

Les dialogues dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau Effets de modernité

Fulvia Ardenghi
(Università degli Studi di Trieste, Italia)

Abstract Raymond Queneau's *Zazie dans le métro* (1959) can be considered a behaviourist novel. Characters are barely outlined and look like puppets who spend their lives in a frantic rhapsody. However, the construction of the dialogic exchanges among characters is very refined ; this seems mostly aimed at a realistic effect, giving priority to the expressiveness of oral language. We have the impression that sometimes the primary narrator's discourse is tainted by the characters' speech ; the narrator does not only seem to describe events as they happen, but he also participates empathically in the narrative. At times, he seems to experience the same irrepressible urge for verbal communication of his characters. This paper explores the results of the encounter between the narrator and the characters' discourses, particularly the stylistic devices creating an effect of increased realism. From time to time, this contamination generates an effect of ambiguity in the enunciative reference. Queneau was undoubtedly aware of this ambiguity, given his inclination to the structured shapes of literature, the so-called 'framework', which is an essential condition of his art making.

Sommaire 1 Modes d'expression des personnages. Un choix délibéré et préalable ? – 2 Le 'rappel' célinien du « que », l'anticipation exclamative et la reprise anaphorique. – 3 Les temps de la narration : raisons et conséquences d'une alternance. – 4 Du glissement temporel : le « dit » bifront. – 5 *Zazie* comme un texte théâtral. – 6 Conclusions.

Keywords Queneau. Zazie. Discourse. Oral Speech. Direct speech.

1 Modes d'expression des personnages. Un choix délibéré et préalable ?

L'une des caractéristiques de *Zazie dans le métro* est l'abondance de discours direct, si bien que, si l'on extrayait du roman les passages dialogués (qui constituent parfois, à eux seuls, des chapitres entiers), on aurait l'impression d'être en présence non pas d'un texte narratif, mais d'une pièce théâtrale. Nous pouvons même affirmer que dans *Zazie* le discours direct

et sa variante, le discours direct libre, constituent au moins 80% du texte.¹

En revanche, on ne trouve dans *Zazie* que de rares occurrences de discours indirect classique, à savoir, de discours indirect qui s'auto-signe sans équivoques grâce aux marques linguistiques, telles que la présence de verbes déclaratifs à l'intérieur de la narration et la transposition des temps verbaux et des pronoms personnels.²

Nous chercherons alors à comprendre quel sens peut prendre cette distribution des modalités du discours médiat dans *Zazie* et, en particulier, quelles conséquences engendre la prééminence accordée aux séquences dialoguées, c'est-à-dire aux discours directs.

Il convient de dire qu'il n'existe aucune indication précise de l'auteur en ce sens, au moins dans ses ouvrages 'méthodologiques' où Queneau a réuni ses réflexions sur la poétique et la littérature, comme *Bâtons, chiffres et lettres* ou *Le voyage en Grèce*.

Pourtant, il nous semble improbable qu'un écrivain qui a toujours démontré avoir le plus grand souci de l'architecture de ses œuvres (en termes de distribution des chapitres et/ou des personnages) n'ait pas songé aux potentialités expressives de la distribution du discours rapporté.³ Car l'organisation intégrale de son œuvre est pour lui une condition préalable et indispensable, comme il l'affirme au cours d'un de ses célèbres entretiens radiophoniques avec Georges Charbonnier :

J'ai toujours pensé qu'une œuvre littéraire devait avoir une structure et une forme, et dans le premier roman que j'ai écrit, je me suis appliqué à ce que cette structure soit extrêmement stricte, et de plus qu'elle soit multiple, qu'il n'y ait pas une seule structure, mais plusieurs. Comme à ce moment-là j'étais, disons, un peu arithmomane, j'ai bâti cette construction sur des combinaisons de chiffres, les uns plus ou

1 On peut essayer de classer les différentes typologies de discours médiat par l'application de deux couples antinomiques : d'un côté celui de « oblique » vs « non-oblique » qui fonde la distinction entre discours indirect et direct ; de l'autre celui de « régi » vs « non-régi », où le caractère de « non-régi » suffirait à rendre « libre » tantôt le discours direct, tantôt l'indirect. Sur ce sujet, voir le schéma divisé en quatre parties proposé par Strauch 1974.

2 Les occurrences de discours indirect que nous avons repérées dans le roman se trouvent aux pages suivantes : 572 ; 578 ; 584 ; 588 ; 597 ; 639-40 ; 670-1. Il y a aussi des occurrences de discours direct de deuxième degré, lorsqu'un des personnages – à l'intérieur de son discours direct – rapporte de manière indirecte les mots d'autrui : aux pages 582, 594 et 618. Le fait de pouvoir les énumérer toutes nous confirme leur caractère exceptionnel.

3 Dans cette étude, nous allons utiliser les termes « médiat » et « rapporté » comme des synonymes. En effet, nous ne renvoyons pas ici à l'acception de « discours rapporté » que donne Genette (1972, 190), où il est synonyme de discours « imité », c'est-à-dire de discours direct. Nous pensons plutôt à Bakhtine (1977, 162) : « le discours rapporté est conçu par le locuteur comme l'énonciation d'un autre sujet » : en ce sens, le terme « rapporté » comprend alors également le discours direct et l'indirect, avec toutes leurs variantes.

moins arbitraires, les autres parce qu'ils m'étaient inspirés par des goûts personnels. Et *toute cette construction, en principe, ne doit pas être apparente*. C'était pour moi une sorte de guide, et *non pas une chose qui devait être manifeste pour le lecteur*. (Charbonnier 1962, 47-8 ; italique ajouté)

Ici, Queneau nous révèle d'abord que, dès la rédaction de *Chiendent*, son premier roman, il ressentait l'exigence de faire reposer l'organisation des matériaux de son œuvre sur une 'structure-fondement'. Le but n'était nullement celui de rendre évidente cette armature souterraine. En effet, il ajoute en conclusion : « d'ailleurs personne à l'époque ne s'en est aperçu » (48) ; et, un peu plus loin dans le texte, il explique :

quand j'ai publié ce premier roman, c'est-à-dire en 1933, si personne ne s'en est aperçu non plus, c'est que personne n'avait l'esprit tourné dans cette direction, tandis que, comme on commence à être prévenu que le roman doit et, en tout cas, peut avoir une structure, alors on le remarque beaucoup plus maintenant. (48)

Car, pour lui, il ne s'agit que d'assouvir une profonde exigence de contrôle de l'écriture, comme il l'explique au cours d'un entretien avec Pierre Berger :

