

## RAYMOND QUENEAU, DU ROMAN A LA SCENE

LES DEUX PREMIERES ADAPTATIONS THEATRALES  
DE *ZAZIE DANS LE METRO* ET DE *LOIN DE RUEIL*

Les rapports de Queneau avec le théâtre, longtemps négligés par la critique, sont maintenant – notamment grâce aux travaux de Jean-Pierre Longre<sup>1</sup>, beaucoup mieux connus. Ils font apparaître un paradoxe. Si Queneau a peu écrit pour le théâtre, et pendant une période très circonscrite (de 1940 à 1950), ses œuvres narratives ou poétiques ont été fréquemment portées à la scène. Elles constituent pour les gens de théâtre une tentation très forte, et à laquelle ils succombent avec délices. C'est ce phénomène du passage du roman à la scène (quand le « dire » de Queneau, à l'initiative d'autres créateurs, se transforme en un « faire » théâtral) qui nous intéressera présentement. Si, dès 1949, Yves Robert adaptait avec succès certains « exercices de style » au cabaret de la Rose rouge à Paris, c'est surtout à partir de 1959, avec le succès commercial de *Zazie dans le métro*, que les adaptations des œuvres de Queneau se sont multipliées.

Nous étudierons le début de ce phénomène, *via* deux spectacles très proches dans le temps, mais très différents dans leur réalisation : la première adaptation de *Zazie dans le métro* pour la scène (décembre 1959) et la comédie musicale tirée de *Loin de Rueil* créée en 1961. Dans quelles conditions ces spectacles ont-ils été réalisés et comment les adaptateurs les ont-ils conçus ? Comment ont-ils exploité la théâtralité des deux romans de Queneau ? Que révèlent ces deux spectacles – à travers les réactions du public et de la presse – de la « lecture » qui était faite de l'œuvre quénienne autour de 1960 ? Enfin quelle a été l'attitude de Queneau par rapport à ces adaptations qui, a-t-il affirmé à plusieurs reprises, ne sont pas de son fait ?

### I - DEUX ROMANS SUR UN PLATEAU DE THEATRE

#### • *Les circonstances*

Le succès public de *Zazie dans le métro* (paru au tout début de 1959) assure la célébrité de Queneau qui, jusque-là, ne bénéficiait (malgré la publication de nombreux romans) que d'une notoriété limitée (essentiellement parisienne et « germanopratine » : il était considéré comme une figure emblématique du Saint-Germain-des-Prés de l'après-guerre et de l'existentialisme). Ce succès de *Zazie*, qui surprend Queneau, est en grande partie fondé sur un malentendu mais il crée dans le public un mouvement de sympathie et un intérêt que

---

<sup>1</sup> Voir notamment Jean-Pierre LONGRE, *Raymond Queneau en scènes*, Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 2005.

plusieurs artistes vont exploiter à leur façon. Queneau devient un auteur « à la mode ». Les aventures parisiennes de la jeune cambrousarde vont inspirer, quelques mois à peine après la parution du livre, un cinéaste déjà connu, Louis Malle et un homme de théâtre à la réputation solidement établie, Olivier Hussenot (aidé, pour l'établissement du texte, par Georges Richar). Le film sortira en octobre/novembre 1960 et la pièce sera présentée à partir du 1<sup>er</sup> décembre 1959 au Théâtre des Trois-Baudets à Paris. Olivier Hussenot affirme qu'il a assisté au *casting* de Louis Malle<sup>2</sup> : les deux créateurs étant à la recherche – mais avec des présupposés différents – de la jeune fille qui interpréterait Zazie.

Dans la même période, mais selon une chronologie impossible à établir avec précision, Roger Pillaudin, entreprend d'adapter pour la scène *Loin de Rueil* : en quelques mois sans doute, il ne rédige pas moins de cinq versions différentes du roman, des versions qui devaient déboucher sur deux séries de représentations au Théâtre National Populaire du Palais de Chaillot à Paris, au printemps puis à l'automne 1961.

Les objectifs et les moyens mis en œuvre pour ces deux spectacles étaient fort éloignés. *Zazie dans le métro* a pour cadre un petit théâtre, considéré plutôt comme un cabaret ; la pièce est brève et ne constitue, en fait, que la seconde partie de la soirée proposée, après une première partie constituée de chansons ou de saynètes de chansonniers. *Loin de Rueil*, au contraire, est présenté dans l'immense salle du Palais de Chaillot, avec son très grand plateau. Il s'agit d'un spectacle complet de plus de deux heures et surtout avec musique, chansons et chorégraphie : une tentative de comédie musicale.

