

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZCA ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**LE RÔLE DU DIALOGUE ROMANESQUE DANS
LA DIDACTIQUE DU FLE**

Yıldız Burçin ÖZSEVEN

**İzmir
2013**

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YABANCI DİLLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
FRANSIZCA ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**LE RÔLE DU DIALOGUE ROMANESQUE DANS
LA DIDACTIQUE DU FLE**

Yıldız Burçin ÖZSEVEN

**Danışman
Doç. Dr. Duygu Öztin PASSERAT**

İzmir

2013

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduđum “Le r4le du dialogue romanesque dans la didactique du FLE” adlı çalıřmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldıđını ve yararlandıđım eserlerin kaynakçada g4sterilenlerden olduđunu, bunlara atıf yapılarak alıřmanın oluřturulduđunu belirtir ve bunu onurumla dođrularım.

07/ 03/ 2013

Yıldız Burçin 4ZSEVEN

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier la directrice de cette thèse, Madame Duygu Öztin PASSERAT, pour m'avoir guidée, encouragée, conseillée, et son époux Monsieur Pascal PASSERAT pour avoir consacré une partie de son temps à la relecture de cette thèse.

Je remercie également mon professeur Monsieur Talat AKASLAN pour m'avoir fait ses précieuses remarques sur mes travaux.

J'aimerais remercier tous ceux qui m'ont aussi soutenu tout au long de ce Master en commençant par ma famille qui m'a toujours encouragée à faire ces études et donc cette thèse est l'aboutissement.

Je profite de cette opportunité pour remercier en particulier mes trois amis, Ceren ONAY, Doğuş KILIÇ et Dilara ERKAN, qui m'ont constamment aidée et encouragée.

ÖZET

Bireyler toplumda her zaman kendilerini iletişim yani bir “diyalog” içerisinde bulurlar. Diyaloglar kendi içinde, kendine ait birtakım dilsel özellikler ve sözce biçimleri barındırır. Diyalogların taşıdığı bu özellikler onların yabancı dil öğretiminde de kullanılmasını önemli ölçüde elverişli kılmıştır. Dilde iletişim durumlarını en gerçekçi ve etkili biçimde öğrenciye aktaran diyalogların dil öğretiminde en önemli araçlardan biri olarak görülmesi, diyaloglar ile yabancı dil öğretimi arasında güçlü bir bağ oluşturur. Bu iki olgu arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırmak olanaklı mıdır? Yabancı dil öğretiminde kullanılacak olan örnek iletişim durumlarının çağdaş romanlardan alınmış diyaloglar ile öğrenciye sunulması, dil öğretiminde belirlenen amaçlara ulaşma yolunda öğretmenlere kolaylıklar sağlar mı?

Geliştirilen yeni yöntemler ve ortaya çıkan yeni teknolojilere koşut olarak günümüzün çağdaş yabancı dil öğretim yaklaşımlarında, gerçeğe dayalı malzeme kullanılmasına ağırlık verilmiş, böylece hem öğrencinin öğrenme isteği arttırılmış hem de etkili bir öğrenme sağlanmıştır. Yabancı dil öğretimindeki bu yeni ve çağdaş yaklaşımların gerçeğe dayalı malzeme kullanılmasına öncelik verme durumu, yabancı dil öğretiminde yazınsal metinlerin rolü ve önemini değiştirmemiştir. Yazın ve yazınsal metinlerin kullanılması her zaman önemli bir yere sahiptir. Yazınsal metin türlerinden birisi de romandır. Roman iki çeşit sözceleme ürününü içinde barındıran bir yazınsal türdür: bunlardan birincisi anlatıcının olayları anlattığı anlatı (fr. récit) bölümü; diğeri ise kişilerin aralarında geçen konuşmaların yer aldığı söylem (fr. discours) özelliklerini içinde barındıran konuşmalardır. Bu konuşmalar da, yabancı dil öğretiminde, gerçeğe dayalı malzemelerin kullanılması kadar önemli rol oynar. Bu nedenle, yabancı dil öğretimi ve romandaki konuşmalar arasındaki ilişkiyi incelemek bu tez çalışmasının amacını oluşturmaktadır.

Diyaloglar ve yabancı dil öğretimi arasındaki bu ilişkiyi incelerken, Raymond Queneau'nun 1959 yılında yazdığı, genellikle günlük fransızcanın yer aldığı konuşmalardan oluşan **Zazie metroda** romanı çalışmamızın bütüncesini oluşturacaktır. Bu nedenle, romanlardan alınan konuşmalar ile öğrenciye yabancı dildeki iletişim durumlarına uygun sözce yapılarını kazandırmak ve onun iletişimsel, kültürel ve sosyal gelişimine katkı sağlayarak romandaki konuşmaların fransızca öğretiminde kullanılması alanında örnek oluşturmak bu çalışmanın temel amacı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: (roman) diyalogu , fransızca öğretimi, yazın, etkileşim, günlük dil.

ABSTRACT

In society, people always find themselves in communication or in “dialogue”. The dialogues contain some specific linguistic features and utterance forms. Such features that the dialogues have make it appropriate to use them in foreign language teaching as well. The approach that see dialogues in foreign language teaching as the forms that transfer the communication statements to the student in the most realistic and effective way, strengthens the relation between dialogues and foreign language teaching. Is it possible to add a new dimension to the relation between these two phenomenon? Does taking the dialogues, those used in foreign languages teaching, from contemporary novels, make it easier for the teachers to reach the determined aims?

Parallel to newly developed methods and new technological developments, in foreign language teaching, using reality-based material is focused on and thus the desire of the student is rised and a more efficient learning is enabled. These new and contemporary approaches give prioritization to using reality-based material has not changed the role and importance of the written materials in foreign language teaching. Using written texts is always important. One of the written texts is novel. The novel is a written text that contains two types of utterance product; first one is the part in which the narrator narrates the incidents (fr. *recit*), and the other one is the part in which there are the speeches of the characters and has the features of discourse (fr. *discours*). These speeches play a vital role just as the reality-based materials do. Because of this reason, analysing the relation between foreign language teaching and the dialogues is the aim of this study.

While analysing the relation between the dialogues and foreign language teaching the novel containing generally daily French, **Zazie in the metro**, which is written by Raymond Queneau in 1959 will be our corpus. For this reason, with the dialogues taken from the novel giving the student appropriate utterance forms in foreign language and by contributing his communicational, cultural and social progress, setting an example in using the dialogues in the field of teaching French will be the main aims of this study.

Key Words: (novel) dialogue, French teaching, literature, interaction, daily language.

RESUME

Chaque individu, dans une société, se trouve toujours confronté à une situation de communication, c'est-à-dire, dans des conditions de "dialogues" qui chacun possèdent leurs particularités phonologiques, lexicales et syntaxiques. Les propriétés que portent ainsi les dialogues permettent, sans conteste, d'en tirer aussi bénéfice dans l'enseignement des langues étrangères. Etant donné que le dialogue présente aux élèves les situations de communication, d'une manière authentique et effective, on parle d'une relation forte entre les dialogues et l'enseignement des langues étrangères. Est-il possible de contribuer à ces deux domaines une autre dimension ? Autrement dit, si les situations de communication qu'on offre comme modèle aux élèves, sont prises de dialogues de romans contemporains, les enseignants pourront-ils atteindre plus facilement leurs objectifs en classe de langue ?

Aujourd'hui, grâce au développement des techniques et des méthodes, les approches modernes privilégient l'utilisation des documents authentiques et cela permet à la fois d'augmenter la motivation des élèves en classe et d'enseigner la langue dans toute sa variété. Pourtant, la littérature et son exploitation occupe aussi une place centrale dans l'enseignement des langues étrangères. Le roman est un genre littéraire le plus exploité dans les classes de FLE. Le roman, en tant que genre littéraire, a deux plans d'énonciation : le premier est le récit dans lequel le narrateur narre son histoire à la troisième personne du singulier ; et le discours dans lequel les dialogues des personnages se trouvent. En parallèle avec les documents authentiques, les dialogues romanesques constituent, eux aussi, pour les enseignants un matériel indispensable. Pour cette raison, analyser les relations entre les dialogues romanesques et l'enseignement des langues, va être le but premier de ce travail.

En faisant ce travail, nous allons nous appuyer comme corpus sur le roman contemporain, intitulé **Zazie dans le métro** dans lequel se trouvent des dialogues pris dans la vie quotidienne. De ce fait, autour des dialogues romanesques, on va essayer d'enseigner aux élèves les particularités syntaxiques et lexicales propres aux situations de communication, en leur donnant le plaisir d'apprendre, en développant leurs compétences communicationnelles, sociales et culturelles. Le but principal de notre étude étant bien évidemment de constituer pour tous les professeurs de langue, un exemple voire, un support dans ce domaine.

Mots-clés : dialogue romanesque, enseignement des langues, littérature, interaction, langue orale.

TABLE DES MATIERES

PREMIERE PARTIE	1
1.INTRODUCTION.....	2
DEUXIEME PARTIE.....	4
2. LE ROMAN COMME GENRE LITTERAIRE	5
2.1. Le roman	5
2.2. Les constituants du roman.....	8
2.2.1. Les personnages	8
2.2.1.1. L'auteur et le narrateur	8
2.2.2. Les perspectives narratives.....	10
2.2.3. L'espace	11
2.2.4. Le temps	12
2.3. Le mode.....	14
2.3.1. Le discours rapporté	14
2.3.1.1. Le discours direct	15
2.3.1.2. Le discours indirect	15
2.3.1.3. Le discours indirect libre.....	16
2.3.1.4. Le discours direct libre	17
2.3.1.5. Le discours narrativisé	18
2.4. Le roman selon Mikhaïl Bakhtine	18
2.4.1. Le discours romanesque et le dialogisme.....	19
2.4.2. Le plurilinguisme dans le roman	22
TROISIEME PARTIE	25
3. ZAZIE DANS LE METRO	26
3.1. Les caractéristiques du roman	26

3.2. Les procédés énonciatifs et discursifs du roman	28
3.2.1. L'énonciation littéraire ou la pseudo-énonciation.....	29
3.2.2. Le contexte énonciatif du roman	30
3.3. L'aspect linguistique du roman	34
3.3.1. Le registre familier et le registre argotique	37
3.3.2. L'utilisation des gros mots	39
3.3.3. Le néologisme	41
3.3.4. La présence des autres langues étrangères	42
3.3.5. L'orthographe modifiée dans <i>Zazie dans le métro</i>	43
3.4. L'aspect syntaxique du roman.....	47
3.5. La narration du roman	49
3.6. Le mode dans le roman	53
3.7. <i>Zazie dans le métro</i> et l'intertextualité.....	55
3.8. L'énonciation cinématographique dans <i>Zazie dans le métro</i>	57
3.9. Le paratexte dans le roman.....	61
QUATRIEME PARTIE.....	63
4. LES DIALOGUES DANS ZAZIE DANS LE METRO.....	64
4.1. La communication verbale	64
4.1.1. L'émetteur et le récepteur.....	65
4.1.2. La conversation	66
4.1.3. Le matériel verbal, paraverbal et non verbal.....	67
4.1.4. Le tour de parole.....	68
4.1.5. Les ratés du système des tours	69
4.2. Les dialogues romanesques	70
4.2.1. La condition d'émission et de réception	71

4.2.2. Le matériel phonétique, le paraverbal et le non verbal	71
4.2.3. La détermination du locuteur et du destinataire	73
4.2.4. L'alternance des tours de parole.....	73
4.3. En guise de conclusion	82
CINQUIEME PARTIE.....	84
5. « ZAZIE » DANS L'ENSEIGNEMENT DU FLE	85
5.1. Les nouvelles approches dans l'enseignement du français langue étrangère.....	86
5.2. Les dialogues romanesques au service du FLE.....	88
5.2.1. La fiche pédagogique 1	92
5.2.2. La fiche pédagogique 2	99
5.2.3. La fiche pédagogique 3	105
5.3. Vers la conclusion	110
SIXIEME PARTIE	111
6. CONCLUSION.....	112
BIBLIOGRAPHIE	115

PREMIERE PARTIE

1. INTRODUCTION

L'ambition de la présente étude peut effectivement se résumer à une seule idée : Etudier les relations entre l'enseignement du français langue étrangère et les dialogues romanesques.

Etant donné que l'enseignement des langues occupe depuis longtemps une place centrale dans notre monde désormais devenu un village planétaire, on lui accorde toujours beaucoup d'importance et le monde littéraire ne renonce jamais à chercher de nouvelles techniques et méthodes d'apprentissage toujours plus performantes ou innovantes. De nos jours, l'enseignant a à sa disposition plusieurs types de supports comme chanson, BD, texte littéraire, film, journal etc. pour augmenter leurs chances d'obtenir des résultats satisfaisants de la part de leurs élèves en leur présentant de bonnes sources qui vont facilement captiver leurs attentions. L'un de ces supports privilégiés en classe de langue est, sans conteste, le dialogue romanesque. Comment peut-on en tirer bénéfice et en faire bénéficier ses apprenants, lorsqu'on enseigne le français ?

A travers cette étude, nous allons donc chercher la réponse à la question : quel est le rôle du dialogue romanesque dans l'enseignement du français langue étrangère ? Notre corpus, repose sur le roman **Zazie dans le métro** de Raymond Queneau, ce choix vous sera expliqué dans le chapitre deux. Pour mieux comprendre ce roman dans toute sa variété, il semble primordial de le comprendre avec tous ses composants de base, ce qui sera fait lors de la première partie de notre étude. Pourtant, cette étude impliquera de longs travaux du fait même du genre littéraire auquel elle appartient à savoir : le roman.

Nous allons ainsi, comme précisé ci-dessus, consacrer toute la première partie à l'étude du roman proprement dit. Après avoir défini ce qu'est un roman, nous allons le présenter avec tous les composants qui lui permettent de produire du sens. Parmi les constituants du roman, nous allons d'abord analyser les deux formes fondamentales que peut prendre le narrateur, puis distinguer les trois perspectives, trois grands points de vue pour raconter un roman. C'est aussi dans cette partie que nous aborderons les notions de temps et d'espace, autres constituants primordiaux du roman. En ce qui concerne le mode utilisé dans les romans, nous allons mettre en évidence, tous les types de discours.

Par ailleurs, nous allons analyser, les idées révolutionnaires du grand philosophe et linguiste Mikhaïl Bakhtine ainsi que les notions qu'il a développés comme « dialogisme, plurilinguisme » qui ont contribué, sans conteste, à donner de la valeur au roman.

La deuxième partie, sera consacré aux diverses analyses le roman, *Zazie dans le métro* en commençant par présenter les deux personnages pittoresques et principaux du roman, Zazie et Gabriel. Autour de leurs actions à la fois comiques et attirantes, l'univers que Raymond Queneau a créé autour de tous ses personnages, va nous faire voyager aux limites de la créativité d'un écrivain contemporain. Nous allons analyser dans cette partie, toutes les caractéristiques de ce roman en nous basant sur les principes de la narratologie qui auront été abordées dans la partie précédente.

La troisième partie sera réservée à l'analyse des dialogues étant donné que le roman est constitué de plusieurs dialogues sous la forme du discours direct. A la lumière du courant interactionniste, nous allons étudier les conversations authentiques de la vie quotidienne et les dialogues romanesques pour bien distinguer les différences entre ces deux domaines qui semblent à première vue semblables mais qui constituent en réalité deux entités tout à fait différentes et bien distinctes.

Nous refermerons notre étude par la quatrième partie, consacrée à l'application des dialogues romanesques à la didactique du français langue étrangère. Dans ce but, nous allons brièvement rappeler les principes de l'approche communicative sur laquelle reposent aujourd'hui les méthodes d'apprentissage les plus récentes et allons expliquer les raisons pour lesquelles nous avons choisi comme support « les dialogues romanesques » en classe de langue. A la suite de quoi, par le choix dirigé et arbitraire de trois dialogues pris dans ce roman, nous allons rédiger des fiches pédagogiques, que nous voulons le plus didactique possible et exploitables pour enseigner principalement aux élèves les registres de la langue, en français.

Toutes ces parties ainsi brièvement résumées sont un minimum nécessaire afin de vous fournir un travail de qualité, à la fois théorique, mais aussi pratique et utile, ce qui est notre intention première. Puis viendra enfin le temps de tirer conclusion de notre étude, qui, nous l'espérons vous apportera une aide précieuse que ce soit pour vous-même ou pour vos élèves si d'aventure vous étiez professeur de cette belle langue qu'est le français.

DEUXIEME PARTIE

Le roman est, dès le commencement, pétri dans une autre pâte que celle des genres achevés. Il est d'une nature différente. Avec lui, en lui, est né, dans une certaine mesure, l'avenir de toute la littérature. C'est pourquoi, une fois né, il ne pouvait devenir simplement un genre parmi les genres, ni établir avec eux relations mutuelles d'une coexistence pacifique et harmonieuse. Face au roman, tous les genres commencent à résonner autrement. [...] Le roman n'a pas terminé son évolution.

Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman

2. LE ROMAN COMME GENRE LITTÉRAIRE

2.1. Le roman

Le roman, comme l'affirme, le grand historien russe de la littérature Mikhaïl Bakhtine, est le seul genre en devenir et encore inachevé. Pour lui, cette catégorie d'œuvre littéraire n'est pas simplement un genre parmi d'autres. Le roman est le seul à avoir été enfanté et nourri par l'ère moderne de l'histoire universelle. C'est lui qui traduit au mieux les tendances évaluatives du monde nouveau, il a anticipé et il anticipe encore l'évolution future de toute la littérature.

Peut-on définir, précisément, d'un seul coup, ce qu'est un roman ? Nous avons bien des mots, dans une langue, mais dont les définitions ne sont pas tout à fait suffisantes pour expliquer le sens du mot en question. Le Petit Robert définit le roman en ces termes: « *L'œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures.* ». Est-ce vraiment suffisant pour préciser ce qu'est le roman ?

Le sens qu'on attribue habituellement au roman change au cours des siècles et durant toute cette perpétuelle évolution, il impose de plus en plus son existence. C'est la raison pour laquelle il serait difficile voire impossible de le définir en une seule phrase. Afin de pouvoir le présenter dans toutes ses dimensions, il est indispensable de connaître son évolution, ses composants de base, ses relations entre lui et la société.

En général, personne n'ignore que le roman est un texte de prose narrative littéraire qui est assez long et qu'il met en scène des personnages et des événements fictifs. Le roman nous immerge donc toujours dans un monde fictif étant donné que tous les événements, tous les personnages ainsi que tous les autres éléments constitutifs du roman relèvent quasiment des fruits de l'imaginaire. Il comprend certes aussi, des éléments réels puisqu'on ne peut qu'écrire qu'à partir de ce que le monde nous offre tout sachant que l'imagination peut le modifier très librement. Comme le disait Henri Mitterand, « *le roman ne copie pas le monde, il copie une image historiquement et idéologiquement figée de ce monde* ». (Philippe, 1996 : 88). Il ne faut donc jamais oublier le fait que l'univers romanesque se distingue de celui du monde réel. Nous vivons dans un monde réel mais le roman ne fait que présenter un fragment de cette réalité, il n'est qu'une forme de reproduction de celle-ci.

Le roman est aujourd'hui la forme littéraire dominante parmi les autres genres, cependant avant d'obtenir cette place privilégiée dans la littérature, il a passé des moments assez difficiles. Pendant de longues années, le roman est considéré comme un genre mineur, il reste dévalorisé, non légitimé. Au début du XVIIe siècle, le mot « roman » avait une signification vulgaire et le verbe « romancer » était utilisé dans le sens où l'on traduit du latin en français. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, le roman devient véritablement un objet de débat. En fait, ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que la plupart des genres et des types de romans sont reconnus et établis. Le roman conquiert donc sa légitimité progressivement en liaison avec la constitution de l'espace littéraire et s'impose ensuite comme le genre ayant le plus de lecteurs.

Il semblerait par ailleurs que le roman soit peut-être le seul genre dont l'évolution ait attiré le plus de critiques. Certains émettent des doutes sur sa moralité tandis que d'autres remettent en question sa fonction même. Citons ici quelques réflexions de grands auteurs sur l'univers du roman.

Si on commence par Théophile Gautier, on voit dans la préface-manifeste de *Mademoiselle de Maupin* que pour Théophile Gautier (1834) :

« Le romancier n'est pas un moraliste mais un artiste. Pour juger d'un roman, comme de l'art en général, on ne peut utiliser que des critères esthétiques. L'art est une fin en soi et la jouissance esthétique est le seul but que peut se fixer un roman ». (Philippe, 1996 : 30)

Marcel Proust pense, pour sa part, que :

« Comme tout individu, le romancier a une vision propre du monde qui est conditionnée par son tempérament ; tout roman correspond donc à l'expression d'une sensibilité unique à un réel qu'il ne peut prétendre reproduire. » (Philippe, 1996 : 35)

Albert Camus est de l'avis, lui, que :

« Le romanesque n'est pas le réel rendu désirable, mais le réel rendu cohérent, c'est-à-dire intelligible. Mais la fonction du romanesque n'est pas seulement psychologique, elle est aussi sociale : il ne répond pas d'abord à un besoin de projection, mais à un besoin de représentation. Comme matière du roman, le romanesque n'est autre que le regard qu'une société porte sur elle-même ». (Philippe, 1996 : 90).

Quant à Roland Barthes, il avance que :

« Le roman [...] fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. C'est la société qui impose le roman [...] comme transcendance et histoire d'une durée. » (Philippe, 1996 : 90)

Il convient enfin évoquer la relation entre roman et société parce que tous deux sont inséparables, ces deux termes ont des relations multiples de niveaux différents. A un niveau très global ; pendant plusieurs siècles, il y a eu des changements radicaux dans l'organisation sociale, sur les plans économiques, politiques et culturels etc. Ces transformations considérables ont modifié aussi le statut et la perception de multiples éléments dans les formes romanesques. Premièrement, le personnage, qui est l'un des composants principal du roman, n'est plus un simple emblème de sa caste sociale, il se singularise selon les changements de la société dans laquelle le roman évolue. Les héros se diversifient et n'apparaissent plus comme des représentants exemplaires de leur communauté. Apparaissent même des personnages qui cherchent à changer de condition, voire même parfois de transformer le monde. Deuxièmement, l'espace des romans, aussi, a subi des changements ; il s'ouvre et se diversifie. Au XIX et XXe siècles, l'urbanisme s'accélère et le thème de la ville apparait, les progrès techniques s'imposent dans les transports. Ces transformations ont modifié l'espace-temps et sa symbolisation dans le roman. Le roman dans sa totalité s'est ainsi développé en relation avec tous les changements sociaux en enrichissant son évolution.

2.2. Les constituants du roman

Dès le début de notre travail, nous avons insisté sur le fait que l'univers du roman est un univers fictif. La fiction est constituée par les actions des personnages, dans un univers spatio-temporel bien déterminé. « La narration » dans le roman, prend en charge les choix techniques selon lesquels cette fiction est mise en scène : Par qui est-elle racontée ? Selon quelle perspective ? Selon quel ordre ? etc. Selon Genette, « *la narration est un acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* ». (Genette, 1972: 15). Comme tout texte littéraire, le roman fournit donc au lecteur un ensemble d'éléments à partir desquels il pourrait faire surgir du sens.

Il faut ici insister sur le point que le roman appartient sans conteste à la classe narrative, aux récits et la narrativité semble bien être le premier élément constitutif du roman. Le récit, comme le rappelle Roland Barthes, commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit, toutes les classes sociales, tous les groupes humains ont leurs récits. Selon lui ; « *lire un récit, ce n'est pas seulement passer d'un mot à l'autre, c'est aussi passer d'un niveau à l'autre. Le sens n'est pas au bout du récit, il le traverse* ». (Barthes, 1966 : 5-6)

« Le récit ne fait pas voir, il n'imité pas ; la passion qui peut nous enflammer à la lecture d'un roman n'est pas celle d'une vision, c'est celle du sens, c'est-à-dire d'un ordre supérieur de la relation, qui possède, lui aussi, ses émotions, ses espoirs, ses menaces, ses triomphes : ce qui se passe dans le récit n'est rien ; ce qui arrive, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage [...] » (Barthes, 1966 : 26-27).

Pour lui, la lecture d'un roman n'est qu'une aventure du langage et l'importance réside dans le sens mais comment les lecteurs peuvent-ils construire le sens dans le roman ? Quels sont les éléments fondamentaux qui les aident ? Si la passion de la lecture d'un roman se trouve vraiment dans le sens, comment doit-on le suivre ? Plus précisément, comment le roman arrive-t-il à former son propre monde ?

2.2.1. Les personnages

2.2.1.1. L'auteur et le narrateur

Le récit est en effet un système de communication parce qu'il y a « un donateur » du récit mais également son destinataire.

Dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présumés l'un par l'autre et on trouve la même chose dans le récit, on ne peut pas parler d'un récit sans narrateur ni narrataire. Mais qui est vraiment le narrateur ?

« Dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle ; le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique original, son langage propre. L'objet principal du genre romanesque qui le spécifie qui crée son originalité stylistique, c'est l'homme qui parle et sa parole. Dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire ». (Bakhtine, 1987 : 152)

Avant même de remarquer les autres personnages qui font des actions tout au long de la narration, il s'agit d'un personnage essentiel, dont la place reste incontestablement au premier plan : l'homme qui parle dans le roman est le narrateur, c'est lui qui semble en effet nous raconter l'histoire à l'intérieur du livre mais n'existe qu'au travers de ses mots dans le texte. « *Le discours de narrateurs de cette espèce est toujours le discours d'autrui, et il est dans une langue étrangère. [...] Nous avons sous les yeux un parler indirect, non dans un langage mais au travers d'un langage, au travers d'un milieu linguistique étranger* ». (Bakhtine, 1987 : 134)

Il faut ici bien faire la distinction entre narrateur et auteur parce qu'on a toujours tendance à les confondre, bien qu'ils soient deux entités tout à fait différentes. L'auteur, par rapport au narrateur, est le personnage physique qui existe dans notre monde réel et qui prend sa plume pour écrire une histoire, son nom figure d'ailleurs sur la couverture du livre. Il réalise son point de vue non seulement au travers du narrateur, mais aussi dans l'objet du récit, d'après un point de vue différent de celui de narrateur. On peut alors dire qu'il s'agit de deux plans nettement différents dans chacun des moments du récit : le plan du narrateur, selon sa perspective à la fois sémantique et expressive et celui de l'auteur qui est construit par son discours avec tout ce qui est narré.

« L'auteur n'est ni dans le langage du narrateur, ni dans le langage littéraire normal, auquel est corrélaté le récit, mais il recourt aux deux langages pour ne pas remettre entièrement ses intentions à aucun des deux. Il se sert, au tout moment de son œuvre, de cette interpellation, de ce dialogue des langages, afin de rester, sur le plan linguistique, comme neutre, comme troisième homme dans la dispute des deux autres. » (Bakhtine, 1987 : 135)

Genette, le théoricien connu de la littérature, définit cette distinction entre le narrateur et l'auteur par ce paragraphe :

« Le narrateur du Père Goriot n'est pas Balzac, même s'il exprime ça ou là les opinions de celui-ci, car ce narrateur-auteur est quelqu'un qui "connaît" la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires, alors que Balzac, lui, ne fait que les imaginer : et en ce sens, bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture. » (Genette, 1972: 221)

Après avoir fait cette distinction, voyons à présent une autre distinction, à savoir les deux formes fondamentales du narrateur dans le roman. Qui parle, qui raconte l'histoire ? Dans sa première forme ; on parlera « *d'un narrateur hétérodiégétique* » quand le narrateur est absent comme personnage du roman, hors de la fiction qu'il raconte. Dans sa deuxième figuration, on parlera « *d'un narrateur homodiégétique* » quand il est bien présent dans la fiction qu'il raconte. L'essentiel est donc d'identifier le statut du narrateur ; celui-ci est-il personnage de l'histoire ou non.