Je me considère comme très classique, très classique déjà comme idées... comme idée de l'activité littéraire... j'ai utilisé alors des ultra-structures, des ultra-constructions... je me suis servi de choses archi-construites, enfin tous mes personnages obéissent à des plans, mes personnages apparaissent d'une façon rythmée, chaque chapitre est composé d'un nombre déterminé de sous-chapitres, et d'autres choses comme ça. (Berger 1952, 17)

Ce profond besoin de méthode et de contrôle de la forme semble trouver son origine dans la configuration psychologique de l'auteur, comme l'explique amplement Alessandra Ferraro dans son étude *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile*, dont il nous semble utile de citer, à titre d'exemple, les lignes suivantes :

Cette écriture a une valeur thérapeutique parce qu'elle remplit le vide angoissant de l'homme qui est seul avec lui-même. [...] Pascal Herlem,⁴ qui semble partager cette hypothèse, soutient que le goût de Queneau répond à son besoin de remplir un *manque* originaire et fondateur, le

4 Cf. Herlem, Pascal (1990). « Raymond Queneau ellipsopédiste ». Billot, Mary-Lise ; Bruinaud, Marc (éds.), *Raymond Queneau encyclopédiste ? Actes du 2ème colloque Raymond Queneau* (Université de Limoges, décembre 1987). Paris : Éditions du Limon, 181-93.

même qui selon Freud est à l'origine de la 'névrose obsessionnelle' de l'homme aux rats. [Nous avons affaire à une] nécessité irrépessible de contrôle du vide existentiel et de fuite de l'angoisse. (Ferraro 2001, 133 ; traduction de l'Auteur)⁵

En somme, nous pouvons affirmer qu'avec Queneau, nous sommes toujours en présence d'une exigence de structuration du matériel narratif. Cette nécessité reposerait sur une volonté de contrôle de l'écriture, volonté qui serait à son tour directement dépendante de la psychologie de l'auteur. Par conséquent, il ne s'agit pas d'un processus du faire narratif que l'auteur emploie de façon à ce qu'il soit perceptible du public. En fait, il faut parler justement du faire narratif et non pas du récit, qui en est le résultat. Il peut donc arriver que les lecteurs s'aperçoivent de l'existence de cette construction souterraine du texte. Cependant, Queneau considère alors plutôt que cela est dû aux indications qu'il avait déjà fournies en ce sens.

Par conséquent, sur le plan théorique rien ne nous empêche de croire que, chez Queneau, il existe aussi une volonté de contrôle du système du discours médiat, même si, apparemment, il ne l'a jamais affirmé. Les affirmations de l'auteur à propos de l'élaboration de *Chiendent* nous apparaissent dès lors évocatrices :

J'ai donné une forme, un rythme à ce que j'étais en train d'écrire. Je me suis fixé des règles aussi strictes que celles du sonnet. Les personnages n'apparaissent pas et ne disparaissent pas au hasard, de même les lieux, *les différents modes d'expression*. (Queneau [1950] 1965, 41-2 ; italique ajouté)

Dans la présente étude, nous nous proposons d'analyser, parmi ces modes d'expression, comment Queneau a su innover de l'intérieur par le recours, souvent massif, au discours direct et quels sont les retentissements de ce choix sur le plan expressif.

5 Nous rapportons ici la citation en langue originale : « Tale scrittura ha valore terapeutico perché riempie il vuoto angosciante dell'uomo solo con se stesso. [...] Pascal Herlem, che sembra condividere tale ipotesi, sostiene che il gusto di Queneau corrisponde al bisogno di riempire un *manque* originario e fondatore, individuato da Freud quale origine della 'nevrosi ossessiva' nel caso dell'uomo dei topi. [Siamo di fronte ad una] necessità irrinunciabile di controllare un vuoto esistenziale e di sfuggire all'angoscia » (Ferraro 2001, 133).

2 Le 'rappel' célinien du « que », l'anticipation exclamative et la reprise anaphorique

Le premier phénomène qui nous paraît intéressant pour sa valeur expressive est la fréquence de l'emploi pléonastique de la conjonction « que ». Elle intervient pour introduire le verbe déclaratif en position d'incise ou en conclusion du discours direct : « – Tonton, *qu'elle* crie, on prend le métro ? » (Queneau [1959] 2006, 563) ;⁶ « – T'as tout de même pas fait ça, *qu'il* s'écrie » (618) ; « – Eh, petite, *qu'il* insiste et *qu'il* continue à crier » (578).

L'emploi de cette tournure expressive ne peut que suggérer un parallèle avec un autre écrivain contemporain qui a mis le langage au centre de son expérimentation poétique. Louis-Ferdinand Céline se présente comme l'audacieux rénovateur de la prose romanesque de l'entre-deux-guerres. Il se flattait d'être le seul 'inventeur' du siècle, à cause justement de son style inédit, mélange de syntaxe populaire, de verve railleuse et de lexique éclectique, ponctué de quelques mots d'argot.

Nous proposons de comparer les exemples tirés de *Zazie* à quelques occurrences de discours direct extraites du *Voyage au bout de la nuit* :

- Bardamu, *qu'il* me fait alors gravement et un peu triste, nos pères nous valaient bien, n'en dis pas de mal !... [...]
- Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi ! *que* je lui répons. (Céline [1932] 1952, 8 ; italique ajouté)

Céline, tout comme Queneau, recourt à l'emploi superfétatoire de la conjonction « que » comme clause introductive du verbe déclaratif du discours direct en position d'incise ou à la conclusion de la proposition.

Le *Voyage* ayant paru en 1932 et le premier roman de Queneau, le *Chiendent*, en 1933, on suppose que Céline aurait influencé Queneau. Il suffit, du reste, de lire *Bâtons, chiffres et lettres* pour savoir que l'auteur de *Zazie* revendique expressément son appartenance à la lignée d'expérimentateurs du langage en littérature dont, à son avis, le dernier représentant est justement Céline. Dans les mêmes pages, Queneau soutient que l'on doit aux écrivains bourgeois l'admission de la langue parlée en littérature. C'est également à un bourgeois, tel que l'a été Céline,⁷ que l'on

6 Dans la présente citation, tout comme dans les suivantes du même paragraphe, nous avons choisi de mettre en évidence la présence de la conjonction « que » par l'utilisation de l'italique (qui n'est pas présent dans le texte original).

7 Cf. Queneau (1950) 1965, aux paragraphes intitulés « Écrit en 1937 » (13-26) ; « On cause » (51-3) et « Lectures pour un front » (149-202). De ce dernier nous pouvons citer l'extrait suivant : « Le style parlé n'est apparu dans la littérature française (comme dans la littérature anglaise) qu'aux environs de la première guerre mondiale. Et le premier qui a

devrait une innovation ultérieure fondamentale : la fin de la relégation de la langue parlée dans le dialogue. Ce ne serait qu'à partir du *Voyage au bout de la nuit* que la langue parlée peut enfin empiéter sur le domaine du discours rapportant, celui du narrateur. C'est en ce sens, alors, qu'il faut comprendre l'affirmation quenienne « moi aussi, je suis un bourgeois » (Queneau [1950] 1965, 53). Notre auteur se propose de conférer une dignité littéraire à la langue parlée, comme l'a fait Céline. Mais il tient, tout de même, à préciser que ce projet ne concernerait pas le lexique (argot et mots populaires ne l'intéressent que relativement)⁸ autant que la syntaxe et l'orthographe.

