



Universidad de Valladolid



**GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS**

**TRABAJO FIN DE GRADO**

L'importance des dialogues dans l'œuvre de Pennac

**Presentado por:**

Inés González

**Tutelado por:**

Eduardo Vargas Cotera

**Año**

2016/2017

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>I. DANIEL PENNACCHIONI ET SON OEUVRE</b>	
1. <b>Daniel Pennacchioni alias Pennac.....</b>	<b>3</b>
2. <b>Pennac écrivain .....</b>	<b>4</b>
3. <b>Écrivain d'un roman non-policier .....</b>	<b>8</b>
<b>II. LE DIALOGUE</b>	
1. <b>Que sont les dialogues ? .....</b>	<b>11</b>
2. <b>Les types de dialogue.....</b>	<b>15</b>
2.1. Analyse formelle .....	15
2.2. Analyse du contenu .....	19
3. <b>Les fonctions des dialogues .....</b>	<b>25</b>
4. <b>Caractéristiques des dialogues .....</b>	<b>31</b>
4.1. Le style oralisé.....	31
4.2. Belleville à travers les dialogues.....	31
4.3. Les personnages à travers les dialogues .....	32
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>35</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>37</b>

## Introduction

La première question que l'on pourrait se poser est : pourquoi choisir Pennac ? Quelles sont les raisons qui ont motivé ce choix ? La réponse est subjective. Pennac est le résultat d'un des cours auquel j'ai assisté pendant la troisième année de mes études dans cette faculté. C'est donc à ce moment que son ouvrage *Au bonheur des ogres* (Pennac2015a) a attiré mon attention de par son originalité. Je crois ne pas être la seule à avoir pensé qu'il s'agissait d'une histoire dont les personnages principaux étaient des ogres. Peut-être aurais-je dû établir un lien avec l'œuvre d'Émile Zola, *Au bonheur des dames*, vu la ressemblance des titres. Voici donc qu'à ma grande surprise, au fur et à mesure que j'avancais dans la lecture du roman, je découvrais qu'il s'agissait de simples êtres humains. Néanmoins, ce qui retenait mon attention à mesure que j'avancais dans la lecture de l'ouvrage, était la similitude du langage utilisé avec la *langue parlée* populaire du quartier de Belleville. La manière de qualifier les personnages à travers les dialogues ou encore le déroulement particulier de l'histoire absorbait toute mon attention. C'était avec un immense plaisir que je découvrais les aventures de Benjamin Malaussène à travers les œuvres de Pennac. Enfin, après lecture, la question se posait : pourquoi ne pas étudier cette langue si particulière qui formait les dialogues chers à Pennac ? Ainsi, je me suis rendu compte que l'analyse de la parole des personnages pouvait faire l'objet d'une étude intéressante, ce qui m'a donc incitée à aborder cette question.

L'objectif de cet exposé, est non seulement celui de présenter la langue parlée populaire des personnages pittoresques du quartier de Belleville dans les dialogues, la structure des dialogues ou encore quelque analyse relevant d'aspects théoriques, mais aussi les trois premières œuvres de Daniel Pennac dans la saga Malaussène : *Au bonheur des ogres* (Pennac 2015a), *La fée carabine* (Pennac 2015b), *La petite marchande de prose* (Pennac 2015c). Cette présentation se propose de refléter la pensée de Pennac, sa conception de l'écriture et ses objectifs en tant qu'écrivain. Nous souhaitons montrer à travers les discours des personnages de ces trois romans, certains aspects par rapport aux choix faits par Pennac à travers sa conception de la littérature. Dans notre projet, il y aura souvent des références à des citations reproduisant les paroles de l'écrivain. Les entrevues accordées par Pennac au cours de sa vie à propos de son œuvre nous ont été très utiles car elles nous ont permis de mieux comprendre sa

pensée et son approche de l'écriture. Ainsi, nous avons pu préciser notre démarche dans le but d'éclaircir et de proposer finalement une vision plus générale de l'écrivain.

Nous commencerons par un premier chapitre consacré à l'auteur et à ses romans pour le présenter et établir le lien, d'abord entre la personne et l'écrivain puis, entre la saga Malaussène et le genre policier traditionnel auquel Pennac fait quelques emprunts.

Dans un deuxième chapitre, nous aborderons certains aspects théoriques à propos des dialogues tels que la définition, les types, les personnages et nous les situerons ensuite dans le contexte des trois romans.

Dans le dernier chapitre de cette présentation, nous estimerons la portée de l'influence de Daniel Pennac dans ce qu'il écrit en tant qu'auteur et comment on peut apprécier certains aspects de la pensée de l'auteur à travers le narrateur ou les personnages.