Ce qui semble bien évident, c'est que quand il s'agit du narrateur, on parlera inévitablement de ses fonctions dans le récit. Il y a là, au moins, cinq fonctions complémentaires : « *La fonction communicative* » consiste à s'adresser au narrataire pour agir sur lui ou maintenir le contact. « *La fonction explicative* » consiste à donner au narrataire, celui auquel le narrateur s'adresse explicitement ou implicitement dans l'univers du récit, des éléments jugés nécessaires pour comprendre l'histoire. « *La fonction testimoniale* » exprime le rapport que le narrateur entretient avec l'histoire qu'il raconte, « *la fonction métanarrative* » consiste à commenter le texte et enfin « *la fonction idéologique* » qui se situe dans des fragments de discours plus didactiques qui proposent des jugements sur le monde, la société etc. On peut donc dire que le narrateur apparaît de temps en temps dans la narration.

2.2.2. Les perspectives narratives

Certes les paragraphes précédents nous fournissent une réponse à la question « *qui raconte le roman ?* » mais ils n'apportent aucun élément de réponse à cette question tout aussi cruciale : « *qui perçoit le roman ?* ». Il importe donc de ne pas confondre la narration et la focalisation. « *Les faits qui composent l'univers fictif ne nous sont jamais présentés en eux-mêmes, mais selon une certaine optique, à partir d'un certain point de vue.* » nous indique Todorov. (Cité par Philippe, 1996 : 8). Le choix d'un point de vue correspond à une stratégie romanesque, le narrateur fait un choix pour raconter son histoire.

On reconnaît habituellement trois grandes perspectives : Jean Pouillon opposait déjà « vision par-derrrière », « vision avec » et « vision du dehors » et on retrouve la même tripartition chez Genette qui distingue respectivement :

- « *La focalisation zéro* » qui est le cas d'un narrateur omniscient qui a accès à toutes les informations possibles. Le narrateur peut maîtriser tout le savoir sans limitation de profondeur externe ou interne, en tous lieux et en tous moments, ce qui lui permet retours en arrière et anticipations certaines. On parle donc d'une focalisation totalement illimitée.
- « Dans *la focalisation interne* » la perception et la connaissance se confondent avec celui du personnage focalisant, elle consiste à raconter l'histoire à travers les yeux d'un personnage.
- « *La focalisation externe* » avec laquelle nous n'avons accès qu'à l'extériorité des personnages, l'histoire est racontée de manière extérieure, on a l'impression que les événements se déroulent sous l'œil d'une caméra, d'un témoin objectif. Le narrateur n'a pas accès aux sentiments des personnages, ni à leurs pensées. Pour les deux derniers types de focalisation, les retours en arrière sont assez rares et la vision apparaît très limitée par rapport à la focalisation zéro.

On peut donc qualifier ces trois types de perspectives comme celle passant par le narrateur, celle passant par un ou plusieurs personnages et celle qui semble être neutre, ne peut passer par aucune conscience. Avec le statut du narrateur, le choix de point de vue pour raconter une histoire constitue également l'une des composants les plus importants dans l'analyse narrative.

2.2.3. L'espace

On souligne une fois de plus que la fiction se déroule dans un univers spatio-temporel bien déterminé. L'espace et le temps apparaissent donc comme les autres composants de base du récit pour arriver au sens. Si on commence par l'espace, il est possible de dire que les lieux du roman peuvent ancrer le récit dans le réel.

Dans ce cas, le narrateur s'attache aux descriptions, à leur précision, aux éléments typiques, aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman. Les lieux sont importants parce qu'ils s'organisent le roman, font système et aident pour produire du sens.

2.2.4. Le temps

Le temps constitue le motif de base de thématiques romanesques importantes. Comme les lieux, les indications temporelles aussi, peuvent ancrer le texte dans le réel parce qu'elles sont déterminées et la plupart du temps elles correspondent à nos divisions temporelles ou à des événements historiques.

Tout récit entretient incontestablement des relations entre au moins deux séries temporelles : le temps de l'histoire et le temps de sa narration. Le temps de la narration ne doit pas se confondre avec le temps de l'histoire : le temps de l'histoire est le temps sur le plan de la fiction, le temps vécu par les personnages ; en revanche, le temps de la narration est le temps du discours qui présente une histoire, celui des pages du livre. Ce constat nous emmène à mieux envisager ces quatre concepts essentiels : *le moment de la narration, la vitesse de narration, l'ordre et la fréquence* .

Tout roman procède en effet à une mise en scène de la chronologie. *Premièrement* quand il s'agit du *moment de la narration*, on doit chercher la réponse à cette question : « quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle est censée s'être déroulée ? ». On parle ici de « *la narration ultérieure* » quand le narrateur raconte ce qui s'est passé auparavant, dans un passé plus ou moins éloigné. En ce qui concerne la narration ultérieure, il faut ajouter qu'elle est la plus évidente et la plus fréquente, sur laquelle la grande majorité des romans sont basés. Deuxièmement, on parle de « *la narration antérieure* » quand le narrateur raconte ce qui est censé se passer dans le futur de l'histoire. Elle anticipe la suite des événements, mais son utilisation est vraiment très rare.

Troisièmement, si on a l'impression que le récit s'écrit au moment même de l'action, on parle alors de « *d'une narration simultanée* ». Et dernièrement, pour « *la narration intercalée* », on peut dire qu'elle est une combinaison des deux premières, la narration s'insérant d'une manière rétrospective ou bien prospective, dans les pauses de l'action. On a alors quatre positions de base possibles pour analyser le moment de la narration dans un récit.

Quant à *la vitesse de la narration* qui concerne le rapport entre la durée fictive des événements et la durée de la narration, trois éléments importants sont à considérer : premièrement; « *l'ellipse* » qui est le degré ultime de l'accélération puisque des années peuvent être condensées dans une absence de narration, autrement dit, le narrateur peut passer sous silence toute une période plus ou moins importante de l'histoire. On ne peut pas savoir ce qui s'est passé durant ces périodes de temps tout simplement parce que le narrateur ne nous le raconte pas. Proche de l'ellipse, « *le sommaire* » qui condense et résume, le narrateur peut alors résumer des faits moins importants en quelques mots ou quelques lignes. Et enfin *la scène* nous donne l'illusion que l'action se passe sous nos yeux, elle produit donc une équivalence entre le temps de la fiction et le temps de la narration.

La question de *l'ordre* semble de même être fondamentale. Lorsque l'on parle d'ordre il existe deux grands types d'anachronies narratives. On parle d'une anachronie par anticipation, plus généralement appelée comme « *prolepse* », quand le narrateur raconte ou évoque à l'avance un événement ultérieur. Au contraire, on parle d'une anachronie par rétrospection ou « *d'une analepse* », lorsque le narrateur raconte ou évoque cette fois un événement antérieur. Les analepses ont souvent une fonction explicative parce qu'elle raconte ce qui a précédé, les antécédents d'un personnage, ce qu'il a fait depuis sa disparition.

La quatrième base de l'analyse du temps dans le roman, c'est l'analyse *de la fréquence*. La fréquence désigne le nombre de reproductions des événements fictionnels dans la narration. Il faut distinguer ici trois possibilités : la première fréquence ; « *le mode singulatif* » consiste à raconter une fois ce qui s'est passé une fois. La deuxième « *le mode répétitif* », en revanche, le texte nous raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois. Et « *le mode itératif* » raconte une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

Etudier la temporalité, qui n'est qu'une classe structurelle du récit, offre donc au narrataire de restituer le roman avec tous ses composants en arrivant au sens. Genette nous résume l'essentialité de l'ordre temporel d'un récit :

« Etudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou des segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. {...} lorsqu'un segment narratif commence par une indication telle que : « Trois mois plus tôt, etc. » il faut tenir en compte à la fois de ce que cette scène vient après dans le récit, et de ce qu'elle est censée être venue avant dans la diégèse {...}. Le repérage et la mesure de ces anachronies narratives {...} postulent implicitement l'existence d'une sorte de degré zéro qui serait un état de parfaite coïncidence temporelle entre récit et histoire. » (Genette, 1979 : 78-79)

Quand on lit un roman, il faut donc prendre en compte plusieurs aspects essentiels, tels que type du narrateur, choix de la perspective, d'espace, de temps etc. Dans un premier temps, ce sont les personnages et la description qui viennent en effet au-devant de la scène. Les personnages assument des rôles, réalisent des actions et les descriptions nous présentent l'espace-temps et les personnages. Il est indéniable que les descriptions possèdent ainsi une grande fonction narrative parce qu'elles deviennent le lieu textuel où se diffuse le savoir, elles remplissent aussi des rôles dans le développement de l'histoire et disposent des indices pour la suite de l'intrigue.

Mais ces deux autres composantes du récit ; les descriptions et les personnages, ne sont pas, seuls, suffisants pour analyser la narration. Il reste donc encore de multiples éléments à étudier que nous allons détailler dans ce qui suit.

2.3. Le mode

2.3.1. Le discours rapporté

Une autre dimension particulière du récit se produit lorsqu'on intègre les paroles des personnages dans le fil de la narration. On y trouve alors les formes de la citation. Le discours rapporté, qui est la manifestation la plus évidente de la polyphonie linguistique, concerne les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation. Pour qu'on puisse introduire et organiser le polylinguisme dans le roman, on utilise sans exception les paroles des personnages :

« Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers, le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme. » (Bakhtine, 1987 :136)

L'un des thèmes majeurs et les plus répandus qu'inspire la parole humaine, c'est la transmission et la discussion du discours et des paroles d'autrui. Il est clair que toute langue naturelle possède des règles qui lui permettent d'être citée, mais comme le pose Maingueneau, comment peut-on intégrer une énonciation, le discours cité qui dispose ses marques de subjectivité, de ses embrayeurs, dans une seconde, celui du discours citant ? Dans un premier temps, découvrons trois procédés traditionnels qui sont utilisés aussi dans l'univers du récit.

2.3.1.1 Le discours direct

Dans le discours direct, le narrateur s'interrompt pour laisser place aux discours des personnages. Le discours direct ne se rapporte pas à une phrase ou un énoncé mais à un acte d'énonciation défini par des embrayeurs spatio-temporels par le couple d'énonciation. Quand il s'agit du discours direct, on peut aussi indiquer de manière certaine, qu'il est la reproduction la plus fidèle du discours cité parce que c'est surtout le même sujet parlant qui se présente comme le locuteur de l'énonciation. Il donne l'illusion de l'objectivité et permet de relayer ainsi l'information en toute neutralité.

La dissociation entre les deux situations d'énonciation, citante et citée, peuvent coexister comme deux domaines énonciatifs autonomes. C'est avec cette caractéristique essentielle du discours direct que chacun conserve son JE, son TU, ses repérages déictiques et ses marques de subjectivité. Il faut ajouter que les guillemets ou le tiret, qui sont continuellement utilisés dans le discours direct, assument le rôle de frontière entre ces deux domaines énonciatifs.

2.3.1.2. Le discours indirect

Dans le récit, le deuxième mode pour rapporter les paroles des personnages est le discours indirect. La stratégie du discours indirect est foncièrement différente par rapport à celle du discours direct. Il est censé répéter les mots d'un autre acte d'énonciation et dissocie deux systèmes énonciatifs, le discours indirect n'est discours rapporté que par son sens, il constitue en effet une traduction de l'énonciation citée. Le discours indirect perd son indépendance syntaxique et se construit comme une subordonnée. Il est généralement bien intégré au discours dans lequel il s'insère et n'est pas marqué par une rupture énonciative. Le discours cité n'a donc plus d'autonomie. On y assiste à la disparition des exclamations, des interrogations, des impératifs du discours cité.

Il est évident que toute phrase est constituée d'une structure interrogative, assertive, exclamative, ou bien encore impérative, et toute phrase permet d'établir une certaine relation entre ses locuteurs. Mais par la citation au discours indirect, on perd les modalités. Maingueneau explique d'une manière nette les propriétés du discours indirect :

« Si le discours cité comporte un je ou un tu qui ne se retrouvent pas parmi les personnes du discours citant, alors elles sont converties en « non-personnes ». Cela explique que « je t'aime » puisse être traduit en « il a déclaré qu'il m'aimait » ; dans ce cas le je du discours cité passe à la non-personne et le tu au je puisque le tu est devenu l'énonciateur du discours citant. » (Maingueneau, 1993 : 98)

Quand on dit « *je t'aime* » on doit le traduire comme « *il a déclaré qu'il m'aimait* » pour donner cette citation en exemple au discours indirect. On retrouve le même principe en matière de déictiques parce que les déictiques qui figurent dans une citation au discours indirect sont obligatoirement repérés par rapport au discours citant. Ainsi l'énoncé « *je pars demain* » se traduit comme « *elle a dit qu'elle partirait le lendemain* ». L'apparition du verbe sous cette forme verbale s'explique par la concordance des temps qui est une des conséquences de la dépendance énonciative du discours cité.

A propos du discours indirect, il convient également de caractériser un autre point. Le discours indirect dépend du verbe de parole ou de pensée auquel il est relié par la conjonction de subordination. L'exigence de ce verbe de parole, spécifie sémantiquement cette énonciation sur différents registres. Comme le dit Maingueneau, « *répondre, par exemple, la situe par rapport à une parole antérieure, tandis que murmurer donne une information sur le volume sonore* ». (Maingueneau, 1993 : 100). Il est possible donc de distinguer deux types d'informations véhiculées par ces verbes de parole : d'une part, celles qui ont valeur descriptive (répéter, annoncer), et d'autre part celles qui impliquent un jugement de valeur (prétendre, reprocher). On peut dire que seul le verbe « dire » reste réellement neutre. Le choix du verbe introducteur du discours indirect a donc des conséquences importantes sur la manière dont le lecteur interprétera la citation.

2.3.1.3. Le discours indirect libre

A part ce couple que forment le discours direct et le discours indirect, il existe une autre forme de citation : le discours indirect libre. Avec cette forme discursive, le contenu des propos est rapporté dans la trame narrative sans aucune rupture syntaxique nette et sans annonce.

Le contenu d'une énonciation différente de celle du narrateur est mentionné mais dans la continuité du discours narratif. C'est ce qu'on appelle « le discours indirect libre ». Les deux voix, celle du narrateur et celle du personnage, sont superposées. On passe de l'un à l'autre sans heurt.

C'est pour cette raison qu'on peut dire qu'il est plus complexe car il n'est pas toujours facile de l'identifier, mais plus souple car il a une tendance à cumuler les avantages des deux autres stratégies précédentes. On y trouve la dissociation des deux actes d'énonciation : celui du discours direct caractérisé par la perte d'autonomie des embrayeurs du discours cité ; et celui du discours indirect.

Il est une solution apportée au problème de technique narrative parce qu'il permet au narrateur à la fois de conserver la maîtrise du récit tout en se transposant dans le personnage. Les linguistes se sont beaucoup interrogés sur son fonctionnement, ont également discuté pour savoir s'il s'agissait d'un type d'énonciation réservé à la narration littéraire ou si on le rencontrait aussi dans l'usage ordinaire de la langue. Ce qui est certain, c'est qu'il est employé dans la littérature romanesque au maximum de ses possibilités, notamment depuis le milieu du XIXe siècle. Maingueneau qualifie le discours indirect libre, dans les termes suivants :

« Dans le prolongement des perspectives de M. Bakhtine, on a peu à peu réalisé que dans ce type de citation on n'était pas confronté à une véritable énonciation mais qu'on entendait deux voix inextricablement mêlées, celle du narrateur et celle du personnage. Si l'on adopte les termes de Ducrot on dira qu'on perçoit deux « énonciateurs » mis en scène dans la parole du narrateur, lequel s'identifie à l'une de ces deux « voix ». Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles mais deux « voix » deux « points de vue ». (Maingueneau, 1993 :105).

2.3.1.4. Le discours direct libre

Des travaux récents ont démontré qu'on ne pouvait pas réduire la problématique du discours rapporté à ces trois seuls procédés traditionnels que nous venons d'étudier, nous devons également citer le discours direct libre.

On parle de discours direct libre parce qu'il n'y a pas de subordination syntaxique et les repérages déictiques restent ceux du discours cité. Pour Laurence Rosier, le discours direct libre est une incarnation linguistique de la modernité. Avec le discours direct libre, mode de l'énonciation littéraire actuelle, le récit prend des allures familières et dans l'ambiguïté, une connivence se crée avec le lecteur, jouet d'un texte polyphonique dans lequel les voix vibrent et résonnent. L'objectif du narrateur est de céder le plus fidèlement possible sa voix aux idiolectes de ses protagonistes.

L'effet de la réalité et d'oralité du discours direct libre est puissant car il apparaît sans artifice narratif. Il mime donc d'une façon particulière la spontanéité. Dans la plupart des romans, toutes ces modalités de transcription des paroles que nous venons de résumer sont presque utilisées, selon les passages ou à l'intérieur des mêmes passages.

2.3.1.5. Le discours narrativisé

Par ailleurs, on parle d'un autre mode lorsqu'on rapporte les paroles des personnages dans un récit mais cette fois ici le narrateur relate les paroles comme un événement du récit sans réelle importance. Il s'agit d'un récit de paroles, d'une sorte de résumé, sans citation de ses paroles. Le texte nous indique donc qu'il y a eu un acte de parole par un locuteur secondaire, alors que le contenu n'est pas descriptible ni transposable. Le lecteur peut bien remarquer qu'il s'agit d'un échange de propos mais le narrateur ne le cite pas.

Il ne faut pas confondre le discours indirect avec le discours narrativisé, qui, lui, se contente d'indiquer seulement qu'il y a eu un acte d'énonciation, quant au discours indirect, lui, précise la teneur des propos rapportés. La limite extrême du discours indirect est le discours narrativisé où le contenu des propos est évoqué sous forme de thème non développé. Comme le discours narrativisé ne rapporte pas directement les paroles, il laisse le lecteur imaginer ce qu'il pourrait se passer.

Au sens large, on peut considérer comme tous discours rapportés, les traces du discours d'autrui. Selon Bakhtine, la caractéristique qui définit l'importance et le rôle du personnage comme facteur de stratification du langage du roman et d'introduction de la plurivocalité est :

« Avec les modèles de transmission (discours direct, indirect, indirect libre etc.), et avec leurs multiples combinaisons et surtout avec divers procédés de leur réplique enchâssée et de leur stratification au moyen du contexte du narrateur, on parvient au jeu multiple des discours, avec leurs interférences et leurs influences réciproques ». (Bakhtine, 1987 : 140).

Les romans se fondent sur plusieurs éléments mais ce sont surtout les personnages qui font l'action et qui parlent de temps en temps pendant l'histoire. Plus précisément, le narrateur fait parler les personnages mais le choix du style pour nous rapporter leurs propos lui appartient incontestablement en propre.

2.4. Le roman selon Mikhaïl Bakhtine

On ne pourrait pas parler du roman sans évoquer les idées révolutionnaires de Mikhaïl Bakhtine. Était-il un philosophe, un sociologue ou bien un critique littéraire ou encore même un historien de la littérature ? Il est en fait un peu tout cela à la fois, on peut même suggérer qu'il est un touche-à-tout.

Est-il pourtant nécessaire de circonscrire son activité à une discipline précise ? Tzvetan Todorov nous a déjà fait connaître Bakhtine par ces deux superlatifs :

« On pourrait accorder sans trop d'hésitations deux superlatifs à Mikhaïl Bakhtine, en affirmant qu'il est le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines et le plus grand théoricien de la littérature au XXe siècle. » (Belleau, 1987 : 1)

2.4.1. Le discours romanesque et le dialogisme

Bakhtine formule sa propre conception de la littérature et du roman au début du 20ème siècle et il développe la notion de « *discours romanesque* » dans ses essais. Depuis un quart de siècle, ses travaux exercent donc une influence très grande sur la théorie littéraire. Il s'est intéressé à l'analyse textuelle et à l'histoire des genres et des formes littéraires, a élaboré des concepts dont bon nombre de critiques se servent aujourd'hui pour analyser une grande variété de textes.

La pensée de Bakhtine s'articule autour de la notion de socialité, autrement dit, il conçoit le langage, le discours, la pensée et le roman étant essentiellement sociaux, une socialité qui est à la base du dialogisme. Selon le principe dialogique, les discours d'un locuteur sont habités de discours antérieurs, de voix qui résonnent dans sa parole. Le dialogisme est donc un principe général qui caractérise le langage et qui désigne la relation de divers discours qui modèlent le discours romanesque. Ce qui intéresse Bakhtine, ce sont les discours pleins, les énoncés complets des personnages et de l'auteur textuel ainsi que leur mise en scène dans le roman. L'objet principal du discours romanesque, qui le spécifie, qui crée son originalité stylistique, affirme Bakhtine, « *c'est l'homme qui parle et sa parole* ». (Bakhtine, 1987 : 152-153)

Bakhtine avance également l'idée que l'interaction dialogique du discours est le signe distinctif du roman en tant que genre et l'objectif principal de la recherche littéraire doit être l'étude la structure de l'œuvre comme un lieu de rencontre et d'interaction entre le matériau, la forme et le contenu.

En faisant du discours romanesque en tant qu'objet représenté dans le roman, il surmonte la dichotomie entre la forme et le contenu et il insiste sur le fait qu'il n'y a ni besoin ni même possibilité de dissocier la forme du contenu étant donné que la production du sens résulte de l'interaction entre la forme et le contenu idéologique.

Selon Bakhtine, le roman est un genre supérieur parmi d'autres parce qu'il est à la fois un genre autonome qui cherche, le premier, à réconcilier la littérature et la réalité et représente le langage dans sa variété hétérologique. A la différence des autres grands genres, le roman s'est formé avec le plurilinguisme, c'est son élément naturel.

Il le distingue de tous les autres genres par les particularités fondamentales telles que son style tridimensionnel, relaté à la conscience plurilingue qui se réalise en lui, la transformation radicale des coordonnées temporelles des représentations littéraires dans le roman, une nouvelle zone de structuration des représentations littéraires dans le roman, une zone de contact maximum avec le présent.

Avec Bakhtine, le roman est donc envisagé comme un tout. Pour lui, le roman est un phénomène à la fois pluristylistique, plurilingual et plurivocal. Cette analyste y rencontre certaines unités stylistiques hétérogènes. Il nous résume les principaux types de ces unités compositionnelles formant habituellement les diverses parties de l'ensemble romanesque comme suit :

- La narration directe littéraire, dans ses variantes multiformes,
- La stylisation des diverses formes de la narration orale traditionnelle ou récit direct,
- La stylisation des diverses formes de la narration écrite, semi-littéraire et courante,
- Diverses formes littéraires, mais ne relevant pas de l'art littéraire, du discours d'auteur,
- Les discours des personnages, stylistiquement individualisées.

Il a ajouté aussi que ces unités hétérogènes s'amalgament en pénétrant dans le roman et y forment un système littéraire harmonieux, et se soumettent à l'unité stylistique supérieure de l'ensemble qu'on ne peut identifier avec aucune des unités qui lui soient dépendantes. L'assemblage de ces unités dépendantes mais qui sont aussi autonomes constitue par conséquent l'une des originalités du genre romanesque :

« Le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de langues. Chacun des éléments du langage du roman est défini directement aux unités stylistiques dans lesquelles il s'intègre directement. Le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman ». (Bakhtine, 1987 : 88)

Bakhtine a fait une confrontation des langues selon le concept « hétérologie » : tout d'abord, il définit l'hétérologie comme la représentation du discours d'autrui, soit un discours à deux voix et à deux langages et identifie ainsi deux grandes lignes stylistiques de développement du roman dans son exploration historique de l'apparition du genre. Les deux lignes se distinguent donc par leur relation.

Dans les romans de la première ligne, l'hétérologie reste en arrière-plan alors que dans les romans de la seconde ligne, le langage est hétérologique en soi et constitue l'objet de représentation principal de ces romans. On peut donc conclure que pour Bakhtine, nous avons affaire à deux types de roman : le roman homophonique et le roman polyphonique. Il a ainsi accordé beaucoup d'importance au concept de l'hétérologie parce que selon lui, « *le roman doit être le microcosme de l'hétérologie* », toutes les voix socio-idéologiques de l'époque doivent être représentées dans le roman.

Bakhtine s'intéresse aussi à la création de l'image du langage dans le roman et il a ainsi réussi à dégager trois catégories principales de ce procédé : l'hybridisation, l'interrelation dialogisée des langages et les dialogues purs. Il apparaît plutôt que Bakhtine s'engage dans un argument tout autre : « le roman est un hybride ». L'hybridisation est le mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé. Au sein d'un même énoncé, cet amalgame de deux langages constitue un procédé littéraire intentionnel. Bakhtine défend donc l'idée que l'image du langage dans le roman doit être un hybride linguistique.

Dans un hybride intentionnel se mélange non seulement deux consciences linguistiques impersonnelles mais aussi deux consciences linguistiques individualisées et deux volontés linguistiques individuelles. Ce sont la conscience et la volonté individuelles de l'auteur qui représente, et la conscience et la volonté individualisées d'un personnage représenté. Dans l'hybride littéraire du roman, qui constitue l'image du langage, on trouve deux volontés, deux voix et deux accents.

Par conséquent, l'hybride romanesque apparaît comme un système de fusion des langages, littérairement organisé, un système qui a pour objet d'éclairer un langage à l'aide d'un autre, de modeler une image vivante d'un autre langage. Il faut aussi ajouter que, selon les idées de Bakhtine, plus le procédé d'hybridisation est largement et profondément appliqué dans le roman, plus le langage qu'il représente est éclairé. Tout roman dans sa totalité, du point de vue du langage et de la conscience linguistique investis en lui, est un hybride et l'objet de l'hybridisation romanesque, c'est la représentation littéraire du langage.

Il est clair que le procédé d'hybridisation exige un effort énorme parce que ce n'est pas une orchestration à l'aide du polylinguisme, ce qu'on trouve en effet, dans le plus grand nombre de cas, c'est le langage direct de l'auteur, ni pur, ni élaboré.

2.4.2. Le plurilinguisme dans le roman

Comme nous l'avons déjà souligné, le concept du plurilinguisme dans le roman est vraiment a vraiment une grande importance dans les travaux de Bakhtine. La plurivocalité et le plurilinguisme entrent dans le roman et s'y organisent en un système harmonieux qui semble constituer la singularité particulière du genre romanesque :

« Introduit dans le roman, le plurilinguisme y est soumis à une élaboration littéraire. Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage qui lui donne des significations concrètes, précises, s'organisent dans le roman en un harmonieux système stylistique, traduisant la position socio-idéologique différenciée de l'auteur au sein du plurilinguisme de son époque ». (Bakhtine, 1987 : 121)

Comment le roman intègre-t-il le plurilinguisme à sa structure, et par quels procédés discursifs ? Nous venons de parler d'une forme pour introduire le plurilinguisme dans le roman, « le discours rapporté » apparaît comme l'un des moyens d'organiser la polyphonie. Mais il existe encore une autre forme qui est tout à fait remarquable, les genres intercalaires :

« L'une des formes les plus fondamentales et les plus importantes de l'introduction et de l'organisation du plurilinguisme dans le roman : les genres intercalaires. Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraire (étude des mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux). Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. [...] Le rôle de ces genres intercalaires est si grand que le roman pourrait paraître comme démuné de sa possibilité première d'approche verbale de la réalité et nécessitant une élaboration préalable de cette réalité par l'intermédiaire d'autres genres. Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique, et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages ». (Bakhtine, 1987 : 141)

Les langages du polylinguisme entrent dans le roman sous la forme de stylisation parodique impersonnelle, de stylisation non parodique, sous l'aspect des genres intercalaires, sous la forme d'auteurs présumés, sous la forme de récit direct.

Mais Bakhtine nous a affirmé une fois de plus que le polylinguisme introduit dans le roman, quelque que soient les formes de son introduction, c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle directe du personnage qui parle, et celle réfractée de l'auteur.

On a alors un même discours qui contient en même temps deux voix, deux sens, deux expressions et ces deux voix sont dialogiquement corrélées. On les appelle des discours bivocaux, intérieurement dialogués. En eux, se trouve un dialogue potentiel, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde et enfin deux langages.

Puisqu'il conçoit tout discours et le discours littéraire plus précisément, comme un milieu dynamique, Bakhtine tend à insister sur la multiplicité des rapports que différents langages entretiennent les uns avec les autres à l'intérieur d'un même texte. L'interaction entre tous ces langages est un phénomène que Bakhtine appelle « la polyphonie » et la multiplicité des langages dans les romans illustrent à merveille le concept bakhtinien de polyphonie.

