

Vanessa Loubet-Poëtte
 Université de Pau et des Pays de l'Adour – juin 2013

« Et de quoi vit-on ? je vous le demande. De l'air du temps bien sûr »

**Une étude du temps dans *Zazie dans le métro*
 Raymond Queneau 1959
 Louis Malle 1960**

Le choix de l'étude de la temporalité et de l'adaptation de cet élément structurel du récit au cinéma vise à établir certaines pistes valables pour une réflexion générale sur les deux œuvres, mais aussi utiles pour l'analyse d'une séquence particulière. La question de la représentation du temps peut concerner indépendamment le roman et le film, puisque ce sont tous les deux des modes d'expression narratifs, mais elle devient d'autant plus pertinente quand il s'agit de considérer les enjeux d'une adaptation et d'observer les mécanismes dans l'un ou l'autre des deux langages.

La notion d'« adaptation » est une question importante pour le cinéma, cet art récent, né avec le XXe siècle. Dès l'instant où il a été considéré comme un art narratif, capable de raconter une histoire, il s'est beaucoup nourri des exemples déjà existants dans l'art narratif par excellence, le roman. Bon nombre d'intrigues et de personnages littéraires sont ainsi « adaptés » pour le septième art et ces transpositions sont souvent l'occasion de débats sur leur fidélité, leur réussite ou leur sincérité. S'il peut être, un instant, légitimé par un souci de reconnaissance par rapport à l'œuvre première, ce postulat du film comme une simple expérience de déplacement d'un langage à un autre ne peut être suffisant.

Adapter une œuvre, c'est s'en emparer, c'est la faire sienne pour la transposer dans un mode d'expression différent, et donc forcément la changer, la transformer. Adapter, c'est relire, refaire autrement, en tenant compte des contraintes particulières liées à un mode de représentation. Dans le cas de *Zazie dans le métro*, du texte au film, il faut composer avec ces deux limites indépassables : le film ne peut tout dire, le roman ne peut tout montrer.

Au moment où Louis Malle adapte le roman de Raymond Queneau, la Nouvelle Vague revendique une liberté pour la représentation cinématographique en s'insurgeant contre le « cinéma de papa », celui des années 40, et contre « cette fameuse fidélité », comme en témoigne de nombreux propos des cinéastes et critiques, parmi lesquels nous pouvons citer François Truffaut :

« Ce qui me gêne dans ce fameux procédé de l'équivalence, c'est que je ne suis pas certain du tout qu'un roman comporte des scènes incontournables, moins encore que les scènes décrétées incontournables le soient pour tout le monde. »¹

Sans toutefois nier l'intérêt de l'adaptation de narrations existantes, François Truffaut, qui porte à l'écran le roman de Pierre-Henri Roché, *Jules et Jim*, en 1962, affirme la nécessité de penser les moyens cinématographiques de l'adaptation. Même s'il ne fait pas partie du cénacle de la Nouvelle Vague et des *Cahiers du Cinéma*, Louis Malle en fait de même lorsqu'il adapte successivement trois œuvres littéraires en s'appropriant à chaque fois la matière initiale. Avant *Zazie dans le métro* en 1960, *Ascenseur pour l'échafaud*, en 1957, roman policier de Noël Calef, devient ce qu'on peut appeler un film d'auteur et en 1958, *Les Amants* s'inspire librement de la lecture de *Point de lendemain*, de Dominique Vivant Denon : trois films finalement « personnels », avec des thèmes

récurrents, comme le scandale ou le refus de la conformité (de penser mais aussi de représenter).

Zazie dans le métro s'inscrit dans une entreprise de dynamisation du média filmique, profitant pleinement de la liberté de l'écriture romanesque de Raymond Queneau pour repenser à son tour les moyens propres de représentation du cinéma, comme la variation des échelles, les mouvements de caméra, le montage, l'utilisation du hors-champ sonore et visuel, la synchronisation ou encore les effets d'optique et trucage.

Par la valeur qu'il accorde à la fonction poétique du langage, le roman est jugé « inadaptable », impossible à transposer dans le monde de l'image, directe et en mouvement, dans lequel la monstration supplante la narration. La porosité entre le discours et la narration ne semble notamment pas avoir d'équivalent possible en images et en sons.