Lors de son interview avec Marianne Payot, Pennac expliquera ce qui l'a emmené à reprendre la saga des Malaussène:

Non ce ne sont pas les personnages qui me manquaient, mais cette écriture que j'avais mise au point spécialement pour les Malaussène. Une écriture métaphorante, musicale, rythmique, dans laquelle je me laissais emporter comme dans une rivière. J'avais besoin de cette familiarité perdue (Payot 1995 : 96)

Nous constatons que Pennac est conscient de cette écriture particulière qu'il a créé pour cette saga et c'est pour retrouver ce style qui lui manquait qu'il reprendra par la suite la saga Malaussène. C'est aussi cette écriture particulière et les paroles de Pennac qui nous ont incitée à nous lancer dans l'analyse de cette façon d'écrire spectaculaire.

## **I. Daniel Pennacchioni et son œuvre.**

### **1. Daniel Pennacchioni alias Pennac**

« Je suis un fruit d'escale. Ma mère a accouché à Casablanca pendant que l'armée américaine accouchait mon père sur les plages de Provence. » (Estève 2010)

Né le 1er décembre 1944 à Casablanca, au Maroc, de son vrai nom Daniel Pennacchioni, il est issu d'un milieu cultivé avec un père polytechnicien. Militaire de carrière, son père amènera avec lui toute sa famille (son épouse et au total quatre garçons) lors de ses pérégrinations en Afrique, Asie et en Europe.

De son enfance, il affirme n'avoir aucun souvenir mis à part quelques divertissements avec d'autres enfants vietnamiens. Mais à l'inverse de ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas une lacune pour lui puisqu'il en fait une de ses principales qualités. C'est ce que lui-même appellera la « mémoire à l'envers » (Estève 2010), sorte d'imagination compensatrice de ce manque de mémoire qui permet de ramener à la surface des souvenirs qu'il croyait oubliés.

#### 1.1 La vocation d'écrivain

Il conserve plus de souvenirs de ses années de formation et c'est à cette époque qu'il découvre sa véritable passion pour la lecture. Victime d'un constant pèlerinage dans divers pensionnats, il y découvre le plaisir de la lecture motivé par l'interdiction de celle-ci. En effet, à cette époque, la lecture n'était pas considérée comme une qualité mais plutôt comme une mauvaise habitude. Le seul moment de la journée, comme il raconte lui-même (Bisson 2017 : 97), où chacun pouvait réaliser sa lecture était le soir venu, au dortoir. Ce temps était limité à une courte demi-heure avant que les lumières ne soient éteintes. C'est alors que les plus adonnés à la lecture, dont Pennac, sortaient leurs petites lanternes pour continuer à lire dans l'obscurité. C'est aussi à cette époque qu'il découvre le plaisir d'écrire. L'écriture étant alors une façon de se distraire pendant l'heure de l'étude, il aimait s'imaginer la suite de ce qu'il lisait, notamment dans l'œuvre d'Alexandre Dumas, *Les trois Mousquetaires*. Le soir venu, il découvrait si ses attentes devenaient réalité. Il vivait alors, si l'on peut dire, ses premières expériences en tant qu'écrivain.

Cependant, l'auteur lui-même considère qu'il était un cancre, « Moi, j'étais un mauvais élève, persuadé que je n'aurais jamais le bac » (Gallimard 2017), affirme-t-il. Il

associe dans le film-documentaire *Daniel Pennac, la métamorphose du crabe* (Estève 2010), l'étymologie de ce terme au mot « crabe », un animal qui, comme on le sait, se déplace de côté. Il a recours à cette métaphore pour qualifier son étape formatrice. Il nous explique avec une certaine mélancolie, que son frère racontait toujours que pendant sa première année, Pennac n'avait appris que la première lettre de l'alphabet. Pennac se rappelle qu'il détestait les majuscules car c'était la première lettre des noms propres de savants mais aussi car elle « ouvre la porte de la phrase », ce qui était assez compliqué pour un élève ayant des problèmes d'orthographe. De plus, en troisième année, ses mensonges répétés pour ne pas faire ses devoirs attirent l'attention d'un de ces professeurs qui l'encourage, ensuite à en faire un livre. Nous retrouvons encore une fois dans sa vie un autre antécédent l'ayant poussé à ses futurs métiers : professeur et écrivain.

Toutefois, il aura son bac et fera des études de lettres. Il enseignera entre 1969 et 1995, d'abord en collège puis en lycée, à Soisson et à Paris.

Sa profession devient pour lui, un objectif personnel. Il se propose alors de partager son envie de lire et d'enseigner le français à des enfants en grandes difficultés. Se considérant professeur d'enfants « primo arrivants » (Estève 2010), il utilise des techniques assez innovatrices telles que l'enseignement du français en jouant aux échecs ou encore l'étude de textes en langue française.