D'ailleurs, la question de la syntaxe française revient très souvent dans les écrits théoriques de Queneau. En particulier, dans *Bâtons, chiffres et lettres*, il l'aborde dans les paragraphes suivants : « Écrit en 1937 » (13-26) ; « On cause » (51-3) ; « Connaissez-vous le chinook ? » (55-7) ; « Il pourrait sembler qu'en France... » (59-61) ; « Écrit en 1955 » (63-89). Face à cette multitude d'exemples, nous avons choisi de ne citer qu'un seul passage qui nous semble représentatif :

Qui pourra jamais, même 'inspiré', énoncer la phrase suivante : « En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissent solides et prépondérantes - éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi », etc. *Il s'agit ici d'une syntaxe entièrement écrite et que jamais parole de Français ne put prononcer*. On parle de Verbe - mais justement ici il n'y a plus de Verbe. On parle de Mot ou de Mots - de choix rares, de significations - mais il n'y a plus de mot, il n'y a plus que des graphies (et en effet, cf. *Un coup de dés*). [...] *Ces phrases ne sont plus en rien rattachées à la vie de la langue, ce sont des feuilles mortes*. (Queneau 1973, 184 ; italique ajouté)

Rendre vivante la langue écrite, voilà le pari défini par Queneau, et dont Céline est désigné gagnant. Parce que, comme l'affirme Danièle Racelle-Latin, dans la langue de Céline :

alors que les différents registres lexicaux semblaient être utilisés à des fins de contraste subversif, la pratique de la syntaxe suggère un travail plus subtil d'osmose entre langue parlée et langue littéraire. (Racelle-Latin 1976, 64)

écrit une œuvre antiacadémique dans un langage volontairement populaire (mais stylisé) a été Céline, qui, d'ailleurs, n'était pas un homme du peuple mais un médecin » (177).

8 On lit plus loin : « Il ne s'agit pas de truffer le français d'argot, encore une fois. Non, il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant » (Queneau [1950] 1965, 68).

« Dislocation syntaxique » (64) est le nom que Racelle-Latin donne au procédé stylistique que Céline affectionne pour rendre à l'écrit la construction syntaxique (et, par conséquent, rythmique) de la langue parlée.

Le facteur dominant de cette dislocation consiste dans la tournure complexe définie par Léo Spitzer sous le nom de 'rappel', et qui entraîne de proche en proche dans le discours célinien une rythmique suspendue aux principes alternatifs de *l'anticipation exclamative et de la reprise anaphorique*. (64)

Prenons quelques exemples, dans lesquels nous avons mis en évidence, grâce à l'italique, les mots concernés par les relations anaphoriques :

Heureusement qu'*il* passait dans le quartier, à Toulouse, *Robinson*, pour tout à fait aveugle encore. (Céline [1932] 1952, 433 ; italique ajouté)

Ils poussaient la vie et la mort et le jour devant *eux les hommes*. (209 ; italique ajouté)

Dans *Zazie* nous rencontrons le même procédé, à différents niveaux. Le cas le plus fréquent est celui de la reprise anaphorique du complément direct du verbe :

– On disait que les chauffeurs de taxi *izan* [= ils en] voyaient sous tous les aspects et dans tous les genres, *de la sensualité*. (Queneau [1959] 2006, 618 ; italique ajouté)

La reprise anaphorique d'un complément indirect étant moins fréquente :

Bien sûr qu'il aurait pu *lui* foutre une tarte qui lui aurait fait sauter deux ou trois dents, *à la mouflette*, mais qu'auraient dit ses admirateurs ? (625 ; italique ajouté)

Parfois on assiste également à une sorte de réorganisation de la phrase que l'on pourrait considérer comme un procédé de mise en relief similaire à celui des présentatifs (c'est/ce sont/...) :

– J'insinue que *la gosse, qu'elle soit ici, ça* me plaît pas. (574 ; italique ajouté)

Si le personnage qui énonce cette affirmation avait suivi l'ordre syntaxique classique, il aurait été obligé de placer « la gosse » presque en fin de phrase. Cependant, son intention est surtout de signifier que « la gosse »

pose problème, non qu'il n'aime pas la situation qui s'est créée. Il ressent donc le besoin de placer « la gosse » en tête de phrase pour faire perdre toute valeur subjective à sa récrimination.

En fait, ce n'est pas un hasard si la plupart des exemples de « dislocation syntaxique » que nous avons repérés sont constitués d'extraits de discours des personnages. Le procédé, dont parle Spitzer, ne concerne le discours du narrateur que dans de rares cas. C'est probablement parce que le style du discours du narrateur est toujours conçu comme plus soutenu par rapport à celui du discours des personnages.

Il n'empêche que, dans *Zazie*, de temps à autre, même le discours du narrateur s'apparente à celui des personnages. Voici un exemple de mise en relief typiquement orale : « *Gabriel lui son boulot commençait pas avant les onze heures* » (571 ; italique ajouté). Proposition que l'on peut 'résoudre' de la manière suivante : « [Le boulot de Gabriel ne] commençait pas avant les onze heures ». Ce procédé de mise en relief se double parfois d'une occurrence de verbe déclaratif introduit par le « que » pléonastique à la Céline, produisant un effet expressif intéressant. Car, si la mise en relief ci-dessus est, somme toute, peu fréquente, nous avons vu qu'en revanche le roman est constitué par le 80% de dialogues, dont la plupart sont 'traditionnellement' régis par des verbes déclaratifs. Ainsi, le choix d'introduire de temps à autres ces verbes déclaratifs par une tournure empruntée à la langue orale (le « que » célien) produit un effet d'oralité considérable sur le discours du narrateur.

De plus, les conséquences engendrées par ce procédé stylistique sur le plan de l'expressivité du texte nous semblent tout aussi intéressantes. Voyons-en quelques exemples :

Gabriel [...] saisit la valoché à Zazie [...] et il fonce, projetant à droite et à gauche tout ce qui se trouve sur sa trajectoire Zazie galope derrière.
– Tonton, *qu'elle crie*, on prend le métro ? (563 ; italique ajouté)

En apercevant Charles sans la nièce, [Gabriel...] bondit et sa face prend la teinte vert-anxieux.
– T'as tout de même pas fait ça, *qu'il s'écrie*. (618 ; italique ajouté)

– Eh petite, où vas-tu comme ça ?