C'est en proposant une relecture du principe esthétique même du roman, en faisant appel à son tour à l'originalité et à l'inventivité que Louis Malle évite tous les écueils de cette gageure. En privilégiant la liberté et l'expérimentation, il accède à, selon sa propre expression, un « comique de langage cinématographique », qui rappelle la « poésie de cinéma » de Jean Cocteau. C'est peut-être aussi pour cette même raison, pour cette estime revendiquée pour la matière elle-même, que le film peut être considéré comme imparfait, répétitif ou artificiel.

Malgré les apparences, en dépassant le simple exercice de style, le film est conforme au cinéma du début des années soixante ; même si le résultat diffère, les questions posées sur la place de l'artifice dans la fiction, sur les rapports du son à l'image ou sur les enjeux de la représentation du réel sont identiques à celles des jeunes cinéastes contemporains.

Outre son ascendance esthétique et conceptuelle avec le texte, le film propose aussi une réappropriation du thème. En voulant représenter une « parabole poétique sur l'horreur du monde moderne et de la vie dans les villes »², Louis Malle utilise le détournement allégorique de la fiction pour dénoncer le paradoxe d'une modernité entre progrès et décadence. A cet égard, notons l'urgence de l'adaptation, tournée un an après la parution du roman. Alors qu'il a fallu près d'une quinzaine d'années à Raymond Queneau pour l'écrire, Louis Malle dispose d'un premier projet, en noir et blanc, seulement quelques semaines après la parution. Si le succès du roman peut expliquer ce désir de profiter d'un enthousiasme libérateur, nous y voyons aussi la conjoncture de deux regards posés sur une même époque. Du point de vue de l'histoire du cinéma, c'est le moment parfait pour expérimenter le langage et la matière cinématographiques, une adaptation plus tardive aurait très certainement cherché à compenser la loufoquerie et l'originalité par une distance, un discours *sur*, une critique. C'est ainsi qu'à l'image de l'impertinence de Zazie, le film se joue des règles d'homogénéité, d'illusion logique, de cohérence ou de permanence psychologique, pour mieux capter l'air du temps, à une époque où la liberté est le seul point qui rassemble les artistes du septième art, pour paraphraser la formule de François Truffaut.³

Chez Louis Malle comme chez Raymond Queneau, le plaisir de création est indéniable, les deux œuvres sont d'une richesse déconcertante. C'est pourquoi l'étude du temps est un angle d'approche particulièrement intéressant, propice à ordonner l'analyse de procédés hétérogènes et relevant d'enjeux multiples. Le temps est d'abord un enjeu structurel et générique : le texte comme le film sont des intervalles temporels à combler et à exploiter, la maîtrise du temps est une préoccupation commune au romancier et au cinéaste. C'est aussi un enjeu culturel, compte tenu du discours sur la modernité assuré via la critique du temps, du temps social, du temps du travail, du temps des transports. Ce temps de la ville est celui de l'urgence, de la fragmentation et de la circularité, d'autant mieux mis en valeur dans le film. Il convient également de considérer le temps comme un enjeu thématique, celui du voyage initiatique et épique de Zazie, du passage de l'enfance à l'adolescence.⁴ Cette génération qu'elle incarne sera celle des nouveaux « consommateurs » d'une culture alternative, en révolte contre l'ordre établi, protagonistes de la libération des mœurs de la décennie qui s'ouvre. Enfin, le temps est un enjeu esthétique majeur des deux œuvres qui soumettent le lecteur/spectateur à l'appréciation de l'équilibre esthétique entre le fragment de fiction et la totalité de la diégèse.

Notre réflexion sera initiée par l'analyse du temps diégétique et la mise en valeur de l'éloignement progressif de la narration d'un modèle classique. Il conviendra ensuite de s'interroger sur les choix esthétiques de la représentation cinématographique en ce qui concerne notamment le rythme et le montage avant de considérer la frontière tenue entre le temps du réel et le temps rêvé.