#### • *La théâtralisation d'un roman quenien*

Ces deux adaptations, aussi différentes soient-elles, permettraient de poser toutes les questions (très délicates) liées, d'une façon générale au passage d'un code à l'autre (du texte romanesque au « texte » théâtral dans toutes ses dimensions) et, d'une façon plus circonscrite, les questions liées à la spécificité du roman quenien, à son adaptabilité scénique et à sa théâtralité. Nous ne nous placerons pas au premier niveau ni ne nous lancerons dans des débats (qui peuvent être infinis) sur la « nature » d'une adaptation (réécriture qui suppose obligatoirement restructuration, suppressions, concentrations/absorptions, transformations, additions...), ou sur la question insoluble de la « fidélité » à l'œuvre-source (soit par le respect littéral – ce qui est le plus souvent une mauvaise idée – soit par un éloignement qui permet une re-création). Quant au problème de la théâtralité du roman quenien, il a été largement traité par Jean-Pierre Longre dans son livre récent. Rappelons seulement ici que l'adaptation au théâtre d'un roman de Queneau n'est pas *a priori* une idée incongrue, et ce, pour plusieurs raisons. Par exemple :

- Queneau a sollicité le théâtre (ou plutôt, l'écriture sous forme dramatique) dans certains romans (*Les Temps mêlés*, III ; *Le Vol d'Icare*) ;
- La thématique quenienne, fondée sur l'instabilité des apparences, les transformations, les masques, etc., est une thématique théâtrale ;
- Les motifs théâtraux sont très présents dans certains romans, avec des personnages qui sont, professionnellement ou en amateur, des acteurs, des comédiens, ou qui sont, fonctionnellement dans le récit, des êtres en spectacle devant un public.

Cette thématique et ces motifs sont particulièrement présents dans *Loin de Rueil* publié en 1944 et dans *Zazie*, ce qui peut expliquer l'attrance que ces romans ont exercée sur des gens de spectacle. À cela il faudrait ajouter, mais ce n'est pas notre propos, tout ce qui a trait à

---

<sup>2</sup> Voir Olivier HUSSENOT, *Ma vie publique en six tableaux*, coll. « Coudées franches », Denoël, 1977, p. 142.

la théâtralité de l'écriture quenienne et à la structuration dramatique de ses romans. Des éléments qui pourraient être réunis selon trois grands axes :

- Une parole quenienne pré-théâtrale ; une oralité très stylisée (et un texte très facilement « en bouche » pour le comédien) ; une présence constante du dialogue et du style direct ; la rapidité des répliques (la tentation sticomythique) ; les longues tirades et les morceaux de bravoure (un régal pour les comédiens) ; les monologues ; sans oublier la tendance didascalique des séquences narratives queniennes.

- Une structure et des situations théâtrales types. La critique a déjà relevé par exemple l'organisation de *Zazie dans le métro* selon les trois unités classiques, la fréquence des scènes d'« exposition » comme au théâtre, des dénouements eux aussi très dramatiques (coups de théâtre voire *deus ex machina*), des scènes de reconnaissance comme dans la comédie ou le mélodrame. De plus, dans les romans queniens, nombreux sont les clins d'œil à des répliques ou à des pièces bien connues.

- Un déroulement d'intrigue et un enchaînement des séquences aisément théâtralisables. Ainsi, par exemple dans *Loin de Rueil*, la succession de lieux supposant autant de « tableaux » (au sens théâtral) pour une longue aventure sur plus de dix ans et en des espaces multiples dont certains, « exotiques » ; ainsi pour le roman *Zazie*, une unité de lieu (Paris) « à tiroirs » (en fait, beaucoup d'espaces potentiels en ce lieu *a priori* unique) ; une succession très habile et très rythmée de scènes intimistes et de scènes à gros effectifs dans des espaces ouverts (« plein plateau »...), etc.

Tous ces éléments potentiellement théâtraux des deux romans (que nous ne pouvons analyser en détail) vont être exploités par Olivier Hussenot et Roger Pillaudin dans des perspectives spécifiques.

## II - DEUX ADAPTATIONS AUX ANTIPODES L'UNE DE L'AUTRE

Il est difficile de comparer un spectacle de cabaret et une pièce avec lourde machinerie. Le premier travaille dans le cadre contraint d'une économie de moyens ; le second recherche d'abord le « spectaculaire »

### • *Zazie adapté et mis en scène par Hussenot*

D'emblée est perceptible une double limitation, spatio-temporelle d'une part, en personnel d'autre part. Le plateau du Théâtre des Trois-Baudets est exigü ; Hussenot et Richar d'autre part se sont conformés aux contraintes données par le directeur du théâtre ; ils sont restés dans le cadre spécifique d'un cabaret (notons qu'un texte de Queneau trouve dans un cabaret – cadre intimiste mais aussi gouaillier et irrévérencieux – un espace quasi naturel). La troupe a été réduite à sept acteurs pour la création de la pièce et le décor était constitué de deux « fonds » (un plan de Paris pour les scènes d'extérieur et le « salonsallamanger » de Gabriel pour les scènes d'intérieur) complétés par une baraque modulable et différents éléments scéniques légers au premier plan.

Ce spectacle ne devait guère dépasser une heure car le texte est un dactylogramme de 35 feuillets avec corrections manuscrites (déposé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris). La trame linéaire du roman est préservée mais l'effort de réduction est considérable tant au point de vue du nombre de scènes conservées et adaptées que du nombre de personnages (6 seulement, sans compter un narrateur aux rôles multiples ; disparaissent

Turandot, Laverdure, Gridoux, Fédor Balanovitch...). La fin du roman est particulièrement réduite à partir de la séquence du Mont-de-Piété ; et Zazie prend le métro mais ne reprend pas le train...