Le terme « polyphonie » est en effet utilisé pour référer aux discours des personnages qui se croisent comme autant de voix apparemment autonomes et non hiérarchisées. Ainsi, le discours rapporté, quelle qu'en soit la forme, est appréhendé par tous comme relevant de la polyphonie. Toute parole est traversée de discours antérieurs et de l'anticipation de sa réception, lorsque ces discours extérieurs sont explicités ou simplement évoqués dans la parole d'un locuteur, l'énoncé, faisant apparaître une pluralité de voix, sera dit polyphonique. La polyphonie concerne donc les effets sur l'énoncé et le discours d'un dialogisme montré.

Le véritable milieu de l'énoncé, c'est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage. Et un énoncé vivant ne peut pas manquer de toucher quelques milliers de fils dialogiques vivants :

« Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une "citation", une "référence" à ce qu'a dit telle personne, à ce qu' "on dit", à ce que "chacun dit", aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre... (...) parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui. » (Bakhtine, (1934/1978) : 158).

On peut donc dire que dans tous les domaines de la vie, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui parce qu'on se réfère surtout à ce que disent les autres, on rapporte, on évoque, on discute leurs paroles, leurs opinions. On tombe d'accord, on les conteste. Dans la composition de chaque énoncé de l'homme social, il existe sous une forme cachée, une part notable de paroles transmises par tels ou tels procédés.

Le discours, quand il s'agit d'un roman ne peut échapper à un caractère interne et il devient ainsi dialogisé et c'est surtout dans le genre romanesque qu'il peut se développer, devenir complexe et profond :

« Aucun discours de la prose littéraire qu'il soit quotidien, rhétorique, scientifique ne peut manquer de s'orienter dans le déjà-dit, le connu, l'opinion publique etc. L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes ses voies vers l'objet, dans toutes les directions, le discours ». (Bakhtine, 1987 : 102)

Le roman utilise toutes les formes dialogiques de transmission de la parole d'autrui, élaborées dans la vie courante et dans les relations idéologiques non littéraires. Toutes ces formes sont présentées dans les énoncés familiers et idéologiques, des personnages de roman et aussi dans les genres intercalaires. Dans un roman véritable, on trouve derrière chaque énoncé la nature des langages sociaux. Bakhtine résume l'argument principal de « *Du Discours romanesque* » dans *Récit épique et roman* :

« La nouvelle conscience culturelle et créatrice de textes littéraires s'épanouit dans un monde devenu activement polyglotte. Le monde est devenu une fois pour toutes et irréversiblement. L'époque de coexistence des langues nationales, sourdes et hermétiques les unes aux autres est révolue. Les langues s'éclairent mutuellement, car une langue ne peut être consciente d'elle-même qu'à la lumière d'une autre. Est révolue également la coexistence naïve et ancrée des 'langues' à l'intérieur d'une langue nationale, c'est-à-dire la coexistence de dialectes territoriaux, de dialectes et jargons sociaux et professionnels, de la langue littéraire, des langages génériques à l'intérieur de la langue littéraire, du langage de l'époque, etc. » (Bakhtine, 1987 : 448)

Les langages sont nécessairement en interaction et en compétition les uns avec les autres à l'intérieur d'une langue nationale donnée. Et « dans ce monde remis en question inséparable d'une prise de conscience sociale plurivocale », le romancier n'a pas d'autre choix que de parler dans un langage diversifié et intérieurement dialogisé. Selon Bakhtine, pour le romancier, il ne s'agit jamais d'un monde en dehors de sa prise de conscience sociale plurivoque, il n'existe pas de langage hors des intentions plurivoques qui le stratifient :

« Tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisées, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste romancier ; comme tels, encore, ils vivent vraiment, luttent et évoluent dans le plurilinguisme social. » (Bakhtine, 1987 : 113)

TROISIEME PARTIE

« Zazie est un poème. Cependant c'est un poème qui peut n'être pas lu du tout comme un poème. L'importance majeure du livre est sans doute en cela. S'il est vrai que le livre peut être lu comme un roman, et s'il est vrai qu'il ne peut être vraiment lu comme un roman que parce qu'il est un poème caché, ce livre représente un événement littéraire : l'un des premiers essais d'un art de l'écriture totale. (poésie, roman et philosophie) »

Dionys Mascolo, *Zazie ou la philosophie dans le métro*

3. ZAZIE DANS LE METRO

3.1. Les caractéristiques du roman

Zazie dans le métro, peut-être, le roman le plus connu de Raymond Queneau, s'inscrit, sans conteste, dans l'histoire littéraire comme une œuvre révolutionnaire. Publié en 1959, le roman a eu un véritable succès de librairie, 50 000 exemplaires du roman sont vendus un mois après sa parution. Il relate les aventures incroyables d'une fillette dans les rues de Paris à la fin des années cinquante. Après plusieurs incidents et péripéties pendant les deux jours qu'elle passe à Paris, son oncle, Gabriel, l'emmène enfin à la gare où sa mère l'attend. Ce personnage de fille terrible, Zazie, son langage créatif et curieux, sa force comique sont la base de succès de ce roman. Au moyen de la parodie et de l'humour, le roman apparaît comme la déconstruction de tous les codes du genre romanesque en gardant son apparence de roman traditionnel. Dès le premier paragraphe du roman, les lecteurs saisissent qu'ils sont dans un monde romanesque tout à fait particulier :

« Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé. Pas possible, ils se nettoient jamais. Dans le journal, on dit qu'il y a pas onze pour cent des appartements à Paris qui ont des salles de bains, ça m'étonne pas, mais on peut se laver sans. Tous ceux là qui m'entourent, ils doivent pas faire de grands efforts. D'un autre côté, c'est tout de même pas un choix parmi les plus crasseux de Paris. Y a pas de raison. C'est le hasard qui les a réunis. On peut pas supposer que les gens qu'attendent à la gare d'Austerlitz sentent plus mauvais que ceux qu'attendent à la gare de Lyon. Non vraiment, y a pas de raison. Tout de même quelle odeur. »¹

¹ Queneau, R., *Zazie dans le métro*, p. 11

Par la suite les pages renvoyant à ce roman seront indiquées dans le texte entre parenthèses (ZDM).

Le roman s'ouvre ainsi par un étrange mot-phrase qui semble être un véritable manifeste : « *Doukipudonktan* ». Il s'agit d'une sorte de liaison externe parce que Queneau a lié une phrase entière pour n'en faire qu'un seul mot. En français écrit, on attend « d'où est-ce qu'il pue donc tant ? » ou bien, d'où pue-t-il donc tant ? ». Pourtant, dès la première phrase, on comprend que ce roman est foncièrement différent des autres, par son innovation, qui sort de l'ordinaire, interpelle le lecteur, tout y est déconstruit. On remarque tout de suite que chez Queneau tout commence par le langage et que tout tourne vraiment autour de lui. L'écrivain est vraiment fasciné par la richesse de la langue, surtout par la langue parlée et par les différents types de langages.

Au fond, le véritable protagoniste, le seul pourrait-on dire, de ce roman, c'est le langage. On y rencontre plusieurs coagulations phonétiques comme « doukipudonktan » parce que Queneau n'hésite jamais à écrire le français tel qu'il se prononce vraiment et une telle agglutination force les lecteurs à s'arrêter à ce mot et à le considérer plus attentivement. On voit également, dès ce premier paragraphe, l'absence de la locution « ne » dans les phrases négatives, des phrases non verbales qui sont les caractéristiques de la langue parlée. Au fur et à mesure que les paragraphes se déroulent, Queneau continue surtout à choquer les lecteurs avec son style original d'écriture.

Les premières lignes nous donnent ainsi le ton du roman et les lecteurs n'ont plus d'autre choix que de suivre les aventures d'une petite fille en prenant aussi du plaisir à l'écriture quénéalienne. Avec beaucoup d'humour, Queneau emploie dans ce roman le langage parlé, parfois très populaire et souvent plein d'argot. **Zazie dans le métro** nous permet de conclure que l'art d'écrire peut s'exercer avec des mots les plus simples, les plus populaires voire même les plus vulgaires lorsqu'ils sont présentés à la manière de Queneau. Chez Queneau, qui est un écrivain qui se revendique lui-même d'un style classique, la structure est un élément de tout premier plan et permet de donner sens à l'œuvre.

L'adaptation cinématographique par Louis Malle en 1960, un an, donc, après la parution, confirme le succès de cet ouvrage et le roman devient ainsi non seulement un classique de la littérature française mais aussi du cinéma français.

3.2. Les procédés énonciatifs et discursifs du roman

Quelles sont les caractéristiques de ce roman en tant qu'énoncé littéraire ? Du point de vue linguistique de l'énonciation, **Zazie dans le métro** constitue également un énoncé parce qu'il est un produit clos du langage. Par contre, son processus de production, c'est-à-dire, son processus d'énonciation met au jour plusieurs procédés discursifs et énonciatifs. Afin de mieux répondre à la question posée au début de ce paragraphe, nous devons donc prendre en compte les particularités narratives du roman, tous les aspects langagiers qui y prennent place, les modes utilisées et tous les autres ingrédients qui le composent et qui lui donnent son sens. Avant de les analyser de façon détaillée, il paraît nécessaire d'expliquer ce que veut dire l'énonciation, de plus, il convient de la distinguer de l'énonciation littéraire. D'après Benveniste, l'énonciation est :

« *La mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation.* » (Benveniste, 1966 : 80). Il affirme aussi qu'il ne faut pas confondre l'énoncé avec l'énonciation. L'énonciation est l'acte de production d'un énoncé mais un énoncé est généralement une phrase produite à l'oral ou à l'écrit par une personne que l'on appelle l'énonciateur. Cet énoncé s'adresse à quelqu'un que l'on appelle l'énonciataire.

La production d'un énoncé se déroule dans une situation de communication, c'est-à-dire, une situation précise dans laquelle on se trouve, une situation dans laquelle un individu met en fonctionnement le langage. Tout énoncé suppose un destinataire, un destinataire, un moment et un lieu particuliers et cet ensemble d'éléments définit la situation d'énonciation. Nous pouvons donc conclure que la situation d'énonciation est l'ensemble des paramètres qui permettent d'établir la communication. De ce fait, pour définir une situation d'énonciation, il faut se poser trois questions : Qui parle à qui? A quel moment? Et à quel endroit?

Benveniste avance également l'idée que l'énoncé contient des indices, des traces de l'acte d'énonciation parce que l'homme est toujours présent dans la langue et il laisse ses empreintes à travers divers éléments linguistiques dans l'énoncé qu'il produit. L'analyse de ces indices nous permet donc de comprendre les caractéristiques de l'énonciation et les procédés linguistiques impliqués dans la production d'un énoncé.

Ce sont des éléments du discours qu'on appelle des déictiques ou des embrayeurs, qui renvoient nécessairement à la situation d'énonciation et qui figurent dans l'énoncé mais n'ayant pas de référents précis hors du contexte. On parle ici des indices personnels et des indices spatio-temporels que l'on peut retrouver sous la forme des pronoms personnels, des démonstratifs, des adverbes de lieu et de temps et des référents.

3.2.1. L'énonciation littéraire ou la pseudo-énonciation

La notion de situation d'énonciation n'a finalement pas un sens si évident, car ne présentant pas le même visage quand il s'agit des textes littéraires. L'ensemble des éléments qui constituent la situation d'énonciation se dispose donc autrement dans un texte littéraire que dans un échange ordinaire. Elle implique l'instauration d'une certaine relation entre le moment et le lieu à partir desquels énonce le narrateur. Maingueneau nous affirme encore que :

« L'énonciation littéraire ne pouvait pas être assimilée à un échange ordinaire, qu'elle exclut le caractère immédiat et symétrique de l'interlocution. Le lecteur d'un roman n'a pas de contact avec le sujet qui a écrit le texte. La communication littéraire annule toute la possibilité de réponse de la part du public. En ce sens, le texte littéraire apparaît comme un « pseudo-énoncé » qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique. » (Maingueneau, 1993 : 10)

La notion de situation d'énonciation avec ses trois dimensions ; personnelle, spatiale et temporelle, est particulièrement affectée par cette spécificité du dire littéraire. Un énoncé ordinaire renvoie directement à des contextes perceptibles alors que les textes littéraires construisent leurs sens énonciatifs par multiples relations avec le texte. L'information n'est pas immédiatement reçue parce que le partenaire n'est pas présent, autrement dit, n'est pas en scène, ce qui éloigne de la part de celui-ci la possibilité d'avoir une question-réponse immédiate. En tant qu'objet de lecture, le texte s'anime dès que l'on prend un livre et qu'on l'ouvre. C'est à ce moment que le narrateur se met en mouvement.

Définir le système énonciatif réalisé, dans **Zazie dans le métro**, en tant qu'un énoncé littéraire nécessite donc multiples travaux, à savoir qui raconte l'histoire, quand et où se déroule-t-elle, à mettre en scène les personnages avec leurs actions, à analyser tout le contenu autour des données que présentent le texte.

Etablir la relation entre le narrateur et son point de vue quand il narre l'histoire, caractériser dans son ensemble le langage qu'il utilise, présenter les personnages en citant leurs actions et leurs paroles nous permettront non seulement de comprendre le sens du roman mais aussi de saisir son processus d'énonciation. Chaque composant du récit participe donc, individuellement et collectivement, à sa réalisation, contribue également à construire le sens pour tous les lecteurs qui éprouvent de l'intérêt à explorer ce grand roman. Voyons pour commencer la présentation des deux personnages principaux, Zazie et Gabriel.

3.2.2. Le contexte énonciatif du roman

Zazie passe deux jours chez son oncle Gabriel à Paris. La petite fille se lance à la découverte de la ville, rêvant de faire un tour de métro, qui malheureusement et à son grand désappointement, est en grève. Autour d'elle et de son oncle gravitent Marceline et Charles, respectivement la femme de Gabriel et son grand ami, Turandot, le propriétaire et patron du bistrot, et son perroquet Laverdure qui dit toujours « tu causes, tu causes c'est tout ce que tu sais faire », ainsi que Jeanne Lalochere, la Veuve Mouaque et Trouzcaillon. Voilà les noms fantaisistes et fantasques de tous les personnages qui vont nous fasciner par leurs aventures pendant le déroulement du roman.

Parmi tous ces personnages, les deux plus importants caractères dans le roman sont, sans aucun doute, Zazie et Gabriel parce que le narrateur les met en évidence autant que possible et que même si Gabriel est tout aussi primordial que Zazie, c'est surtout cette dernière qui est pour beaucoup dans le succès du roman. Son énergie de langage, son talent à écraser ses interlocuteurs par une logique forte, ont vraiment séduit de nombreux lecteurs. Roland Barthes affirme dans son article qu'on a un personnage vraiment utopique :

« Zazie est un véritable personnage utopique, dans la mesure où elle représente, elle, un anti-langage triomphant : personne ne lui répond. Mais par la même, Zazie est hors de l'humanité. » (Barthes, 1964 : 134)

Selon Roland Barthes, il est très possible de parler d'une dichotomie en ce qui concerne le langage utilisé dans le roman **Zazie dans le métro**. Il parle d'un langage-objet et d'un métalangage. Zazie utilise le langage objet qui est caractérisé par Barthes comme le langage qui se fonde dans l'action, qui agit sur les choses. Fille insolente, on voit que Zazie utilise tout le temps l'impératif et l'optatif, et Barthes appelle ce langage, un anti-langage triomphant :

« Zazie distingue très bien le langage-objet du métalangage. Le langage objet, c'est le langage qui se fonde dans l'action même, qui agit les choses, c'est le premier langage transitif, celui dont on peut parler mais qui lui-même transforme plus qu'il ne parle. C'est exactement dans ce langage-objet que vit Zazie, ce n'est donc jamais lui qu'elle distance ou détruit. Ce que Zazie parle, c'est le contact transitif du réel... Et c'est de ce langage-objet que Zazie émerge, de temps à autre, pour fixer de sa clausule assassine le métalangage des grandes personnes. Ce métalangage est celui dont on parle, non pas les choses, mais à propos des choses. C'est un langage parasite, immobile, de fond sentencieux qui double l'acte comme la mouche accompagne le coche. » (Barthes, 1964 : 132)

Barthes est de l'avis que ce n'est pas Queneau qui possède la littéralité utopique du langage mais c'est Zazie. Elle est un être irréel, magique puisqu'elle semble être une contraction surhumaine de l'enfance et de la maturité. Lorsque les lecteurs rencontrent Zazie pour la première fois dans le roman, ils sont aussi étonnés que Gabriel :

- Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.
- C'est bien moi, répond Gabriel en anoblissant son ton. Oui, je suis ton tonton. (ZDM, p.13)

Zazie semble être un personnage sans secret, ne connaissant jamais de censure pour masquer ses désirs et à laquelle il faut ajouter que les désirs ne sont pas en effet spécifiquement enfantins : elle veut principalement découvrir le métro mais aussi, les jeans, la bière, les frites, le cinéma, autant de désirs qui ne relèvent pas d'un âge particulier :

- Tonton, qu'elle crie, on prend le métro ?
- Non.
- Comment ça, non ?
- Bin oui : non. Aujourd'hui, pas moyen. Y a grève.
- Y a grève.
- Bin oui : y a grève. Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien, s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail. (ZDM, p. 15)

Zazie se trouve toujours au centre de l'attention grâce à sa faculté à bousculer les règles et les attentes des autres personnages ainsi que du lecteur. Nous pouvons avouer que le comique de l'ouvrage et sa valeur de réflexion sur le monde réside en cela. Dans le taxi de Charles, Gabriel lui montre les monuments de la capitale mais Zazie s'en moque :

- Ah ! Paris, qu'il profère d'un ton encourageant, quelle belle ville. Regarde-moi ça si c'est beau.
- Je m'en fous, dit Zazie, moi ce que j'aurais voulu c'est aller dans le métro.
- Le métro ! beugle Gabriel, le métro !! mais le voilà !!! (ZDM, p.17)

Son langage vulgaire et parfois comique attire la curiosité de tout le monde. Elle est débrouillarde et extravertie, elle n'a peur de rien ni de personne. Malgré qu'elle utilise un vocabulaire grossier, l'autre trait qui la rend vraiment singulière, c'est son intelligence. C'est une petite fille qui sait très bien ce qu'elle veut et fait tout pour parvenir à ses fins. Elle n'est jamais méchante, elle apparaît comme une fille indépendante et autonome qui a soif d'explorer le monde qui l'entoure, elle veut tout voir, tout entendre. Zazie, trop capricieuse et toujours très observatrice, elle questionne tout le temps, et comme nous le rappelle Roland Barthes, personne ne peut lui répondre. Voilà une scène où Charles se trouve sans réponse devant Zazie :

- Tu as de drôles d'idées, tu sais, pour ton âge.
- Ça c'est vrai, je me demande même où je vais les chercher.
- C'est pas moi qui pourrais te le dire.
- Pourquoi qu'on dit des choses et pas d'autres ?
- Si on disait pas ce qu'on a à faire, on se ferait par comprendre ?
- (*geste*).
- On est tout de même pas forcé de dire tout ce qu'on dit, on pourrait dire autre chose.
- (*geste*)
- Mais répondez-moi donc !
- Tu me fatigues les méninges. C'est pas des questions tout ça.
- Si, c'est des questions. Seulement c'est des questions auxquelles vous savez pas répondre. (ZDM, pp. 111-112)

Un autre dialogue, qui se passe entre Gabriel et Zazie et qui fait vivre à Gabriel des moments très durs :

- Tonton Gabriel, dit Zazie paisiblement, tu m'as pas encore espliqué si tu étais un hormosessuel ou pas, primo, et deuzio où t'avais été pêcher toutes les belles choses en langue forestière que tu dégoisais tout à l'heure ? Réponds.

- T'en as dla suite dans les idées pour une mouflette, observa Gabriel languissamment.
- Réponds donc, et elle lui foutit un bon coup de pied sur la cheville.
- Houille, qu'il disait, houïe là là ouïe.
- Réponds, dit Zazie. (ZDM, p. 125)

Dans le roman, l'aspect réflexif et novateur du langage est donc catalysé par la présence surréaliste de ce personnage dont le statut est complexe et majeur sur les relations entre les individus dans la société parce qu'il hérite notamment de la figure de l'enfant qui s'introduit dans le monde des adultes pour remettre en question leur langage et les inciter à le découvrir à travers une vision critique relevée au moyen de caractère métalinguistique qu'elle développe dans ses énoncés. Elle utilise même souvent des gros mots :

- Zazie, déclare Gabriel en prenant un air majestueux trouvé sans peine dans son répertoire, si ça te plait de voir les Invalides et le tombeau véritable du vrai Napoléon, je t'y conduirai.
- *Napoléon mon cul*, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, *cet enflé*, avec son chapeau à la *con*. (ZDM, p. 19)

Deux autres personnages du roman, l'un est Charles qui commente à Gabriel sur Zazie qu' « *elle peut pas dire un mot cette gosse sans ajouter mon cul après* » (p. 26), et l'autre Turandot qui dit aussi « *merde de merde, je veux pas dans ma maison d'une petite salope qui dise des cochonnetés comme ça* » (p. 27), mais qui au fur et à mesure que le roman se déroule commencent à parler comme Zazie :

- Meussieu Charles, qu'elle dit, vzêtes un mélancolique.
- *Mélancolique mon cul*, réplique Charles. (ZDM, p. 26)

Turandot ramasse la cage et dit :

- On reprendra la conversation.

Et il ajoute d'un air fin :

- *La conversation mon cul*. (ZDM, p. 37)

L'effet Zazie est donc indéniable. Elle a surtout un langage étranger, ouvertement provocant et finalement comique. Zazie, en tant que personnage est le plus présent dans l'action : elle apparaît dans 16 chapitres sur 19.

Nous soutenons aussi l'idée que, propose Laurent Fourcault, il est très probable que Queneau a mis beaucoup de lui-même dans ce personnage de fille, à l'instar de Flaubert déclarant : Madame Bovary, c'est moi, il aurait ainsi pu dire : « Zazie dans son absence de métro, c'est moi. »

Quant à Gabriel, il participe aussi à créer l'effet comique dans cet univers assez ordinaire. Il dit parfois des mensonges à Zazie sur son métier, sur son identité sexuelle pour la protéger, peut-être, du monde des adultes. Comme gardien et guide de Zazie, Gabriel la perd, l'égare et ne peut même pas la mener correctement, sur un chemin. C'est en effet Zazie qui oblige son oncle à observer, à penser autrement. Gabriel ne sait même pas montrer à Zazie les monuments aux noms pourtant célèbres, il les confond toujours, il est vraiment incapable de faire un lien entre les mots et les choses, extrait:

- Et ça ! mugit-il, regarde !! le Panthéon !!!
- Qu'est-ce qu'il faut pas entendre, dit Charles sans se retourner.
- C'est peut-être pas le Panthéon ? demande Gabriel.
- Non, dit Charles avec force. Non, non et non, c'est pas le Panthéon. (ZDM, p. 18)

- Et ça ! là-bas !! regarde !!! le Panthéon !!!! »
- C'est pas le Panthéon, dit Charles, c'est les Invalides.
- Vous allez pas recommencer, dit Zazie. (ZDM, p. 107)

Autre point important en ce qui concerne le personnage Gabriel, il est très possible de reconnaître l'auteur lui-même derrière ce personnage lorsque celui-ci déclare : « *N'oubliez pas l'art tout de même. Y a pas que la rigolade, y a aussi l'art.* » On doit donc à Gabriel ce célèbre aphorisme, la philosophie de Queneau est ainsi assurée par les personnages qui sont chargés soit d'assumer un discours pseudo-philosophique, soit d'incarner des attitudes philosophiques. Parmi ces personnages, Gabriel réussit à garder toujours sa place comme premier rôle.

3.3. L'aspect linguistique du roman

D'abord adhérent au mouvement surréaliste, Raymond Queneau s'intéresse particulièrement aux écrivains qu'il appelle les « fous littéraires » du siècle précédent et il connaît son plus grand succès avec **Zazie dans le métro**.

Fondateur de l'Oulipo, il se passionne pour la dimension formaliste et ludique de la langue. A propos de son écriture dans **Zazie dans le métro**, Barthes est de l'avis le concernant, que :

« Queneau n'est pas le premier écrivain à lutter avec la littérature. Depuis que la littérature existe, [...] on peut dire que c'est la fonction de l'écrivain que de la combattre. La spécialité de Queneau, c'est que son combat est un corps à corps : toute son œuvre colle au mythe littéraire, sa contestation est aliénée, elle se nourrit de son objet, lui laisse toujours assez de connaissance pour de nouveaux repas. » (Barthes, 1964 : 129)

En ce qui concerne le mouvement littéraire au regard de **Zazie dans le métro**, il existe deux opinions nettement différentes : La première défend le fait que l'écriture de Queneau dans ce roman est marquée par deux mouvements littéraires majeurs ; le surréalisme et l'Oulipo. La deuxième avance l'idée que cette œuvre romanesque n'appartient pas à un courant ou à un mouvement littéraire déterminé. En revanche, cette œuvre pourtant parue en 1959, s'inscrit dans son ensemble complexe et pluriel de textes romanesques qui apparaissent après la guerre.

Pour beaucoup de lecteurs, **Zazie dans le métro** est une démonstration des théories linguistiques de Queneau parce que ce roman apparaît comme une défense et illustration du néo-français prôné par son auteur dans plusieurs de ses essais réunis dans *Bâtons, chiffres et lettres*. Queneau, dans un entretien, affirme qu'il a envie d'écrire dans une langue vivante dans le langage de monsieur tout le monde, et il nous signale déjà qu'il sera le père d'un roman révolutionnaire comme **Zazie dans le métro**. Le néo-français, d'après Queneau, est une nouvelle langue qui n'existe pas encore mais qui ne demande qu'à naître, mais que devons-nous proprement entendre par ce mot de « néo-français » ?

On peut affirmer que Queneau est vraiment persuadé du fait que le français protégé par les institutions officielles n'est plus le langage tel que les Français le parlent. Il pense qu'il est nécessaire de donner à la langue parlée un statut d'autonomie. C'est cette nouvelle langue que Queneau appelle le néo-français.

Faire accéder « ce néo-français », le seul vivant, au stade de l'écrit, aux prix d'une transformation ou d'une stylistique nécessaire semble être sa grande et unique ambition. Pour que le néo-français puisse devenir une langue à part entière, il faut qu'il s'écrive et pour pouvoir réaliser ce projet de langue, Queneau propose de faire une triple réforme du français traditionnel dans les domaines du vocabulaire, de la syntaxe et enfin de l'orthographe :

« Pour passer du français écrit ancien... qui ne fait que se survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme ou révolution : l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe. » (Queneau, 1937 : 19)

Ce sont ces formes qui doivent donner à cette nouvelle langue basée sur le langage parlé. On peut comprendre que le néo-français de Queneau est une sorte de dérivée du français parlé à l'aide d'une réforme du vocabulaire, de la syntaxe de l'orthographe. Il semble qu'il accorde cependant plus d'importance à la réforme de l'orthographe parce qu'il croit que c'est spécialement grâce à cette dernière qu'on est à même de mieux comprendre que le français et le néo-français diffèrent fortement l'un de l'autre :

« C'est malheureux pour les Français de ne pas avoir le droit d'écrire comme ils parlent et par conséquent comme ils sentent. [...] Si l'on réalisait chez nous une réforme complète de l'orthographe, la différence de ces deux français éclaterait à tous les yeux. » (Queneau, 1937 : 14)

L'intérêt, que porte Queneau au langage populaire, nous fait considérer que le français parlé est un langage différent par rapport au français écrit. Il insiste ainsi sur le fait que le français écrit et le français parlé ne sont pas deux langues semblables. Queneau explique, dans « Écrit » en 1955, qu'il existe deux langues en France, l'une est la langue qu'on enseigne et qui est protégée par des institutions officielles et l'autre est la langue parlée ou bien la langue populaire qu'on utilise dans la vie quotidienne. Selon lui, la première langue constitue le français écrit alors que la deuxième, le français parlé qui est, aux yeux de Queneau, le plus moderne.

Il s'assume ainsi dans son rôle de faire progresser la langue, voire même de construire une nouvelle langue, nouvelle beaucoup plus encore par la syntaxe que par le vocabulaire, nouvelle aussi par l'aspect d'une langue retrouvant sa nature orale. Une question se pose alors: Queneau, est-il un linguiste ou simplement un écrivain ?