Le roman respecte une construction classique et manifeste le souci du respect d'une cohésion unitaire du point de vue du temps, de l'espace et même de l'intrigue – ce qui fait dire à Roland Barthes que le roman est « un roman bien fait »⁵. Il en est de même pour le film qui accentue l'effet de resserrement de l'intrigue qui ne dépasse pas les soixante-douze heures par une composition spécifique. En effet, les mouvements de caméra vers l'avant et vers l'arrière accompagnant le train au début et à la fin sont les indices d'une structure en miroir, également signalée par le traitement subi par les décors construits/démolis du café de Turandot et de la brasserie.

L'inadéquation linguistique posée entre les noms et les monuments de Paris dans le roman prend toute sa dimension dans le film, qui très vite s'affranchit de l'irréductible nécessité de représenter l'espace. En détournant ainsi la valeur iconique des images, Louis Malle institue un principe de détournement valable pour l'espace comme pour le temps. Entre authentique et inauthentique, l'unité est explicite mais affirmée également comme fictive, l'espace et le temps apparaissent comme des paramètres malléables de la représentation, possibles à construire ou à déconstruire selon les besoins, preuves que, pour parler comme Gabriel, « tout ça c'est du bidon ». De la même manière que le Paris représenté est un espace mental et idéalisé bien plus qu'une expérience documentaire, le temps diégétique profite de repères stables comme les différents moments de la journée, pour une cohérence narrative globale, mais fait éclater en même temps les réflexes les plus intuitifs sur la sensation du temps qui passe, en procédant par accélérations ou ruptures.

Du point de vue du découpage du récit, le glissement entre les plans d'énonciation du discours et de la narration par exemple observé dans le début du chapitre III relatant le réveil de Zazie fait l'objet d'une relecture intéressante par Louis Malle qui utilise lors de cette séquence le bruit et la musique *off* pour ouvrir le temps montré aux possibilités d'un temps ressenti, celui de l'enfant rêveuse, qui entend le bruit du métro dans les toilettes (image 1) ou qui imagine s'habiller en un clin d'oeil comme dans les contes de fées. Moment réel et rêverie, le personnage, telle une Alice, évolue dans un monde dans lequel les dimensions peuvent être dilatées ou comprimées, à l'image de l'enchaînement des mouvements de travelling avant et arrière qui donnent la sensation d'une locomotion alternative, comme un train ne pouvant qu'avancer ou reculer.



Image 1

Au réveil, Zazie rêve éveillée et l'on entend le métro.

De même, une analyse précise des fins de séquences correspondant aux fins de chapitres met ainsi en évidence l'utilisation de moyens spécifiques du cinéma pour transposer les effets de rupture et de continuité du texte. A cet égard, l'arrêt sur image marquant la fin de la première soirée est particulièrement intéressant (image 2). L'image fixe du profil de Gabriel en perspective de l'escalier menant à l'appartement concentre plusieurs effets photographiques et cinématographiques. A valeur narrative, l'image arrêtée marque la fin de la séquence, la fin de la vie diurne et le début de la vie nocturne des adultes de laquelle Zazie est à ce moment exclue. Mais se chargeant d'une valeur symbolique, elle cristallise plusieurs repères temporels : le temps présent de l'action par le geste de Marceline tendant le rouge à lèvres, le temps passé par l'évocation a posteriori du rituel de transformation de Gabriel en Gabriella et le temps à venir de la nuit grâce aux effets sonores et visuels (gimmick de jazz et éclairage rouge). De même, la composition plastique de l'image photographique saisit Gabriel de profil, symbole de son ambiguïté de genre. La double perspective en profondeur et latérale par les reflets des miroirs offre un éclatement des lignes de fuite symbolique de l'éclatement des référents à l'image.