Ont donc été supprimées dans cette adaptation toutes les séquences supposant un personnel scénique nombreux. Le texte de Hussenot et Richar privilégie naturellement les scènes du roman à deux ou trois personnages (qui sont, il est vrai, assez nombreuses) et qui, d'autre part, sont, telles quelles, de remarquables scènes de comédie. On pense en particulier au premier dîner de Zazie chez Gabriel et Marceline (« Je veux être institutrice... »), au dialogue entre Zazie et Charles en haut de la Tour Eiffel, ou bien à la scène de séduction (ratée) de Marceline par Pédro/Trouscaillon.

Le spectacle des Trois-Baudets annonce ce que seront la majorité des « spectacles Queneau » après 1960 : des spectacles aux moyens matériels modestes mais qui supposent parallèlement une grande richesse d'invention scénique. Cependant, les romans de Queneau adaptés pour la scène (et ils ne sont pas très nombreux) n'impliquent pas obligatoirement la sobriété et le resserrement. *Zazie dans le métro*, par exemple, peut être, si le cadre technique et la troupe s'y prêtent, une pièce très spectaculaire, fondée sur des situations dramatiques très variées et impliquant des effets scéniques très drôles. Le roman, de plus, a une architecture aisément théâtralisable si l'on choisit de respecter fidèlement l'ordre des séquences voulu par Queneau.

J'ai moi-même réalisé il y a cinq ans une adaptation de *Zazie* pour une troupe de théâtre lycéen (de 35 acteurs) en ayant la chance de disposer d'un véritable plateau de théâtre (120 m<sup>2</sup>) et d'une machinerie complète (régie son, régie lumières avec une centaine de projecteurs). Pour le texte de la « pièce », j'avais adopté le parti d'une reprise quasi complète des dialogues du roman, en m'interdisant toute restructuration (et donc en renonçant à faire une véritable « adaptation » au sens d'une recreation). En limitant au maximum les modifications du texte, en gardant tous les personnages et pratiquement toutes les séquences de l'intrigue, cela donnait un spectacle de deux heures quinze minutes environ, structuré en 21 tableaux. J'ai ainsi acquis la conviction que *Zazie* ne demandait qu'à devenir, sans grands bouleversements, une pièce de théâtre, et même une pièce de théâtre « grand spectacle » impliquant (que l'on pense par exemple au numéro de l'artiste Gabriel au Mont-de-Piété devant les touristes éblouis ou bien à la grande bagarre aux Nyctalopes) musique, chants et danse – ce qu'avait pressenti dès 1960 Roger Pillaudin lorsqu'il a eu l'idée d'adapter *Loin de Rueil* pour la scène.

#### • *Les différents Loin de Rueil de Roger Pillaudin*

L'adaptateur ne semble pas avoir pensé tout de suite à une comédie musicale. Il a d'abord rédigé une adaptation radiophonique du roman, et ensuite une adaptation théâtrale au sens habituel. Dans un second temps, il s'est tourné vers la comédie musicale : il a rédigé trois versions de *Loin de Rueil* sous cette forme dont deux ont été publiées et jouées en 1961 par la troupe du Théâtre National Populaire dirigée par Jean Vilar. Tout au long de ces cinq versions, Pillaudin a varié ses approches du roman, mais est resté fidèle à un certain nombre d'options.

Le texte de l'adaptation pour la radio est un dactylogramme complet de 72 feuillets numérotés et non corrigés (disponible à la Bibliothèque Municipale du Havre). Il comporte de nombreuses indications relatives à la musique, aux bruitages, met en place plusieurs instances narratrices (un scénariste, un présentateur, un annonceur). Il retrace toute l'histoire de *Loin de Rueil* depuis les poubelles initiales jusqu'au film terminal (et ce, avec une grande fidélité aux mots de Queneau, même si Pillaudin réécrit certains passages). Nous constatons cependant

que l'épisode – central dans le roman – de l'amour de Jacques pour Dominique est déjà très court : il sera complètement supprimé dans les quatre autres versions.

Nous rappellerons aussi que le « théâtre radiophonique » (et l'expression soulèverait de nombreuses questions...) est une activité à laquelle Queneau s'est livré dans les années 1940 avec soit une création originale (*Saint Siméon*, 1947) soit des adaptations radiophoniques d'œuvres étrangères (*Intrigue et amour* de Schiller et *Peter Ibbetson* de George du Maurier). Roger Pillaudin rend-il, à sa façon, hommage à cet aspect (maintenant bien oublié) de l'œuvre queneau ?

L'adaptation sous forme de pièce de théâtre traditionnelle, est sous-titrée « Scènes de la vie de banlieue ». Le texte se présente comme un ensemble de 120 feuillets numérotés ne portant aucune correction manuscrite. Comme pour la précédente version, le dactylogramme ne comporte aucune date. Cette adaptation prévoit une vingtaine de personnages, une structure en neuf tableaux (qui ne correspondent pas exactement aux lieux des dix chapitres du roman) ainsi que le recours, une nouvelle fois, à un narrateur extérieur nommé « Le Baratineur ». Ce texte confirme les deux assimilations qui seront les options définitives de Pillaudin : d'une part Baponot « absorbe » le personnage du pharmacien Linaire et, d'autre part, Camille devient la seule femme aimée par Jacques et l'objet de tous ses rêves. Détail cocasse (Pillaudin, à l'évidence, veut laisser sa « griffe » sur la fin du spectacle) : dans la version radiophonique, l'interview finale de James Charity était évidemment... radiophonique ; dans la version théâtrale *stricto sensu* elle passe... à la télévision et cette adaptation fait même l'économie du film *La Peau des rêves*...