Finalement, en 1995, il met fin à sa carrière en tant qu'enseignant pour consacrer ses jours au plaisir du texte, tout en conservant l'esprit du professeur car il garde le contact avec son passé d'enseignant en rendant visite à ses anciens élèves (Gallimard 2017)

## **2. Pennac écrivain**

« Je crois que la lecture vous offre une compagnie, au sens ontologique. On n'est plus si seul que ça, un bon livre en main. Notre solitude trouve son sens. » (Bisson 2017 : 101)

En ce qui concerne Pennac, nous avons déjà remarqué que sa vie d'écrivain commence assez tôt, quand il était pensionnaire et qu'il ne s'agissait alors que d'un passe-temps. De ses premiers exercices d'écriture, il avoue (Bisson 2017 : 97) avoir tenté d'écrire un premier roman intitulé *Sans savoir où j'allais* mais qui fut refusé par toutes les maisons d'édition. Il justifie ainsi cet échec : « l'écriture servait une quête de je-ne-sais-quoi, j'étais comme un enfant qui joue avec de la pâte à modeler. » (Bisson

2017 : 98) Il ajoute ensuite : « à 17 ans, tu as devant toi ce présent auquel tu ne comprends rien, cet avenir opaque et, pour les évoquer, cette langue qui t'enchant, mais que tu as tendance à n'utiliser que pour faire des jolies phrases, comme un enfant qui babille. » (Bisson 2017 : 99). Comme on peut constater, écrire est pour cet auteur bien plus que raconter une histoire. C'est plutôt un acte de volonté, de recherche de la beauté, de la musicalité et le tout, en racontant une histoire. Cette perspective fait que sa production littéraire soit composée d'œuvres appartenant à des genres divers et s'adresse à toute sorte de publics.

Pennacchioni écrit son premier livre en 1973 (Gallimard 2017), après son service militaire, une sorte d'essai, intitulé *Le service militaire au service de qui ?* Ce livre s'attaque aux grandes devises du service national : l'égalité, la virilité, la maturité et par conséquent, il change de nom et devient Daniel Pennac pour ne pas porter préjudice à son père. Il publiera quelques années plus tard, un autre essai : *Comme un roman*. Il s'agit d'un exercice de pédagogie active qu'il entreprend pour ses élèves qui affirmaient ne pas aimer lire. Dans l'entretien qu'il offre au magazine *Lire*, il apporte la meilleure définition que l'on pourrait trouver sur ce qui, pour lui, constitue un essai :

Dans un essai, même si c'est vrai, c'est faux ; dans un roman, même si c'est faux, c'est vrai. L'essai donne un état du réel structuré par un raisonnement tandis que le roman est mouvant, il rend ce que la vie a de contradictoire, d'incohérent, de changeant. Il rend aussi le silence : ce qui se dit lorsqu'il ne se dit rien, et là-dedans chacun voyage. (Payot 1995 : 37)

Par ailleurs, même si Pennac manque de mémoire, il se sert de son frère pour écrire en 2007, *Chagrin d'école*, un livre en quelque sorte autobiographique (Estève 2010) car il parle de la cancrerie, du corps enseignant et des parents d'élèves. Il recevra le prix Renaudot en 2007 pour cet essai ainsi que le « Grand Prix Métropolis bleu » en 2008. En ce qui concerne la littérature adressée aux enfants, il écrit plusieurs livres dont *Cabot-caboche* (1982) et *l'œil du loup* (1984) qu'il considère lui-même « un exercice d'humilité narrative » (Estève 2010).

Il écrira d'autres romans dont *Le dictateur et le hamac* (2003) dans lesquels il se concentrera sur la recherche du style romanesque. Il abordera aussi la bande dessinée ainsi que les livres illustrés et, dans le désir de défendre le plaisir de la lecture à haute voix, il prêtera sa voix pour enregistrer ses propres livres. Il travaillera comme presque tout au long de sa carrière, avec les éditions Gallimard et se nouera d'amitié avec Antoine Gallimard. De plus, il travaillera aussi pour *Lire dans le noir*, association qui a

pour but de rendre la littérature plus accessible aux aveugles au moyen d'initiatives telles que l'organisation de réunions avec de grands écrivains pour lire dans l'obscurité totale. Ce collectif cherche à publier des livres audio parmi les œuvres les plus connues de l'hexagone. Mais ce n'est pas tout, il abandonnera occasionnellement le genre romanesque pour s'intéresser tout particulièrement au théâtre.

Malgré tout ce qui vient d'être dit, ce qui le rendra célèbre mis à part *Comme un roman*, ce sera la saga Malaussène composée actuellement de huit romans mais qui n'est pas encore achevée. Il remportera grâce à *La petite marchande de prose*, le prix du Livre Inter en 1990 et ce même livre sera nommé l'un des meilleurs de l'année 1989-1990 par le journal *Le Figaro*. Il s'agit d'une saga commencée en 1985 avec *Au bonheur des ogres* et qu'il croyait avoir conclue après avoir publié en 1999 *Aux fruits de la passion*. Néanmoins, l'auteur a décidé de reprendre un de ses personnages préférés, Benjamin Malaussène, et avec lui la saga Malaussène. Ainsi, Pennac a publié en février dernier la première partie du huitième roman de la saga Malaussène intitulé *Le cas Malaussène*, qui sera composé de deux tomes dont le premier, *Ils m'ont menti*, est déjà disponible en librairie.