Image 2

« Gabriel, tu as oublié ton rouge à lèvres. »

Du point de vue du marquage temporel, nous repérons l'utilisation de plusieurs signaux visuels comme indices de l'inscription de la diégèse dans une temporalité déterminée. Mais plus que des gages de réalisme, ils apparaissent comme autant de signes d'une interprétation réactualisée du roman : il en est ainsi du décor, soumis comme nous l'avons évoqué aux caprices de l'évolution des modes pas nécessairement chronologique, des costumes, palliant le foisonnement onomastique du roman ou des couleurs, utilisées de manière irréaliste, par aplats.⁶ Plus particulièrement, le recours à l'écrit (enseignes lumineuses, affiches) comme élément du décor dénote des repères chronologiques (les marques ostensibles d'une société de consommation, le nouveau réalisme européen ou le pop art américain par la contribution de William Klein en tant que conseiller artistique), mais il permet également d'évoquer des jeux de graphisme, transposition en image et en couleurs des jeux phonétiques du roman ou plus largement des activités ludiques oulipiennes (image 3).



Image 3
Code graphique ?

Ainsi, le détournement symbolique des repères temporels diégétiques conduit à la reconstruction d'un temps à la fois réaliste et illusoire, en prise avec une époque marquée mais transitoire.

Le temps diégétique fait l'objet d'une réappropriation usant des moyens proprement cinématographiques de la représentation, le temps de la représentation subit également des transformations remarquables, en lien avec la spécificité littéraire et linguistique du style de Raymond Queneau. Le faux-raccord sert par exemple à représenter les ellipses de transition récurrentes dans le texte, telles que les effets de gommage entre les plans d'énonciation, les passages simultanés d'un lieu à un autre, l'utilisation des didascalies à valeur descriptive ou la juxtaposition des niveaux de langue. Grâce au faux-raccord, le cinéaste prive le spectateur d'une coupe qui gradue la chronologie et fait ainsi coexister des éléments disparates. Lorsque Zazie et Trouzcaillon sont pris à partie par la foule et que ce dernier décide de la ramener à son oncle, le plan en travelling est tout entier occupé par la malice de l'enfant : la couleur orange du pull-over emplit l'espace visuel et le rire emplit l'espace sonore (image 4). De la sorte, toute tension dramatique est désamorcée. Pas plus que Zazie, le spectateur ne prend au sérieux les menaces de Trouzcaillon ; grâce au faux-raccord, il ne fait aucune différence que les personnages évoluent dans la rue ou dans l'appartement, un peu plus tôt ou un peu plus tard. Le faux-raccord, parce qu'il associe des éléments disparates, sans continuité logique, crée de l'inattendu et perturbe les habitudes de réception du spectateur. Comme le texte, le film gomme certaines pauses ou certains glissements habituellement destinés à montrer la maîtrise de la narration, à ménager l'intérêt du récepteur et à affirmer aussi peut-être une certaine « toute-puissance » du narrateur.



Image 4
Faux-raccord, glissement temporel

Les nombreux effets de rythme participent de la même entreprise de déstabilisation des repères temporels de la représentation. Thème du cinéma burlesque par excellence, la course-poursuite fait l'objet d'un vrai travail de réappropriation par la déclinaison de variations : modalités différentes (à pied, en voiture, de jour, de nuit, en duo, en groupe), effet de dilatation par rapport au roman (censées être « rapides », les courses-poursuites vont certes vite grâce à des accélérations du rythme, mais elles sont répétées et n'en finissent plus) ou utilisation d'effets cinématographiques variés (accélérations, répétitions, passages successifs devant les mêmes lieux, entrées et sorties de cadre raccordées ou non). Ces effets ne sont pas sans rappeler la musique jazz, que Louis Malle affectionne et associe au cinéma depuis notamment sa collaboration avec Miles Davis pour *Ascendeur pour l'échafaud* en 1958. La dernière course-poursuite met en images le dérèglement de la cadence et la construction d'un rythme interne propres au jazz. Sans cohérence, les poursuites ne sont jamais envisagées pour leur issue ou pour le suspens qu'elles pourraient engendrer, mais, telles les jeux des enfants qui s'amuse à prendre des chemins détournés ou les improvisations des musiciens de jazz, elles sont une *manière* de passer d'un lieu à un autre, d'un état à un autre, elles créent une forme d'empathie. Ne conduisant les personnages qu'à tourner en rond, elles occupent une place importante dans la seconde moitié du film, dont il peut se dégager pour le spectateur un peu d'ennui, certainement symptomatique de la passivité des personnages, emportés par le mouvement décadent du progrès et de l'époque. Conscient de cette « faiblesse » du film, Louis Malle s'explique en ces termes :