Les trois adaptations en vue d'une comédie musicale posent de très nombreuses questions. Et d'abord, pourquoi Pillaudin a-t-il voulu une comédie musicale ? Rappelons qu'à l'aube des années 60 la tentation de la comédie musicale est forte en France, mais que c'est un genre qui a du mal à s'imposer, car il est concurrencé par le genre – « mineur » mais populaire – de l'opérette. De plus, il ne semble pas y avoir en Europe à cette époque de véritable formation pour des artistes qui seraient à la fois comédiens, chanteurs et danseurs. Les maîtres américains semblent inégalables. Pillaudin cependant serait de ceux qui pensent d'une part qu'il est temps d'inventer une comédie musicale « à la française » et que, d'autre part, *Loin de Rueil*, avec ses changements de lieux, ses ruptures de ton, son histoire d'amour, son atmosphère onirique, ses déguisements et métamorphoses – sans parler des clins d'œil aux USA avec le film hollywoodien – s'y prêterait particulièrement.

Ajoutons que l'univers de la comédie musicale (ou du spectacle composite) n'est pas étranger à Queneau. Roger Pillaudin savait forcément que le romancier avait été sollicité dès 1949-50 pour apporter sa collaboration à des spectacles mêlant théâtre, chant et danse. Le meilleur exemple est sa participation (mouvementée...) au spectacle du chorégraphe Roland Petit *La Croqueuse de diamants* avec Zizi Jeanmaire comme danseuse/chanteuse vedette. Le texte (inédit) de Queneau pour la *Croqueuse* prouve qu'il savait écrire pour un « théâtre à grand spectacle », au-delà des textes des chansons (les *lyrics*) que Roland Petit a conservés pour la *Croqueuse*<sup>3</sup> ou, plus tard, pour *Le Vélo magique*. Ce type de spectacle musical, dansé, tirant vers le Caf'conc' ou la revue de music-hall, plaisait beaucoup à Queneau, et davantage, semble-t-il, que le théâtre dans ses formes traditionnelles.

La comédie musicale (« à la française » ou « à l'américaine », qu'importe) suppose, de toute façon, des conditions matérielles particulières. L'idée (de Pillaudin) d'un *Loin de Rueil* « à grand spectacle » était accordée avec le type de travail auquel se livrait depuis plusieurs années Jean Vilar avec sa troupe du Théâtre National Populaire, et avec les dimensions imposantes de la salle du Palais de Chaillot. *Loin de Rueil* s'inscrit dans l'aventure exceptionnelle du TNP des années 1950 et 60 et des grandes réalisations de Jean Vilar à la

---

<sup>3</sup> Voir notre étude de la genèse de *La Croqueuse de diamants* dans « Croquis pour une *Croqueuse* » dans *L'Envol de la Croqueuse, Les Amis de Valentin Brû* (nouvelle série), n° 36-37.

recherche d'un théâtre véritablement « populaire », que ce soit dans la grande salle parisienne ou dans la Cour d'Honneur au Festival d'Avignon. Queneau, à tort ou à raison, était ressenti en 1960-61 comme un auteur « populaire » ; il pouvait donc avoir sa place dans le répertoire du TNP. De plus Pillaudin proposait à Vilar (à moins que ce ne soit le contraire) un formidable pari : la première comédie musicale créée par le TNP.

C'est dans ce contexte qu'il faut prendre en compte les trois dernières versions de *Loin de Rueil*. La première tentative est, bien que complète (un dactylogramme de 130 pages conservé à la Bibliothèque du Havre), à considérer surtout comme une ébauche des deux qui vont suivre. La structure du futur spectacle se met en place avec un prologue et six tableaux. Cette adaptation fait apparaître pour la première fois la scène, entièrement inventée par Pillaudin, de la Foire du Trône où Jacques L'Aumône est un dresseur de poux (mais on sait, au moins depuis *Pierrot mon ami* de 1942, que la fête foraine est un univers très quénien) ; elle confirme les hésitations de l'adaptateur sur la fin à donner au spectacle (interview seule, ou interview suivie d'un film ; mais quel film ? *La Peau des Rêves* ou bien *L'Orfeline et l'orlouloua* ?) ; elle fait surtout apparaître les préoccupations musicales : une bonne dizaine de chansons sont mentionnées dans ce dactylogramme mais ces mentions se réduisent souvent à leur emplacement, à leur thème ou à l'indication du personnage chanteur. Deux ou trois chansons à peu près complètes seulement sont données, dont la chanson d'ouverture « Y a qu'au ici... » – mais ce ne sont pas encore des textes pour la musique de Maurice Jarre.

La deuxième étape est la plus importante : Roger Pillaudin collabore avec le compositeur Maurice Jarre, et leur travail commun conduit à la création de *Loin de Rueil* en comédie musicale, dans une mise en scène de Jean Vilar, le 14 mars 1961 à Chaillot. Le spectacle sera repris à partir de novembre 1961 avec une « Dernière » le 29 décembre 1961.