Il est très clair qu'il s'intéresse à la linguistique, il l'étudie comme il le fait avec d'autres disciplines, par la suite il apporte en plus sa propre contribution à la réflexion sur la langue, cependant Queneau n'accomplit, en fait, aucun travail de recherche particulièrement valable dans ce domaine. Il n'est donc pas un linguiste à proprement parlé, il est certainement un écrivain mais qui reste toujours intimement lié à la dimension intérieure voire intime du langage.

Il ne faut donc jamais oublier que la théorie du néo-français ne sera pas une théorie linguistique au sens institutionnel mais une sorte de manifeste stylistique critique. Pourtant, cette théorie est un moyen d'éclairer sur le rapport particulier qu'entretient Queneau avec la linguistique.

On a vraiment beaucoup étudié le thème du néo-français au travers des œuvres de Queneau, spécialement dans **Zazie dans le métro** étant donné qu'il publie sur la question jusqu'à apparaître comme une sorte de chef de file du néo-français. Lorsqu'on analyse le langage typique utilisé dans **Zazie dans le métro**, nous remarquons que Queneau a vraiment appliqué presque toutes ses propres théories langagières dans ce roman pour faire naître le néo-français.

Bien que la langue écrite y soit également présente, la langue parlée et les aspects expressifs d'une conversation sont toujours très fréquents. Comme on l'a déjà souligné, il est possible de voir que tous les éléments dont Queneau parle dans ses articles sur la langue française et le néo-français se retrouvent dans **Zazie dans le métro**. Queneau y réforme le français sur trois points mais ce sont surtout les combinaisons de différents types de vocabulaires qui ont leurs propres caractéristiques et leurs propres effets et l'utilisation de différents types de langages qui contribuent indéniablement à l'originalité du roman. Il donne l'impression que dans cette œuvre, tout tourne autour de ses théories. Enfin, ce grand jeu de langue, que nous allons essayer de vous présenter dans son ensemble, ne perdra jamais son caractère spécial.

3.3.1. Le registre familier et le registre argotique

Zazie dans le métro possède plusieurs types de vocabulaire comme le vocabulaire familier, l'argot, les gros mots et le vocabulaire vulgaire, des mots qui appartiennent aussi à des langues étrangères voire des néologismes que Queneau invente.

La plupart du temps, le point commun entre tous ces groupes de mots, c'est leurs utilisations dans la langue parlée, dans la vie quotidienne des gens. Ils revêtent donc une importance particulière pour le style du roman parce que, comme déjà souligné, une certaine partie des théories de Queneau est fortement liée à la réforme du vocabulaire. La richesse du roman dépend, d'une part, de la combinaison de ces types de lexiques et, d'autre part, de la créativité de son auteur.

Avant de commencer par « *le vocabulaire familier* », il semble, à ce point de notre étude, utile de rappeler qu'il existe plusieurs registres dans la langue française: le français soutenu, le français commun, le français familier et le registre argotique. C'est le français familier qui domine le plus ce roman. Par ce type de registre, il s'agit d'un type de langage qu'on emploie naturellement dans tous les milieux par toutes les classes sociales dans les conversations courantes. En ce qui concerne l'emploi du vocabulaire familier dans le roman, on peut constater que tous les personnages utilisent presque des mots ou des expressions familières :

Charles :

- Moi, je redescends. Parce que *j'ai le vertige*.² Pas devant ça (geste). Mais devant une *mouflette* comme toi. (ZDM, p. 113)
- T'es *tombé sur la tête*, dit Charles, ça n'a rien à voir avec les Invalides. (ZDM, p.19)
- Tiens, qu'il dit, *je me tire*. Je préfère pas revoir cette *gamine*. Adieu. (ZDM, p. 114)

Gabriel :

- Merde, qu'il dit en se reculant, *ça me fout le vertige*. (ZDM, p. 107)
- [...] petite, regarde-moi ça si c'est *chouette* comme architecture, c'est les Invalides... (ZDM, p. 19)
- Je *t'emmerde*, hurle Gabriel. Tu entends, *je t'emmerde*. (ZDM, p. 35)

Gridoux :

- Pas même pour *pisser* ? (ZDM, p.95)

Marceline :

- On a fait la foire. Faut l'excuser. Et moi aussi, faut m'excuser si *je me tire*. (ZDM, p.240)

Zazie :

- *Vzêtes rien snob* ! (ZDM, p. 110)

² Souligné par nous.

Il est très possible de citer plusieurs autres exemples parce que dans chaque page du roman, on peut facilement trouver des mots ou bien des expressions tirés de l'utilisation du vocabulaire familier.

« *Le registre argotique* » a aussi une grande part dans ce roman. Il convient de faire ici une distinction entre vocabulaire familier et vocabulaire argotique même s'ils sont parfois très proches l'un de l'autre. Nous pouvons dire que l'argot est plus informel que le vocabulaire familier, et le premier est généralement utilisé par certains groupes dans des situations informelles avec des personnes qui connaissent bien ce lexique argotique. Etant donné que l'argot est un élément de la langue parlée, Queneau n'hésite jamais à l'utiliser dans son roman parce qu'il croit que l'argot se doit aussi d'être l'un des éléments principaux de son néo-français. Tous les personnages utilisent donc de temps en temps ce type de registre :

Le petit type :

- « Le ptit type examina le gabarit de Gabriel et se dit c'est **un malabar**, mais **les malabars** c'est toujours bon, ça profite jamais de leur force, ça serait lâche de leur part ». (ZDM, p.12)

Zazie :

- C'est le **flicard** qui vous met dans cet état ? (ZDM, p. 163)

Charles :

- T'as compris ce que je t'ai dit ? Mado Ptits-pieds et moi, c'est **le marida**. (ZDM, p. 176)

3.3.2. L'utilisation des gros mots

On trouve également dans ce roman « *des gros mots* » qui ont une forte connotation culturelle, ils font ainsi référence à des choses ou à des actes prohibés par la société. A vrai dire, c'est la catégorie la plus grande parce qu'elle comporte les termes péjoratifs³, comme les insultes, les jurons et les termes vulgaires. Il faut ici insister sur le fait que les termes vulgaires sont souvent des mots ayant un sens choquant, ils sont liés, le plus souvent, à la sexualité et à la violence. Parmi les personnages qui utilisent souvent ces types de termes péjoratifs dans le roman, c'est bien sûr Zazie qui vient en tête, en premier lieu.

³ Les mots qui ont une connotation négative, impliquent en effet un jugement négatif.

Son langage grossier a un effet absolument humoristique car ce n'est pas le type de vocabulaire qu'on attend d'une petite fille de douze ans :

- Ah *les salauds*, s'écrie Zazie, ah *les vaches*. Me faire ça à moi. [...] Je m'en fous. N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturier dans Iméto. *Sacrebleu, merde* alors. (ZDM, p.15)
- [...] C'était pas *un satyre* qui se donnait l'apparence d'*un faux flic*, mais *un vrai flic* qui se donnait l'apparence d'*un vrai flic*. [...] (ZDM, p.75)
- Napoléon *mon cul*, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, *cet enflé*, avec son chapeau à *la con*. (ZDM, p. 19)
- Tonton *mon cul*, dit Zazie. (ZDM, p. 141)

Ce qui est autant remarquable, c'est parfois le narrateur qui l'utilise :

- C'est qu'il cause pas mal quand il veut, remarque Zazie impartialement à propos du discours du *flicmane*. (ZDM, p. 145)

On observe que certains autres personnages utilisent aussi un langage grossier :

Trouscaillon :

- Alors c'est pour ça, parce que vous êtes *une pédale*, que la mère vous a confié cette enfant ? (ZDM, p. 81)

Gabriel :

- D'accord, je fais mon numéro habillé en femme dans *une boîte de tantes* mais ça veut rien dire. (ZDM, p. 81)
- Modère ton langage ou *tu vas en apprendre long sur ta grand-mère*. (ZDM, p. 114)

Charles :

- C'est ta nièce...*ta putain de nièce*... (ZDM, p.114)
- Te fais pas plus *con* qu'un autre. (ZDM, p. 186)

3.3.3. Le néologisme

Comme on le constate parmi tous les exemples tirés du roman, **Zazie dans le métro** est vraiment très riche du point de vue de son lexique. Son auteur semble vraiment désirer réformer le vocabulaire par des mots qu'il invente lui-même. Il pense que la meilleure manière de réformer un vocabulaire est d'inventer de nouveaux mots.

On parle donc de « néologisme » qui est une méthode pour inventer des mots par exemples en changeant des mots existants, en modifiant des termes qui appartiennent à une langue étrangère ou en combinant plusieurs mots pour en faire un seul terme. On peut dire que les néologismes ont une valeur stylistique dans ce roman. Queneau utilise divers procédés pour créer de nouveaux mots, comme, la dérivation suffixale, l'addition de préfixes et d'infixes et la répétition d'une syllabe. La première catégorie est ici constituée par des mots valises : ⁴

- Petit être stupide, dit la veuve, c'est bien pour ça que je crie : aux **guidenappeurs**, aux **guidenappeurs**. (ZDM, p. 131)

Dans la bouche de ce personnage, la Veuve Mouaque, le mot « guidenappeurs » est créé à partir des mots guide et kidnappeurs. En combinant les mots, il est donc possible de combiner aussi le sens de ces mots. La deuxième catégorie réunit tous les mots qui dérivent de mots existants :

- **Américanophile** ! s'esclame Gabriel, t'emploie des mots dont tu connais pas le sens. **Américanophile** ! comme si ça empêchait de laver son linge sale en famille. Marceline et moi, non seulement on est **américanophiles**, mais en plus de ça, petite tête, et en même temps, t'entends ça, petite tête, EN MEME TEMPS, on est **lessivophiles**. Hein ? ça te la coupe, ça (pause) petite tête. (ZDM, p. 51)

⁴ Un mot valise est une création verbale par télescopage de deux mots existant dans la langue.

Ici, les deux mots, « americanophiles et lessivophiles » sont créés sur le modèle de francophile. On rencontre également dans le roman d'autres néologismes comme « *hormosessuel, euréquation, midineurs, métrollybus, téléphonctionner* ou encore les suivants qui sont forgés sur des noms propres, par exemple le nom propre des personnages, « *zazique, la trouscaille, mouaquiennne* », qui colorent indéniablement le style du Queneau et qui contribuent largement à sa réforme du vocabulaire.

3.3.4. La présence d'autres langues étrangères

En ce qui concerne « la présence d'autres langues étrangères », dans **Zazie dans le métro**, l'auteur exploite des mots latins, allemands, anglais, même parfois italiens et espagnols. Cela nous montre bien, encore une fois, que dans ce roman et pour Queneau, tout tourne autour des langages. Voici quelques exemples :

- Je suis cordonnier et pas marchand de chaussures. *Ne sutor ultra crepidam*, comme disaient les Anciens. Vous comprenez le latin peut-être ? *Usque non ascendam anch'io son pittore adios amigos amen et toc*. Mais c'est vrai, vous pouvez pas apprécier, vous êtes pas curé, vous êtes flic. (ZDM, p. 99)
- *Male bonas horas collocamus si non dicis isti puellae the reason why this man Charles went away.*
- Mon petit vieux, lui répondit Gabriel, mêle-toi de tes cipolles. *She knows why and she bothers me quitte a lot*. (ZDM, p. 117)
- *Schnell! Schnell! Where are we going?* (ZDM, p. 118)
- [...] laissez-passer bulle du pape et *tutti frutti* aboulez-moi sans phrase votre documentation. Et encore j'aborde pas la question automobile carte grise lampion de sureté passeport international et *tutti quanti* parce que tout ça, ça doit pas être dans vos moyens. (ZDM, p. 209)

Tous les types de vocabulaire, que nous avons traités jusqu'ici, reflètent que Queneau revendique le droit, pour le roman et pour tous les écrits qui semblent avoir un ton sérieux, de renoncer au français figé par la tradition, pour adopter une langue vrai, à savoir la langue effectivement employée dans la vie quotidienne, la langue française véritable et enfin la langue parlée. Dans cette nouvelle langue, qui est tout à fait différente, soit par son aspect syntaxique, soit par son aspect orthographique, c'est cependant l'aspect lexical qui requière l'attention la plus élevée.

3.3.5. L'orthographe modifiée dans *Zazie dans le métro*

La place de l'orthographe modifiée dans *Zazie dans le métro* a vraiment une grande importance parce qu'il s'agit de l'orthographe du néo-français qui va donner à cette nouvelle langue son statut d'autonomie. On sait que Queneau n'apprécie pas l'orthographe officielle et il privilégie d'utiliser une orthographe plus simple qui correspond proprement à la prononciation. Mais comment a-t-il vraiment réalisé ce projet dans le roman ?

Premièrement, on voit que Queneau transcrit la prononciation populaire de nombreux mots en remplaçant par exemple des lettres par d'autres pour que l'orthographe corresponde mieux aux paroles entendues dans la rue. Le plus souvent, il remplace la lettre « x » à la fois par un ou deux « s » soit même par « gz » :

- Oh ! celle-là je la connais, *s'esclama* Zazie [...] (ZDM, p. 16)
- Je vais *t'esspliquer*, dit Gabriel. [...] (ZDM, p. 17)
- Zazie ne dit rien. Le regard en dessous, elle *egzamina* le voisinage. (ZDM, p. 73)
- [...] Car tu serais condamnée. Condamnée au *massimum*. (ZDM, p. 74)

Dans ce type de groupe, on rencontre également dans le roman ; espliquer, esprès, esprimer, escuses, sensualité, gzactement, egzagère, egzistance, par egzample etc. A plus grande échelle, les personnages pratiquent la syncope du « e » soit à l'intérieur d'un mot, soit à la fin du mot. On parle ici d'abréviation parce qu'il s'agit de la chute de quelques lettres à cause d'une prononciation moins soignée qui est caractéristique du registre familier. C'est le « e » muet qui tombe donc fréquemment :

- [...] Heureusement **vlà ltrain** qu'entre en gare, ce qui change le paysage. (ZDM, p. 3)
- **A rvoir**, ma chérie. **A rvoir**, Gaby. (ZDM, p. 15)
- **Jte lrappelle**, simplement.
- Y a pas à me **lrappeler**. **Jl'avais** pas oublié. (ZDM, p. 87)
- [...] Faut **mdéfendre**, tonton Gabriel. Faut **mdéfendre**. [...] (ZDM, p.84)
- **Jvous** répète, susurra Mado **Ptits-pieds**, vous **mdîtes** ça comme ça, sans **prévnir**, c'est hun choc, **jprévoyais** pas, ça **dmande** réflexion, **msieu** Charles. (ZDM, p.175)

En français familier on dit souvent « i » à la place de « il » quand le mot suivant commence par une consonne et dans ce cas les deux mots ne sont pas liés l'un à l'autre, ce qui saute donc également aux yeux est l'élision des pronoms personnels sujets dans le roman :

- **I sont** à moi, les bloudjinnzes, dit Zazie. (ZDM, p. 77)
- **I va** te faire dire tout ce qu'il voudra. (ZDM, p. 77)
- **I dit** qu'**i veut** pas. (ZDM, p. 174)

En outre, on peut dire que les abrègements sont aussi courants dans le roman :

- Ça serait pas drôle, dit Gabriel, faudrait alerter les roussins, **probab**. Alors moi de quoi j'aurais l'air ? (ZDM, p. 49)
- Non mais, écoutez-moi ça...C'est pas **croyab**. (ZDM, p. 43)

La liaison, comme on le sait très bien, est un phénomène linguistique propre au français. Normalement la liaison ne doit pas être visible dans les textes mais chez Queneau rien n'est vraiment impossible. Il lie souvent des mots qui se terminent par un « s » et d'un mot qui commence par une voyelle. Très souvent, on observe que la liaison est combinée avec l'abréviation car on laisse tomber quelques lettres pour mettre l'accent sur la liaison dans l'écrit :

- Attendez, dit le flicmane soudain mis en mouvement, **vzallez** voir ce que **vzallez** voir. **Vzallez** voir ce dont est capable Trouscailon. (ZDM, p. 135)
- **Izz** applaudissaient maman. (ZDM, p. 65)
- Meussieu Charles, qu'elle dit, **vzêtes zun** mélancolique. (ZDM, p. 26)

Queneau mime aussi l'absence de liaison :

- **C'est hun** cacocalo que jveux. (ZDM, p. 23)
- **C'est hun** cacocalo que jveux et pas autt chose. (ZDM, p. 23)
- Alors fonce et va chercher Marceline que je lui cause, **c'est hurgent**. (ZDM, p. 175)
- Tonton Gabriel, s'écria Zazie, je te jure que **c'est hà** moi les bloudjinnzes. (ZDM, p. 84)

On comprend que la notation varie selon les intentions et les intonations des locuteurs. C'est pour cette raison qu'on rencontre plusieurs versions d'un même mot. Il est ainsi « monsieur » couramment noté en « meussieu » s'altère parfois en msieu ou messieux. Sur le même principe, « quelque chose devient parfois quèque chose ou kèkchose, et « peut-être » prend la forme p-tête ou ptête. Queneau prend ainsi en compte non seulement une transcription standard mais aussi la multiplicité des réalisations du sujet parlant dans des situations de communication :

- Bonjour, **meussieu** Charles, dit Mado Ptits-pieds qui était en train de servir un client. (ZDM, p. 25)
- Moi, **msieu** ? murmure-t-il. (ZDM, p. 78)
- Ces **messieux**, fortement armés, se trouvaient maintenant tout simplement de l'autre côté des vitres, défense d'autant plus faible qu'elles avaient en majeure partie valsé durant la précédente bagarre. (ZDM, p. 234)
- Alors qu'il demande, sacré bavard de mes deux, vous voulez savoir **quèque chose** ou rien ? (ZDM, p. 53)
- Y a **kèkchose** qui se passe ? qu'il demande. (ZDM, p. 132)
- Elle a **ptête** fait ce que les journaux appellent une fugue, dit Turandot. (ZDM, p. 49)
- C'est **p-têtt** le prix qui vous fait faire cette gueule-là ? (ZDM, p. 169)

A propos des intentions, on voit qu'une sorte de contre-élision marque absolument l'irritation de Gabriel :

- Que ça te plaise ou que ça **neu teu plaiseu** pas, tu entends ? Je m'en fous. (ZDM, p. 34)

En écrivant le même mot avec des versions différentes, Queneau veut aussi soutenir l'idée que l'orthographe est arbitraire étant donné qu'il y a plusieurs autres possibilités d'écrire un même terme. Il s'amuse ici et là, à modifier l'orthographe de certains mots pour nous suggérer qu'elle est souvent artificielle. On assiste dans le roman à ce que l'orthographe modifiée prouve ouvertement la créativité énorme de son écrivain qui essaie toujours de montrer la réalité que le concept de la langue est vraiment spécial et sa stabilité est en effet une illusion. C'est la langue qui nous présente un phénomène très particulier dans son ensemble.

Au début de cette deuxième partie du travail, nous avons vu que le roman s'ouvrait par un étrange mot : « *Doukipudonktan* » que l'auteur appelle lui-même, la coagulation phonétique. Queneau ne nous donne pas une définition exacte de ce qu'il entend par cette notion de « *coagulation phonétique* » mais il s'agit nettement d'énoncés monophasés. Cette notion constitue peut-être la meilleure manière d'attirer l'attention des lecteurs sur le phénomène de la langue. Il y a plusieurs coagulations phonétiques dans **Zazie dans le métro** qui sont construites par Queneau en faisant la liaison externe des mots pour en faire un seul. A vrai dire, c'est cette accumulation de coagulations phonétiques qui rendent ce roman inoubliable :

- *Skoutadittaleur*... (Ce que tu as dit tout à l'heure) (ZDM, p. 13)
- *Kouavouar ?* demande un quatrième, *kouavouar ? kouavouar ? kouavouar ?* (Quoi à voir ?) (ZDM, p. 115)
- Marceline répond pas, va droit à la chambre. Gzakt. *Lagoçamilébou*. (La gosse a mis les bouts) (ZDM, p. 46)
- Mais à *Singermindépré*, dit Zazie, qu'est-ce qu'il se sucrerait, c'est dans tous les journaux. (Saint-Germain-des-Prés) (ZDM, p. 37)
- [...] Ceux-ci se congratulent sur la bonne, l'excellente soirée qu'ils ont passée et charabiaient à *kimieumieu* en voulant transmettre ce message dans la langue autochtone. (à qui mieux mieux) (ZDM, p. 213)
- Tout ça ne me dit pas pourquoi *charlamilébou*. (Charles a mis les bouts) (ZDM, p. 117)
- Au lieu de venir encombrer les rues de Paris, vous feriez mieux d'aller garder *vozouazévovos*. (Vos oies et vos veaux) (ZDM, p. 142)

- Elle s'arrêta pile devant un achalandage de surplus. Du coup, *a boujplu. A boujpludutou*. [...] (elle (ne) bouge plus, elle (ne) bouge plus du tout) (ZDM, p. 59)
- Sais pas. Depuis *staprès-midi*, elle nous colle aux chaussees avec un flicard qu'elle a récolté en chemin. (cet après-midi) (ZDM, pp. 192-193)
- *Ltipstu* et Zazie reprit son discours en ces termes. (Le type se tut) (ZDM, p. 69)
- Au fond, dit Zazie, je voudrais bien savoir *ce xé*. (ce que c'est) (ZDM, p. 128)

Autour de ces exemples, on a essayé de mettre en évidence que Queneau applique plusieurs méthodes pour changer l'orthographe officielle. On voit qu'il transcrit la prononciation, il met l'accent sur certains mots et abrège des mots en laissant tomber des lettres.

Pour attirer l'attention sur les caractéristiques de la langue parlée, il marque la liaison mais aussi son absence. Ses tentatives, comme les coagulations phonétiques, pour rapprocher la langue écrite de la langue parlée, suscitent vraiment beaucoup d'intérêts. Ce qui rend donc une écriture tout à fait nouvelle.

Jusqu'ici, nous avons analysé les deux réformes de Queneau, à savoir le vocabulaire et l'orthographe, mais il en reste encore une autre, car comme nous l'avons déjà souligné, Queneau nous propose une triple réforme pour sa nouvelle langue, il nous faut donc aborder maintenant cette troisième réforme : la syntaxe.

3.4. L'aspect syntaxique du roman

Queneau milite pour faire des rénovations de la langue française par le recours aux ressources de la langue parlée, il essaye de créer une langue qui se veut à l'écoute des usages populaires. L'écrivain s'attache ainsi à mettre le français tel qu'on le parle avec son lexique, sa prononciation et sa syntaxe. L'un des phénomènes les plus spectaculaires du roman est donc constitué par l'apparition d'une nouvelle syntaxe. On voit ainsi qu'il néglige fréquemment le « *ne* » dans les locutions négatives, dans le roman :

- Elle *pensait pas* à elle en disant ça, elle *était pas* égoïste, elle voulait parler du parfum qui émanait de ce meussieu. (ZDM, p.11)

- Je te remercie. Tu *viendras pas* nous voir ?
J'*aurais pas* le temps. (ZDM, p. 14)
- Je *sais pas*, moi dit Gabriel, je *fais pas* de politique. (ZDM, p. 20)

Suivant le même principe, le sujet impersonnel disparaît, à partir de « il n'y a », on arrive ainsi à « y a » :

- *Y a pas qu'à* toi qu'ils font ça, dit Gabriel, parfaitement objectif. (ZDM, p. 15)
- *Y a pas* à confirmer, puisque c'était entendu. (ZDM, p. 22)
- *Y en a pas*, qu'on répond. (ZDM, p.22)

L'usage populaire veut également que le verbe être précédé du pronom neutre, le sujet ne s'accorde jamais avec son attribut :

- *Les malabars c'est toujours bon*, ça profite jamais de leur force, ça serait lâche de leur part. (ZDM, p. 22)

Les tournures populaires prennent place dans le roman :

- Je m'en fous. N'empêche que *c'est à qui ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller* voiturier dans le métro. (ZDM, p. 15)
- Je nous le sommes réserve. (ZDM, p. 16)

Il est surtout très fréquent de trouver des phrases non verbales, qui accélèrent le rythme du récit et donnent la vivacité au roman :

- Tout de même quelle odeur. (ZDM, p.11)
- Pas mécontent de sa formule, le petit type. (ZDM, p. 13)
- Comme les remmailleuses de bas. (ZDM, p. 52)

On constate que l'usage populaire obéit à certaines règles même si ces règles ne sont pas toujours fixes, comme c'est le cas avec la langue standardisée. Etant donné que cet usage est utilisé dans la langue parlée, Queneau veut alors l'appliquer à la langue écrite.

Comme le vocabulaire et l'orthographe subissent certains changements selon les travaux de Queneau, la structure de la syntaxe prend aussi sa part de cette transformation dans l'écrit, qui s'étend jusqu'au narré. Dans son ensemble, tous ces bouleversements de la langue française, dans le roman **Zazie dans le métro**, fabriquent incontestablement un langage bien particulier. Tout y est inventé, recrée à partir d'un génie du langage populaire qui mène à l'invention d'un grand style.

3.5. La narration du roman

Le roman de Queneau garde les apparences de son genre, on y voit l'unité de lieu et de temps, la répartition des personnages entre protagonistes, un certain équilibre entre récit et dialogues, un narrateur qui a toujours l'air de bien avoir son histoire en main. Cette œuvre nous présente donc, à première vue, tous les traits familiers du genre romanesque. Premièrement, nous pouvons dire que les coordonnées spatio-temporelles du récit sont bien nettes. L'histoire démarre dans la gare d'Austerlitz et continue à Paris, comme le narrateur nous l'indique dès le premier monologue de Gabriel :

- Dans le journal, on dit qu'il y a pas onze pour cent des appartements à **Paris** qui ont des salles de bains, ça m'étonne pas, mais on peut se laver sans. Tous ceux là qui m'entourent, ils doivent pas faire de grands efforts. D'un autre côté, c'est tout de même pas un choix parmi les plus crasseux de **Paris**. Y a pas de raison. C'est le hasard qui les a réunis. On peut pas supposer que les gens qu'attendent à la gare **d'Austerlitz** sentent plus mauvais que ceux qu'attendent à la gare de Lyon. (ZDM, p.11)

Quant à la temporalité, elle est tout aussi limpide car il est clair que l'action se déroule selon une chronologie précise. Le récit couvre un jour et deux nuits, Zazie étant arrivée en fin d'après-midi et repartant le surlendemain. Tout se passe donc entre l'arrivée des Lalochère mère et sa fille et leur départ dans le train de « six-heures soixante ». Quelques notations nous permettent donc de situer le récit dans une temporalité linéaire :

- Tu peux être tranquille, dit Gabriel.
- Bon. Alors je vous retrouve ici après-demain pour **le train de six-heures soixante**.

- Coté départ, dit Gabriel. (ZDM, p. 14)
- Jeanne Lalochère s'éveilla brusquement. Elle consulta sa montre-bracelet posée sur la table de nuit ; *il était six heures passées.* (ZDM, p. 239)

Nous avons donc une véritable unité de lieu et de temps. Les diverses actions vécues par les personnages sont, elles aussi dans un ordre chronologique, Queneau ne bouscule aucune tradition sur ce plan-là. Les rares ellipses, les dédoublements ponctuels de la temporalité de l'action ne changent en rien l'ordre linéaire du récit. Il faut aussi insister sur le point que *Zazie dans le métro* est un roman qui ne fait appel que très rarement à des retours en arrière.