« Le dernier tiers du film n'est pas à la hauteur du reste, parce qu'au bout d'un certain temps la machine s'emballe. Je trouve que le film fonctionne bien pendant une heure, et puis, juste avant la fin, il devient plus confus. A mon avis, c'est sa principale faiblesse. Mais en même temps, je suis content d'avoir eu le courage de le faire. »⁷

Sur la question de la transposition des effets de rupture, un passage nous semble particulièrement intéressant. Dans la loge de Gabriella, Trouzcaillon se met à disserter sur le sens des mots et plus précisément sur la conjugaison des temps verbaux. Il n'est pas anodin que ceci soit justement sa préoccupation : comment dire une action dans le temps, comment lier un événement à une époque si ce n'est par l'usage des temps verbaux ? L'actualisation du discours dans un temps précis est conférée, entre autres, par les désinences verbales. De même, le fait que Trouzcaillon utilise un dictionnaire est significatif : lieu d'« enterrement » de la parole, lieu du discours en mention, lieu du fait autonymique, le dictionnaire présente le langage de manière atemporelle et peut être considéré comme une forme d'annihilation du temps. Dans le film, cette rupture énonciative est marquée par un regard à la caméra de Trouzcaillon, qui rompt l'illusion référentielle : le vous de la fiction devient le vous du spectateur ; la situation de récit est mise à mal, mal, le temps de la diégèse coïncide avec celui de la représentation (image 5).



Image 5
« Dêvêtez-vous ! »

Les errances du langage comme les errances des courses-poursuites dessinent le prodige d'une temporalité circulaire, d'une chronologie sinueuse, à l'inverse du trajet linéaire des rails du train ou du métro. Si Zazie est la seule à vouloir absolument prendre le métro, c'est peut-être parce qu'elle est la seule à vouloir et à pouvoir, en raison de son âge, rattraper le temps linéaire, celui de sa propre vie et de son propre destin.

Un autre effet de rythme repose sur la répétition de séquences ou de plans. La logique du déjà-vu, comme lorsque Zazie est rattrapée par Turandot puis par Trouzcaillon, s'accompagne d'un refus déductif, puisque les mêmes causes ne produiront pas les mêmes effets, distorsion semblable à celle de la musique désaccordée jouée par la fanfare. La recherche de l'effet comique de la répétition, là encore nourrie par les références au cinéma burlesque, fait elle aussi l'objet d'une altération. Pour preuve, citons la séquence sur les bords de Seine pendant laquelle Gabriel, Zazie et la veuve Mouaque passent à plusieurs reprises devant un couple en train de laver sa voiture (image 6). A l'arrière-plan, malgré le fait qu'il soit répété, le gag visuel (la femme arrose l'homme) est petit à petit dérégulé et désamorcé en occupant de plus en plus le hors-champ par des cadrages différents, ce qui tend à produire de l'absurde et du non-sens en lieu et place d'une bouffonnerie plaisante.



Image 6
Comique et cynisme de la répétition

Les coïncidences dans le même plan entre des actes de première importance diégétique et des irruptions secondaires (le défilé des soldats, le meurtre de la dame) peuvent inviter le spectateur à la répétition même de l'acte de visionnage, mais l'arrière-plan ne s'avère finalement jamais réellement investi par un discours signifiant ou fortement symbolique. Les personnages/figurants de l'arrière-

plan sont souvent les mêmes, leurs actes sont mécaniques ou frisent le ridicule, de telle sorte qu'on peut considérer que cette débauche de moyens, une fois passé le plaisir de la découverte, est aussi une forme de présage de la corruption du foisonnement de la modernité.