Les choses se compliquent quand on regarde de près les deux éditions de la pièce. La première édition est faite par Gallimard dans la « Collection du Répertoire » du TNP avec un achevé d'imprimer portant la date de la « Première » à Chaillot. Cette édition mentionne clairement qu'il s'agit du texte complet du spectacle présenté au public. Un an et demi plus tard, en octobre 1962, paraît dans une collection « format de poche » NRF/Gallimard un texte de *Loin de Rueil*... sensiblement différent du texte TNP de mars 1961. On peut donc supposer que la pièce jouée au printemps 1961 n'a pas donné satisfaction aux responsables du spectacle, qu'en raison de l'accueil mitigé réservé à la première série de représentations, Pillaudin a repris son texte pour une version nouvelle à l'automne 1961 (avec une nouvelle « Générale » le 8 novembre) : l'adaptation qui est alors représentée jusqu'en décembre serait celle qui donne lieu à l'édition Gallimard de 1962.

Comme pour la plupart des spectacles du TNP joués alors, la distribution de *Loin de Rueil* est importante (plus de trente comédiens). Outre les personnages centraux et individualisés, Pillaudin a prévu, en s'inspirant de scènes du roman, de nombreux groupes (les gens de Rueil, le public de la Foire du Trône, les « girls » de San Culebra, la suite de James Charity, les gens du studio à Hollywood, etc.). Le texte de mars 1961 comporte un prologue (l'enfance de Jacquot à Rueil) et six tableaux. Le spectacle s'achève sur le film autobiographique de Jacques L'Aumône/James Charity *La Peau des Rêves*. Une bonne douzaine de chansons émaille le spectacle avec des airs « mode » ou un peu décalés (jazz ou charleston, valse, tango, java...). Pillaudin a prévu aussi une demi-douzaine de poèmes de Queneau (extraits surtout de *L'Instant fatal*) mis en musique par Maurice Jarre (par exemple, « Les Chiens d'Asnières », « Trains dans la banlieue ouest », « Complainte »...). Il a bien su exploiter les séquences potentiellement spectaculaires du roman (comme le bar-dancing de San Culebra del Porco, ou le film final, « récapitulatif » de la carrière de Jacques : western, combat de boxe, parade de cirque, bal des poux avec des « Apaches »... parisiens). Il faut constater que plusieurs séquences quéniennes, mises en « rythme » selon un découpage théâtral habile, sont particulièrement efficaces ; par exemple, et sous forme de stichomythies,

toute la discussion sur les poux au bistrot le « Poléon » ou bien le récit de Baponot sur ses difficultés à cause de ses trouvailles médicales. Cependant...

En termes queniens (et c'est l'éternelle question de la fidélité au texte premier), *Loin de Rueil* peut-il se passer de Dominique, de l'échec de l'amour mystique, de la crise existentielle de Jacques, de la dialectique gonflement onirique/dégonflement ascétique ? Le héros ne devient-il pas un banal « mal-aimé » trahi par une « étoile de comédie » (Camille) inaccessible et fausse (indigne de l'amour idéalisé) ? D'autre part, en termes de lisibilité scénique cette fois-ci, le spectacle, très riche visuellement, pose de gros problèmes. Il multiplie les restructurations, les ruptures, les ellipses. D'une part, l'intrigue est difficile à suivre pour un spectateur « moyen », d'autre part la pièce est difficile à comprendre : la valeur des poux, par exemple, est à peine explicitée ; la portée philosophique échappe.

J'ajouterai que dans la mise en scène de *Loin de Rueil* que j'ai réalisée en 1982 avec ma troupe de théâtre lycéen, j'ai travaillé à partir de l'édition TNP de mars 1961 mais que j'ai été amené d'une part à rétablir le personnage de Dominique, d'autre part à rajouter, sous forme de monologue, le long passage sur le carnaval des identités (chapitre VII du roman) complètement supprimé par Pillaudin. Malgré ces ajouts, je ne suis pas sûr que les spectateurs aient tout compris, même si j'ai eu le sentiment qu'ils se sont bien amusés à entendre le texte de Queneau...

Avec la seconde version de la comédie musicale, nous n'avons pas l'impression de lire la même pièce. L'enchaînement des séquences est modifié ; de nouveaux personnages sont introduits ; une scène nouvelle (non évoquée dans le roman), le mariage de Jacques et de Suzanne, apparaît ; malgré cela le texte parlé est globalement raccourci. Une petite dizaine de chansons nouvelles est introduite (et donc certaines disparaissent), plusieurs autres sont déplacées. À l'évidence, Pillaudin cherche à améliorer la lisibilité scénique de l'intrigue de sa comédie musicale (en suivant de plus près la trame du roman, en « montrant » ce qui n'était que suggéré dans la première version : par exemple, le passage de la troupe des Provinc' Follies et le départ de Jacques avec elle). Cependant, ce que le texte gagne peut-être en lisibilité, le spectacle le perd, me semble-t-il, en dynamique scénique. La dernière version théâtrale de *Loin de Rueil* est moins tonique ; Pillaudin retrouve ses hésitations sur la fin à donner à sa pièce, même s'il place un joli calembour terminal : « On sinémagine parfois des choses » (p. 166).