Comme nous le voyons à travers les paroles de Pennac dans l'extrait suivant du tournage du film-documentaire *La métamorphose du crabe* (Estève 2010), Pennac ne se focalise pas seulement sur son écriture mais aussi sur l'effet qu'il produit sur le lecteur dans le but de combler ses attentes. C'est à ce moment que nous nous apercevons à quel point la vocation d'écrivain est forte chez Pennac :

Je crois beaucoup à la physiologie du lecteur. C'est-à-dire, je pense que l'acte de lire consiste d'abord à s'installer dans la forme du corps qui lit. Et lui a une physiologie du lecteur qui me fait beaucoup penser à mon père qui nous regardait toujours par-dessus sa lecture dans son fauteuil, les jambes croisées. Il y a un délice dans la lecture qui est déjà dans la physiologie du lecteur.[..]  
On est, avant même que de lire, dans un bonheur physique. (Estève 2010)

En conclusion, on peut en venir à penser que Daniel Pennac est un auteur assez audacieux n'ayant pas peur de s'aventurer sur des terrains inconnus. Il a une conception de la langue tout à fait particulière qui l'a conduit à la production de toute sorte de textes cherchant dans chaque ligne la nouveauté, l'originalité et cette musicalité dont nous avons déjà parlé. Ses textes sont donc le fruit d'une réflexion sur la langue, d'une recherche mais aussi le fruit d'une insatisfaction. C'est pourquoi il se compare à une baleine lors du documentaire *La métamorphose du crabe*. En effet, tout deux se submergent dans un autre monde pendant quelques heures, et tout comme la baleine qui

ingère des tonnes de plancton mais n'en garde que très peu après un tri très sélectif ; Pennac se corrige constamment et ne conserve à la fin de la journée que très peu de matière : des phrases (Estève 2010).

C'est cette recherche constante de la langue qui incite Pennac, dans le film documentaire *La métamorphose du crabe*, à prononcer ces quelques paroles à propos de celle-ci : « C'est un délice, l'écriture. T'es dans un élément. C'est un élément la langue. Tu as l'eau, l'air, le feu et la langue » (Estève 2010).

### 3. Ecrivain d'un non-roman policier.

« Les Malaussène sont aussi nés de ma découverte de la *Série noire* [...] Et voilà que Jean-Bernard Pouy [...] me met au défi d'écrire un *Série Noire*. » (Bisson 2017 : 99)

Bien que la saga Malaussène ait été publiée dans la Série Noire, il faudra la considérer comme une suite de huit romans qui ne font que certains emprunts au Roman dit policier.

Nous ferons référence à Pierre Verdaguer (Verdaguer 1999), un auteur qui a réalisé une étude de l'évolution du genre policier pour donner une définition assez traditionnelle du genre. D'après lui, on peut réduire ce genre à un « problème » (Verdaguer 1999 : 4,5) qu'il faut résoudre, et dont la difficulté doit être remarquable. Le protagoniste, l'enquêteur, doit reconstituer les faits et trouver le responsable du crime. Comme on peut le constater : nous pouvons réduire tout un genre à une définition schématisée et c'est ici que Pennac fait preuve d'originalité car il n'essaye ni de suivre la structure imposée ni de la compliquer, il essaye contrairement à d'autres auteurs de la détourner. En raison de cette volonté qui a entraîné Pennac à l'innovation, certains ne considèrent pas la saga Malaussène comme faisant partie du genre policier. Nous nous bornerons ici à énumérer les points principaux qui font que bien que cette saga soit incluse dans l'étiquette « Série noire » par les éditions Gallimard, elle possède des caractéristiques qui en font une œuvre singulière dans son ensemble.

D'une part, la saga Malaussène se rapproche assez des particularités que comporte le genre policier. Dans cette perspective, il faut d'abord constater que dans ces romans il y a toujours un meurtre. Dans les romans qui font l'objet de notre analyse, nous trouvons l'assassinat de plusieurs personnes âgées au Magasin dans *Au bonheur des ogres*, l'assassinat de l'inspecteur Vanini dans *La fée carabine*, et le meurtre de Saint-Hiver dans *La petite marchande de prose*. Ces meurtres impliquent une enquête, suite à laquelle l'inspecteur (parfois aidé d'autres personnages) découvre l'assassin.