Zazie ne lui répond pas, elle se contente d'allonger le pas. Turandot gravit les marches de son escalier.

– Eh, petite, *qu'il insiste et qu'il continue à crier*. (578 ; italique ajouté)

Ces trois extraits semblent témoigner que la jonction « que » avec fonction d'introducteur du verbe déclaratif est employée lorsqu'on a une accélération du rythme narratif : Gabriel fonce dans la foule, Zazie lui galope derrière, Gabriel bondit, Zazie cherche à fuir en allongeant son

pas. Il n'est d'ailleurs pas fortuit qu'il s'agisse de trois séquences où la narration est au présent : de cette manière le lecteur a l'impression de participer en direct aux événements racontés. De plus, lorsque le discours direct se double de l'emploi de la jonction « que », on a davantage l'illusion que le narrateur raconte les événements au fur et à mesure qu'ils se produisent, car l'« anticipation exclamative et la reprise anaphorique » sont propres à la langue orale.

On peut donc en conclure que cet emploi particulier de la jonction « que », emprunté à la langue du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, représente peut-être pour Queneau une ressource stylistique qu'il s'approprie afin d'apporter un supplément de réalisme non seulement au discours des personnages, mais aussi à celui du narrateur.

3 Les temps de la narration : raisons et conséquences d'une alternance

Essayons maintenant d'exposer brièvement la question du temps narratif dans un récit 'objectif'⁹ qui, comme *Zazie*, présente des occurrences de discours direct.

Le problème relève de la rencontre entre le dialogue et la narration entendue comme « histoire ».¹⁰ En effet, si, comme nous l'explique Harald Weinrich,

le dialogue, en lui-même, ne pose aucun problème temporel particulier [puisque] locuteur et auditeur, dont les rôles alternent au cours de l'échange verbal, utilisent en général les mêmes temps, [en fait] tout change lorsque le dialogue se trouve inséré dans un récit (*discours direct*). (Weinrich 1973, 205)

9 Voir Genette 1969 : « est 'subjectif' le discours où se marque, explicitement ou non, la présence de (ou la référence à) je, mais ce je ne se définit pas autrement que comme la personne qui tient ce discours, [...] inversement, l'objectivité du récit se définit par l'absence de toute référence au narrateur [...] ; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (63) ; « le discours peut 'raconter' sans cesser d'être discours, le récit ne peut 'discourir' sans sortir de lui-même [...] : c'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse » (66-7).

10 Voir Benveniste 1966 : « Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en deux systèmes distincts et complémentaires. [...] Ces deux systèmes manifestent deux plans de l'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'histoire et celui du discours » (238) ; « le temps fondamental [de l'énonciation historique] est l'aoriste [= passé simple], qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur » (241), tandis que « les trois temps fondamentaux du discours [sont] : présent, futur et parfait » (243).

Dans ce dernier cas, on doit recourir à toute une série de « signaux syntaxiques » (207) pour rendre perceptible au destinataire le passage du récit au dialogue. En général, les marques les plus importantes de cette transition sont : 1. le passage de la troisième à la première personne ; 2. la présence (facultative) d'un verbe déclaratif ; 3. le passage d'un temps de l'« histoire » à l'un du « discours ».

Or, dans *Zazie* ce dernier point résulte, pour ainsi dire, comme 'estompé', à l'aide essentiellement de deux procédés stylistiques.

Nous proposons de définir le premier comme 'la propriété d'adaptation caméléonienne du discours rapportant'. En effet, dans *Zazie*, même si la narration est généralement au passé simple, il arrive très souvent qu'après les dialogues, où sont naturellement employés les temps du discours, l'on passe à une narration au présent, comme par effet de mimétisme. Voici un exemple :¹¹

[Zazie] *ajouta* :

– On y va ?

Le type paie et ils s'immergent dans la foule. Zazie se faufile [...]. Le type est sur ses talons, il est aussi subtil que Zazie. Pour le moment, elle a pas envie de le semer [...].

Elle s'arrêta pile devant un achalandage de surplus. [...]. Le type freine sec, juste derrière elle. Le commerçant engage la conversation. (Queneau [1959] 2006, 588 ; italique et soulignage ajoutés)¹²

Dans cet extrait nous rencontrons tout d'abord un discours direct (« - On y va ? ») qui est introduit par un verbe déclaratif au passé simple (« *ajouta* ») antéposé. En revanche, les verbes d'action qui suivent sont tous conjugués au présent, jusqu'à « *s'arrêta* ». On pourrait supposer, alors, que ce deuxième changement temporel est dû à une tentative de mimer les événements racontés sur le plan temporel. Si nous analysons le plan de l'action, nous voyons qu'il y a une opposition entre un moment de déplacement des personnages (« s'immergent », « se faufile », « est sur ses talons », etc.) et un moment de pause soudain (« elle s'arrêta »). Or, étant donné que le mouvement est rendu ici à l'aide d'une suite presque ininterrompue de verbes d'action au présent, il est d'autant plus compréhensible que l'arrêt de l'action soit représenté, en retour, par l'emploi subit d'un verbe

¹¹ Nous avons choisi de signaler les verbes au présent par le soulignement et ceux au passé simple par l'italique.

¹² Lorsque nous avons employé les crochets carrés, cela signifie que - au seul but de ne pas alourdir notre écrit d'exemples trop longs - nous avons omis des parties de texte où, en tout cas, il n'y avait aucun changement temporel ni aucune autre occurrence n'était présente.

au passé simple. Nous croyons plutôt que l'énonciateur de *Zazie*, tout en ayant choisi de raconter l'histoire de manière 'objective', c'est-à-dire à la troisième personne et au passé, ressent le besoin de donner au lecteur la sensation que l'histoire se développe sous ses yeux. Parce que, comme nous l'explique Genette :

un récit au présent de type 'behaviouriste' et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l'objectivité, puisque la dernière trace de l'énonciation qui subsistait dans le récit de style Hemingway – la marque de distance temporelle entre histoire et narration que comporte inévitablement l'emploi du prétérit – disparaît dans une transparence totale du récit, qui achève de s'effacer au profit de l'histoire. (Genette 1972, 231 ; italique ajouté)

Cela ne signifie pas toutefois que l'on passe de l'« histoire » au « discours » sans le signaler, car, comme l'affirme Jenny Simonin-Grumbach dans son article intitulé « Pour une typologie du discours », il faut se rappeler que :

c'est la corrélation présent-je qui détermine [l'équivalence entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation] présente dans un texte écrit. (Simonin-Grumbach 1975, 95)

Essayons d'éclaircir cette affirmation. Depuis les travaux de Benveniste, l'on sait que le « discours » peut être défini comme un texte dont le sens doit être repéré par rapport à la situation d'énonciation ; l'« histoire » serait, en revanche, le texte dont le sens est inhérent, c'est-à-dire où le repérage du sens ne se fait pas à partir de la situation d'énonciation, mais se donne toujours à l'intérieur de la situation d'énoncé, en fonction du texte même. Il en résulte que le temps de base du « discours » sera repéré par rapport à la situation d'énonciation, tandis que celui de l'« histoire » devra être repéré d'après les événements énoncés.