### III - LA RECEPTION DES DEUX SPECTACLES

L'accueil réservé par le public et la critique à ces deux spectacles est intéressant dans la mesure où il renseigne tout à la fois sur les qualités du travail scénique proposé et sur l'image des deux œuvres-sources ou de leur auteur. Dans les deux cas les réactions ont été mitigées et la critique institutionnalisée a pratiqué aussi bien l'éreintement en règle que l'éloge appuyé<sup>4</sup>.

Pour *Zazie dans le métro*, les critiques parlent aussi bien du roman, du personnage de Zazie que du spectacle lui-même. Plusieurs chroniqueurs s'accordent à trouver en Zazie un personnage emblématique de 1960 et, malgré ses origines « cambrousardes », un personnage parisien typique. La critique la plus approfondie et la plus élogieuse est celle de Claude Sarraute dans *Le Monde* (5 décembre 1959) qui affirme que d'ores et déjà Zazie n'appartient

---

<sup>4</sup> Les revues de presse des deux spectacles nous ont été aimablement communiquées par Mme Suzanne Bagoly-Meyer, Conservatrice du Centre de Documentation Raymond Queneau de Verviers (Bibliothèque Municipale de Verviers, Belgique). Nous la remercions très chaleureusement.

plus à Queneau et que la gamine a trouvé sur le plateau exigu du Théâtre des Trois-Baudets un espace scénique à sa mesure. Pour elle, cette *Zazie dans le métro* est un « excellent spectacle de cabaret » ; Claude Sarraute n'est pas gênée par les nécessaires simplifications de l'adaptation et elle se réjouit particulièrement de voir Marceline « incarnée, comme il se doit, par un garçon [...] ».

Les critiques négatives sont, elles, de deux ordres : celles qui portent sur le spectacle, épargnant le roman et Queneau, et celles qui, à travers l'adaptation scénique, touchent (sinon, visent) le romancier et ses dérives langagières ou morales. Pour tel critique (Christian Plume dans *Les Arts* de décembre 1959), le spectacle, sur la « scène étriquée » des Trois-Baudets, ne donne « qu'un pâle et mince reflet » du roman, n'étant plus qu'une accumulation de grossièretés. Plusieurs critiques, éreintant le spectacle d'Olivier Hussenot, tiennent à montrer qu'ils ont pourtant une très bonne opinion du roman. Si l'adaptation est d'« une niaiserie consternante » pour G. Guilleminault, elle trahit, de plus, la saveur du roman et l'humour de Queneau. Ce critique met l'accent sur un point particulièrement sensible : pour lui, « Il était [...] bien dangereux de vouloir adapter à la scène un livre qui vaut surtout par son style, sa gouaille faubourienne, ses procédés d'écriture » ; de la « fantastique escapade de Zazie à travers Paris », de cette « épopée burlesque dans un petit univers populiste », de cette « folle journée », il ne resterait « même pas un squelette – épouvantail dérisoire [...] » (*Paris-Presse*, 29 novembre 1959). Une publication comme *France Nouvelle*, très marquée politiquement, s'indigne, clame son dégoût – tout en épargnant Queneau lui-même sauvé par son humour quand il traite de sujets délicats (le roman serait « un divertissement leste mais piquant »). Gilbert Mury, le chroniqueur de *France Nouvelle*, n'admet pas d'entendre dans la bouche d'une jeune actrice de treize ans « les obscénités les plus graveleuses » ; il prend même à parti le gouvernement qui tolère l'exhibition d'une indécente Lolita à la française. Il juge intolérable d'utiliser – à leur insu – des enfants-acteurs pour une entreprise immorale (17 décembre 1959).

#### • Réception de *Loin de Rueil*

La critique sur *Loin de Rueil* est tout aussi partagée ; elle reste, dans l'ensemble, plutôt réservée, même quand elle rend compte de la version remaniée (et, en principe, améliorée) du spectacle proposé à l'automne 1961. Certains critiques attentifs remarquent d'ailleurs que le texte du spectacle, par rapport à l'adaptation donnée au printemps, a été sacrifié au profit du « show ». La plupart des journalistes s'interrogent non pas sur la pertinence d'une adaptation du roman de Queneau en comédie musicale mais, plus généralement, sur la situation, les exigences, les spécificités de la comédie musicale en France, et sur l'opportunité d'une comédie musicale au Théâtre National Populaire. Ils estiment, globalement, que le spectacle ne trouve pas son équilibre, n'est pas réussi malgré certaines séquences plaisantes. Par respect pour le travail de Pillaudin, de Jarre et de Vilar, ils parlent poliment d'un « échec estimable ».