Le narrateur de ce récit n'est pas un personnage de l'histoire, il semble être un conteur extérieur, parallèlement aux actions qui se succèdent simultanément, il connaît en même temps les tenants et les aboutissants de l'histoire, de même que les pensées de ses personnages. La façon de raconter, enfin, elle est aussi apparemment assez régulière. Il n'est pas possible de trouver une focalisation sur tel ou tel personnage mais un narrateur omniscient qui pénètre à volonté dans la conscience des personnages. Le narrateur passe, en effet, constamment de sa vision par derrière à la vision limitée ; il est très souvent un simple témoin extérieur et objectif qui adopte un point de vue externe, une focalisation limitée. Il se contente, le plus souvent, de mentionner seulement les actions des personnages et leurs paroles. Son récit fait penser à ce que pourrait enregistrer une caméra posée en un point fixe, ici et maintenant :

« Turandot n'a pas écouté. Il se fait pas d'illusion. Profitant de l'intérêt technique suscité par les accusations de Zazie, il s'est tiré en douce. Il passe le coin de la rue en rasant le mur et rejoint en hâte sa taverne, se glisse derrière le zinc en bois depuis l'occupation, se verse un grand ballon de beaujolais qu'il écluse d'un trait, réitère. Il se tamponne le front avec la chose qui lui sert de mouchoir. Mado Ptits-pieds qui épluchait des patates lui demande :

- Ça va pas ?
- M'en parle pas. Jamais eu une telle trouille de ma vie. Ils me prenaient pour un satyre tous ces cons. Si j'étais resté, ils m'auraient émiété. » (ZDM, p. 45)

« Ils entrèrent donc dans la salle à manger et Marceline se jeta sur Zazie en manifestant la plus grande joie se retrouver cette enfant. Gabriel lui dit : offre donc quelque chose au meussieu, mais l'autre signifia qu'il ne voulait rien ingurgiter, c'était pas comme Gabril qui demanda qu'on lui apportât le litre de grenadine. De sa propre initiative, le type s'était assis, cependant Gabriel se versait une bonne dose de sirop qu'il agrémentait d'une peau d'eau fraîche. » (ZDM, pp. 75-76)

En pénétrant les pensées des personnages et en citant leurs monologues intérieurs, le narrateur remplace donc son point de vue par la vision par-dessus, qui fait penser à un narrateur omniscient :

« Zazie tremble de désir et d'anxiété, car elle n'est pas du tout sûre que le type ait vraiment des intentions malhonnêtes. Elle ose pas énoncer le mot disyllabique et anglo-saxon qui voudrait dire ce qu'elle veut dire. » (ZDM, p. 59)

- C'est du tout cuit, *se dit Zazie avec sa petite voix intérieure*. Elle prit sa respiration et ouvrit la bouche pour pousser son cri de guerre : au satyre ! (ZDM, p. 73)
- Cui-la, qu'il *se dit à lui-même avec sa petite voix intérieure*, à chaque fois je cause avec lui, il m'egzagère mon infériorité de complexe. (ZDM, p. 52)

Lorsqu'il multiplie les glissements de points de vue sans rompre la texture du récit, Queneau nous montre encore qu'il est un écrivain avec lequel tout se réalise autrement. La voix du narrateur est surtout l'objet de manipulations subtiles ; elle est investie par les registres et les styles les plus divers et malmène aussi les traditionnels temps du récit avec de fréquents et arbitraires passages du passé au présent et inversement :

« Et il *leva*⁵ le bras comme s'il voulait donner la beigne à son interlocuteur. Sans insister, celui-ci s'en *alla* de lui-même au sol, parmi les jambes des gens. Il avait une grosse envie de pleurer. Heureusement vlà ltrain qu'*entre* en gare, ce qui *change* le paysage. La foule parfumée dirige ses multiples regards vers les arrivants qui *commencent* à défiler, les hommes d'affaire en tête au pas accélère avec leur porte-documents au bout du bras pour tout bagage et leur air de savoir voyager mieux que les autres. » (ZDM, p. 13)

« Marceline l'*accompagne* dans sa chambre et Gabriel va chercher une jolie trousse en peau de porc marquée de ses initiales. Il *s'installe, se verse* un grand verre de grenadin qu'il *tempère* d'une peau d'eau et *commence* à se faire les mains ; il adorait ça, il s'y prenait très bien et se préférait à toute manucure. Il *se mit* à chantonner un refrain obscène, puis, les prouesses des trois orfèvres achevées, il *sifflota*, pas trop fort pour ne pas réveiller la petite, quelques sonneries de l'ancien temps telles que l'extinction des feux, le salut au drapeau, caporal conconcon, etc. Marceline *revient*. » (ZDM, p. 32)

Nous pouvons audacieusement conclure que par les créations orthographiques et lexicales, par le mélange des tons, des voix narratives et des niveaux de langue, Queneau essaye de dénoncer la vanité, de révéler le caractère figé de la langue littéraire avec les moyens qui sont totalement les siens. Il devrait, en effet, être très normal pour les lecteurs de ne pas attendre d'autres choses de ce type d'écrivain qui a dit que « *c'était un vrai plaisir de jouer ainsi avec la langue, jusqu'aux dernières conséquences* ».

⁵ Souligné par nous.

3.6. Le mode dans le roman

On va se concentrer ici sur la mode du roman, c'est-à-dire, quels types de discours sont utilisés dans **Zazie dans le métro**. On voit que le dialogue entre les personnages est la forme la plus utilisée, il s'étend parfois sur plusieurs pages, pour cette raison, la plupart du temps, on rencontre premièrement la présence forte du discours direct :

- Elle est peut-être enfermée dans les vécés, qu'il dit avec optimisme.
- Non, répond doucement Marceline, Turandot l'a vue qui se barait.
- Qu'est-ce que t'as vu au juste ? qu'il demande à Turandot.
- Je l'ai vue qui se barait, alors je l'ai rattrapée et j'ai voulu te la ramener.
- C'est bien ça ! ça, dit Gabriel, t'es un pote.
- Oui, mais la ptite a ameuté les gens, elle gueulait comme ça que je lui avais proposé de me faire des trucs.
- Et c'était pas vrai ? demande Gabriel.
- Bien sûr que non.
- On sait jamais.
- Tu vois bien.
- Laisse-le donc continuer, dit doucement Marceline.
- Alors voilà autour de moi tous les gens qui se ressemblent tout prêts à me casser la gueule. Ils me prenaient pour un satyre les cons. (ZDM, p. 47)

Comme tous les écrivains, Queneau mélange tous les types de discours dans son roman, on peut donc citer l'utilisation du discours indirect et du discours narrativisé :

« Ayant descendu l'instrument de son perchoir, elle l'entendit aussitôt emprunter la voix de Gabriel qui lui **déclarait qu'il avait deux mots à dire à sa ménagère.** » (ZDM, p. 173)

« Zazie a rejoint Laverdure dans la somnie. Gridoux et Turandot **se débattent** en silence avec les fils du râpé ». (ZDM, p. 223)

A vrai dire, ce sont surtout les discours indirect libres et les discours direct libres que Queneau utilise dans le roman et qui contribuent fortement au style de cette œuvre :

« Zazie en est pas si sûre. *Alors quoi, i va pas se décider ? Qu'est-ce qu'il attend ? Qu'est-ce qu'i croit ? Qu'est-ce qu'il veut ? C'est surement un sale type, pas un dégoûtant sans défense, mais un vrai sale type. Faut sméfier, faut sméfier, faut sméfier. Mais quoi, les bloudjinnzes*⁶... » (ZDM, p. 59)

« Gabriel soupira. *Encore faire appel à la violence. Ça le dégoûtait cette contrainte. Depuis l'hominsation première, ça n'avait jamais arrêté. Mais enfin fallait ce qu'il fallait.* » (ZDM, p.12)

« Zazie se faufile, négligeant les graveurs de plaques de vélo, les souffleurs de verre, les démonstrateurs de nœuds de cravate, les Arabes qui proposent des monstres, les manouches qui proposent n'importe quoi. Le type est sur ses talons, il est aussi subtil que Zazie. Pour le moment, elle a pas envie de semer, mais elle se prévient que ce sera pas commode. *Y a pas de doute. C'est un spécialiste.* » (ZDM, p. 59)

A part le néo-français, il est clair que Queneau a envie d'être aussi l'un des précurseurs du discours direct libre, pour pouvoir faire cela, il a constamment recours aux dialogues en discours direct libre :

« Elle mentait doucement la Marceline, *car elle entendait fort bien le type qui disait comme ça* : Alors c'est pour ça, parce que vous êtes une pédale, que la mère vous a confié cette enfant ? *et Gabriel répondait* : Mais puisque je vous dis que j'en suis pas. D'accord, je fais mon numéro habillé en femme dans une boîte de tantes mais ça veut rien dire. C'est juste pour faire marer le monde. Vous comprenez, à cause de ma haute taille, ils se fendent la pipe. Mais moi, personnellement, j'en suis pas. La preuve c'est que je suis marié. » (ZDM, p. 81)

⁶ Souligné par nous.

« Renonçant pour le moment à approfondir la question de la surdité eventuelle de sa tante, Zazie plonge de nouveau son étiquette dans le bois de la porte. **Le type disait comme ça** : Ah   a, i faudrait voir, j'espère que la petite me l'a pas fauché, mon pacson. **Et Gabriel sugg  rait** : vous l'aviez peut-être pas avec vous. Si, **disait le type**, si la même me l'a fauché, ça va barder un brin. » (ZDM, p. 83)

« Après tout, **disait le type**, c'est peut-être vott dame qui ne me l'a fauché, mon pacson. Elle a peut-être envie de porter des bloudjinnzes elle aussi, vott dame.   a surement non, **disait Gabriel**, surement pas. Qu'est-ce que vous en savez ? **répliquait le type**, l'idée peut lui en être venue avec un mari qui a des façons d'hormosessuel. » (ZDM, p. 83)

3.7. Zazie dans le métro et l'intertextualité

On explique l'intertextualité par l'ensemble des relations qu'un texte entretient avec un ou plusieurs autres textes. Gr  ce à l'étude de cette notion, on comprend qu'une œuvre n'est jamais autonome mais porte les influences d'autres œuvres antérieures. Tout texte peut donc être en relation avec d'autres textes ou avec la culture environnante dans lesquels, consciemment ou inconsciemment, l'auteur cherche une partie de son inspiration.

Les travaux importants menés par Michel Bigot sur **Zazie dans le métro** révèlent que l'intertextualité y joue aussi un grand rôle parce qu'il apparait comme une véritable matière du roman. Queneau insère ainsi dans son roman une mosaïque d'éléments pris à d'autres textes sous la forme de citation plus ou moins fidèles :

- ***C'est pour te faire rire, mon enfant***, répond Gabriel. (ZDM, p. 21)

Cette phrase est calquée sur Le Petit Chaperon rouge, où le loup émet une série de répliques du type : « *C'est pour mieux t'écouter, mon enfant.* » Il y a là donc une référence à sa fameuse réplique. On voit encore presque le même début que dans Hamlet de Shakespeare « *Etre ou n'être pas. C'est la question.* » :

- ***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. (ZDM, p. 115)

Quant à la cette phrase, on voit les influences de la Fontaine dans La chauve-souris et les deux belettes, « *Je suis oiseau ; voyez mes ailes/ Vive la gent qui fend les airs.* »

- Minute, s'écria Trouzcaillon faisant preuve du plus grand courage, minute, vous m'avez donc pas regardé ? Adspicez mon uniforme. ***Je suis flicard, voyez mes ailes.*** (ZDM, p. 218)

Cette partie du roman nous fait à penser incontestablement le style de Flaubert dans Madame Bovary qui est un roman mondialement connu: « *Alors il y eut un silence. Ils se regardèrent ; et leurs pensées, confondues dans la même angoisse, s'étreignaient étroitement, comme deux poitrines palpitantes.* »

- Trouzcaillon et la veuve Mouaque avaient déjà fait un bout de chemin lentement côte à côte mais droit devant eux et *de plus en silence*, lorsqu'ils s'aperçurent qu'ils marchaient côte à côte lentement mais droit devant eux et *de plus en silence*. *Alors ils se regardèrent et sourirent : leurs deux cœurs avaient parlé. Ils restèrent face à face en se demandant qu'est-ce qu'ils pourraient bien se dire et en quel langage l'exprimer.* (ZDM, p. 159)

Parfois, Queneau se cite lui-même, cette phrase fait référence à son célèbre poème, *L'instant fatal* qui commence ainsi : « *Si tu t'imagines/ Si tu t'imagines/ fillette fillette.* »

- Non mais, fillette, dit Gabriel, ***qu'est-ce que tu t'imagines ?*** (ZDM, p.21)

L'intertextualité nous permet ici de découvrir une œuvre littéraire dans tout son foisonnement culturel. La littérature du monde a traversé les époques, elle s'est forgée une histoire dont nous sommes les héritiers. De ce fait, toute œuvre littéraire est une tradition et se situe au carrefour de plusieurs mondes.

En d'autres termes, l'intertextualité est à l'origine de tout texte, ceci nous engage à repenser notre mode de compréhension des textes littéraires, à envisager la littérature comme un réseau ou une bibliothèque où chaque texte transforme les autres, comme on voit ses traces dans **Zazie dans le métro**.

3.8. L'énonciation cinématographique dans *Zazie dans le métro*

« *Tout ça, c'est du cinéma* » (p.166), dit Zazie, elle a tout à fait raison. Dans **Zazie dans le métro**, tout semble nous venir du cinéma. Comme déjà présenté, le narrateur nous raconte simultanément l'histoire, rien n'échappe à son regard, il cite même toutes les actions de moindre importance. Chaque fois qu'il commence à raconter, les lecteurs ont la nette impression qu'ils vivent la même histoire que les personnages. Toute narration est imagée, nous avons ainsi, pendant tout le roman, un langage cinématographique qui nous présente presque visuellement tous les événements:

« Turandot le servit en silence, d'un air méditatif. Charles éclusa son beaujolais, s'essuya les moustaches du revers de la main, puis regarda distraitemment dehors. Pour ce faire, il fallait lever la tête et on ne voyait guère que des pieds, des chevilles, des bas de pantalon, parfois, avec de la chance, un chien complet, un basset. Accrochée près du vasistas, une cage hébergeait un perroquet triste. Turandot remplit le verre de Charles et s'en verse une lichée. Mado Ptits-pieds vint se mettre derrière le comptoir, à cote du patron. » (ZDM, p. 26)

« Turandot entre accompagné de Laverdure. Il s'assoit sans qu'on l'en prie et pose la cage sur la table. Laverdure regarde la bouteille de grenadine avec une convoitise mémorable. Marceline lui en verse un peu dans son buvoir. Turandot refuse l'offre (geste). Gabriel qui a terminé le médius attaque l'index. Avec tout ça, on n'a encore rien dit. » (ZDM, p. 34)

« Elle regarda dans la cours : il ne s'y passait rien. Dans l'appartement de même, il y avait l'air de ne rien se passer. L'oreille plantée dans la porte, Zazie ne distinguait aucun bruit. Elle sortit silencieusement de sa chambre. Le salonsalamanger était obscur et muet. En marchant un pied juste devant l'autre comme quand on tire à celui qui commencera, en palpant le mur et les objets, c'est encore plus amusant en fermant les yeux, elle parvint à l'autre porte qu'elle ouvrit avec des précautions considérables. Cette autre pièce était également obscure et muette, quelqu'un y dormait paisiblement. Zazie referma, se mit en marche arrière, ce qui est toujours amusant, et au bout d'un temps extrêmement long, elle atteignit une troisième et autre porte qu'elle ouvrit avec de non moins grandes précautions que précédemment.

Elle se trouva dans l'entrée qu'éclairait péniblement une fenêtre ornée de vitraux rouges et bleus. Encore une porte à ouvrir et Zazie découvre le but de son excursion : les vécés. » (ZDM, pp. 39-40)

L'espace des personnages se théâtralise, le récit se focalise sur les gestes et les expressions des personnages, les répliques sont souvent accompagnées de didascalies, quelquefois mises expressément entre parenthèses. Tous les personnages ponctuent leur propos de nombreux gestes. On voit que le rôle que joue le geste dans l'univers fictionnels de **Zazie dans le métro** s'apparente à celui qu'il prend lors d'une représentation théâtrale.

Le roman nous paraît ainsi comme un texte théâtral puisque'il est constitué de longs échanges entre les personnages qui se déroulent parfois sur plusieurs pages sans aucune intervention du narrateur, qui nous offrent également un langage dramatique :

- Je vais lui demander, dit Mado Ptits-pieds.
(un temps)

- I dit qu'i veut pas.

- Pourquoi ?

- Il est fâché contre vous.

- Le con. Dis-y qu'il s'amène au bout du fil.

- Charles, cria Mado Ptits-pieds. (*geste*)

Charles ne dit rien. (geste)

Mado s'impatiente. (geste)

- Alors ça vient ? demande le téléphone.

- Oui, dit Mado Ptits-pieds (*geste*). (ZDM, pp. 174-175)

- Sainte-Chapelle, qu'ils essayaient de dire. Sainte-Chapelle...

- Oui, oui, dit-il aimablement. La Sainte-Chapelle (*silence*) (*geste*) un joyau de l'art gothique (*geste*) (*silence*).

- Recommence pas à dénoncer, dit aigrement Zazie. (ZDM, p. 121)

Charles posa énergiquement sa main sur le fondateur de l'appareil et se tournant vers

Mado, lui demanda :

- C'est ti oui ? c'est ti non ?

- Ti oui, répondit Mado Ptits-pieds en rougissant.

- Bin vrai ?

- (*geste*)

Charles débloqua le fonateur et communiqua la chose suivante à Gabriel toujours présent à l'autre bout du fil :

- Bin voilà, j'ai une nouvelle à t'annoncer.
- M'en fous. Va me chercher...
- Marceline, je sais. (ZDM, p. 176)

- N'exagérons rien, dit doucement Marceline.
- Si si si, vzêtes rien bath. Pourquoi qu'on vous voit pas plus souvent ? (*silence*). On aimerait vous voir plus souvent. Moi (*sourire*) j'aimerais vous voir plus souvent. (ZDM, p.182)

Gabriel fit une tentative pour jeter un coup d'œil sur les profondeurs.

- Merde, qu'il dit en se reculant, ça me fout le vertige.
- Il s'éponge le front et embaume.*
- Moi, qu'il ajoute, je redescends. Si vous en avez pas assez, je vous attends au rez-de chaussée. (ZDM, p. 108)

 - C'est la seule façon, dit Gridoux d'un ton connaisseur.
 - La seule façon de quoi ?
 - De ce que tu as dit.
- (*Silence*)
- Quelle colique que l'égzistence, reprit Madeleine (*soupir*). (ZDM, p. 20)

Les rimes langagières, qui sont une partie importante de la matière romanesque et que l'on retrouve la plupart du temps dans ce roman, constituent, à leur manière, une autre forme de théâtralisation du récit. Ces rimes sont surtout le fait du perroquet Laverdure, qui nous dit :

- Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire. (ZDM, p. 34)
- Tu causes tu causes, dit Laverdure, c'est tout ce que tu sais faire. (ZDM, p. 88)
- Tu causes, tu causes, dit Laverdure, c'est tout ce que tu sais faire. (ZDM, p. 186)

Dès le début, on insiste tout le long de l'histoire, la réplique culte de Zazie est « *mon cul* » qui est prononcé 18 fois mais on rencontre aussi plusieurs fois « *Barbouze de chez Fior* » de Gabriel :

- Ça, ptite mere, répondit Gabriel qui avait de la vitesse dans la repartie, *c'est Barbouze, un parfum de chez Fior.* (ZDM, p. 12)
- *Barbouze de chez Fior*, explique le colosse. (ZDM, p. 14)
- La marjolaine, s'écria Gabriel avec commisération. *C'est Barbouze de Fior.* (ZDM, p. 219)

On voit que Marceline s'exprime toujours doucement :

- Mais demain matin ? demande *doucement* Marceline. (ZDM, p. 33)
- Tu vois, dit *doucement* Marceline. Un problème. (ZDM, p. 33)
- Est-il bête, dit *doucement* Marceline. (ZDM, p.37)

Enfin les nombreuses précisions du narrateur sur la hauteur mélodique, la durée, l'accent ou l'intonation des répliques des personnages accusent la parenté du récit avec le théâtre, affirme Fourcault :

Hauteur mélodique : dit doucement Marceline.

Durée : elle se pencha pour proférer cette pentasyllabe monophasée :
« Skeutadittaleur ».

Accent : Chsuis Zazie, jparie que tu es mon tonton Gabriel.

Intonation : je ne veux pas d'une petite salope dans ma maison, dit Turandot, avec des intonations pathétiques.

Ce qui confirme l'idée que nous venons de développer est le fait qu'à peine un an après sa parution, le roman est adapté au théâtre par Olivier Hussenot et au cinéma par Louis Malle en 1960, qui a trouvé dans ce roman une bonne matière de discours cinématographiques et dramatiques. La présence de ces types de discours offre beaucoup de facilités et de possibilités pour adapter le roman à la scène et à l'écran. Louis Malle, lui, explique, sa raison de tourner ce type de film de manière suivante :

« Je trouvais que le pari qui consistait à adapter Zazie à l'écran me donnerait l'occasion d'explorer le langage cinématographique. C'était une œuvre brillante, un inventaire de toutes les techniques littéraires, avec aussi, bien sûr, de nombreux pastiches. C'était comme de jouer avec la littérature et je me suis dit que ce serait intéressant d'essayer d'en faire autant avec le langage cinématographique. » (Fourcault, 2006 : 308)

Pendant ce travail, tous les exemples cités jusqu'à présent, nous amènent à la conclusion que le roman est fortement basé sur un langage cinématographique en incluant dans son nature divers types de registres, plusieurs jeux de mots avec des dérivations lexicales.

Le roman est vraiment très riche en déviances sémantiques et morphologiques sur le plan de la réception et il peut ainsi se lire comme une traversée du langage, une admirable théâtralisation et polyphoniques des langages, des styles, des registres. Comme l'affirme Louis Malle, le langage cinématographique qui est toujours présent dans ce roman, contribue largement à sa compréhension, il semble même parfois qu'il sort du monde fictionnel et devient une partie de la vie réelle. En créant dans le roman un tel effet réaliste grâce au langage cinématographique, Queneau apparaît encore comme l'un des meilleurs écrivains qui fascine tous ses lecteurs avec son génie de l'écriture.

3.9. Le paratexte dans le roman

Queneau nomme ce grand roman **Zazie dans le métro** mais cette petite fille a-t-elle vraiment vu le métro ? Comme tout roman, **Zazie dans le métro** est le récit d'une quête qui met en relation un sujet avec l'objet qu'il cherche à obtenir. Quand elle arrive à Paris, notre héroïne, Zazie éprouve un grand désir pour visiter le métro mais ce but ultime ne peut pas se réaliser à cause de la grève dans le métro.

Pendant son séjour dans la capitale, Zazie est une enfant active, elle découvre nombre des choses, excepté celle qui lui tient le plus à cœur. A la fin du roman, elle retrouve sa maman qui lui demande comment son séjour s'est passé. Zazie, qui explore quelque chose de bien plus mystérieux dans le monde des grandes personnes, résume ce récit éminemment déceptif avec ces paroles qui terminent aussi le roman :

- Alors tu t'es bien amusée ?
- Comme ça.
- T'as vu le métro ?
- Non.
- Alors qu'est-ce que t'as fait ?
- J'ai vieilli. (ZDM, p. 240)

Il faut donc comprendre dans le titre que l'objet de valeur (le métro) de cette quête se définit par son absence. A la fin du roman, on remarque que Queneau choisit le nom de son roman pour faire une antiphrase, comme l'a déjà remarquée Roland Barthes :

« Les points de déception sont ceux-là mêmes qui faisaient la gloire de la rhétorique traditionnelle : D'abord les figures de pensée : les formes de duplicité sont ici innombrables : l'antiphrase ; le titre même du livre en est une, puisque *Zazie* ne prendra jamais le métro, l'incertitude ; s'agit-il du Panthéon ou de la gare de Lyon, des Invalides ou de la Caserne de Reuilly, de la Saint-Chapelle ou du Tribunal de Commerce [...] » (Barthes, 1964 :130)

Selon Roland Barthes, du point de vue l'architecture littéraire, ***Zazie dans le métro*** est un roman bien fait parce qu'on y trouve toutes les qualités que la critique aime à recenser, c'est-à-dire, il y a là, la construction de type classique, puisqu'il s'agit d'un épisode temporel limité comme la durée, de type épique puisqu'il s'agit d'un itinéraire, d'une suite de stations ; l'objectivité, la distribution des personnages, l'unité de milieu social et du décor ; la variété et l'équilibre de procédés de narration. On peut donc affirmer qu'on y trouve toute la technique du roman classique.

Barthes ajoute également que toutes les styles écritures sont présents ; l'épique, l'homérique, la médiévale, la psychologie, les temps grammaticaux, le présent épique et le passé simple des grands romans. Avec ce roman, l'auteur réussit à satisfaire deux exigences opposées ; d'une part, son texte sauve les apparences du genre comme l'unité de lieu et de temps, répartition des personnages entre protagonistes et comparses et un certain équilibre entre récit et dialogues, d'autre part ; le livre donne de la France de la fin des années cinquante une image aussi critique que fidèle, avec un basculement dans l'américanisation. On voit ainsi le signes que seuls onze pour cent des appartements parisiens disposent d'une salle de bains, le taxi de Charles est archaïque, les trucs automatiques américains sont en train d'apparaître, Zazie est fascinée par la mode des « bloudjinnzes » ainsi que par la boisson dans le vent, « le cacocalo ».

Pour conclure cette troisième partie, nous pouvons dire que rien dans cet univers des personnages qui viennent de milieux populaire n'est un fragment de la réalité et rien dans cette langue parlée n'est vraiment une photographie de la langue réellement parlée. Toutes les caractéristiques que nous avons citées nous montrent une fois de plus que ce roman présenterait toujours plusieurs sujets de recherche intéressants.

QUATRIEME PARTIE

Le dialogue romanesque est fait pour être lu, il doit donc d'abord être lisible. Il est aussi fait pour nous donner parfois l'illusion d'entendre la voix des personnages conservant entre eux mais cette illusion se contente heureusement de peu : quelques connotateurs d'oralité bien choisis et placés, et le tour est joué.

Lane Mercier, La parole romanesque

4. LES DIALOGUES DANS ZAZIE DANS LE METRO

Dans cette quatrième partie d'étude, on va se concentrer sur l'analyse des dialogues dans le roman **Zazie dans le métro** étant donné que le texte est presque entièrement constitué par de longs échanges qui se développent parfois sur plusieurs pages sans aucune intervention du narrateur. Le dialogue entre les personnages en discours direct, qui semble être la forme la plus utilisée dans le roman, nous fournit incontestablement l'occasion d'apporter une réflexion sur le phénomène du dialogue romanesque.

De ce fait, on doit chercher premièrement la réponse aux questions : « Quelles sont les différences essentielles entre les conversations naturelles et les dialogues romanesques ?, « comment fonctionnent la communication ordinaire et le dialogue littéraire » ? Les réponses à ces questions seront indispensables car l'analyse des dialogues romanesques nécessite tout d'abord l'analyse des conversations naturelles parce qu'on sait bien que le premier cas imite, le plus possible, le deuxième pour rapprocher le texte au réel.

4.1. La communication verbale

La communication verbale, nécessite obligatoirement la mise en présence au minimum d'un couple d'interlocuteurs qui ont l'intention de signifier quelque chose et de s'influencer réciproquement. La communication verbale inclut en effet :

« L'exercice de la parole implique normalement une allocution, c'est-à-dire l'existence d'un destinataire physiquement distinct du locuteur. L'exercice de la parole implique encore une interlocution, c'est-à-dire un échange de mots. Mais il est également vrai que la situation la plus commune d'exercice du langage, c'est celle où la parole circule et s'échange (le dialogue donc) et où permutent en permanence les rôles d'émetteur et de récepteur. Corrélativement enfin, l'exercice de la parole implique une interaction, c'est-à-dire que tout au long du déroulement d'un échange communicatif quelconque, les différents participants, que l'on dira donc les interactants, exercent les uns sur les autres un réseau d'influences mutuelles, parler c'est échanger, et c'est changer en échangeant. » (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 4)

En soutenant l'idée que l'exercice de la parole implique une interaction, les nouveaux courants que l'on appelle « interactionnistes » apparaissent dans les années 60. Etroitement liés aux conceptions pragmatiques qui défendent que le langage est en effet une action, les courants interactionnistes le conçoivent comme foncièrement interactionnel. Durant le processus d'échange, les deux interlocuteurs, autrement dit, les interactants, agissent les uns sur les autres et se transforment mutuellement à travers cette action qui se réalise réciproquement. L'interactionnisme s'affranchit sur le seul matériau verbal et les interactants communiquent non seulement par leurs émissions vocales mais aussi par leurs silences, leurs mimiques, leurs postures, la manière dont ils prennent alternativement la parole.