Toujours est-il que le temps base du « discours » est le présent, puisque :

la temporalité [...] est produite dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent, et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps. [...] Le présent formel ne fait qu'explicitier le présent inhérent à l'énonciation. (Benveniste 1966, 83 ; italique ajouté)

Et pourtant, comme l'article de Simonin-Grumbach tend à le démontrer, le présent formel ne suffit pas pour que le texte qui le contient soit défini du « discours ». Il faut, par contre, que le récit soit à la fois au présent et à la première personne : voilà la signification de l'expression « corrélation présent-je » que nous avons vue auparavant.

D'autre part et en retour :

le passé simple [...] ne repère pas les événements énoncés par rapport à [la situation d'énonciation], même lorsqu'il est associé à la première personne. (Simonin-Grumbach 1975, 100)

Autant dire que la présence d'un passé simple signale sans équivoque que l'on est dans le domaine de l'« histoire ».

En conclusion, *Zazie* est à tous les effets une narration qui relève du type de l'« histoire » : s'il est vrai qu'elle contient des passages au présent, on n'y rencontre pourtant jamais (à l'exception du discours rapporté) la corrélation présent-je, tandis que, dès l'incipit du roman, fait son apparition le passé simple.¹³

Il en résulte que, même si parfois la narration passe quasiment *ex abrupto* du passé simple au présent (et vice versa), nous sommes toujours en présence d'une narration « historique » qui, pour des raisons stylistiques, se métamorphose dans plusieurs passages en une narration au présent. De plus, le passage d'un temps à l'autre est toujours entremêlé de quelques occurrences de discours direct. Par conséquent, le changement temporel n'est pas immédiatement repéré du lecteur, puisqu'il est médiatisé justement par les occurrences de discours direct, évidemment au présent. Il serait peut-être plus correct de parler de « glissement temporel », vu que, selon le dictionnaire, le « glissement » est, au sens figuré, l'« action de tendre progressivement et *insensiblement* vers quelque chose ». ¹⁴ Il reste à comprendre jusqu'à quel point nous avons affaire ici à un glissement involontaire, ou bien s'il ne faudrait pas, au contraire, y entrevoir une trace d'intentionnalité. Le fait que la narration au passé simple devienne narration au présent après les séquences dialoguées pourrait être la conséquence d'une sorte de phénomène d'assimilation passive : le narrateur, après avoir rapporté tant de discours direct, pourrait oublier la distance narrative, et relater les événements au présent sans s'apercevoir du changement temporel. Ou bien s'agit-il d'une ruse narrative d'un énonciateur avisé ?

¹³ Voir l'incipit de *Zazie* : « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé » (Queneau [1959] 2006, 561).

¹⁴ Voir la définition de « glissement » dans le *Grand Robert de la langue française*, nouvelle édition millésime 2016. Paris : Dictionnaires Le Robert. Italique ajouté.

4 Du glissement temporel : 'le « dit » bifront'

Le deuxième procédé qui crée l'effet d'« estomper » le passage des modalités stylistiques de l'« histoire » à celles du « discours », et vice versa, est un phénomène que nous appellerons 'le « dit » bifront'.

Il s'agit du fait que, dans *Zazie*, le passage d'un verbe déclaratif au passé simple à un qui est au présent est très souvent médiatisé par la présence du verbe « dire » conjugué à la troisième personne du singulier.

Il est alors nécessaire d'interpréter correctement ces occurrences de « il dit » dont le texte est littéralement parsemé. En effet, il pourrait s'agir tantôt d'un passé simple, tantôt d'un présent, le contexte n'aidant pas à faire la différence.

Voyons-en quelques exemples :

- Vous allez pas recommencer à m'emmerder ? demande Gabriel en prenant un air douloureux. Il vient pourtant de chez Fior, ce parfum.
- Faut comprendre les gens, lui **dit** Charles. Y a des croquants qui n'aiment pas squi est raffiné.
- Raffiné, vous me faites rire, **dit** le type, on a raffiné ça dans une raffinerie de caca, oui.
- Vous croyez pas si bien dire, *s'esclama* Gabriel [...].
- Même dans l'eau de cologne ? demande Turandot qui s'approche timidement de ce groupe choisi.
- Ce que tu peux être lourd, toi alors, **dit** Charles. Tu vois donc pas que Gabriel répète n'importe quelle connerie sans la comprendre [...].
- Faut bien les entendre pour les répéter, *rétorqua* Gabriel [...].
- Faut pas egzagérer, **dit** le type.
- Egzagérer quoi ? demande Charles. (Queneau [1959] 2006, 605-6 ; italique, soulignage et caractère gras ajoutés)

Notre '« dit » bifront' est presque aussi fréquent, dans le roman, que les occurrences de discours direct. Il est légitime alors de supposer que ce ne sont pas les changements de temps des autres verbes qui rendent ambiguës les occurrences de « dit », mais le contraire.

Cette interprétation aurait l'avantage d'éclaircir le phénomène de l'alternance temporelle. L'emploi du passé simple donne toujours l'idée d'un certain décalage entre le moment de la narration et le moment où les événements sont censés avoir eu lieu. Cette situation découle du fait que le passé simple masque moins que le présent la réelle distance narrative entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé. Cette distance existera toujours dans le texte écrit, puisque la coïncidence avec la situation d'énonciation n'est présente que dans les textes oraux (et d'ailleurs pas dans tous). Sur le plan fictif du récit, cette coïncidence peut cependant

être construite, reproduite par la narration. Les occurrences de « il dit » atténuent ce décalage, parce que, dès leur apparition, il n'est pas aisé de comprendre s'il s'agit d'occurrences de passé simple ou de présent ; la présence d'autres verbes conjugués tantôt au passé simple tantôt au présent autorisant à la fois deux interprétations contradictoires. Le « dit » bifront serait alors le ressort parfait pour déclencher la métamorphose du temps narratif, voire, une alliance inouïe entre l'« histoire » et le « discours ».