Enfin, le travail de post-synchronisation est remarquable, il engendre des effets de décalage et de mise en doute de la perception du réel. Jacques Tati, maître en la matière, utilise ce procédé purement cinématographique pour représenter la déshumanisation du monde moderne (dans lequel la parole n'est plus qu'un bruit parmi d'autres, les actions produisent des bruits inattendus) et pour réduire l'homme à une fonction. Mais dans des films comme *Jour de fête* (1949) ou *Mon oncle* (1958) le caractère artificiel de cette re-présentation du réel va de pair avec une évocation poétique et ludique du monde. Chez Louis Malle, l'absence de logique et la force perturbante de la décadence en marche ne laissent la place à de telles émotions. Quand les lèvres des personnages ne bougent pas en même temps que les paroles prononcées, il y a certes la mise en évidence d'un texte-source, mais aussi et surtout le soulignement d'une attitude de langage qui devient suspecte, qui dérange, qui s'immisce précisément entre la spontanéité du langage courant et la théâtralité des techniques de diction. Peut-être alors, à la manière de celui des acteurs de la Nouvelle Vague, un véritable parler cinématographique.

Ce travail continu de distorsion du rythme et du temps, caractéristique de la modernité, trouve peut-être son expression la plus manifeste lors de la visite de la Tour Eiffel durant laquelle les effets de dissonances et le traitement irréaliste du temps (et de l'espace) associés aux propos des personnages entre introspection et dialogue créent pour le spectateur le sentiment d'un temps à éprouver. Dans cette séquence, tout semble procéder par effets conjoints de dilatation et de contraction : une force centrifuge porte Gabriel au plus haut dans l'espace et dans sa méditation contemplative alors que, face aux réactions de Zazie, Charles se soumet à une douloureuse introspection lors d'une descente concentrique. Ces tensions contraires, habilement rendues visuellement, mènent à une réflexion ontologique et philosophique. Les trois personnages s'interrogent autant sur le « sens » de la vie, à mesure qu'ils montent ou qu'ils descendent les étages (on pourrait alors dire la « direction » de leur vie) que sur le « temps » de la vie, à mesure que la séquence progresse, avec labeur. C'est en ce sens qu'il apparaît que l'œuvre propose une véritable réflexion sur le temps, le temps vécu, perçu et le temps rêvé, créé.

Le temps de la fiction, diégétique ou représenté, coexiste avec d'autres, celui de l'imaginaire, de l'intertexte ou encore du processus onirique de la création. L'imaginaire de l'enfance affleure avec les actions puériles de Zazie ou les incursions de l'étrange ou du merveilleux (la taille du lit de Gabriel par exemple). Les multiples mentions et références intertextuelles au septième art visent à mettre en avant le trucage et l'artifice. Chaque allusion est outrageusement signalée (les intertitres du cinéma muet, les courses-poursuites et les coups du burlesque ou du slapstick, les onomatopées visuelles des cartoons, l'interprétation empruntée de la comédie musicale, les couleurs outrancières du Technicolor ou encore la caméra à l'épaule de la Nouvelle Vague). Dans les deux cas, il semble que l'enjeu soit d'abord ludique : en ce sens, l'œuvre correspond à la recreation du monde par les yeux de l'enfance. Comme l'âge de l'enfance, l'imaginaire est toujours antérieur, « passé », nulle place pour le futurisme, si ce n'est dans l'excentricité de quelques formes ou objets qui ne font que passer ; les tentatives de Gabriel de faire entrevoir à Zazie la modernité comme une ouverture à la postérité se soldent par un échec, comme lors de leur conversation sur l'avenir de l'éducation.

Le thème du rêve est très présent dans le film, à plusieurs reprises, nous voyons Zazie songeuse ou endormie, y compris lorsque le monde autour d'elle est secoué par une intense activité, notamment pendant la dernière nuit où elle s'isole ainsi de la course-poursuite nocturne ou de la bagarre finale. Le récit lui-même oscille entre le rêve et le cauchemar, lorsque le passé de Zazie est évoqué ou au fur et à mesure des apparitions protéiformes de Troussaillon, dont la déshumanisation se fait de plus en plus inquiétante. Dans le roman, Gabriel prévient, avec une distance à la fois philosophique et

ironique, de cette illisibilité entre le réel et le rêvé, entre la fiction et la création :