4.1.1. L'émetteur et le récepteur

On doit ici parler des émetteur et récepteur qui constituent les deux partenaires, « les interactants » de cette interaction réciproque. Tout échange communicatif implique nécessairement l'existence d'un émetteur ou locuteur, en principe unique et d'un ou plusieurs récepteurs ou auditeurs. Pour ce qui concerne l'émetteur, il se doit de signaler qu'il parle à quelqu'un par l'orientation de son corps, la direction de son regard ou la production de formes d'adresse. Quant au récepteur, il doit également produire certains signaux, visant à confirmer à son locuteur qu'il est bien présent sur le circuit communicatif. Il faut ajouter que ces signaux ont des réalisations diverses tels que non verbales, vocales ou verbales. Il n'est pas possible de séparer émission et réception comme deux comportements successifs, mais considérer que ces deux partenaires sont à la fois en position d'émission et de réception.

4.1.2. La conversation

Même si la famille des interactions verbales est diverse et nombreuse, ce ne sont que les conversations qui vont nous intéresser pour notre étude dans cette famille. Les conversations constituent à part entière un type particulier d'interactions verbales. Dans l'interaction en face à face, on peut donc dire que la conversation est entièrement coproduite, elle est le fruit d'un travail collaboratif. Cette interaction fonctionne sur la base d'une égalité de principe entre les rôles interactionnels des participants. Le nombre des interlocuteurs peut aussi être illimité mais il doit permettre de préserver une proximité favorable aux échanges.

Il est donc très naturel de considérer la conversation comme la forme la plus commune et la plus représentative du fonctionnement général des interactions verbales, parce que pour l'approche interactionniste, l'objet d'investigation est le discours actualisé dans des situations concrètes de communication. Cette situation communicative comprend également des éléments tels que ; le cadre spatio-temporel, c'est-à-dire, le lieu et le moment où se déroule l'interaction car le discours tenu doit être approprié au lieu et au moment, les participants sont obligatoirement à considérer de par leur nombre, leurs caractéristiques individuelles et leurs relations mutuelles, le but apparaît comme un autre élément important parce que le but global de l'interaction correspond aux différents actes de langage réalisés au cours de la rencontre. Un des principes de l'interactionnisme, comme l'affirme aussi Traverso, est que le langage doit être donc étudié en situation. Pour définir la situation de façon externe, on doit ainsi prendre en compte quelques éléments comme les participants, le cadre spatio-temporel et l'objectif.

En ce qui concerne les conversations, on doit ajouter qu'elles sont faites de mots, mais aussi de silences et d'intonations, de gestes, de mimiques et de postures. On trouve là des signes de natures variées qui nous permettent de dire que les conversations exploitent, pour s'édifier, différents systèmes sémiotiques. A côté du matériel verbal, on doit alors parler de matériel paraverbal et non verbal que la conversation nous offre presque dans tous les échanges communicatifs.

4.1.3. Le matériel verbal, paraverbal et non verbal

Le matériel verbal est l'ensemble des unités phonologiques, lexicales, morphosyntaxiques qui relèvent de la langue. C'est d'abord sous sa forme orale que se réalise le langage verbal et l'oral spontané est souvent considéré comme un sous-produit du langage.

Dans les conversations naturelles, on atteste que les divers phénomènes sont en effet massivement représentés. On y trouve aussi bien les bafouillements, les phrases inachevées, les répétitions, les marqueurs d'hésitation comme les « euh, hein, hmm », que l'ensemble des phatiques et des régulateurs qu'on appelle tous comme « *les ratés du discours oral* ».

Le matériel paraverbal constitue toutes les unités qui accompagnent les unités proprement linguistiques et qui sont transmises par le canal auditif : intonations, pauses, particularités de la prononciation, caractéristiques de la voix. Quant au matériel non verbal, on voit qu'à la différence des unités précédentes, elles sont transmises par le canal visuel qui nous oblige de les distinguer comme les signes statiques. Ça veut dire que tout ce qui constitue l'apparence physique des participants, et les cinétiques lents comme les distances, les attitudes, les postures, et enfin les cinétiques rapides comme le jeu des regards, des mimiques et des gestes. Certains comportements non verbaux nous suscitent donc à considérer qu'il y a une possibilité d'échange.

Il faut mettre en évidence que le matériel verbal et non verbal joue un rôle important dans les mécanismes qui permettent de prendre, garder ou passer la parole. Le contenu du dialogue est surtout affecté par plusieurs interventions des intonations ou bien des mimiques qui nécessitent inévitablement de déterminer les significations implicites comme allusions, emplois ironiques, actes de langage indirects. Les données paraverbales et non verbales semblent encore être d'autres indicateurs de l'état affectif des participants : les regards, les mimiques et surtout la voix sont des facteurs importants dans l'expression des émotions. Il faut ajouter que tous ces différents canaux auditifs et visuels et ces différents types d'unités sémiotiques verbales, paraverbales et non verbales sont complémentaires.

Dans leur diversité, ces différents matériaux sont également nécessaires à la communication, chacun d'eux possède des propriétés spécifiques. C'est-à-dire que la fonction référentielle est assurée par le matériel verbal alors que ce sont surtout sur les éléments paraverbaux et non verbaux que reposent les fonctions expressive et phatique de la langue.

4.1.4. Le tour de parole

Toutes les pratiques communicatives, parmi lesquelles les conversations, sont des conduits qui nécessitent certaines règles. Malgré son apparent désordre, on peut dire que l'interaction est en effet organisée et le partage de la parole s'effectue selon un principe général : « chacun à son tour ». Ce principe est garanti par des règles d'alternance. Le principe d'alternance assure qu'il faut que soient mis en présence au moins deux interlocuteurs, qui parlent à tour de rôle. En première analyse, toute interaction verbale se présente comme une succession de tours de parole. C'est-à-dire que chaque participant doit obéir à un système de devoirs :

« Le locuteur en place L1, a le droit de garder la parole un certain temps, mais aussi le devoir de la céder à un moment donné, son successeur potentiel, L2, a le devoir de laisser parler L1 et de l'écouter pendant qu'il parle, il a aussi le droit de réclamer la parole au bout d'un certain temps, et le devoir de la prendre quand on la lui cède. L'activité dialogale a donc pour fondement le principe d'alternance. » (Kerbrat-Orecchioni, 1996 : 28-29)

De ce fait, on peut parler de trois grandes catégories qui opèrent des interactions verbales à des niveaux différents : il existe des règles qui permettent la gestion de l'alternance des tours de parole, d'autres règles qui régissent l'organisation structurale de l'interaction et encore différentes règles qui interviennent au niveau de la relation interpersonnelle. Quel que soit leur niveau de fonctionnement, ces règles occupent une place centrale pour créer un système de droits au profit des interactants.

Un autre point important est caractérisé par le fait que toute interaction se déroule, en règle générale, en trois étapes chronologiques : « *ouverture, corps et clôture* ». La mise en contact des participants se réalise à l'ouverture qui comprend matériellement les salutations. Le corps de l'interaction se découpe en un nombre indéfini de séquences de longueur variable. La clôture contient la fermeture de la communication et la séparation des participants.

Si on accepte l'interaction comme une structure constituée d'unités hiérarchisées, on rencontre deux unités fondamentales : « *unités de niveau monologal et unités de niveau dialogal* ». La première unité est l'ensemble du système qui est fondée sur l'acte de langage, qui est généralement produite par un seul locuteur. La deuxième unité est composée au minimum de deux interventions produites par des locuteurs différents.

L'interaction, unité de rang supérieur, correspond à ce qui se passe entre la mise en contact des participants et leur séparation. On distingue également deux types de tours dans l'interaction : premièrement « *les tours pleins* », c'est-à-dire les émissions vocales ou verbales produites par l'allocutaire pendant le tour du locuteur. Deuxièmement, « *les régulateurs* » qui sont souvent brefs, produits en chevauchement, ils ne contribuent pas réellement au développement thématique de l'échange. C'est l'une des caractéristiques qui diffère les régulateurs des tours pleins. La régulation qu'elle soit verbale, vocale ou non verbale, intervient à un niveau fondamental : celui de l'indice d'écoute, d'attention et d'engagement dans l'interaction.

4.1.5. Les ratés du système des tours

Dans les échanges communicatifs, les ratés sont inévitables et très fréquents et ils peuvent être volontaires ou involontaires. On parle de ratés involontaires lorsque les indices sur lesquels repose l'application des règles d'alternance sont souvent flous. Il apparaît des ratés volontaires lorsque tout en étant d'accord sur l'interprétation des signaux émis, les partenaires en présence ne sont pas tous forcément disposés à s'y soumettre. De ce fait, il est possible de rencontrer les quatre phénomènes suivants :

- **Le silence prolongé entre deux tours** : on appelle ce silence comme « *gap* » qui peut être dû au fait que les signaux de fin de tour ont été mal perçus ou au fait que les successeurs potentiels n'ont pas le désir ou les moyens d'assurer l'enchaînement requis.
- **L'interruption** : Chaque fois que L2 prend la parole que L1 n'a pas terminé son tour, il se rend coupable d'une interruption. Interrompre autrui, c'est donc lui couper la parole et le plus souvent l'interruption s'accompagne d'un chevauchement.
- **Le chevauchement de parole** : Il est très fréquent dans les conversations naturelles que celles-ci aient lieu entre deux interlocuteurs ou entre trois personnes ou plus. Le chevauchement de parole constitue toujours la parole simultanée, période pendant laquelle les interlocuteurs parlent en même temps.

- **La troncation :** On parle de troncation lorsque l'intervention réactive attendue n'est pas produite que ce soit sous une forme verbale ou non verbale.

A la lumière du courant interactionniste, on a essayé de présenter les caractéristiques essentielles de la conversation naturelle. Pourtant, notre but principal est de définir les propriétés des dialogues romanesques. En quoi le texte fictionnel, plus précisément, le dialogue littéraire trouve-t-il sa place dans une réflexion sur l'interaction ?

Les dialogues littéraires constituent aujourd'hui des objets d'analyse d'une extrême richesse, ils nous apportent les dimensions linguistiques communicationnelles et sociales lors des échanges. Il existe bien des règles de conversation qu'on a déjà présentées et ces règles sont mobilisées dans l'interprétation des dialogues romanesques. Quels sont alors les éléments simples et fondamentaux qui opposent le dialogue romanesque à la conversation naturelle ? Comment un même événement communicatif est-il traité dans les systèmes sémiotiques tels que le roman ?

4.2. Les dialogues romanesques

Il serait utile de répéter une fois de plus qu'il existe bien des règles de la conversation qui régissent sa cohérence locale et globale et ces règles sont mobilisées dans l'interprétation des dialogues romanesques qui ne sont pas, de ce point de vue, traités autrement que les conversations naturelles. Orecchioni nous avance l'idée que :

« Ce sont donc bien des simulations de conversations que les romans, et plus généralement les discours fictionnels, nous donnent à voir et à entendre. A partir de cette constatation, on peut selon ses préférences mettre l'accent sur les similitudes ou les différences ; différences qui tiennent essentiellement aux conditions de production/réception du discours, et qui vont varier selon le type d'élaboration secondaire auquel on a affaire ». (Kerbrat-Orecchioni, 2005)

On voit que le dialogue romanesque est particulièrement éloigné des conversations naturelles avec ses deux caractéristiques : premièrement, le dialogue romanesque se réalise sous forme écrite et deuxièmement, il est enchâssé dans le récit, ne constitue qu'une composante textuelle parmi d'autres.

C'est en effet selon ces deux caractéristiques que le dialogue romanesque se trouve dans une double relation : relation avec la conversation orale fictive que le dialogue est censé reproduire sous forme écrite et relation syntagmatique avec l'environnement narratif.

4.2.1. La condition d'émission et de réception

Le dialogue romanesque s'oppose fondamentalement aux discours produits en contexte naturel par ses conditions d'émission et de réception. En ce qui concerne la condition d'émission, on peut dire que le dialogue romanesque est polyphonique parce qu'il est pris en charge par différentes instances narratives, on trouve dans la même scène l'auteur, le narrateur et les personnages. Il faut ici remarquer que même si ce sont des personnages qui dialoguent dans le roman, on sait bien que c'est en effet l'auteur qui leur donne la parole. De ce fait, il est possible de dire qu'on a un seul émetteur qui est un professionnel de l'écriture. Le dialogue romanesque est donc toujours préconstruit, il est bien programmé, élaboré dans une temporalité qui n'a rien avoir avec celle de l'interaction. Cette propriété constitue une différence fondamentale avec les conversations ordinaires qui se construisent pas à pas, au fur et à mesure, en temps réel.

Le dialogue romanesque peut produire des effets de spontanéité mais il est toujours de l'ordre du pseudo. Dans le roman, tous les signifiants sont en effet saturés de sens, ils sont déterminés par l'intention de son auteur qui se cache derrière les personnages. Avec le roman, on se trouve donc surtout dans un univers où rien n'est en principe laissé au hasard.

Sur la condition de réception dans l'univers fictionnel, on trouve l'idée que même si c'est en apparence à d'autres personnages que s'adressent les propos tenus, on sait bien que c'est en effet au lecteur que l'auteur a envie de destiner son texte.

4.2.2. Le matériel phonétique, le paraverbal et le non verbal

Les conversations orales qui sont scripturalisées dans le roman, posent quelques problèmes lorsqu'on essaye de les restituer dans les données phonétiques, paraverbales (prosodiques et vocales), et non verbales (posturales et mimogestuelles).

Les éléments relevant du non verbal sont généralement rapportés dans des notations externes au dialogue. Le domaine de la description concerne les éléments statiques de la situation alors que les composantes dynamiques sont essentiellement le fait des éléments descriptifs encadrant les répliques.

Il n'est pas possible de dire que les dialogues romanesques sont faits des mêmes matériaux que les conversations naturelles, au contraire, il existe une certaine mesure pour pouvoir appliquer aux dialogues littéraires les outils élaborés qu'on utilise pour décrire les conversations naturelles. On atteste que le romancier doit disposer de deux sortes de moyens pour restituer certaines particularités de la prononciation du personnage : « *ce sont des astuces orthographiques et typographiques* ». Ces types de moyens visent à mieux rendre l'oral que ne le font nos conventions usuelles. Voici certains exemples de ces astuces orthographiques tirés de **Zazie dans le métro** :

« *Doukipudonktan*,⁷ se demanda Gabriel excédé ». (ZDM, p. 11)

- Jusqu'à soixante-cinq ans ? répéta Gabriel *un chouïa* surpris. (ZDM, p.29)
- Vous voulez peut-être savoir mon nom *par egzemple* ?
- Oui, dit Gridoux, c'est ça *vott* nom. (ZDM, p. 103)

En ce qui concerne les astuces typographiques, les efforts déployés par Queneau attirent l'attention et on admire surtout la subtilité des variations suivantes :

- *Ouïouïouï*, dit-il en toute simplicité. (ZDM, p. 230)
- *Aaaaaaahh*, répondit Turandot qui venait de s'envoyer un jet de vapeur en pleine poire. (ZDM, p. 230)
- *Houille*, qu'il disait, *houïe là là aouïe*. (ZDM, p. 125)

Les caractéristiques vocales sont toujours susceptibles et elles sont intégrées au dialogue à travers une sorte de transcription des données paralinguistiques. Dans les notations intégrées, on trouve d'abord les procédés orthographiques et typographiques. Par conséquent, on peut dire que les données paraverbales à l'écrit sont en effet des hybrides de signifiant et de signifié que le narrateur livre au lecteur. Le narrateur invite ainsi ses lecteurs à faire le plus gros du travail interprétatif.

⁷ Souligné par nous.

4.2.3. La détermination du locuteur et du destinataire

Dans le monde romanesque, la tâche de l'auteur est de rendre le texte lisible pour les lecteurs, il doit donc assurer la lisibilité du texte qu'il leur soumet. Dans ce monde fictionnel, les difficultés particulières concernant des éléments fondamentaux apparaissent lorsqu'on essaye de comprendre le dialogue. De prime d'abord, il faut identifier des interlocuteurs et reconstituer la façon dont se passe l'alternance des tours de parole. Dans le roman, l'identification du locuteur ne pose généralement aucun problème quand on assiste à une conversation parce que les énoncés attributifs viennent aider le lecteur pour spécifier la nature du locuteur et les différentes répliques des personnages sont très nettement séparées par la convention du tiret en tête de phrase:

- C'est qu'il commence à m'agacer, *dit Gabriel à Marceline.*
- T'énerve pas, *dit doucement Marceline.*
- Je ne veux pas d'une petite salope dans ma maison, *dit Turandot.*
- Je t'emmerde, *hurle Gabriel.* (ZDM, p. 35)

Préciser la nature de la personne à qui le locuteur s'adresse est aussi primordial. Grâce à des indices essentiellement non verbaux, on peut facilement comprendre qui parle à qui dans les interactions orales, mais ces indices disparaissent à l'écrit. La plupart du temps, on doit recourir aux commentaires narratifs pour identifier le(s) destinataire(s) parce qu'on trouve une désignation explicite que le narrateur présente au service des lecteurs. C'est grâce au commentaire du narrateur que le lecteur est ici informé du dispositif de l'adressage, par exemple, on sait que Gabriel s'adresse à Zazie dans ce passage du roman :

Gabriel, souriant largement, se tourna vers Zazie :

- Tu vois, ta tante, c'est la gentillesse même. (ZDM, p. 36)

4.2.4. L'alternance des tours de parole

L'organisation locale de l'interaction dans l'univers romanesque se fait par la mise en page des dialogues accompagnés de procédés typographiques ; tirets, guillemets, alinéas etc. Dans les réalités conversationnelles, il est possible que les voix se superposent et s'entremêlent et la mécanique de l'alternance des tours peut connaître différents types de violations.

L'une est « *l'interruption* » qu'on a déjà abordée et qui se réalise quand le second locuteur coupe la parole au premier. C'est un phénomène très fréquent dans les conversations naturelles, mais comment peut-il être rendu quand il s'agit de dialogues romanesques ? On trouve certains procédés typographiques dont la signification marque clairement cette interruption. Le plus souvent, c'est aux seuls « trois petits points » que l'on confie la tâche de suggérer une interruption, ils constituent les outils les plus couramment utilisés pour les indications concernant ce niveau de l'interaction. L'emploi de ce marqueur est très variable, on peut le trouver soit à la fin de la réplique interrompue, soit au début de la réplique interromptrice, soit les deux à la fois :

Gabriel n'insiste pas. Il découvre un nouveau sujet d'enthousiasme.

- *Et ça, s'exclama-t-il, ça c'est...*

Mais la parole coupée par une euréquation de son beau-frère. (ZDM, p. 18)

Les autres exemples pour l'interruption :

- Qu'est-ce que tu veux, dit Charles, c'est la nouvelle génération.

- *La nouvelle génération, dit Zazie, elle t'...*

- Ça va, ça va dit Gabriel, on a compris. Si on allait au tabac du coin ?
(ZDM, p. 22)

- C'est ce que je ne suis pas d'humeur tapageuse, répondit doucement
Marceline.

- *Sans aller jusque-là, vous pourriez...*

- N'insistez pas, ma chère, dit Marceline. (ZDM, p. 182)

Les points de suspension peuvent en effet signaler, soit une interruption de locuteur 1 par locuteur 2, soit une « *auto-interruption* » :

- Mais vous y répondez pas aux questions.

- Quelle injustice ! comme si je n'ai pas répondu pour les épinards.
Gridoux gratte le crane.

- *Eh bien par exemple...*

Mais il ne put continuer, fort embarrassé.

- Dites, insistait le type, mais dites donc. (ZDM, p. 103)

- Et votre âge, demanda brusquement Gridoux. Vous ne le savez peut-être pas non plus votre âge ?
- Non, répondit le type. Bien sûr que non.
Gridoux examina attentivement la tête de son interlocuteur.
- ***Vous devez avoir dans les...***
Mais il s'interrompt.
- C'est difficile à dire, murmura-t-il. (ZDM, p. 104)

Lorsque l'interruption s'accompagne d'une pause, on parle de « **gap** », autrement dit, la pause inter-tours. Le gap se produit quand il n'y a aucune réaction du second locuteur et le premier se sent tenu de reprendre la parole en apportant une rectification en forme d'élargissement à son précédent énoncé. Le premier locuteur espère ainsi d'augmenter ses chances d'obtenir une réaction :

- Vous permettez ? qu'il demande.
- Faites donc.
- C'est ça n'est pas très réglementaire.
(Silence)
- Il est vrai, *reprit Trouzcaillon*, pour ce qui est du règlement, j'ai nettement charrié aujourd'hui. (ZDM, p. 210)
- Meussieu Pédro ? Pourquoi ça « meussieu Pédro » ? demanda le type très intrigué, en agrémentant meussieu Pédro de quelques guillemets.
- Parce que c'est comme ça que vous vous appeliez ce matin, répondit doucement Marceline.
- Ah oui ? fit le type d'un air désinvolte. J'avais oublié.
(Silence)
- Eh bien ? reprit-t-il, vous ne me demandez pas ce que je viens faire ici à pareille heure ? (ZDM, p. 199)
- Quel métier, se contenta de dire le type.
- Quel métier, quel métier, répliqua Gridoux en le déganant. Et vous, votre métier, vous en êtes fier.
Le type ne répondit pas.
(Silence double)

- Là, *reprit Gridoux*, la voilà votre godasse, avec son lacet tout neuf.
(ZDM, p. 101)

Dans les exemples ci-dessus, le gap est traité comme un véritable « tour » parce que la reprise de la parole est annoncée typographiquement par un nouveau tiret. A côté des pauses inter-tours, il est aussi très fréquent de rencontrer les pauses intra-tours qui sont aussi représentées par les trois points suspension :

- Non, non, s'écria Troussaillon. C'est un déguisement...juste pour m'amuser...pour vous amuser...c'est comme vott tutu...c'est le tabac.
(ZDM, p. 216)
- Sois donc compréhensive avec les grandes personnes, dit la dame la voix pleine d'eau. Ah ! si tu savais...
- C'est le flicard qui vous met dans cet état ?
- Ah l'amour...quand tu connaîtras...
- Je me disais bien qu'au bout du compte vous alliez me débiter des cochonneries. Si vous continuez, j'appelle un flic...un autre... (ZDM, p.166)

*Charles pousse alors un long douloureux et se prend la tête à
deux mains en gémissant :*

- Lui aussi, qu'il dit en gémissant, lui aussi...toujours la même chose...toujours la sensualité...toujours question de ça...toujours...tout le temps...dégoutation...putréfaction...Ils pensent qu'à ça... (ZDM, p. 114)

Un autre phénomène qui se produit aussi dans les conversations naturelles, « *les chevauchements de parole* » autrement dit, les paroles simultanées, prennent place dans les dialogues romanesques. On peut dire que la représentation de la parole simultanée est un véritable défi pour la matière romanesque, on recourt encore aux commentaires narratifs pour comprendre ce qui se passe à cet instant de l'échange.

Le narrateur peut nous signaler qu'il y a un chevauchement de parole par des phrases telles « *psalmodièrent-ils d'une seul voix* » ou bien « *dirent-ils à l'unisson* » etc. Pourtant la solution adoptée par le narrateur pour marquer le chevauchement de parole dans le dialogue littéraire diffère selon les auteurs, Raymond Queneau préfère présenter ce phénomène de manière plus humoristique que réaliste dans les passages de *Zazie*. Chez Queneau, on comprend par les commentaires narratifs ou par les paroles des personnages qui sont mises entre parenthèses que les deux voix se chevauchent :

- Qu'est-ce que (*oh qu'il est mignon*) t'insinues (*il m'a appelée*) sur mon compte (*une mousmé*) dirent, *synchrones*, Gabriel (et la veuve Mouaque), l'un avec fureur, (*l'autre avec ferveur*). (ZDM, p. 218)
- Par exemple, continua Zazie impitoyable, si je te demandais, t'es un homosessuel ou pas ? est-ce que tu comprendrais ? Ça serait-i de ton âge ?
- Most interesting, dit un voyageur. (*le même que tout à l'heure*). (ZDM, p. 117)
- Moi, madame, répondit le type avec amertume (*au cinéma on fait pas mieux, se disait Zazie*), moi ? Avoir eu faim ? Mais je suis un enfant de l'Assistance, madame... (ZDM, p. 74)

Le dialogue vient briser la continuité du récit car il n'est qu'une composante textuelle parmi d'autres. Le dialogue doit composer avec le récit parce qu'il introduit une rupture formelle par sa disposition graphique et ses caractéristiques typographiques, une rupture stylistiques par son changement de registre et enfin une rupture par son énonciation qui implique une modification des repères et des déictiques.

Le dialogue romanesque se caractérise par l'existence d'autres formes de report que sont le discours direct mais aussi le discours indirect, libre ou non, discours narrativisé dont on a analysé les exemples au deuxième chapitre de cet étude. Cet aspect riche du dialogue romanesque permet incontestablement une meilleure intégration du dialogue dans le récit.

Dans l'univers du roman, lorsque le dialogue est incomplet, on parle de la « *troncation* ». On doit tout de suite ajouter que ce phénomène présente deux différents types de troncation. Avec la troncation, l'intervention n'est suivie d'aucune réaction, verbale ou non verbale, l'échange est donc tronqué. Dans ce cas-là, il est possible de parler du fait que « *la troncation est le fait du personnage lui-même* » :

- Et pourquoi pleurais-tu tout-à-l'heure sur le banc ?
Zazie répond pas.
- Tu es perdue, hein ? (ZDM, p. 72)
-
- Et c'est pas tout, qu'elle ajoute, moi, que vous voyez la devant vous, eh bien, j'ai déposé au procès, et à huit clos encore.
Le type ne réagit pas.
- Vous me croyez pas ? (ZDM, p. 65)
- Pépins ?
- Noyaux.
(Silence)
Trouscaillon ajouta :
- A cause des femmes.
(Silence)
Trouscaillon poursuivit :
- ... j'ai la confession qui m'étrangle la pipe...la confession...enfin la racontouse, quoi...j'en ai tout de même un bout à dégoïser...
(Silence)
- Bien sûr, dit Fédar Balanovitch. (ZDM, p. 210)

Le deuxième type de ce phénomène « *la troncation imputable au narrateur* » se produit pour des raisons diverses, c'est un filtrage drastique de la conversation. C'est en effet à ce niveau que s'exerce l'emprise du narrateur sur l'économie du dialogue romanesque. Dans ce passage de Zazie, on voit que le narrateur refuse délibérément, tout au long de l'échange, de rapporter les paroles des personnages au lecteur :

- Il se tourne vers un autre citoyen :
- Non mais, écoutez-moi ça... (*détails*). C'est pas croyab.
- Y a vraiment des salauds complets, dit l'autre.
Deux amateurs discutent :
- Moi, déclare l'un, j'ai entendu raconter que... (*détails*)
- Ça m'étonne pas autrement, réplique l'autre, on m'a bien affirmé que... (*détails*)
Poussée hors de son souk par la curiosité, une commerçante se livre à quelques confidences :
- Moi qui vous parle, mon mari, un jour voilà-t-il pas qu'il lui prend l'idée de... (*détails*). Ou qu'il avait été dégoter cette passion, ça je vous le demande.
- Il avait peut-être lu un mauvais livre, suggère quelqu'un.
- Peut-être bien. En tout cas, moi qui vous cause, je lui ai dit à mon mari, tu veux que ? (*détails*). Pollop, que je lui ai répondu. Va te faire voir les crouilles si ça te chante et m'emmerde plus avec tes vicelardises. Voilà ce que je lui ai répondu à mon mari qui voulait dire que je... (*détails*).
(ZDM, pp. 43-44)

Les caractéristiques de la langue parlée, de l'oral spontané, comme « *les répétitions, les hésitations et les phrases inachevées* » sont aussi très claires dans le roman:

- *Pourquoi ? Vous me demandez pourquoi ? Ah, l'étrange question lorsqu'on ne sait qui que quoi y répondre soi-même. Pourquoi ? Oui, pourquoi ? vous me demandez pourquoi ? Oh ! laissez-moi, en cet instant si doux, évoquer cette fusion de l'existence et du presque pourquoi qui s'opère dans les creusets du nantissement et des arrhes. Pourquoi pourquoi pourquoi, vous me demandez pourquoi ? Eh bien, n'entendez-vous pas frissonner les gloxinias le long des épithalames ?* (ZDM, p. 189)
- *Oui mais oui mais, si j'en ai pas moi de robe blanc moyen avec une touche de virginal argenté ou même simplement un tailleur deux-pièces salle de bains avec un chemisier porte-jarretelles cuisine, eh ! qu'est-ce que je ferai ? Non mais, dites-moi dites, qu'est-ce que je ferai ?* (ZDM, p. 181)

- Au revoir tout le monde, qu'elle crie par la portiere, et merci pour la bonne... *et merci pour l'ec...* (ZDM, p. 215)
- Eh bien, dit-il, je t'espliquerai tout ce soir. Mieux même tu verras de tes propres yeux.
- Je verrai quoi ?
- Tu verras. C'est promis.
- *Les promesses, moi...*
- Tu veux que je crache encore un coup par terre ? (ZDM, p. 152)

Dans la communication ordinaire, comme on l'a déjà dit, l'oral comporte beaucoup de gestes et de mimiques, c'est à dire que la conversation contient surtout *les éléments paraverbaux* qui aident les interlocuteurs à mieux comprendre. Les dialogues romanesques les mettent en scène par les commentaires narratifs et on voit parfois que les personnages communiquent aussi par « *des gestes* » :

- Gabriel *fit la moue*.
- Le galuchat ?
Moue.
- Le cuir de Russie ?
Moue.
- Et le croco ?
- Ce sera cher.
- Mais c'est solide et chic.
- C'est ça, j'irai me l'acheter moi-même. (ZDM, p. 36)
- Mais vous n'êtes pas un enfant. Une grenadine ?
Geste.
- Alors, reprend le type. (ZDM, p. 79)
- Je vous ai déjà dit qu'il était marié. Et ma tante est drôlement mieux que vott'pomme.
- Ne fais pas de réclame pour ta famille. Mon Trouzcaillon me suffit. Me suffira, plutôt.
Zazie hausse les épaules.