5 Zazie comme un texte théâtral

Il nous faut encore expliquer pourquoi dans *Zazie* les nombreux dialogues n'arrivent pas à se défaire de l'assistance du discours rapportant et continuent à être introduits par les verbes déclaratifs. Il est vrai que les interventions fréquentes de clausules comme « il dit », « il demanda » ou « il répondit » sont typiques de celui qui rapporte à l'oral un échange verbal auquel il a assisté. En effet, à l'oral, on ne serait pas capable de citer fidèlement un dialogue sans l'entrecouper d'expressions rendant plus intelligible la situation du discours rapporté. Essayons alors d'envisager le phénomène comme une tentative de mieux éclairer la situation énonciative, afin de voir si cette clé interprétative est conséquente.

- J'aime pas qu'on plaisante avec moi, *dit le taximane* [Charles].
- J'en prends note, *dit l'amiral*.
- Tu causes, tu causes, *dit Laverdure...*
- Vous en faites un sainfoin, *dit Gabriel* apparu [...].
- Pourquoi que spécialement tu nous as dit de venir ce soir ? *demande Turandot*.
- Vous qui, *continua Gridoux*, jetez le voile pudique de l'ostracisme sur la circonscription de vos activités.
- Et qui, *ajoute Madeleine*, n'avez jamais voulu que nous vous admirassions¹⁵ dans l'exercice de votre art. (660 ; italique ajouté)

Le passage ci-dessus est tiré du quinzième chapitre du roman, où il est question du spectacle de Gabriel au Mont-de-Piété, célèbre boîte de nuit parisienne fréquentée habituellement par une clientèle homosexuelle.

15 Il ne s'agit pas d'une coquille : Madeleine s'exprime ainsi dans le texte. L'énonciateur en effet ne manque jamais l'occasion de mettre en relief les problèmes que pose l'emploi du français 'officiel'. Dans ce cas, il a choisi de signifier, à travers cet « admirassions », le conflit qui se crée dans le personnage lorsqu'il se trouve contraint entre une nécessité syntaxique (qui imposerait l'emploi du subjonctif) et le caractère désuet de l'emploi du subjonctif imparfait.

Pour fêter les fiançailles de Charles et Madeleine, Gabriel invite tout le monde à l'admirer danser *La mort du cygne* en tutu. C'est pourquoi dans ce chapitre on trouve un nombre considérable d'occurrences de discours direct (ainsi que quelques-unes de discours direct libre) : il ne s'agit pas d'une conversation du tac au tac entre deux ou trois interlocuteurs, mais plutôt du fait que plusieurs personnages 'se trouvent sur la scène' et qu'ils parlent en même temps. Peut-être que chacun d'entre eux ne s'exprime pas d'une manière continue, mais dans l'ensemble il y a toujours quelqu'un qui parle. Or, il n'est pas inutile de remarquer cette situation à l'apparence bien banale et dénuée de tout intérêt, parce que c'est à cela qu'il faut faire référence dans l'intention de comprendre les occurrences de discours rapportant contenues dans ce passage.

En effet, si nous supprimons les verbes déclaratifs, nous n'arrivons à comprendre que partiellement les répliques de DD, précisément parce qu'il y a trop d'interlocuteurs. Le discours rapportant est nécessaire, parce que nous avons besoin qu'il nous soit spécifié de l'extérieur qui dit quoi (et parfois aussi, à qui il le dit). Dans cet exemple, le discours rapportant ne nous fournit aucune autre information au-delà du changement d'interlocuteur. S'il apparaît comme dans son degré zéro, il n'en va pas de même dans de nombreuses autres occurrences présentes au fil du texte.

Car, en relisant l'ensemble des dialogues de *Zazie* dans le but de saisir la raison de la fréquence d'emploi des verbes déclaratifs, nous découvrons un détail auquel nous n'avions pas prêté attention auparavant. Voyons, par exemple, la réplique suivante :

- C'est pas toi qui vas m'apprendre à comprendre ce qu'il raconte, *dit Turandot avec hauteur*. (681 ; italique et caractère gras ajoutés)

Nous avons employé le caractère gras pour mettre en évidence les mots qui ont suscité notre curiosité : « avec hauteur ». Il s'agit d'un commentaire de la voix narrative qui rentre parfaitement dans le cadre des didascalies d'un texte théâtral. Très souvent au cours du roman, ces insertions minimales de discours rapportant se doublent, non pas d'un commentaire tel celui que nous venons de rapporter (« avec hauteur »), mais du mot « geste » écrit entre parenthèses, telle une indication de régie. Il s'agit d'une véritable innovation sur le plan narratif. Voyons-en quelques exemples (italiques ajoutés) :

- Hautes comme ça (*geste*) (572)
- Et le métro ? Alors, je le trouverai par là ? (*geste*) (614)
- [...] la police les a là (*geste*) (678)

- [...] de véhiculer aussi ces deux personnes (*geste*) (634)
- [...] On dirait que toi (*geste*) et toi (*geste*) (680)

Dans les exemples ci-dessus, ce « geste » a sans aucun doute la valeur d'un déictique, à savoir, d'un de ces éléments qui dépendent de l'instance énonciative et qui signalent la connexion entre l'énoncé et sa situation d'énonciation. On peut donc associer ce « geste » à la catégorie des « embrayeurs » (Jakobson 1963, 176).¹⁶ Ce procédé nous paraît alors une sorte de subterfuge du discours du narrateur, qui l'emploie dans le but de donner des informations extralinguistiques importantes sous forme d'indications mimiques et gestuelles, évitant de cette manière de devoir recourir à une digression descriptive. En effet, dans la plupart des cas, les indications extralinguistiques auxquelles ce « geste » renvoie sont très précises : le mot « geste » du texte nous signifie que le personnage fait le geste précis d'indiquer quelque chose. Les informations contenues dans les répliques de discours direct suffisent, du reste, à nous faire comprendre l'objet des indications gestuelles du personnage. Par exemple, dans le cas de : « – Et le métro ? Alors, je le trouverai par là ? (*geste*) » (614), le « geste » du texte renvoie à l'idée du personnage en train d'indiquer par un geste, justement, la direction qu'il faut prendre pour trouver le métro.

Les occurrences de « geste » de ce type sont assez nombreuses au cours du roman.¹⁷ Parfois elles se trouvent comme agencées à l'intérieur d'un dialogue, ce qui nous fait comprendre qu'elles ne sont pas de simples commentaires, mais des informations non-verbales dont le narrateur ne veut pas faire l'économie. Considérons l'exemple suivant :

- Dis-y qu'il s'amène au bout du fil [dit Gabriel au téléphone].
- Charles, cria Mado (*geste*).
- Charles ne dit rien (*geste*).
- Mado s'impatiente (*geste*).
- Alors ça vient ? demande le téléphone.
- Oui, dit Mado (*geste*).
- Finalement Charles [...] s'approche. (652)

Ce passage nous confirme que le « geste » est partie intégrante du message du dialogue, parce que sans cela, ce n'est pas que les répliques n'auraient pas

¹⁶ Au concept des « embrayeurs » Jakobson dédie un chapitre entier de son *Essais de linguistique générale* : « Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe » (176-196).