D'autre part, malgré la simplicité apparente qui définit le roman policier c'est-à-dire un crime et une enquête, la singularité de la saga et de son auteur repose sur les caractéristiques qui échappent au genre policier auquel elle semble appartenir. Les crimes ne sont pas des éléments qui, à eux seuls, justifient que nous nous trouvons devant des romans policiers.

Premièrement, comme le constate Verdaguer (Verdaguer 1999 : 38-43), l'espace est quelque peu atypique et assez limité puisque Pennac a choisi le quartier de Belleville, son univers particulier où se produit un mélange de plusieurs cultures et non Paris tout entier. Ce sujet fera l'objet d'un chapitre plus détaillé, mais nous pouvons anticiper que, dans le quartier de Belleville le plus important est que « l'altérité y est la norme » (Verdaguer 1999 : 38).

Deuxièmement, les personnages sont aussi hors normes : les enquêteurs n'enquêtent pas forcément et le protagoniste n'est pas un héros souffre-douleur mais plutôt un homme qui contre sa volonté, se retrouve toujours au mauvais endroit, au mauvais moment et cela en fera un suspect idéal. Il se voit, par conséquent, entraîné dans des histoires bien malgré lui. Il est ici question d'un non-héros qui est tout de même le protagoniste. Benjamin Malaussène possède une famille sur mesure composée de demi-frères et demi-sœurs pour lesquels il joue le rôle de *frère-père* (Verdaguer 1999 : 32,33). Les acteurs de ces histoires participent à une mémoire collective présente dans tous les romans grâce à Benjamin Malaussène, le protagoniste, qui est plus un observateur de cette société que partie intégrante de celle-ci (Verdaguer 1999 : 24). Par ailleurs, les personnages sont censés jouer des rôles assez représentatifs du genre policier, choses qu'ils n'accomplissent pas, ce qui bouleverse les attentes du lecteur. Nous faisons référence aux personnages de Pastor et de Coudrier qui, à notre sens, n'incarnent pas ce que nous pouvons considérer comme l'inspecteur type, à savoir un personnage rude, audacieux et perspicace dont l'intuition et les démarches pour mener leurs enquêtes correspondent à des archétypes littéraires, ces policiers chez Pennac n'ayant jamais recours à la violence (Verdaguer 1999 : 24). Ces inspecteurs s'intègrent dans le roman et finissent par appartenir au petit monde créé par Pennac dans Belleville.

D'une façon générale, nous déduisons de tout ce qui a été dit précédemment que Daniel Pennac incarne tout le contraire d'un auteur recherchant la commodité d'un genre déjà structuré. Rien dans ses œuvres ne participe à cette simplicité souvent attribuée au genre. Il laisse à ses personnages la liberté de décision, de faire ce qu'ils veulent et non ce qui leur est imposé. Il crée ainsi des histoires particulières dans lesquelles découvrir l'assassin n'a pas autant d'importance que les aventures que peuvent subir les *non-héros*. Parfois même, nous constaterons dans ces romans une sorte d'autocritique de l'auteur à travers le narrateur quand il a recours au stéréotype. Il justifie ainsi cet usage, ce qui en fait, une fois de plus, une particularité de son style

entraînant plein de mystères et surtout, de surprises. Nous pouvons trouver cette originalité dans *La petite marchande de prose*, lorsque Pennac décrit le stéréotype du *flic*. Il le ridiculise en introduisant un personnage féminin déguisé en *flic* (*Verdaguer 1999* : 28,29).

Julie était un flic parmi les flics à la recherche de Julie. Non pas un flic en uniforme - Julie n'avait aucun goût pour l'opérette - mais un flic d'aujourd'hui, blouson, gourmets, tennis, son jeune honneur de mâle attesté par le moule irréfutable des jeans. Julie était un jeune flic mal rasé, aux hanches un peu fortes, certes, mais à l'ostentation naturelle. [...] Julie avait misé sur le mélange des genres, sur le fait qu'ils ne se connaissaient pas entre eux, mais se reconnaissent, pourtant, comme membres du même corps (Pennac 2015c : 285,286).

Finalement, dans le fragment que nous venons de reproduire, nous constatons que les policiers ne sont que des personnages secondaires à la merci de la famille Malaussène, dont Julie fait partie. Aucun personnage n'est à l'abri de se faire duper par la famille Malaussène. Chez Pennac, aussi bien les policiers que les autres personnages appartiennent à un même monde, celui construit par l'auteur.

## II. Les dialogues

### 1. Que sont les dialogues ?

Oui, c'est toute la famille des gens [Raymond Queneau, Emilie Ajar, Albert Cohen, Frédéric Dard] qui ont pris la langue pour ce qu'elle était, dans sa somptueuse immobilité classique et dans ses aptitudes à se dynamiser elle-même, à faire la folle. (Payot, 1995 : 32)

Nous allons essayer de définir dans ce chapitre, ce concept de l'analyse du discours que nous appelons *dialogue*. Nous aborderons la langue en la comparant à la parole puis, en exposant la complexité de l'écriture de Pennac qui résulte d'une alliance de langue et parole.