Parfois, cependant, les critiques évoquent le texte de Queneau à travers son (ses) adaptation(s) par Pillaudin. Pour Pierre Marcabru par exemple (*Les Arts*, 15 novembre 1961), l'adaptation est intelligente mais le texte scénique – comme le roman d'ailleurs – est très marqué par le parisianisme et l'esprit germanopratin. Bertrand Poirot-Delpech (*Le Monde*, 11 novembre 1961) estime que les intentions du romancier dans son récit, les références aux modes littéraires (l'existentialisme) ne peuvent – et *a fortiori* au théâtre – qu'échapper à un public « populaire ». Max Favaneli (*Aux écoutes*, 17 novembre 1961) juge que le sujet même du roman (le rêve qui envahit la vie réelle) est « séduisant, mais trop raffiné, trop intellectuel pour une comédie musicale ». Il aurait fallu, dit un autre critique « un argument net, clair et loyal », et non pas « un texte confus, haché, d'une feinte simplicité ». Tel autre critique pense

que le texte de Queneau n'est pas suffisamment « adapté » au sens de « recréé » : la comparaison avec le travail cinématographique de Louis Malle pour *Zazie* est inévitable (puisque le film est sorti quelques mois avant la « Première » de *Loin de Rueil*) ; et le parallèle ne tourne pas à l'avantage de Pillaudin et de Vilar...

La plupart des critiques s'accordent, en définitive, à trouver que le roman – et le spectacle qui en est tiré – sont écrasés par l'immensité de la salle et du plateau du Palais de Chaillot (« l'énorme et lourde machinerie qui écrase *Loin de Rueil* », dit Pierre Marcabru) ; la musique de Maurice Jarre ne les convainc pas non plus (elle ne se retiendrait pas). Les critiques, à demi-mots ou de façon un peu plus directe, veulent faire comprendre que l'adaptation de *Loin de Rueil* en comédie musicale, malgré l'habileté et le savoir-faire de Pillaudin et de Jarre, malgré le talent et l'expérience de Jean Vilar en matière de grands spectacles, est, à leurs yeux, une « fausse bonne idée ».

Mais qu'a pu penser Queneau de ces adaptations et des spectacles tirés de ses propres œuvres ?

#### IV - QUENEAU SPECTATEUR DE SES ROMANS

Ses réactions, fort discrètes, notons-le d'emblée, s'inscrivent dans le cadre général de sa surprise devant l'engouement que suscitent subitement ses romans. Il en sera à la fois heureux, flatté et perturbé dans sa vie personnelle. Il aura du mal à s'adapter à ce succès brutal et s'efforcera de garder une certaine distance par rapport à tous ces événements.

De la même façon qu'il rechigne – lui qui travaille de plus en plus pour le cinéma – à « adapter » ses propres œuvres pour l'écran, il ne cherche pas, par lui-même, à porter ses romans sur un plateau de théâtre. Officiellement, Queneau n'est pour rien dans les deux spectacles présentés au Théâtre des Trois-Baudets et au Théâtre National Populaire. Cela ne veut pas dire, bien entendu, qu'il se soit montré indifférent, voire hostile aux deux réalisateurs. Il a été en contact avec les responsables (du texte ou du plateau) des spectacles mais en s'interdisant, semble-t-il, d'intervenir dans leur travail.

Les rapports de Queneau avec Olivier Hussenot sont tels que le romancier écrira au sujet de l'homme de théâtre un très joli texte d'éloge qui servira de préface à l'ouvrage autobiographique du comédien (*Ma vie publique en six tableaux, op. cit.*). Dans ce livre, Hussenot, évoquant sa mise en scène de *Zazie*, affirme avoir toujours été un « Grand amateur de Raymond Queneau », avoir été sollicité pour créer le spectacle par le Directeur du Théâtre des Trois-Baudets Jacques Canetti. Il ajoute (ce qui est important pour évaluer le rôle éventuel du romancier) : « Quel merveilleux collaborateur, disponible, modeste, coopératif, drôle comme le sont ses personnages [...] » (p. 141). La « disponibilité » et la « modestie » de Queneau ne sont pas une surprise ; mais que recouvrent exactement les mots de « collaborateur » et de « coopératif » ? Il est peu probable que le romancier soit intervenu dans la conception de la mise en scène ; mais qu'en a-t-il été pour l'établissement du texte ? Il est tout à fait vraisemblable que le romancier ait réservé un accueil chaleureux aux deux adaptateurs et qu'il ait eu avec eux de longues et éclairantes conversations sur le roman. La dernière page (quelques mots seulement) – manuscrite – du texte théâtral de *Zazie* déposé au fonds Georges Richar de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, est même d'une écriture qu'un spécialiste des manuscrits de Queneau serait très tenté d'attribuer au romancier lui-même...

Il convient de noter cependant que Raymond Queneau, dans les fragments publiés de son Journal <sup>5</sup>, ne parle pas de l'adaptation scénique de *Zazie dans le métro*. Il ne parle pas davantage de celle de *Loin de Rueil*.