¹⁷ Vous trouverez ci-après les références (comme numéro de page du roman) de toutes les occurrences de ce type que nous avons repérées : 567, 568, 574, 592, 595, 649, 672, 675, 679, 680, 681.

de sens, mais on ne comprendrait pas bien pourquoi Madeleine s'impatiente : à tel point que l'épisode n'aurait pas raison d'être raconté, à moins d'y ajouter une partie descriptive de 'ce qui se passe sur la scène'. Nous relevons donc une sorte de volonté, de la part du narrateur, de ne pas renoncer à exprimer ce qui, d'autre part, est difficilement traduisible dans un texte verbal, sous peine de la perte de l'instantanéité significative du non-verbal.

En effet, quelques années après la rédaction de *Zazie*, c'est Queneau lui-même qui affronte la question à la radio, au cours d'un de ses entretiens avec Charbonnier :

R.Q. Quand on note phonétiquement un langage parlé, il y a quand même une stylisation, et puis, on ne note pas tout ce qui fait l'oral...

G.C. On ne note pas l'intonation, le timbre...

R.Q. ... l'accent, les gestes, les regards, enfin tout l'entourage.

G.C. On ne peut rien noter de ce que l'homme va apporter par sa présence, quand il va lire un texte ou le dire ou le parler.

R.Q. J'ai toujours eu l'intention, justement, d'essayer d'aller plus loin que cette notation, avec des petits signes qui indiqueraient la gesticulation du personnage. C'est ce que j'ai fait, de temps à autre, d'une façon rudimentaire, par exemple, dans *Zazie dans le métro*, en mettant « geste » entre parenthèses, modeste innovation qui fut d'ailleurs reçue avec indifférence. On pourrait faire des espèces de petits hiéroglyphes indiquant le comportement. On pourrait aussi noter les accents. La notation du langage oral pourrait être un peu plus complexe, mais enfin, à ce moment-là, on va peut-être du côté de la musique.

G.C. Oui. Du côté de la musique et de l'art dramatique.

(Charbonnier 1962, 96-7)

En lisant ces lignes, on est convaincus que si Queneau avait écrit *Zazie dans le métro* au XXI^e siècle, il aurait sans doute eu recours aux émoticônes. Or, ce que l'écrivain ne dit pas, et qui pourtant se donne dans *Zazie*, relève de l'importance communicative de ce « geste ». Nous aussi, nous l'avons défini quelques lignes ci-dessus comme un 'commentaire' du discours rapportant. En fait, il ne s'agit pas (ou pas toujours) d'une partie aléatoire du message. Parfois, il constitue à lui tout seul les répliques du dialogue, comme on le voit dans les exemples suivants :

– Et vous, vous dites toujours ce que vous avez à dire [...] ?

– (geste).

– On est tout de même pas forcé [...].

– (geste) (617)

– Bin vrai ?

– (geste). (653)¹⁸

Tout est fait comme si dans le discours médiat ce « geste » pouvait exploiter à plein sa valeur de *shifter* et devenir, de cette manière, aussi important que le message verbal. C'est du moins ce que nous montre l'exemple suivant, où le « geste » est donné comme se produisant en même temps que le flux de la verbalisation du message, au point que, sur le plan iconique, il apparaît interrompre le discours direct : « [...] que c' (*geste*) est dégueulasse » (648).

Peu importe, alors, si le message indiqué par le « geste » du texte est immédiatement recevable du lecteur, comme c'est le cas des cinq premiers exemples que nous avons vus au début de ce paragraphe, ou bien s'il n'a pas une signification mimique bien définie. Nous voyons, en effet, que parfois le « geste » du texte nous signifie que le personnage a fait un geste, mais il n'est pas si simple de comprendre exactement de quel type de geste il s'agit : « Gabriel se sent impuissant (*geste*) » (565) et « Le type appela (*geste*) » (606).

Il est d'autant plus intéressant de remarquer que dans ce cas, l'indication « geste » ne fait plus partie du discours rapporté, mais du discours rapportant. Comme si, une fois extrapolé de son contexte original, il perdait déjà sa valeur de renvoi 'embrayant'. Raison de plus pour le considérer moins comme une ruse stylistique du discours du narrateur, que comme un phénomène ayant en lui-même la capacité de sortir de son milieu (le discours des personnages) et de s'adapter à la narration proprement dite. C'est précisément en vertu de sa condition amphibie, qu'il peut devenir partie intégrante du discours du narrateur :

(geste noble en direction de feu la veuve Mouaque) [...] (Nouveau geste non moins noble, mais englobant cette fois-ci l'ensemble de la situation). (687)

En fait, la direction du procédé stylistique (déferlement de la langue orale sur celle du narrateur ou bien ruse du narrateur) nous intéresse moins que sa nature certaine : il doit être tenu pour un phénomène important en vertu de son aptitude à pouvoir s'insérer à l'intérieur non seulement du discours des personnages, mais aussi de la narration proprement dite.

18 Les autres occurrences de ce genre se trouvent aux pages suivantes : 597, 599, 608-9, 617.

6 Conclusions

Au cours des paragraphes précédents nous avons analysé les occurrences de discours direct introduites par les verbes déclaratifs présentes dans *Zazie* : nous en avons repéré les différents types et nous avons essayé de comprendre quels étaient les effets de sens liés à l'emploi des variantes les plus fréquentes dans le texte.

Pour ce qui est du « que » célinien, nous avons vu qu'il s'agit d'une tournure que l'énonciateur utilise dans le but d'apporter plus de réalisme aux dialogues, en donnant l'idée au lecteur d'une participation affective du narrateur aux événements qu'il raconte. Celui-ci commence ainsi à les relater comme ses personnages le feraient : avec dislocation syntaxique et emploi redondant de la conjonction « que ». Le souci de réalisme serait d'ailleurs le pivot du roman, car selon plusieurs essais critiques c'est à la même exigence qu'il faudrait apparenter la recherche orthographique et phonétique que l'écrivain pousse au dernier degré dans *Zazie*.¹⁹

En ce qui concerne l'instabilité du temps de la narration, s'il est bien vrai que les dialogues représentent un moment du récit où la durée narrative des événements racontés semble coïncider parfaitement avec leur durée réelle ou, du moins, avec la durée hypothétique et potentielle qu'ils auraient dans la réalité, il n'en reste pas moins que le fait d'introduire ces dialogues par un discours rapportant au présent ne fait que « prolonger » cette coïncidence fictive jusqu'à comprendre le plan de l'énonciation. Le lecteur aura donc l'impression, non seulement que les événements se déroulent au fur et à mesure qu'il les lit mais, en plus, qu'ils lui sont relatés en direct.