Nous allons donc, avant d'aborder les dialogues dans l'œuvre de Pennac, définir plus ou moins cette notion. De façon théorique, Maingueneau (1996 : 27) fait référence au dialogue en l'opposant dans un premier temps au monologue. Le dialogue requiert plus d'un locuteur contrairement au monologue, cependant, Maingueneau précise aussi que le dialogue est souvent considéré au-delà de la conversation comme le résultat d'une volonté d'aboutir à une fin. Un échange se produit donc entre deux ou plusieurs interlocuteurs et leurs contributions alimentent ainsi l'interaction en apportant plus d'informations. Cependant, nous remarquons que le narrateur-personnage des œuvres de Pennac a aussi une façon de s'exprimer qui est proche de la langue parlée populaire. Son discours s'apparente aux autres personnages du roman. C'est aussi un habitant de Belleville.

Enfin, pour aboutir à cette définition des dialogues, Maingueneau a pris comme référence les considérations et études de M. Bakhtine (Maingueneau 1996 : 27). Celui-ci divisait les genres du discours (composés d'énoncés) en deux grands types : le premier et le second. Le genre premier apparaît dans les circonstances d'un échange verbal spontané tandis que le genre second apparaît dans des circonstances d'échanges culturels (telles que le roman, et le théâtre, et la poésie). Le premier est simple et diffère du second qui est, quant à lui, plus complexe. Cependant, nous pouvons insérer le premier dans le second dans la mesure où le genre premier existe en rapport avec la réalité créée par le genre second (Maingueneau 1996 : 267,268). À partir de cette définition, nous concluons que le roman de Pennac est du genre second du discours, car il est formé, entre autres, de dialogues (genre premier). De plus, l'énoncé est une unité

de l'échange verbal constitué par le genre premier et délimité par l'alternance des sujets, des locuteurs (Maingueneau 1996 : 277). Le dialogue a un rôle primordial car il est la forme classique de l'échange verbal (Maingueneau 1996 : 278). Bakhtine prenait déjà en compte qu'il y avait deux dimensions dans le discours : celle du dialogue et celle du roman. Cependant, nous constatons que les dialogues sont composés de fragments de réel, ou mieux dit, de fragments d'imitation du réel. Quand le lecteur lit Pennac, il a l'impression de retrouver les dialogues de sa propre vie de tous les jours, les paroles que chacun d'entre nous utilise au quotidien. On apprécie une sorte de cliché du réel, une sensation de spontanéité car la langue utilisée relève de l'oral et non de l'écrit. Nous pouvons l'apprécier dans l'extrait suivant d'un dialogue entre Benjamin Malaussène et Amar dans *Au bonheur des ogres* (Pennac 2015a : 53):

- Et les enfants, ça va ?
- Ça va.
- Tu ne les as pas amenés ?
- Ils font leurs devoirs.
- Et ton travail, à toi, ça va ?
- Ça boume !

En résulte une distinction entre langue et parole, l'une relevant du code et l'autre d'un choix dans la langue, d'après les études de Saussure (1997). La langue est, comme il l'explique (Saussure 1997 : 30), un système social qui réside dans tous les cerveaux qui découle de l'accord commun de tous les sujets parlants. Par exemple, nous sommes tous d'accord sur le fait d'appeler *table*, cet objet possédant quatre pattes, etc. La langue est essentielle pour que les hommes puissent communiquer entre eux. La parole, quant à elle, est individuelle et accidentelle (Saussure 1997 : 30). C'est d'une part le fait d'utiliser la langue pour répondre aux besoins de l'homme mais aussi le « mécanisme psycho-physique » (Maingueneau 1997 : 31) qui lui permet d'extérioriser la langue. C'est « un acte de volonté et d'intelligence » (Saussure 1997 : 30) qui relève de chaque personne. Le plus important de ces deux concepts, est le lien qui les unit puisque même si on les définit souvent en les opposant, leurs usages sont extrêmement liés. D'un côté, grâce à la langue la parole est intelligible, de l'autre, c'est grâce à la parole que la langue s'établit dans les diverses sociétés. Il ne faut pas oublier que la parole existait déjà avant la langue (Saussure 1997 : 37).

Arrivés à cette étape de l'analyse nous pouvons nous poser la question suivante : si l'on tient compte que Bakhtine faisait références à des unités orales telles que la conversation ou l'échange verbal, quelle est la différence entre le dialogue oral et l'écrit ? Dans un premier temps, nous allons établir la différence entre ceux-ci. Martin Riegel, dans sa *Grammaire méthodique du français* (Riegel 1994) décrit l'opposition très claire entre oral et écrit, en partant de la constatation que le premier relève de la matière phonique et que le deuxième relève de la matière graphique. Il considère que les différences proviennent du fait que chaque système a recours à différents moyens pour parvenir à l'économie de la langue (Riegel 1994 : 9). Dans les romans de Pennac les dialogues ne sont qu'une imitation, qu'un reflet de la langue parlée populaire et il s'agit toujours de personnages et non de personnes. Le roman est avant tout une fiction.