- Tout ça, c'est du cinéma, qu'elle dit. Vous auriez pas un autre sujet de conversation ?
- Non, dit énergiquement la veuve Mouaque.
- Eh bien alors, dit non moins énergiquement Zazie, je vous annonce que la semaine de bonté est terminée. A rvoir. (ZDM, p. 166)

Les dialogues de Queneau dans **Zazie dans le métro** représentent à merveille le concept de la polyphonie. La plupart du temps, deux personnages dialoguent mais on assiste parfois à la réunion de quatre, cinq ou même six personnages qui alternent en même temps la parole sans aucun désordre et sans aucune intervention du narrateur :

- Vous allez pas recommencer à m'emmerder ? **demande Gabriel**⁸ 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** joyeusement. Il parait qu'il y en a une goutte dans les produits des meilleures firmes.
- Même dans l'eau de cologne ? **demande Turandot** qui s'approche timidement de ce groupe choisi. (ZDM, p. 90)
- Celle-ci, **demande Gridoux** qui, au terme de sa consommation, raclait avec énergie le fond de son assiette pour faire un sort au gruyère qui adhérait encore à la faïencé, celle-ci en particulier ou la soupe à l'oignon en général ?
- En général, **répondit Gabriel** avec décision. Je ne parle jamais qu'en général. Je ne fais pas de demi-mesures.
- T'as raison, **dit Turandot** qui avait également achevé sa pâtée, faut pas chercher midi à quatorze heures. Egzemple : le muscadet se fait rare, c'est la vieille qui siffle tout.
- C'est qu'il n'est pas sale, **dit la veuve Mouaque** en souriant béatement. Moi aussi, je parle en général quand tu veux.
- Tu causes, tu causes, **dit Laverdure** réveillé en sursaut pour un motif inconnu de tous et de lui-même, c'est tout ce que tu sais faire. (ZDM, p. 225)

⁸ Souligné par nous.

- On n'a jamais vu ça, *dit la veuve Mouaque*.
- Ah ah ! *dit Zazie*.
- Soyez poli avec madame, *dit Troussaillon* qui devenait téméraire.
- Encore un propos de non-flic, *dit le hanvélo* qui savait causer. Tes papiers, hurla-t-il, et que ça saute.
- Ce qu'on peut se marer, *dit Zazie*.
- C'est tout de même un peu fort, *dit Troussaillon*. C'est à moi qu'on réclame ses papiers maintenant alors que ces gens-là (geste) on leur demande rien.
- Ça, *dit Gabriel*, ça c'est pas chic.
- Quel fumier, *dit Gridoux*. (ZDM, p. 221)

4.3. En guise de conclusion

Après avoir analysé des exemples de dialogues tirés du roman **Zazie dans le métro**, on peut affirmer que les dialogues romanesques ne sont pas de simples simulations de conversations authentiques mais constituent un autre sujet d'analyse qui présente ses propres méthodes. De ce fait, les dialogues romanesques et les conversations naturelles sont deux objets qui ont des finalités différentes et par conséquent se doivent d'obéir à des lois radicalement distinctes.

Les conversations sont des improvisations collectives, les participants doivent résoudre des tâches organisationnelles comme la construction des tours et des échanges, la gestion conjointe de l'ouverture et de la clôture des différentes unités. Dans les dialogues romanesques, en revanche, les personnages qui dialoguent n'ont pas à accomplir ces tâches parce qu'il y a déjà l'auteur qui assume ce rôle en construisant les tours à leur place.

Les romanciers essayent toujours d'injecter dans leurs dialogues des faits d'oralité par souci de réalisme, ils veulent construire un univers fictionnel vraisemblable et cohérent. Comme l'écrit Traverso, les dialogues romanesques doivent « faire vrai », mais ils sont avant tout mis au service du récit, et de l'édification du lecteur.

« Il paraît certain que les confidences romanesques, à l’instar des confidences théâtrales [...], sont avant tout signifiantes dans l’économie du texte lui-même, par leur fonction d’exposition (apport des informations narratives pour le lecteur). [...] Pas de reproduction de cette construction, bien souvent laborieuse, de la confidence authentique, parsemée de silences, d’hésitations, de faux départs, de sollicitations refusées, de micro-négociations qui la rendraient presque illisible. Mais un éclairage accentuant certains aspects, qui élabore la représentation de la séquence, qui la stylise, éclairage qui sans doute s’inspire des représentations ordinaires de ce qu’est une confidence — ne serait-ce que pour la rendre “reconnaissable pour le lecteur — mais qui, tout autant, les construit en partie. » (Traverso, 1990 : 120)

Raymond Queneau avoue, lui-même, qu’il a déployé beaucoup d’efforts pour rapprocher les dialogues au réel dans son roman mais il accepte que cet exercice ne soit pas si facile :

« Il n’est pas possible de rendre un compte exact d’une conversation. Regardez Zazie, par exemple, je ménage des silences, je mets des points de suspensions; des indications de gestes pour me rapprocher le plus possible de la vie d’une conversation. L’oral a une présence dont on ne peut rendre compte à l’écrit (les bafouillages, les gestes, les ratés, les grognements.) » (Queneau, 1973 : 175)

Quel que soit la richesse des informations apportées par le texte sur ses composantes non verbales et vocales, elles ne peuvent qu’être présentées avant ou après le dialogue. De ce fait, ce qui s’exprime de façon simultanée dans l’interaction d’un dialogue réel, se retrouve décalé dans le dialogue romanesque. Il est donc possible de dire que « *le décalage* » constitue un aspect essentiel de tous les dialogues fabriqués.

CINQUIEME PARTIE

5. 'ZAZIE' DANS L'ENSEIGNEMENT DU FLE

Enseigner, c'est bien sûr le travail des enseignants mais c'est surtout et avant tout un travail qui demande beaucoup de responsabilités. L'enseignant est à la fois chargé de diriger la classe en respectant les besoins et les objectifs des élèves et de leur présenter les cours avec tous les matériels qui vont lui faciliter cette tâche d'enseignement. Il convient donc de sincèrement partager l'idée que défend Martinand :

« La didactique est contestée. Contestée par les scientifiques : il suffit de bien connaître sa discipline, l'effort ne consiste qu'à trouver l'explication simple et à 'exposer clairement et avec enthousiasme'. Contestée aussi par les pédagogues : l'enseignement est un art. Il demande un don, quelques recettes et l'amour des élèves. » (Martinand, 1990 : 52)

Ce que nous dit Martinand, c'est que l'enseignement nécessite de bonnes recettes et de bons élèves qui ont souci d'apprendre. S'il s'agit d'enseigner une langue étrangère, cet '*art*' semble être un peu plus difficile parce qu'il est nécessaire de faire acquérir aux élèves certaines aptitudes langagières qui sont au minimum convenables pour pouvoir comprendre, lire, écouter et parler dans cette nouvelle langue. L'enseignant est donc toujours en recherche de trouver des supports motivants, c'est-à-dire, « des recettes propres » qui vont aider à réaliser ce long processus d'enseignement. Partant de cette idée, que nous partageons, nous proposons ici d'exploiter de temps en temps les dialogues romanesques en classe de français langue étrangère, comme support important et indispensable pour enseigner la langue et sa culture dans toute leur densité.

Durant tous les précédents chapitres nous avons maintes fois souligné que le roman contemporain de Raymond Queneau, **Zazie dans le métro**, est écrit, pour une grande part, dans un langage familier voire vulgaire et repose, en même temps, sur plusieurs dialogues amusants entre les personnages. C'est donc ce roman inoubliable qui va nous servir, dans cette cinquième partie, comme corpus pour notre projet de langue en classe de FLE. Avant de proposer trois fiches pédagogiques autour des dialogues romanesques tirés de **Zazie dans le métro**, il nous semble utile de rappeler quelques notions importantes qui vont mettre en apparence les raisons pour lesquelles nous avons choisi de faire ce type de travail.

5.1. Les nouvelles approches dans l'enseignement du français langue étrangère

A vrai dire, le XXe siècle a été témoin d'une évolution sur la conception de langue : la langue est considérée non plus comme une structure en tant que telle, mais bel et bien comme un moyen pour communiquer, pour créer des interactions entre les gens. Avant cette révolution, on la voyait comme un ensemble de structures dont il suffisait de connaître les règles de combinaison pour pouvoir l'utiliser. Parallèlement, ce qui était important pour les professeurs, c'était d'enseigner d'abord la structure de la langue. Pourtant, la période actuelle dans laquelle nous vivons a vu, comme on l'a dit, un grand changement : avec l'approche communicative, par rapport aux autres méthodologies précédentes, on commence à donner plus d'importance à la communication en classe de langue, on trouve ainsi une nouvelle formule : « *apprendre la structure en communiquant et non apprendre la structure avant de communiquer.* » (Courtyllon, 2003 : 7)

« Un changement radical de pensée a séparé cette période de celle dans laquelle nous vivons actuellement. A partir des années 1970, la pensée sur la langue a été orientée par le concept de communication : la langue sert à transmettre des messages, donc à exprimer des intentions de communication à des partenaires avec lesquels on se trouve en interaction, d'où l'importance du choix de la forme linguistique qui doit être adaptée au message et à l'interlocuteur. C'est la théorie des actes de parole. Utiliser la langue, ce n'est pas seulement manipuler des structures, c'est aussi véhiculer des sens conformes à l'intention de communication et adaptés linguistiquement à la situation de communication dans laquelle on se trouve. » (Courtyllon, 2003 : 6)

Aujourd'hui, l'approche communicative, sur laquelle reposent les méthodes d'apprentissage les plus récentes, privilégie des actes langagiers dans des situations communicatives authentiques. Cette méthode permet de nouvelles pratiques dans les classes ainsi que l'exploitation pédagogique de nouveaux supports. L'enseignant est désormais plus libre, il choisit les documents présentés aux apprenants et l'introduction de documents authentiques apporte une source de meilleure motivation.

La conception didactique du FLE prévoit également une formation dans les domaines des compétences linguistiques, méthodiques et socioculturelles. Dans le domaine de la formation linguistique, il s'agit avant tout de l'accroissement des compétences linguistiques. Il est nécessaire que les élèves soient qualifiés pour mettre en application leurs intentions communicatives qui répondent de façon satisfaisante à une situation donnée.

Les moyens linguistiques doivent être mis à sa disposition : l'acquisition du lexique et de la grammaire semble être primordiale et la prononciation avec l'orthographe occupe un autre côté important pour former la base d'une communication réussite. Il est vrai que l'apprentissage de la grammaire et du vocabulaire est nécessaire pour l'enseignement des aptitudes communicatives dont les connaissances grammaticales et du vocabulaire sont la base mais il faut aussi insister sur l'équilibre entre l'enseignement de la grammaire, l'introduction du vocabulaire et la connaissance d'une culture étrangère. La méthode choisie pour enseigner la langue est aussi importante pour que les élèves deviennent capables de continuer leurs apprentissages de façon autonome. En ce qui concerne l'apprentissage socioculturel, il s'agit ici d'un contact entre deux cultures différentes : en ce qui nous concerne française et turque. On peut avouer que les cours de FLE est une invitation à changer la perspective des élèves sur la culture de l'autre.

Les trois éléments essentiels en classe de langue se constituent de la compréhension, du fonctionnement de la langue et de l'évaluation et on voit que la classe devient ainsi un lieu de nombreux échanges :

« [...] la classe est par excellence le lieu où de nombreux échanges peuvent avoir lieu au sujet de la langue. La langue comme sujet d'échange motive toujours les élèves puisqu'ils sont là pour apprendre et qu'ils ont besoin d'y réfléchir. Les trois points essentiels qui se discutent naturellement en classe de langue sont la compréhension (s'expliquer et interroger sur ce qui a été compris et ce qui ne l'est pas, éclairer le sens), le fonctionnement de la langue (l'explication du pourquoi de l'utilisation de telle forme plutôt que de telle autre) et l'évaluation, c'est-à-dire l'expression par les élèves du sentiment qu'ils ont vis-à-vis des productions de leurs camarades (sont-elles correctes ou incorrectes ?) et de la façon de les améliorer. » (Courtyllon, 2003 : 64)

Le premier but de l'enseignant en classe de FLE est de mettre les élèves en situation de communication et tout élève qui apprend une nouvelle langue veut et doit transmettre l'information et être en même temps capable de la recevoir. Le succès de cette activité dépend de la combinaison exacte de quatre domaines qui sont ainsi liés les uns aux autres : le lexique, la phonétique, la syntaxe et la morphologie :

« Ce qui s'acquiert en premier lorsqu'on se trouve en situation d'apprentissage dans le pays où la langue est parlée, c'est le lexique et la phonétique, étroitement associés puisqu'on ne peut se faire comprendre sans une prononciation plus ou moins correcte. Puis vient la syntaxe, qui, progressivement, se met en place se complexifiant, c'est-à-dire que l'expression, d'abord « parataxique », devient peu à peu « syntaxique. [...] Ensuite, en troisième position, vient la morphologie, ce qui s'explique par le fait qu'elle occupe un rang accessoire dans la transmission du message. » (Courtyllon, 2003 : 66)

Il n'est pas possible pour un apprenant de parler correctement avant d'avoir déjà acquis une certaine capacité à parler. De ce fait, la tâche du professeur en classe de langue est de favoriser l'acquisition lexicale en fonction des besoins, de laisser la grammaire se mettre en place, d'abord en tant que compétence de reconnaissance, et de faire chaque fois la classe un lieu de communication personnelle pour les élèves.

Une question, alors, apparaît pour notre travail, « les dialogues romanesques », comme support authentique, sont-ils de bonnes sources pour l'enseignant de langue afin qu'il réalise tous ces objectifs en classe ? Nous proposons ainsi d'exploiter les dialogues romanesques pour aider les élèves à acquérir les structures morphologiques, lexicales et syntaxiques de la langue en développant leurs facultés intellectuelles et culturelles. Il faut quand même analyser, de façon détaillée, les raisons de leur introduction en classe de langue étrangère.

5.2. Les dialogues romanesques au service du FLE

Dans l'enseignement des langues étrangères, le dialogue reste toujours un support indispensable même si son contenu, sa structure et sa fonction d'exploitation ont beaucoup changé. L'approche communicative dont le but essentiel est d'établir la communication entre les apprenants afin qu'ils se familiarisent avec toutes les facettes des interactions naturelles, les dialogues commencent à être organisés selon des projets de communication. Aujourd'hui les enseignants souhaitent de plus en plus introduire le dialogue dans leurs classes car nous vivons tous dans un monde de « dialogue ».

Nous soutenons également l'idée d'exploiter les dialogues, mais comme type de dialogue, nous conseillons de choisir les dialogues romanesques pour rapprocher les élèves des réalités conversationnelles de la langue. L'objectif de cette partie est donc de montrer que le travail avec le dialogue romanesque semble être censé et cohérent pour suggérer un contact authentique avec la langue étrangère. L'intérêt pédagogique de l'exploitation des dialogues romanesques est acquis et les enseignants préfèrent les utiliser fréquemment comme document authentique appartenant à la culture française. Avant tout, le dialogue romanesque sert à l'acquisition linguistique dans les domaines du vocabulaire et de la grammaire, il s'agit donc d'outils didactiques importants pour les cours de FLE et il représente également les éléments essentiels de la réalité culturelle et sociale de la France, du moins à l'époque du roman.

L'étude avec ce support n'est donc pas seulement un souci linguistique et un plaisir esthétique mais aussi le lieu de croisement des cultures et l'espace privilégié de l'interculturalité. On sait bien que l'objectif de la classe de langue est l'apprentissage non seulement de la langue mais aussi de sa culture. Le dialogue romanesque permet d'aborder ces deux domaines conjointement en se pliant à différents types d'activités d'apprentissage. Un dialogue romanesque peut être inséré dans l'ensemble des rubriques des différents manuels qu'il s'agisse de ceux de grammaire, de conjugaison, de vocabulaire, de civilisation et de compréhension écrite. Il se voit donc associé à un triptyque d'activités récurrentes composées d'exercices de compréhension, de question de lexique et d'exercices d'expression écrite. En suivant les principes de l'approche communicative, on exploite seulement les aspects communicatifs des dialogues mettant l'accent sur les éléments qui favorisent et facilitent la compréhension. Etant donné qu'une des ambitions de cette approche est de permettre l'accès à l'autonomie de l'apprenant, le travail avec les dialogues romanesques peut être une façon d'y parvenir. Sans négliger l'apprentissage de l'oral, le développement de compétences propres au travail des dialogues peut être inséré dans une progression pédagogique au bénéfice des apprenants.

Lorsqu'il s'agit d'introduire en classe un dialogue littéraire ou bien un extrait littéraire, il est primordial d'enseigner d'abord aux élèves à comprendre :

« Enseigner à comprendre, c'est-à-dire, à avoir accès aux informations contenues dans des textes oraux ou écrits, devrait être la première finalité pédagogique, celle du début de l'unité. [...] La plupart des textes présentés aux étudiants, du moins dans les méthodes actuelles, ont surtout été choisis pour des raisons linguistiques, dans l'idée de faire acquérir des structures de la langue organisées en progression. Faire en sorte que le texte ne soit pas un « texte pretexte », mais un texte véritable, sinon authentique, vraisemblable, sinon vrai, intéressant par son contenu (une situation où il se passe quelque chose, un texte écrit d'où on retire non seulement des modèles linguistiques, mais aussi des modèles de communication, porteurs de sens culturels. » (Courtyllon, 2003 : 54)

Courtyllon avance également l'idée qu'entrer dans un texte et en saisir petit à petit les sens suppose qu'on comprenne des aspects sensiblement différents de la langue: le lexique d'une part, la morphosyntaxe d'autre part. (Courtyllon, 2003 : 55) Les dialogues romanesques réunissent donc les objectifs linguistiques, méthodologiques et culturels. C'est l'une des raisons pour laquelle ils sont considérés comme un outil didactique privilégié. L'emploi des dialogues romanesques permettraient d'apprendre les compétences pour analyser tous les textes en général et encourage la créativité et la perception individuelle des élèves.

Comment peut-on choisir les dialogues romanesques ? La réponse de cette question est vraiment importante et il est donc nécessaire de se renseigner aussi sur les critères de ce choix. Voici une liste non exhaustive de critères à prendre en compte, lorsqu'on souhaite exploiter un dialogue romanesque en classe de langue :

- l'âge des élèves,
- le niveau d'apprentissage : longueur et degré de difficulté des textes,
- les objectifs du cours,
- l'importance pour l'apprentissage interculturelle,

Et les objectifs didactiques généraux que l'on cherche à obtenir des cours avec les dialogues romanesques sont :

- les élèves doivent apprendre à étudier les dialogues,
- les élèves doivent être capables d'analyser les dialogues à l'aide des questions concrètes,
- les élèves doivent apprendre à connaître les écrivains français,
- les élèves doivent apprendre à servir les dialogues comme déclencheur d'une impulsion pour un travail créatif.

Lire et étudier les dialogues romanesques pour le plaisir de la langue, développe un goût esthétique chez les apprenants. Introduire ainsi la littérature dans les classes de FLE est un bon moyen de leur faire apprécier la langue. La lecture et l'étude des dialogues romanesques ouvrent aux apprenants un monde qu'ils ne connaissent pas et leur vision du monde peut s'élargir selon la présentation des dialogues. L'apprenant qui se trouve au centre de cette activité peut développer ses compétences d'une façon autonome en prenant du plaisir pendant qu'il se construit une nouvelle vision du pays étranger dont il apprend la langue.

Comme nous l'a enseigné le linguiste Jakobson, l'une des fonctions du langage est la fonction stylistique et le meilleur moyen pour observer cette fonction de la langue est d'étudier toutes les formes d'écritures. Les dialogues romanesques, eux aussi, possèdent cette vertu :

« [...] la fonction stylistique, c'est-à-dire la possibilité de créer avec les mots de la langue des formes appréciables pour elles-mêmes et susceptibles de donner du plaisir, de faire voir le réel d'une autre manière, un réel transposé, mis en valeur par les mots de la langue. La poésie est sans doute l'expression la plus achevée de cette fonction, mais d'autres formes d'écriture peuvent posséder cette vertu de mise en valeur du réel, cette qualité de style qui a pour effet d'accrocher le lecteur, de frapper son imaginaire, donc d'engager sa participation effective dans l'acte d'apprentissage. » (Courtillon, 2003 : 76

Après avoir présenté les propriétés des dialogues romanesques et les raisons de les introduire en classe de langue, vient le temps de proposer trois fiches pédagogiques comme exemplaires pour des activités pratiques dans ce domaine. Nos dialogues romanesques sont tirés du roman **Zazie dans le métro** de Raymond Queneau et nous avons déjà donné deux raisons fondamentales pour utiliser les dialogues de ce roman : Premièrement, ce roman trouve sa place parmi les œuvres contemporaines, la langue qui y est utilisée est donc très proche de celle utilisée actuellement en France. Deuxièmement, Queneau utilise dans ce roman un langage populaire, c'est-à-dire une langue vivante, qui est utilisée dans la vie quotidienne, dans toutes les conversations ordinaires, dans les rues.

De par ces deux caractéristiques du roman, nous sommes persuadés de l'utilité d'enseigner aux élèves ce type de langage, qui implique presque tous les registres et tons, en leur présentant aussi plusieurs personnages amusants qui vont créer facilement les effets de comique et qui vont ainsi donner aux élèves le plaisir de travailler avec la langue autour de leurs actions.

Avec les dialogues de ce roman, nous privilégions principalement d'enseigner les registres de la langue française et espérons créer de bonnes sources pour faciliter les tâches de tous les professeurs en classe de langue. Cette grande œuvre, qui est écrite après la seconde guerre mondiale et qui se passe à Paris, permettra incontestablement aux enseignants d'introduire aussi quelques notes historiques et de mieux faire connaître cette grande capitale de la France mais connu du monde entier.

5.2.1. La fiche pédagogique 1

Niveau : A2

Public : Adolescents et jeunes adultes

Séance de : 80 minutes

Support : Zazie dans le métro de Raymond Queneau, 1959

Matériels : Photocopies du dialogue et les images prises de l'adaptation du roman au film de Louis Malle.

Objectifs communicatifs :

- Comprendre globalement puis en détail un dialogue romanesque.
- Faire des hypothèses selon les données du dialogue.
- Jouer un jeu de rôle en classe.

Objectifs linguistiques :

- Faire comprendre les registres de langue en français (registre soutenu, courant, familier et argotique)
- Faire saisir aux élèves que les registres se différencient selon trois niveaux : niveau de la prononciation, niveau de la grammaire, niveau du vocabulaire.
- Travail de lexique appartenant au registre familier et argotique.

Objectifs socioculturels :

- Faire connaître la vie des parisiens dans les années 50.
- Faire connaître un écrivain contemporain français.

Déroulement du cours :

Le premier travail de l'enseignant est de donner aux élèves des informations brèves sur le roman **Zazie dans le métro** et de son auteur, Raymond Queneau, et ensuite il doit leur expliquer qu'ils vont travailler avec l'un des dialogues tiré de ce roman. Cette phase est importante parce que les élèves veulent surtout savoir ce qu'ils vont faire et ces explications vont les aider à préparer les activités possibles à faire en classe.

Pour activer ce projet en classe de langue, on propose de faire le travail en deux étapes: la première étape va être consacrée d'abord à la compréhension du dialogue. Il serait ici utile d'utiliser pendant le cours les images prises de l'adaptation du roman au film, elles vont à la fois motiver les élèves et favoriser le processus durant cette étape. Les élèves vont lire attentivement les dialogues, répondre aux questions qui vont les aider à comprendre le texte et à observer la construction des dialogues à travers des données linguistiques, lexicales et phonologiques.

A la fin de cette étape, l'enseignant va prendre la parole pour expliquer aux élèves qu'il existe différents registres en français. En donnant les définitions nécessaires, il va attirer également l'attention sur les changements de vocabulaire, de syntaxe et d'orthographe qui dépendent des registres.

Pour la deuxième étape, les élèves vont être désormais prêts pour faire les autres exercices autour du dialogue. Grâce à des activités pendant ces deux séances, les élèves vont apprendre la langue familière en remarquant l'utilisation du vocabulaire familier (tonton, valoche, se grouiller, pote, tac) et argotique (salaud, vache, sacrebleu, merde) et ils vont prendre l'occasion d'observer les particularités syntaxiques de ces registres.

Les activités pour transformer le registre familier et argotique au registre standard ou soutenu de français permettent aux élèves de comparer les registres et de mieux comprendre leurs différences.

Annexe 1

- Tonton, qu'elle crie, on prend le métro ?
- Non.
- Comment ça, non ?

Elle s'est arrêtée. Gabriel stope également, se retourne, pose la valochette et se met à expliquer.

- Bin oui : non. Aujourd'hui, pas moyen. Y a grève.
- Y a grève.
- Bin oui : y a grève. Le métro, ce moyen de transport éminemment parisien, s'est endormi sous terre, car les employés aux pinces perforantes ont cessé tout travail.
- Ah les salauds, s'écrie Zazie, ah les vaches. Me faire ça a moi.
- Y a pas qu'à toi qu'ils font ça, dit Gabriel parfaitement objectif.
- Jm'en fous. N'empêche que c'est à moi que ça arrive, moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturier dans le métro. Sacrebleu, merde alors.
- Faut te faire une raison, dit Gabriel dont les propos se nuançaient parfois d'un thomatisme légèrement kantien.
Et, passant sur le plan de la cosubjectivité, il ajouta :
- Et puis faut se grouiller. Charles attend.
- Oh ! celle-là, je la connais, s'esclama Zazie furieuse, je l'ai lue dans les Mémoires du général Vermot.
- Mais non, dit Gabriel, mais non, Charles, c'est un pote et il a un tac. Je nous le sommes réservé à cause de la grève précisément, son tac. T'as compris ? En route.

Annexe 2



Exercices d'application

Étape 1 : Compréhension du dialogue

Après avoir lu le dialogue, discutez ces questions en classe:

- Quel rapport s'établit entre Zazie et Gabriel ?
- D'après vous, dans quel genre d'endroit se déroule le dialogue ? Dans une maison, une pharmacie ou une gare ? Par quels indices l'avez-vous compris ?

<i>Vrai ou faux ?</i>
- Zazie habite à Lyon.
- Gabriel est le père de Zazie.
- Zazie veut prendre le métro.
- Le métro circule très bien quand elle est à Paris.
- Charles est l'ami de Gabriel et il a un taxi.