En revanche, pour ce qui est du « geste », nous ne sommes pas en mesure d'interpréter la direction de ce phénomène - pourvu qu'il y en ait une. En effet, nous ne pouvons pas déterminer s'il s'agit d'un fragment de langue parlée détaché de son contexte d'oralité et aspiré par le discours rapporté, voir par celui du narrateur, ou s'il faut le considérer comme un crochet linguistique, à l'aide duquel la narration peut s'approprier certains aspects de la langue parlée qui échappent à la citation textuelle du verbal. De plus, comme ces aspects ne relèvent pas tous de la mimique ou de la gestualité, on trouve dans *Zazie* bien d'autres indications qui ont été forgées dans le même moule du « geste ». Nous renvoyons à ce sujet à l'article d'Irene Zanut, ayant le mérite non seulement d'élargir l'analyse à l'intérieur de *Zazie dans le métro*, où elle repère aussi des occurrences

19 Voir, par exemple, Léon (1971), 162 : « Malgré leur manque de cohérence, les notations phonétiques de Queneau ne sont pas purement gratuites. L'auteur a voulu transcrire, à sa manière, les traits essentiels du phonétisme populaire français [...]. Ce souci de réalisme va très loin ».

de « silence », ²⁰ mais de l'étendre à l'œuvre entière de Queneau.

Encore une fois, il ne nous est pas accordé de trancher sur le phénomène de la contamination de la langue du récit par la langue des personnages dans *Zazie*. Ce qui est le plus difficile à saisir, c'est s'il y a justement une direction du phénomène : est-ce en vertu de la force de la langue orale que le texte en résulte imprégné jusque dans la narration pure, ou bien est-ce là la conséquence d'un dessein de l'énonciateur ?

D'ailleurs, l'incertitude est l'un de nombreux traits du roman, par lesquels l'auteur parvient à démolir de l'intérieur le « roman *bien fait* », comme l'affirme Roland Barthes (1964, 125).²¹

D'un autre côté, il est tout aussi bien vrai que la fidélité au discours rapporté est une marque de la volonté de construction du texte par l'auteur, d'une construction qui vise la tentative de dire, en le suggérant, ce qui ne peut pas être englobé tout entier dans le texte :

Les séquences de discours rapporté ne citant qu'une partie du discours « réel », la sélection devient significative ; l'élément cité devient *signe* au même titre que l'événement ou l'objet introduit [...]. Le dialogue dit que quelque chose est tu. Narrateur et lecteur tentent de reconstituer cette part manquante. [...] C'est souvent dans ce rapport entre le dit et le non-dit [...] que réside le sens du texte. (Heuvel 1978, 33)

Sans doute, comme toujours, la réponse se situe dans un juste milieu : il faut un écrivain qui veuille rendre la langue de la narration vivante et réaliste comme celle que l'on parle tous les jours, pour que la langue parlée puisse sortir du discours des personnages et animer le reste du récit, en suggérant tout un (autre) monde.

Bibliographie

Ardenghi, Fulvia (2012). « L'agglutination graphique' dans *Zazie dans le métro* de R. Queneau ». *Interculturel*, 16, 65-88.

20 Voir Queneau [1959] 2006, 623 : « Les voyageurs [...] grimpés à contresens sur les sièges, ils contemplaient avec émotion l'archiguide Gabriel. Il leur sourit. Alors, ils espèrent. – Sainte Chapelle, qu'ils essayent de dire. Sainte-Chapelle... – Oui, oui, dit-il aimablement. La Sainte-Chapelle (silence) (geste) un joyau de l'art gothique (geste) (silence) ».

21 Voir Barthes (1964), 126 : « Toute la positivité du roman mise en place [...] Queneau, sans la détruire directement, la double d'un néant insidieux. Chaque élément de l'univers traditionnel une fois pris, [...] Queneau le déprend, il soumet la sécurité du roman à une déception [...]. Les points de déception sont ceux-là même qui faisaient la gloire de la rhétorique traditionnelle. D'abord les figures de pensée : l'antiphrase [...], l'incertitude [...], [etc.] ».

- Barthes, Roland (1964). « Zazie et la littérature ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 125-31.
- Bakhtine, Mikhail (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Berger, Pierre (1952). « Entretien avec Raymond Queneau, humoriste automatique ». *La Gazette des Lettres*, 19, 15-22.
- Céline, Louis-Ferdinand [1932] (1952). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard. Collection Folio.
- Charbonnier, Georges (1962). *Entretiens avec Raymond Queneau*. Paris : Gallimard. Collection blanche.
- Ferraro, Alessandra (2001). *Raymond Queneau. L'autobiografia impossibile*. Udine : Forum.
- Fourcaut, Laurent (2006). « Le texte en perspective ». Queneau Raymond, *Zazie dans le métro*, 207-86.
- Genette, Gérard (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Heuvel, Pierre van den (1978). « Le discours rapporté ». *Neophilologus*, 62(1), 19-38.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Seuil.
- Léon, Pierre (1971). « Phonétisme, graphisme et zazisme ». *Essais de phonostylistique*. Montréal ; Paris ; Bruxelles : Didier.
- Pasquino, Andrea (1996). *Raymond Queneau*. Reggio Emilia : Diabasis.
- Queneau, Raymond [1950] (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris : Gallimard. Collection Idées.
- Queneau, Raymond [1959] (2006). *Zazie dans le métro*. Godard, Henri (éd.), *Queneau, Raymond : Œuvres complètes*, vol. 3. Paris : Gallimard, 557-689. Collection Bibliothèque de la Pléiade.
- Queneau, Raymond (1973). *Le voyage en Grèce*. Paris : Gallimard. Collection blanche.
- Racelle-Latin, Danièle (1976). « "Voyage au bout de la nuit" ou l'inauguration d'une poétique 'argotique' ». *La revue des Lettres modernes*, 462-67.
- Simonin-Grumbach, Jenny (1975). « Pour une typologie des discours ». Kristeva, Julia ; Milner, Jean-Claude ; Ruwet, Nicolas (éds.), *Langue, discours, société (Pour Émile Benveniste)*. Paris : Seuil, 85-121.
- Strauch, Gérard (1974). « De quelques interprétations récentes du style indirect libre ». *RANAM Recherches anglaises et américaines*, 7, 40-73.
- Zanot, Irene (2009). « Queneau narratore e le forme del silenzio ». De Carolis, Chetno ; Gambelli, Delia (a cura di), *Raymond Queneau. La scrittura e i suoi multipli*. Roma : Bulzoni Editore, 111-28.
- Weinrich, Harald (1973). *Le temps*. Paris : Seuil.

