et l'intolérance mais aussi ce qu'il y a de rare dans l'héroïsme.

D'une certaine façon, *Zazie dans le métro* est le premier pas vers cette synthèse. C'est une petite fille qui voit, pour la première fois, le monde des adultes comme il est vraiment : absurde, hypocrite et plein de mal. Elle reconnaît la modernité comme un désir de cacher un passé déshonorant de collaboration. Zazie dénonce l'absurdité du monde adulte dans une ville, Paris, qui se trouve en pleine opposition à elle. Son désir de prendre le métro, d'aller sous la ville, est tout de suite anéanti par la grève qui est un acte de révolte et de mécontentement contre le système mais qui empêche la libre circulation des personnes et les oblige à répandre dans la ville leurs exigences et leur désorientation. Le métro devient ici le symbole d'une société en panne, mécontente et qui ne peut plus avancer. Ce va-et-vient, cette alternance entre des sujets graves et leur vision à travers les yeux d'un enfant, fait toute la richesse et la réussite de l'œuvre. L'adaptation qu'en a fait Malle, préserve cette richesse et on peut donc dire que sa traduction intersémiotique est parfaitement réussie.

Bibliographie

- Armstrong, Marie-Sophie. « *Zazie dans le métro* and Neo-French. » *Modern Language Studies* 22.3 (1992) : 4-16. Print.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*, Tome 1. Paris : Gallimard, 1976. Print.
- . *Le Deuxième Sexe*, Tome 2. Paris : Gallimard, 1976. Print.
- Bénard, Johanne. « Un cinéma zazique ? » *Cinémas : revues d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies* 4.3 (1994) : 135-52.
- . « *Zazie dans le métro* : de l'écran à la scène. » *Jeu : revue de théâtre* 107.2 (2003) : 143-48. Print.
- Billard, Pierre. *Louis Malle : Le rebelle solitaire*. France : Plon, 2003. Print.
- Blanquer, Jean-Michel. « Classe terminale de la série littéraire. » *Ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et de la vie associative*. Le directeur générale de l'enseignement scolaire, 2012. Web. 26 mai 2012.
- Bourdette-Donon, Marcel. *Raymond Queneau : Cet obscur objet du désir*. Condé-sur-Noireau : L'Harmattan, 2005. Print.
- Brassart, Alain. *L'homosexualité dans le cinéma français*. Paris : Nouveau Monde, 2007. Print.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 2010. Print.
- Chuquet, Hélène, et Michel Paillard. *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris : Orphys, 1987. Print.
- Dambre, Marc. « Ascenseur pour l'échafaud (*Elevator to the Gallows*, 1957) : An Exclusive Interview with Louis Malle (1988). » Trans. Hugo Frey. *South Central Review* 23.2 (2006) : 12-21. Print.
- Darbelnet, J., J.-P. Vinay. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1958. Print.
- Debon, Claude. *Doukiplédonktan ? Études sur Raymond Queneau*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998. Print.

- DeFrasne, Jean. *L'occupation allemande en France*. Paris : Presses Universitaires de France Collection Que Sais-Je ?, 1985. Print.
- Delabre, Anne, et Didier Roth-Bettoni. *Le cinéma français et l'homosexualité*. Paris : Danger Public, 2009. Print.
- Delbreil, Daniel, ed. *Le personnage dans l'œuvre de Raymond Queneau*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000. Print.
- Dimendberg, Edward. « "These Are Not Exercises in Style" : *Le Chant du Styryène*. » *October Magazine* 112 (2005) : 63-88. Print.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose : Expériences de traduction*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2003. Print.
- . Introduction de Raymond Queneau *Esercizi di stile*. Torí : Giulio Einaudi, 1983. Print.
- French, Philip, ed. *Malle on Malle*. London : Faber and Faber, 1993. Print.
- Frey, Hugo. *Louis Malle*. Manchester : Manchester University Press, 2004. Print.
- Lacharité, Carl. « La pataphysique : science des possibles et possibles de la science. » *Moebius : écriture/littérature* 106 (2005) : 7-12. Print.
- Lécureur, Michel. *Raymond Queneau*. Paris : Les Belles Lettres/Archimbaud, 2002. Print.
- Morey, Philip. « The Treatment of English Words in Queneau. » *The Modern Language Review* 76.4 (1981) : 823-38. Print.
- Mossuz-Lavau, Janine. *Les lois de l'amour : Les politiques de la sexualité en France (1950-1990)*. Paris : Éditions Payot, 1991. Print.
- Ouannès, Philippe. « Haroun Al-Rashid (766-809) calife abbaside (786-809). » *Encyclopédie Universalis*. Web. 12 décembre 2012.
- Ouardi, Hela. *La Littérature au miroir dans l'œuvre romanesque de Raymond Queneau*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2003. Print.
- Queneau, Anne-Isabelle. *Album Raymond Queneau*. France : Gallimard, 2002. Print.
- Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Paris : Gallimard, 1947. Print.