Dans un deuxième temps, Riegel nous rappelle que la langue parlée est spontanée et de ce fait, nous pouvons rencontrer deux types de procédés très habituels : procédés par lesquels l'énonciateur est critique envers ce qu'il dit (hésitations, faux départs, reprises etc.) ; et les tours de parole (moment de la prise de parole dans un dialogue). De ces tours de parole peuvent en résulter des chevauchements dans le dialogue du fait que les énonciateurs ne les respectent pas toujours, pouvant ainsi aboutir à une situation incompréhensible dans laquelle la communication ne passe pas (Riegel 1994 : 61). Cette différence entre l'oral et l'écrit aboutit à une différence fondamentale entre la conversation et le dialogue. D'après Durrer : « La conversation est un phénomène d'essence sociale, le dialogue est une unité textuelle, dont les déterminations doivent être cherchées dans le contexte narratif, donc dans la production d'une intrigue, voire d'un chapitre » (Durrer 1994 : 66). Quel est alors le rôle de l'écriture ? D'après Ferdinand de Saussure (1997 : 32), l'écriture a pour but de transmettre la langue comme s'il s'agissait d'échantillons de cette langue sans oublier que l'auteur réalise toujours un choix dans ce qu'il reproduit. Finalement, il existe un dernier rapport important entre la langue et l'écriture puisque l'écriture peut fixer la langue. D'après Saussure : « la langue étant le dépôt des images acoustiques, et l'écriture la forme tangible de ces images » (Saussure 1997 : 32). Nous en revenons encore une fois au caractère phonique de l'une et au caractère graphique de l'autre. Il s'agit encore du choix de l'auteur de refléter la parole orale dans ce qu'il écrit.

Une dernière question se pose : Comment se manifeste la parole ? Sous quelle forme apparaît-elle en dehors du roman ? G. Yules (2008) nous propose une

introduction à l'analyse conversationnelle (dans laquelle s'inscrit le dialogue oral) dans le but de nous fournir une vision générale et une simplification de ce concept. Une conversation est le fait d'alterner les tours de parole entre deux ou plusieurs énonciateurs où chacun s'exprime. Selon le principe de Grice, auquel a recours Yules, il est d'une importance essentielle que l'acte de communication soit efficace tout en respectant certaines maximes telles que quantité, qualité, relation et modalité. D'autre part, les interlocuteurs atténueront leur discours dans l'intention d'être plus courtois mais aussi pour ne pas troubler le coénonciateur (Yules 2008 : 150-153). Yules reformule *les répliques*, terminologie dont se servait Bakhtine lors de son analyse des échanges de paroles

Enfin, selon Saussure, l'écriture tend à « reproduire la suite des sons se succédant dans le mot » (Yules 2008 : 47). Elle est « basée sur les éléments irréductibles de la parole » (Yules 2008 : 47). Pour sa part, Pennac donne une priorité très forte à la parole dans ses romans, celle qui est une recreation du quartier de Belleville comme nous l'analyserons plus tard. Cet écrivain lègue ainsi aux prochaines générations une source de langue, très utile bien qu'artificielle, qui leur permettra de connaître une imitation de la langue parlée populaire à travers ses personnages.

## 2. Les types de dialogue

« Nous vivons dans une société de services. Et au fond, c'est quoi le service ? C'est le commentaire du réel. Une image télévisée n'est pas la réalité, elle n'en est qu'une représentation déréalisante. Et elle m'empêche de voir mon voisin de palier. » (Payot 1995 : 36)

Après avoir présenté l'auteur, l'originalité de son œuvre et avoir abordé de façon théorique la définition du dialogue, il nous faut à présent entrer dans la l'analyse du texte utilisé dans les romans de la Saga Malaussène. Nous exposerons, à partir d'extraits des romans, les différentes particularités qui caractérisent les types de dialogues chers à Pennac et qui font la renommée de ces œuvres.