Dans la préface de l'édition NRF/Gallimard du texte de la comédie musicale (octobre 1962, rappelons-le), Queneau accepte de revenir sur la genèse de cette entreprise. Et c'est pour parler avec beaucoup de verve et de sympathie du travail de Pillaudin :

Je ne le connaissais ni d'Ève ni d'Adam, moi, ce Pillaudin. Un jour, il vient me voir et me dit : « Et si je l'adaptais *Loin de Rueil* ? - En quoi ? » lui rétorquai-je. Et là-dessus il me fit envisager diverses possibilités, dont la plus modeste : la radio. Ensuite, un peu plus tard, il revient me voir et il me dit : « Ça sera pour le théâtre mon adaptation. ». Je le félicitai. « Pour quel théâtre ? » demandai-je. Mais là j'étais trop indiscret. Après ça, le voilà encore une fois dans mon bureau, ce Pillaudin, et qui me dit : « Ça y est, c'est Vilar. » (p. 7)

Queneau reste donc extrêmement vague sur la chronologie des événements (« Un jour », « un peu plus tard », « Après quoi ») mais il se plaît à faire du récit de ses rencontres avec Pillaudin des petites scènes de comédie avec, d'un côté, un écrivain agité et entreprenant (l'adaptateur Pillaudin), de l'autre le romancier paresseux (Queneau lui-même), stupéfait et heureux de voir les choses évoluer sans lui :

Après ça, je n'ai plus eu qu'à me tourner les pouces. [...] j'ai vu Pillaudin écrire avec des lettres, Jarre écrire avec des notes, Vilar mettre en scène, les comédiens jouer, l'orchestre jouer, le rideau de Chaillot se lever. (pp. 7-8)

L'hommage appuyé à l'ingéniosité de Pillaudin (et même au-delà de ce que requiert le genre convenu de la préface) est mené de façon très alerte et enjouée, proposant un portrait croisé des deux hommes. Queneau en profite pour avouer (avec sincérité, ou bien par jeu et fausse modestie ?) son manque de talent en matière d'adaptation théâtrale :

Il en avait de l'idée, ce Pillaudin. Parce que moi, jamais je n'aurais pu faire ce qu'il a fait. Si jamais j'avais traduit *Loin de Rueil* en langage dramatique, ça n'aurait rien valu. Rien de rien. Tandis que Pillaudin... Il en a de l'idée, ce Pillaudin, il en a de l'idée...

Queneau s'est peu exprimé après coup sur la qualité du spectacle (ou sur la version télévisée qui a été réalisée en novembre 1961 par Claude Barma). Nous retiendrons cependant une interview, réelle ou imaginaire, publiée dans le magazine *L'Express* le 9 novembre 1961 (donc pendant la reprise des représentations au TNP). Il s'y refuse d'être considéré comme « auteur » du spectacle, et il s'amuse à présenter ainsi l'adaptateur :

Un blouson noir, qui prétend s'appeler Pillaudin, a mitonné un libretto de caractère semi-léger : il a piqué à gauche à droite ce qui lui semblait plaisant dans mes autres ouvrages...  
- Et ça vous gêne ?  
- Un tant soit peu ! [...]  
- Vous n'avez pas aimé ça ?  
- Ah ! mais si, au contraire, c'est très bon.

La suite de l'interview est une plaisante dérive où Queneau annonce qu'il va recevoir chez lui Lulu Doumer (héroïne de *Loin de Rueil*) devenue romancière, sollicitant son appui, en vue du prochain Prix Goncourt : elle serait l'auteur d'un livre intitulé *L'Année prochaine à Malmaison...* (cité par Jean-Pierre Longre, *op. cit.*, p. 202).

---

<sup>5</sup> Raymond QUENEAU, *Journaux*, Gallimard, 1996.

## CONCLUSION

Ces deux premières adaptations théâtrales de romans de Queneau sont riches d'enseignements. La *Zazie* d'Olivier Hussenot laisse entrevoir la « fortune » des spectacles Queneau dans les petites salles, fortune qui ne s'est pas démentie depuis plus de quarante ans. Les cinq versions différentes de *Loin de Rueil* par Pillaudin témoignent d'une persévérance rare dans le travail d'adaptation... mais peut-être aussi de l'extrême malléabilité théâtrale du roman queneau. Elles montrent enfin et surtout la difficulté de parvenir à un résultat satisfaisant ; certains pourraient même dire : la vanité de l'entreprise...

Queneau n'a pas caché ses réserves, voire son scepticisme quant à la pertinence de l'adaptation des romans au théâtre. Il a mis en garde contre les assimilations rapides et imprudentes entre personnage de roman et personnage de théâtre (*Le Vol d'Icare*, chapitre XVIII, Folio, p. 105). Face au travail de ses « adaptateurs », il a voulu ménager une certaine distance (ce qui ne l'empêchait pas de donner son avis, de rencontrer les artistes, voire de donner un coup de main). Il a surtout adopté une certaine posture : celle – sans doute à la fois gênante et plaisante – d'être le spectateur de ses propres œuvres, spectateur des metteurs en scène, du public, des critiques, spectateur de la lecture que font « les autres » (les gens de théâtre, comme du cinéma d'ailleurs...) de sa production romanesque. Il s'interdit la commodité d'exprimer des opinions négatives ; il distille des compliments où il est parfois difficile de discerner la part de vérité. Ses réactions montrent cependant qu'il ne s'estime pas seul propriétaire de ses œuvres, et du sens qu'elles détiennent ou produisent. En tant que créateur premier (et nous reprenons une image qu'il a lui-même proposée), il apporte « la pomme », son roman. À chacun d'apporter ensuite « la fourchette et le couteau » : lecteur, spectateur... ou adaptateur.

*Daniel Delbreil*

Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3