« L'être ou le néant, voilà le problème. Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît. Un taxi l'emmène, un métro l'emporte, la tour n'y prend garde, ni le Panthéon. Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar) et toute cette histoire le songe d'un rêve, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh pardon). »

C'est avec le moins de concession possible que Louis Malle prend à son compte cette pensée et l'applique à la séquence finale du film, dans laquelle sont progressivement, et matériellement, abolies toutes les frontières de la représentation. Le décor de la brasserie dans le style des années soixante ne résiste pas aux assauts des émeutiers et révèle, sous le lustre moderne, les ornements d'une autre époque, celle du début du siècle. Mais l'entreprise de destruction ne s'arrête pas là et gagne un autre espace lorsque Aroun Arachide brise pour entrer une vitre, vitrine réelle mais écran symbolique, sur lequel, comme au cinéma, sont projetés en gros plan, les visages de ses soldats (image 7).



Image 7
L'écran de cinéma redoublé

Les derniers murs de la fiction n'y résistent pas, ils sont à leur tour détruits pour laisser apparaître au grand jour le lieu et l'équipe du tournage. Cette abolition de toutes les limites spatiales va de pair avec une négation des différents espaces temporels : le présent de la captation, celui du film en train d'être tourné, est contemporain du présent de l'action, celui de l'émeute en cours, et du présent de la représentation, celui du film vu par le spectateur. Plus encore, l'image « salie » de l'émeute, filmée caméra au poing, révèle la matérialité même de la pellicule par la présence aux bordures des traces de brûlure ou de collage (image 8). Le support lui-même est montré, l'artifice est révélé (la veuve Mouaque est tuée sans qu'aucune goutte de sang ne soit versé) et la sortie des personnages se fait donc, naturellement, éminemment théâtrale. La présence d'un caméraman dans l'émeute est particulièrement notable, en tant qu'allusion au statut intradiégétique d'un narrateur à la manière des incursions du narrateur dans le roman, mais également en tant que manifestation de la double iconicité de l'image. L'image filmée existe pour elle-même mais aussi pour sa représentation, pour l'acte-même d'avoir été représentée : c'est là le discours même de la modernité, c'est là que peut aussi résider une poésie du cinéma, dans laquelle le message est pris lui-même comme objet. Le processus de distorsion temporelle est poussé à son paroxysme : le film en vient à nier toutes les conventions temporelles et à se nier lui-même.



Image 8

Dédoublément du processus de création cinématographique

Si cette dénégation de la fiction peut troubler le spectateur et peut produire un discours négatif parce qu'elle nie non seulement les conventions du récit, mais aussi celles de la représentation, on préfère y voir l'ouverture, finalement postmoderniste, du film vers l'imaginaire actualisé de sa propre genèse, que les jeux de reflets ou de cadrages par l'utilisation de fenêtres ou de miroirs tout au long du film peuvent confirmer, en redoublant le point de vue du cadre cinématographique. En ce sens, le film va peut-être plus loin que le roman : la *déconstruction* narrative ou linguistique de Raymond Queneau a ouvert la voie à une *destruction* de la temporalité et de la matière cinématographique pour Louis Malle. Le pouvoir hallucinatoire des images, essence même du cinéma, prive le cinéaste d'en rester au degré de l'évocation, il doit nécessairement passer à l'acte, ce qui explique peut-être la faible exploitation dans le film de la transformation du personnage de Marceline, finement suggérée dans le roman.

Les temporalités coexistent, se mêlent, la cohérence énonciative est mise à mal, le passé se mêle au présent, l'imaginaire individuel se mêle à l'imaginaire collectif, et cette dernière remarque importe pour saisir la force de la dénonciation dans le film.

La citation choisie pour le titre de cet article doit être ici reproduite dans son intégralité :

« Il faut bien vivre, n'est-ce pas ? Et de quoi vit-on ? je vous le demande. De l'air du temps bien sûr – du moins en partie, dirai-je, et l'on en meurt aussi »

Ces mots de Gabriel peuvent exprimer autant le discours critique sur l'ouverture du monde à la modernité et de l'époque à venir sur le capitalisme, mais pourquoi pas aussi simplement pour la fiction elle-même. Cet air du temps, c'est l'air de la création, de la représentation. Et que peut-il demeurer de cela, si ce n'est une reconstruction mentale et temporelle, un souvenir, un « songe » comme Gabriel l'a déjà si bien signalé ?