Observation :

- Lisez encore une fois attentivement le dialogue et faites ensuite la liste de tous les mots qui, selon vous, n'appartiennent pas au français standard.
- Analysez dans le dialogue la construction de la phrase et le changement dans l'orthographe. Notez-les.
- A la suite de vos observations, quelles différences avez-vous remarquées dans le dialogue ? Essayez d'en chercher la raison?

Etape 2 : Activités en classe

Classez tous les mots selon le registre dans lequel ils sont employés :

Registre familier	Registre soutenu	Registre courant	Registre argotique

Trouvez les expressions en français standard correspondant aux phrases suivantes :

- Se met à espliquer.
- Aujourd'hui, pas moyen. Y a grève.
- Me faire ça à moi.
- Jm'en fous.
- Moi qu'étais si heureuse, si contente et tout de m'aller voiturier dans lméto.
- Faut te faire une raison.
- Je nous le sommes réservé.
- T'as compris ?

Atelier d'écriture :

- « *Mais non, dit Gabriel, mais non, Charles, c'est un pote et il a un tac. Je nous le sommes réservé à cause de la grève précisément, son tac. T'as compris ? En route.* » dit Gabriel. Imaginez alors le premier dialogue qui se passe entre Gabriel, Zazie et Charles en respectant le registre familier. Demandez ensuite à votre professeur de vous donner le vrai dialogue du roman pour le comparer avec votre travail.

Travail en groupe : Jeu de rôle

- A la fin du cours, les élèves vont rejouer en classe le dialogue en utilisant le même registre que Zazie et Gabriel utilisent.

Annexe 3

Le premier dialogue entre Gabriel, Zazie et Charles :

- Bonjour, petite, dit-il à Zazie sans la regarder en rangeant soigneusement sa publication sous ses fesses.
- Il est rien moche son bahut, dit Zazie.
- Monte, dit Gabriel, et sois pas snob.
- Snob mon cul, dit Zazie.
- Elle est marante, ta petite nièce, dit Charles qui pousse la seringue et fait tourner le moulin.

5.2.2. La fiche pédagogique 2

Niveau : A2

Public : Adolescents et jeunes adultes

Séance de : 80 minutes

Support : Zazie dans le métro de Raymond Queneau, 1959

Matériels : Photocopies du dialogue et les photos de lieux cités dans le texte.

Objectifs communicatifs :

- Comprendre globalement puis en détail un dialogue romanesque.
- Faire des hypothèses sur la structure du dialogue.

Objectifs linguistiques :

- Découvrir le registre familier et argotique.
- Découvrir les particularités syntaxiques correspondantes à la langue parlée.

Objectifs socioculturels :

- Faire connaître certains monuments principaux de Paris.
- Donner aux élèves quelques repères historiques de la France.

Déroulement du cours :

Cette deuxième séance sur le registre de langue, se déroule aussi selon deux étapes : La première « *étape de la compréhension* », durant laquelle on propose de faire le travail en groupe pour discuter ensemble des questions liées au dialogue. Après avoir lu suffisamment le dialogue, chaque groupe va donc essayer de répondre aux questions en prenant les photos de lieux cités par les personnages. Cela leur permet de mieux se construire leurs propres idées et l'enseignant doit les aider de temps en temps en donnant des informations nécessaires sur les monuments de Paris et de Napoléon.

Insistez sur l'expression « *Tomber sur la tête* » en posant aux élèves la question : Dans quel type de conversation pourraient-ils l'utiliser ? Invitez-les aussi à faire des hypothèses sur la ou les raison(s) pour la(les)quelle(s) l'auteur a choisi de dire « *cexé* » au lieu de dire « *ce que c'est* ».

Dans la deuxième étape, « *étape des activités* » les élèves vont être capables de faire les activités de lexique et de syntaxe. Pendant le travail de lexique, permettez aux élèves d'utiliser le dictionnaire. Attirez également leur attention sur les phrases négatives qui ne contiennent pas la locution « *ne* » et sur le vocabulaire argotique (marant, mon cul, enflé, con) et familier (truc, chouette).

Ces deux étapes vont permettre aux élèves à la fois d'enrichir leurs informations sur Paris et l'histoire de France mais aussi de mieux distinguer les registres familiers et argotiques.

Annexe 1

- J'ai trouvé, hurle celui-ci. Le truc qu'on vient de voir, c'était pas le Panthéon bien sûr, c'était la gare de Lyon.
- Peut-être, dit Gabriel avec désinvolture, mais maintenant c'est du passé, n'en parlons plus, tandis que ça, petite, regarde-moi ça si c'est chouette comme architecture, c'est les Invalides...
- T'es tombé sur la tête, dit Charles, ça n'a rien à voir avec les Invalides.
- Eh bien, dit Gabriel, si c'est pas les Invalides, apprends-nous cexé.
- Je sais pas trop, dit Charles, mais c'est tout au plus la caserne de Reuilly.
- Vous, dit Zazie avec indulgence, vous êtes tous les deux des ptits marants.
- Zazie, déclare Gabriel en prenant un air majestueux trouvé sans peine dans son répertoire, si ça te plait de voir vraiment les Invalides et le tombeau véritable du vrai Napoléon, je t'y conduirai.
- Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.
- Qu'est-ce qui t'intéresse alors ?
Zazie réponds pas.
- Oui, dit Charles avec une gentillesse inattendue, qu'est-ce qui t'intéresse ?
- Le métro.

Annexe 2



Etape 1 : Compréhension du dialogue

Après avoir lu le dialogue, discutez en classe ces questions :

- Quel est le rôle de Paris dans ce dialogue ?
- Que signifient « Panthéon », « Invalides » et « la caserne de Reuilly en France » ? Et quels autres monuments de Paris connaissez-vous ?
- Qui est Napoléon ? Qu'est-ce que vous pouvez dire sur son importance pour les Français ?

Vrai ou faux ?
- Gabriel sait très bien les noms des monuments de Paris.
- Zazie veut voir les Invalides et le tombeau véritable de Napoléon.
- Zazie a renoncé à l'idée de voir le métro.
- Gabriel veut faire connaître Paris à Zazie.
- Charles n'a aucun souci sur ce qui intéresse vraiment Zazie.

Observation :

- Relisez encore une fois le dialogue et essayez ensuite de trouver ce que veut dire cette expression : « *Tomber sur la tête* ». Comment pouvez-vous exprimer la même idée dans votre langue ?
- Observez le dialogue, ils s'y trouvent des phrases qui ne correspondent pas au français standard. Trouvez-les et expliquez ce qu'il manque.
- Qu'est-ce que l'auteur veut dire par le mot « cexé » ?

Étape 2 : Activités en classe

D'après vous, quels sont les mots qui pourraient avoir un sens argotique ? Devinez-les.

Recopiez et indiquez le registre de langue employé dans chacune des phrases suivantes :

- Vous, dit Zazie avec indulgence, vous êtes tous les deux des ptits marants.
- T'es tombé sur la tête, dit Charles, ça n'a rien à voir avec les Invalides.
- Napoléon mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con.
- Regarde-moi ça si c'est chouette comme architecture, c'est les Invalides...

Classez tous les noms dans le dialogue selon leurs catégories :

Registre familier	Registre courant	Registre soutenu	Registre argotique

Atelier d'écriture :

- *Alors tu t'es bien amusée ?*
- *Comme ça.*
- *T'as vu le métro ?*
- *Non.*
- *Alors, qu'est-ce que t'as fait ?*
- *J'ai vieilli.*

Voilà le dernier dialogue du roman qui se passe entre Zazie et sa mère. Zazie déclare qu'elle n'a pas vu le métro mais elle a ajouté qu'elle a vieilli. Imaginez alors les aventures de Zazie avec son oncle à Paris ?

5.2.3. La fiche pédagogique 3

Niveau : A2

Public : Adolescents et jeunes adultes

Séance de : 80 minutes

Support : Zazie dans le métro de Raymond Queneau, 1959

Matériels : Photocopies du dialogue.

Objectifs communicatifs :

- Comprendre globalement puis en détail un dialogue romanesque.
- Faire des hypothèses selon les données du dialogue.

Objectifs linguistiques :

- Faire comprendre les registres de langue en français (registre soutenu, courant, familier et argotique)
- Découvrir le vocabulaire familier et argotique.

Déroulement du cours :

La troisième fiche pédagogique est encore relative à l'enseignement des registres, principalement, le registre familier et le vocabulaire qui lui appartient. Avant de faire les exercices de lexique, d'orthographe et de la syntaxe, nous privilégions d'abord la compréhension du dialogue.

Pendant la première étape, laissez alors les élèves observer le dialogue. On remarque que ce dialogue produit des effets de simultanéité en racontant en même temps toutes les actions des personnages. Les élèves peuvent donc avoir l'impression que le dialogue se réalise devant leurs yeux. Le commentaire narratif, sous l'apparence des didascalies, permet de créer cette ambiance attirante. Quelques modifications orthographiques et l'utilisation de trois points de suspension dans certaines phrases nous présentent des indices sur les sentiments des personnages. C'est donc par ces particularités qu'on peut comprendre, par exemple, que Mado Ptits-pieds est à la fois émotive et hésitante.

Après avoir bien compris le dialogue, les élèves vont faire les exercices de lexique, d'orthographe et de réécriture d'un passage de dialogue selon le français standard. On rencontre dans ce dialogue des mots qui appartiennent au registre familier ; « foncer, grouiller, s'emmerder, débloquer, bramer » et des mots qui appartiennent au registre argotique ; « con, marida ». On voit encore dans les phrases négatives que la locution « ne » n'est pas utilisée étant donné qu'il est parfois aussi absent dans la langue parlée. Faites remarquer également aux élèves que les modifications orthographiques résultent de leurs prononciations, c'est-à-dire que l'auteur essaye de les écrire phonétiquement tel qu'ils se prononcent.

Annexe 1

- Allô.
- C'est toi, Charles ?
- Rrroin.
- Alors fonce et va chercher Marceline que je lui cause, c'est urgent.
- J'ai d'ordres à recevoir de personne.
- Ah là là, s'agit pas de ça, grouille que je te dis, c'est urgent.
- Et moi je te dis que j'ai d'ordres à recevoir de personne.

Et il raccroche. Puis il revient vers le comptoir derrière lequel Mado Ptits-pieds semblait rêver.

- Alors, dit Charles, qu'est-ce que t'en penses ? C'est oui ? C'est non ?
- Jvous répète, susurra Mado Ptits-pieds, vous mdites ça comme ça, sans prévnr, c'est hun choc, jprévoiais pas, ça dmande réflexion, msieu Charles.
- Comme si t'avais pas déjà réfléchi.
- Allô, hurla Gabriel.
- Rrroin, dit Charles.
- Allez, fais pas lcon. Va, fonce chez Marceline et tu commences à m'emmerder à la fin.
- Tu comprends, dit Charles d'un ton supérieur, tu mdéranges.
- Non mais, brama le téléphone, qu'est-ce qu'i faut pas entendre. T't'déranger toi ? qu'est-ce que tu pourrais branler d'important ?

Charles posa énergiquement sa main sur le fonateur de l'appareil et se tournant vers Mado, lui demanda :

- C'est ti oui ? c'est ti non ?
- Ti oui, répondit Mado Ptits-pieds en rougissant.
- Bin vrai ?
- (*geste*)

Charles débloqua le fonateur et communiqua la chose suivante à Gabriel toujours présent à l'autre bout du fil :

- Bin voilà, j'ai une nouvelle à t'annoncer.
- *M'en fous. Va me chercher...*
- Marceline, je sais.

Puis il fonce à toute vitesse :

- Mado Ptits-pieds et moi, on vient de se fiancer.
- Bonne idée. *Au fond j'ai réfléchi, c'est pas la peine...*
- T'as compris ce que je t'ai dit ? Mado Ptits-pieds et moi, c'est le marida.

Etape 1 : Compréhension du dialogue

Après avoir lu le dialogue, discutez en classe ces questions :

- Quels sont les effets produits par ce dialogue ?
- « *Et il raccroche, puis il revient...*, Charles pose énergiquement sa main, puis il fonce à toute vitesse ». D'après vous, quel est le rôle de ces phrases dans le dialogue ? Pourquoi est-ce que l'auteur préfère utiliser ces types de phrases et comment peut-on les nommer ?
- Est-ce qu'il y a des phrases qui expriment les sentiments des personnages ? Par quels indices les avez-vous remarqués ?

Vrai ou faux ?
- Il s'agit d'un dialogue qui se passe entre trois personnages.
- Gabriel parle avec Charles dans un bistro.
- Charles écoute attentivement Gabriel et accepte sa demande.
- Charles veut se marier avec Mado Ptits-piéd.
- Gabriel s'intéresse beaucoup à la nouvelle que lui annonce Charles.

Observation :

- Relisez encore une fois le dialogue en faisant attention à l'orthographe de certaines expressions. Notez-les.
- Observez et soulignez tout le lexique utilisé (nom, verbe, adjectif) dans ce dialogue et indiquez quel type de registre y est employé ?
- « *Va chercher Marceline que je lui cause* ». Essayez de trouver des expressions équivalentes pour cette phrase ?

Étape 2 : Activités en classe

Classez tous les noms dans le dialogue selon leurs catégories qu'ils appartiennent :

Registre familier	Registre courant	Registre soutenu	Registre argotique

Observez cette phrase du dialogue. Est-ce qu'il y a des expressions incorrectes ? Pourquoi l'auteur écrit-il « c'est hurgent » au lieu d'écrire « c'est urgent » ?

- Oh là là, s'agit pas de ça, grouille que je te dis, c'est hurgent .

Réécrire ce passage du dialogue selon le français standard :

- « Alors, dit Charles, qu'est-ce que t'en penses ? C'est oui ? C'est non ?
- Jvous répète, susurra Mado Ptits-pieds, vous mdites ça comme ça, sans prévnir, c'est hun choc, jprévoiais pas, ça dmande réflexion, msieu Charles.
- Comme si t'avais pas déjà réfléchi.
- Allô, hurla Gabriel.
- Rrroin, dit Charles.
- Allez, fais pas lcon. Va, fonce chez Marceline et tu commences à m'emmerder à la fin.
- Tu comprends, dit Charles d'un ton supérieur, tu mdéranges.
- Non mais, brama le téléphone, qu'est-ce qu'i faut pas entendre. T't'déranger toi ? qu'est-ce que tu pourrais branler d'important ? »

Atelier d'écriture :

« *T'as compris ce que je t'ai dit ? Mado Ptits-pieds et moi, c'est le marida* », exprime Charles. Imaginez alors une scène pour leur première rencontre à l'aide de cette image prise de l'adaptation du roman au film.



5.3. Vers la conclusion

Vers la fin de cette cinquième partie, nous avons essayé de rédiger trois fiches pédagogiques pour enseigner principalement aux élèves la langue familière de tous les jours. En ce qui concerne les objectifs linguistiques, l'enseignement des registres de langue en français a donc pris la première place. Les dialogues romanesques tirés de **Zazie dans le métro** nous fournissent une excellente source pour atteindre ce but.

Avec ces trois fiches pédagogiques, nous espérons développer les expressions orales/écrites et la compréhension écrite des élèves autour des activités proposées. Pour les activités de compréhension orale, nous n'oublions pas de conseiller aux professeurs, s'ils le souhaitent, d'introduire également dans leurs classes l'adaptation du roman au film de Louis Malle en 1960.

SIXIEME PARTIE

6. CONCLUSION

Durant le long développement de ce travail, composé de quatre parties théoriques différentes mais cependant liées les unes aux autres, nous avons étudié le rôle que jouent les dialogues romanesques en didactique du français langue étrangère. Dans la première partie, l'accent fut mis sur le roman en tant que genre littéraire. Son analyse est en fait la réponse à cette question « qui raconte et qui perçoit le roman ? ». Les réponses à cette question nous ont permis de mettre en évidence deux types de narrateurs : Le narrateur hétérodiégétique, celui hors de l'histoire qu'il narre et le narrateur homodiégétique, bien présent dans l'histoire ce qui lui permet de présenter trois points de vue pour la raconter : La focalisation zéro, la focalisation externe et la focalisation interne. Nous avons également appris dans cette partie que le temps et l'espace prennent une grande place dans l'histoire parce qu'ils assument le rôle d'ancrer le roman dans le réel. L'analyse du moment, de la vitesse, de l'ordre et enfin de la fréquence de la narration, apparaissent comme les autres motifs de base des thématiques romanesques.

C'est aussi dans cette partie que nous avons eu la possibilité de diffuser les idées de Mikhaïl Bakhtine qui pense pour sa part que le roman est un genre supérieur parmi d'autres parce qu'il constitue un phénomène à la fois pluristylistique, plurilingual et plurivocal. Bref, pour conclure cette première partie, nous pouvons dire qu'il nous semblait nécessaire voire obligatoire d'observer tous les composants de base du roman pour pouvoir ensuite les appliquer au corpus que nous avons choisi, à savoir : **Zazie dans le métro** de Raymond Queneau.

La deuxième partie est réservée à l'étude détaillée de notre corpus **Zazie dans le métro**, sur lequel seront appliqués les grands principes de la narratologie, résumés dans la partie précédente. Le narrateur de **Zazie dans le métro** n'est pas un personnage de l'histoire mais un conteur extérieur. Pourtant, lorsqu'il change son point de vue, il nous fait aussi penser à un narrateur omniscient par les voix monologues intérieures de ses personnages. Son récit fait penser à ce que pourrait enregistrer une caméra posée en un point fixe et qui donnerait aux lecteurs l'impression que les actions se déroulent devant leurs yeux parce que le narrateur les raconte simultanément. Il adopte ainsi, le plus souvent, un point de vue externe.

Nous avons également aperçu par les indices, que les coordonnées spatio-temporelles sont bien nettes dans ce roman qui se passe en totalité à Paris et se déroule sur une période de temps de deux jours.

Pour déterminer le processus de production, c'est-à-dire, le processus d'énonciation de ce roman, nous avons analysé tous les procédés discursifs et énonciatifs que son grand auteur y a appliqués. De cette manière, on y a rencontré l'utilisation de différents types de vocabulaires, de registres, le changement de la structure syntaxique et phonologique propre à la langue parlée. On y a également rencontré les traces d'autres textes que l'on a analysés sous le thème d'intertextualité. Cette partie nous a encore permis de mieux discerner les idées révolutionnaires de Queneau sur la langue française en ce qui concerne le domaine du vocabulaire, de la syntaxe et de l'orthographe. Ces analyses ont également contribué à la compréhension du roman. Pour le mode utilisé, nous avons vu que Queneau a utilisé chaque types de discours rapporté mais en donnant effectivement la priorité à l'utilisation du discours indirect libre et du discours direct libre.

Un autre point important que nous avons soulevé dans ce roman est que l'espace des personnages se théâtralise, le récit focalise sur les gestes et les expressions des personnages, les répliques sont souvent accompagnées de didascalies. Nous pouvons donc certainement affirmer qu'il s'agit d'énonciations cinématographiques. Ce roman constitué de plusieurs conversations sous la forme du discours direct sans aucune intervention du narrateur, nous a permis une intéressante étude sur les dialogues.

La troisième partie, nous a donné l'occasion d'étudier les propriétés des dialogues romanesques. Pour pouvoir mener une étude dans ce domaine, nous avons tout d'abord dû mettre en place les caractéristiques des conversations naturelles en s'appuyant sur les principes du courant interactionniste dont les précurseurs sont K.C. Orecchioni et V. Traverso. A la fin de cette partie, nous sommes arrivés à la conclusion que les conversations naturelles et les dialogues romanesques possèdent leurs propres mécanismes et qu'ils ont des lois radicalement distinctes les unes des autres. Nous avons ainsi assisté aux dialogues romanesques dans **Zazie dans le métro** contenant des astuces typographiques et orthographiques qui mettent l'accent sur certaines particularités de la prononciation des divers personnages. Les trois points de suspension omniprésents dans le livre sont là pour marquer différents phénomènes comme l'interruption, le gap, la troncation que l'on appelle vulgairement des « ratés de l'oral ».

Nous avons également mis à jour que la communication par le langage para verbal et non verbal y sont très fréquents grâce aux commentaires narratifs du narrateur dans l'univers du roman ce qui permet aux lecteurs de mieux interpréter et restituer les échanges entre les personnages.

La quatrième partie fut l'occasion de la rédaction de trois fiches pédagogiques basées sur les dialogues tirés de **Zazie dans le métro**. A l'aide des activités proposées, nous espérons premièrement faire acquérir aux élèves toutes les compétences nécessaires afin qu'ils puissent se sentir indépendants lorsqu'ils se trouvent dans une situation réelle de communication. Nous espérons également enrichir leurs lexiques au moins sur le registre du langage familier en leur présentant une des meilleures sources culturelle existante. Mais ces fiches s'adressent aussi bien à tous les professeurs de langue qui souhaitent rendre leurs classes comme un véritable lieu où les élèves se trouveront dans l'équivalent d'un centre de langue étrangère et imprégné de sa culture. De plus les enseignants trouveront dans ces fiches, que nous avons voulu le plus pratique possible, un support pour leurs cours, facile à utiliser et agréable, aussi bien pour eux que pour leurs apprenants, à manipuler.

Enfin, ces trois fiches pédagogiques permettront aux élèves de mieux observer la langue de tous les jours utilisée dans la vie quotidienne en leur donnant le lexique et la structure syntaxique propre à ce registre familier et finalement aussi, de mieux connaître Paris et quelques repères historiques de la France de cette période. Les dialogues tirés de ce roman mettront les élèves en situation de communication autour des actions, pour le peu fascinantes des personnages assez insolites.

A la fin de ce long travail, nous nous sommes rendus compte que les dialogues romanesques et l'enseignement du FLE sont en relation très forte et que la recherche dans ce domaine demande encore de nouvelles explorations et de nouveaux développements. En soutenant l'idée d'introduire les dialogues romanesques en classe de langue étrangère, nous espérons sincèrement que nous avons pu présenter des sources qui sont à la fois pédagogiques et source de motivations pour tous les professeurs. Pour conclure, nous voudrions dire que les dialogues romanesques contribuent effectivement à la didactique du FLE et vont continuer à le servir et que le travail présent apportera une nouvelle dimension dans ce domaine, ainsi qu'une pierre, aussi modique soit-elle, à ce bel édifice qu'est l'étude des langues...

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, M.J. (1999). **Le Récit**. Lyon: PUF
- Adam, J.M. (1999). **Le texte narratif**. Paris: Nathan.
- Adam, J.M. (2005). **La Linguistique Textuelle**. Paris: Armand Colin.
- Argod-Dutard, F. (1998). **La linguistique littéraire**. Paris: Armand Colin.
- Bakhtine, M. (1987). **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1966). **L'analyse structurale du récit**. Points Essais: Communications, 8. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1964). Zazie et la littérature, dans: **Essais Critiques**. Paris: Ed. du Seuil.
- Belleau, A. (1987). Du dialogisme bakhtinien à la narratologie, dans: **Etudes française**, Vol. 23, N. 3, pp : 9-17.
- Benard, J. (2003). Zazie dans le métro de l'écran à la scène, dans: **Revue de théâtre**, N.107, pp : 143-148.
- Benveniste, E. (1976). **Problèmes de linguistique générale, Tome I**. Paris: Gallimard.
- Bertocchioni, P., Costanzo, E. (2007). **Manuel de Formation Pratique pour le professeur de FLE**. Paris: CLE International.
- Biard, J., Denis, F. (1993). **Didactique du texte littéraire**. Paris: Nathan.
- Bigot, M. (1994). **Commente, Zazie dans le métro**. Paris: Gallimard.
- Brault, A.M. (2003). Zazie Fantaisie, dans: **Revue de théâtre**, N.107, pp: 140-142.
- Cicurel, F. (2011). **Les Interactions dans l'enseignement des langues**. Paris: Didier.
- Chabanne, C.J. (1993). Queneau et la linguistique 1-2, dans: **Actes du colloque Raymond Queneau et les langages**, pp: 23-55.
- Chabanne, C.J. (1998). Rire et philosophie dans l'œuvre de Raymond Queneau, dans: **Humoresques 9**, Presses Universitaires de Vincennes, pp: 77-87.

- Chartier, P. (2005). **Introduction aux grandes théories du roman**. Paris: Armand Colin.
- Courtillon, J. (2003). **Elaborer un cours de FLE**. Paris: Hachette.
- Cug, P.J., Gruca, I. (2008). **Cours de didactique du français langue étrangère et seconde**. Paris: PUG.
- Fourcault, L. (2006). **Dossiers et notes sur Zazie dans le métro**. Paris: Gallimard.
- Hodgson, R. (1995). Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine, dans: **Liberté**, Vol. 37, N.4, pp: 48-56.
- Estelle, R. (2010). Exploitation pédagogique du texte littéraire et lecture littéraire en FLE : un équilibre fragile, dans: **11^e Rencontres des chercheurs en didactiques des littératures**. Genève.
- Genette, G. (1972). **Figures III**. Paris: Ed. du Seuil.
- Genette, G. (1972). **Discours du Récit**. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1983). **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil.
- Maingueneau, D. (1996). **Aborder la linguistique**. Paris: Seuil.
- Maingueneau, D. (1993). **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Dunod.
- Maingueneau, D. (2010). **Manuel de Linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2005). **Pragmatique pour le discours littéraire**. Paris: Armand Colin.
- Maingueneau, D. (2007). **L'énonciation en linguistique française**. Paris: Hachette.
- Orecchioni, K.C. (1990). **Les Interactions Verbales, Tome I**. Paris: Armand Colin.
- Orecchioni, K.C. (1996). **Conversation**. Paris: Seuil.
- Orecchioni, K.C. (2009). **L'énonciation : De la subjectivité dans le langage**. Paris: Armand Colin.
- Orecchioni, K.C. (2005). **Le discours en interaction**. Paris: Armand Colin.

- Orecchioni, K.C. (2008). **Les actes de langage dans le discours : Théories et fonctionnement**. Paris: Armand Colin.
- Orecchioni, K.C. (2012). **L'implicite**. Paris: Armand Colin.
- Passerieux, I. (2000). Raymond Queneau et le néo-français, dans: **Ao pe da letra 2**: 89-93.
- Philippe, G. (1996). **Le roman, des théories aux analyses**. Paris: Ed. du Seuil.
- Porcher, L. (2004). **L'enseignement des langues étrangères**. Paris: Hachette.
- Puren, C. (2004). L'évolution historique des approches en didactique des langues-cultures, ou comment faire l'unité des unités didactiques, dans: **Congrès annuel de l'Association pour la diffusion de l'Allemand en France**. Ecole Supérieure de Commerce de Clermont- Ferrand.
- Raimond, M. (2011). **Le Roman**. Paris: Armand Colin.
- Reuter, Y. (2009). **Introduction à l'analyse du roman**. Paris: Armand Colin.
- Reuter, Y. (2009). **L'analyse du récit**. Paris: Armand Colin.
- Rousseau, G. (2012). Zazie dans le métro ou l'échangeur sexué, dans: **Contribution pour la journée de l'EDII du 23 Juin**, Féminin et masculin en littérature, représentation et questionnement des normes.
- Traverso, V. (2007). **Analyse des conversations**. Paris: Armand Colin.
- Traverso, V. (1998). **La conversation familière : Analyse pragmatique des interactions**. Lyon: PUL.
- Tisser, C. (2000). **Analyse linguistique de la narration**. Paris: Cedes/Her.
- Todorov, Tzevetan. (1981). **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique**. Paris: Seuil.
- Queneau, R. (1965). **Langage académique, Bâtons chiffres et lettres**. Paris: Gallimard.
- Queneau, R. (1959). **Zazie dans le métro**. Paris: Gallimard.
- Roskam, L. H. (2010). Zazie dans le métro et la traduction du langage de Queneau. **Mémoire de fin d'études**, Université d'Utrecht.

Shya-Sheue, H. (2009). La place de la littérature dans l'enseignement du français langue étrangère, dans: **Synergies Chine**, N.4, pp. 53-62.

Valette, B. (2011). **Le Roman : Initiation aux méthodes et aux techniques d'analyse littéraire**. Paris: Armand Colin.

Vion, R. (2010). Polyphonie énonciative et dialogisme, dans: **Colloque International Dialogisme, Langue, Discours**. Montpellier.

Zbinden, K. (2003). Mikhaïl Bakhtine et le formalisme russe, une reconsidération de la théorie du discours romanesque, dans: **Cahiers de P'LLSL**, N. 14, pp. 339-353.