---. *Pierrot mon ami*. Paris : Gallimard, Folio, 1981. Print.

---. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, Folio Plus Classiques, 2006. Print.

Palma, Paola. « Voix off narratives, du texte à l'écran. Les processus d'adaptation dans deux films de Louis Malle. » *Cahiers de Narratologie* 22 (2012) : 2-18. *Revue.org*. Web. 12 décembre 2012.

Predal, René. *Louis Malle*. Paris : Edilig, 1989. Print.

Southern, Nathan C., et Weissgerber, Jacques. *The Films of Louis Malle : A Critical Analysis*. North Carolina : McFarland and Company, Inc., 2006. Print.

Steiner, George. *Après Babel : Une poétique du dire et de la traduction*. Trans. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Albin Michel, 1998. Print.

Stoller, James. « *Zazie dans le métro* by Louis Malle. » *Film Quarterly* 16.4 (1963) : 38-40. Print.

Thibault, Bruno. « La Transposition dans *Prénom Carmen* de Jean-Luc Godard et dans *La Belle Noiseuse* de Jacques Rivette. » *The French Review* 79.2 (2005) : 332-42.

Vincendeau, Ginette. « Girl Trouble. » Livret d'accompagnement. Réal. Louis Malle. *Zazie dans le métro*. Perf. Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Carla Marlier et Vittorio Caprioli. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Print.

Zazie dans le métro : Ça c'est du...cinéma. *L'Avant-scène* 104 (1970). Print.

Filmographie et documents visuels

- Anderson, Wes, Réal. *The Darjeeling Limited*. Perf. Owen Wilson, Adrien Brody, Jason Schartzman et Bill Murray. 20th Century Fox, 2008. The Criterion Collection, 2010. Film.
- . *Moonrise Kingdom*. Perf. Jared Gilman, Kara Hayward, Edward Norton et Bill Murray. Focus Features, 2012. Film.
- . *The Royal Tenenbaums*. Perf. Gene Hackman, Anjelica Huston, Ben stiller et Owen Wilson. Touchstone Pictures, 2001. The Criterion Collection, 2002. Film.
- « Catherine et Zazie. » *Zazie dans le métro*. Réal. Malle, Louis. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- « En français dans le texte. » Réal. Yvan Jouannet. *Zazie dans le métro*. Réal. Louis Malle. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- « Entretien avec Jean-Paul Rappeneau. » *Zazie dans le métro*. Réal. Louis Malle. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- « Lecture pour tous. » Prod. Pierre Dumayet. *Zazie dans le métro*. Réal. Louis Malle. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- « Louis Malle. » Int. Mario Beunat. *Zazie dans le métro*. Réal. Louis Malle. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- « Louis Malle à propos des ambiguïtés de *Pretty Baby*. » *Ciné Première*. Télévision Français 1. TF1 : Boulogne. 15 juin 1978. Web. 8 février 2013.
- « Le Paris de Zazie. » Com. Philippe Collin. *Zazie dans le métro*. Réal. Louis Malle. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Documentaire.
- Malle, Louis, Réal. *Ascenseur pour l'échafaud*. Perf. Maurice Ronet, Jeanne Moreau et Georges Poujouly. Arte Vidéo, 2005. Film.
- . *Au revoir les enfants*. Perf. Gaspard Manesse, Raphael Fejtö et Francine Racette. The Criterion Collection, 2006. Film.
- . *Le Feu follet*. Perf. Maurice Ronet, Jeanne Moreau et Léna Skerla. Arte Vidéo, 2006. Film.

---. *Lacombe Lucien*. Perf. Pierre Blaise, Aurore Clément et Holger Löwenadler. The Criterion Collection, 2006. Film.

---. *La Petite*. Perf. Brooke Shields, Keith Carradine, Susan Sarandon et Frances Faye. Paramount Pictures, 2007. Film.

---. *Le Souffle au cœur*. Perf. Lea Massari, Benoît Ferreux et Daniel Gélin. The Criterion Collection, 2006. Film.

---. *Zazie dans le métro*. Perf. Catherine Demongeot, Philippe Noiret, Carla Marlier et Vittorio Caprioli. NEF, 1960. The Criterion Collection, 2011. Film.

Tati, Jacques, Réal. *Mon oncle*. The Criterion Collection, 2004. Film.

---. *Playtime*. The Criterion Collection, 2009. Film.