L'œuvre fait la satire de la ville et du monde des adultes, dénoncés pour leur lubricité, leur violence, leur mépris vis-à-vis de la province ou des étrangers et pour bon nombre des activités auxquelles ils s'adonnent ; le cinéma n'y échappe pas : la débauche des moyens cinématographiques devient un discours sur le cinéma, un discours « métacinématographique ».

« Nous nous sommes aperçus peu à peu que désintégrer le langage cinématographique traditionnel n'était pas seulement un exercice de style, mais le moyen de parodier un monde lui-même désintégré. »⁸

Voilà comment paraît être confirmée cette adéquation ressentie entre un monde en train de naître et un film en train d'être créé.

Alors que nous avons choisi de nous intéresser à la question de la temporalité, force est de constater que, quel que soit le support, texte ou film, une (la ?) seule donnée essentielle nous échappe : l'âge de Zazie. Louis Malle fait le choix de la rajeunir pour la caractériser par l'âge de l'enfance et en faire un personnage plus proche du modèle littéraire de Lewis Carroll. Mais plus qu'à un chiffre, finalement impossible à donner, l'âge serait l'apanage d'une attitude et surtout d'une période. Dans sa volonté sans faille de vouloir prendre le métro, Zazie n'appartient pas au monde ou à la période des adultes, puisqu'elle a bien mieux qu'eux saisi cette nécessité d'aller de l'avant ; ses mots ne sont pas ceux de son âge, ce sont des « mots de vieux » comme le souligne Roland Barthes ; son irrévérence est celle de l'immaturité. Si Zazie n'a pas d'âge, c'est parce qu'elle peut appartenir à toutes les époques, et si elle peut appartenir à toutes les époques, c'est parce qu'elle est plus que nul autre dans le présent. Et, à en croire Jean-Luc Godard, rien de mieux que le cinéma pour voir naître ce miracle, puisque :

« En littérature, il y a beaucoup de passé et un peu de futur, mais il n'y a pas de présent. Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. »⁹

- 1 François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Les Cahiers du cinéma*, n°31, janvier 1954.
- 2 Louis Malle, entretien télévisuel 26 octobre 1960, disponible sur le site de l'INA, <http://www.ina.fr/playlist-audio-video/302142> (dernière consultation 09.06.13).
- 3 La citation exacte est la suivante : « Le seul point qui nous rassemble : la liberté. », entretien avec Pierre Billard, repris dans *Le Cinéma selon François Truffaut*, textes réunis par Anne Gillain, Paris : Flammarion, 1988, p. 110.
- 4 Précisons à ce propos que l'adolescence en tant que telle existe à peine en 1960 : l'apprentissage de Zazie ouvre les portes d'un monde d'autant plus inconnu que peu d'œuvres littéraires et cinématographiques ont tenté de l'explorer ; on peut citer *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan en 1958 et *Les Quatre cents coups* de François Truffaut en 1959, et plus tard, *Masculin, féminin* de Jean-Luc Godard en 1966.
- 5 Roland Barthes, « Zazie et la littérature », *Critique*, n°147, août 1959, repris dans *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1991.
- 6 Notons pour cet aspect la modernité de *Zazie dans le métro*. Louis Malle, en véritable précurseur, utilise la couleur comme le feront plus tard Angès Varda (*Le Bonheur*, 1964) Jean-Luc Godard (*Pierrot le Fou*, 1965) ou François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966), c'est-à-dire pas comme un enjeu du réalisme, mais comme un enjeu de la représentation.
- 7 *Conversations avec... Louis Malle*, Philip French, Paris : Denoël, 1993.
- 8 Louis Malle, *Michel Bigot commente Zazie dans le métro de Raymond Queneau*, Foliothèque Folio, 1994, p. 225.
- 9 Jean-Luc Godard, « Entretien avec Pierre Assouline », *Lire*, n°225, mai 1997.