Ainsi, nous établirons une différence entre la forme et le contenu puisque les dialogues chez Pennac ont une valeur incalculable de par le jeu élaboré entre l'une et l'autre. Dans un premier temps, nous réaliserons une analyse de la forme. Par la suite, nous analyserons les dialogues dans leur contenu. La finalité étant de déterminer les différents objectifs recherchés par Pennac

### 2.1 Analyse formelle

A propos de la forme, il est à constater qu'il n'y a pas une mais deux configurations dans les dialogues. La première configuration est la plus utilisée dans le genre romanesque, il s'agit du dialogue dans lequel les interventions de plusieurs personnages s'alternent. Évidemment, une interaction entre les personnages se produit dans ces dialogues mais elle est réglée, dirigée par l'écrivain. Ce genre de dialogue, même s'il utilise un vocabulaire que l'on retrouve au quotidien ou encore les diverses constructions syntaxiques qui caractérisent la langue orale populaire, n'est qu'une reproduction assez restreinte des conversations les plus courantes. Nous utilisons l'adjectif « restreinte » car il ne faut pas oublier que quel que soit le dialogue, il n'est qu'un choix de l'auteur qui cède ainsi la parole aux personnages pour reproduire une intention ou une réaction. En revanche, les dialogues des romans de Pennac ne reproduisent pas les hésitations, les reprises, les faux départs des locuteurs. Ceux-ci feront l'objet d'une analyse que nous aborderons postérieurement de ce que Durrer dénomme « Le style oralisé » (1994 : 37).

À continuation, voici un échantillon de dialogue du roman *Au bonheur des ogres* (Pennac 2015a : 110) reproduisant une conversation entre les petits de la famille

et Benjamin Malaussène à propos de leur chien (Julius) qui a souffert une crise d'épilepsie ; pour illustrer le type de dialogue romanesque :

- Super. Tout ce qu'il faut pour un chien de luxe. La télé dans chaque piaule avec un programme spécial selon les caractères.

- Allez...

- je vous jure

- Et c'est quoi, le programme de Julius ?

- Tex Avery

Pennac utilise, comme nous l'avons déjà dit, un autre type de dialogue, plus proche du genre théâtral qui ne comprend aucune incise, laissant au lecteur le choix de déterminer qui parle. Toutefois, ce genre de dialogue n'apparaît pas dans le premier roman de la saga, *Au bonheur des ogres*. On l'apprécie à partir de *La fée carabine*. Des faux départs, des hésitations ainsi que des chevauchements des tours de paroles y sont reflétés. Voyons, dans l'exemple suivant, extrait du roman *La fée Carabine* (Pennac 2015b : 320) comment Pennac tente de reproduire les sensations et l'étonnement des personnages au moyen de la ponctuation, à savoir les points de suspension, les silences :

PASTOR : Vous ne comprenez pas qu'un divisionnaire, spécialiste des stupéfiants, se fasse marchand de drogue pour s'offrir une retraite dorée ?

COUDRIER : Ça s'est déjà vu, si.

PASTOR : Et que ces trois-là (le divisionnaire, le Secrétaire d'État et l'architecte) unissent leurs efforts et partagent leurs bénéfices, cela vous paraît invraisemblable, monsieur ?

COUDRIER : Non.

PASTOR : ...

COUDRIER : Ce n'est pas cela. C'est une foule de minuscules détails...

PASTOR : Par exemple ?

COUDRIER : ...

PASTOR : ...

Ainsi, tout bon lecteur se rendra compte en lisant cet extrait de texte, de la différence qui existe par rapport au genre théâtral : Il n'y a pas de didascalies. Il est évident qu'il s'agit ici d'un roman. Le lecteur doit donc imaginer le geste ou l'expression du visage des personnages.

De plus, nous remarquerons que ce genre de dialogue n'est pas abondant dans ses romans. Ils ne se produisent qu'entre les inspecteurs Pastor, Coudrier et Van Thian et dans *La fée carabine* et *La petite marchande de prose* dans certains passages du récit. Qu'ils élucident le mystère ou que l'un d'entre eux dévoile aux autres l'assassin, nous les retrouvons toujours parlant de l'affaire qui les préoccupe à ce moment-là. Cela pourrait laisser penser que le rôle de ces dialogues propre au genre théâtral est de faire avancer l'intrigue policière, choix de l'auteur dans l'intention de laisser la parole aux personnages, en définitive, leur laisser la responsabilité de découvrir eux-mêmes l'intrigue mais aussi de la faire ressentir au lecteur. Nous n'avons rencontré qu'une exception à la règle : quand Benjamin se fait passer pour JLB (un écrivain renommé dont on ne connaît que les initiales) dans le roman *La petite marchande de prose* (Pennac 2015c : 151), et participe à une interview dirigée par une journaliste. Peut-être s'agit-il d'un clin d'œil de Pennac au genre dramatique puisque le protagoniste *fait du théâtre* en se faisant passer pour quelqu'un d'autre :

ELLE : Si je vous demandais quelle est votre principale qualité, J.L.B., que me répondriez-vous ?

MOI : Entreprendre

ELLE : Et votre principal défaut ?

MOI : Ne pas tout réussir.

Finalement, dans l'analyse de la forme, nous constatons que dans les deux types de dialogues « théâtraux » cités ci-dessus, il y a une absence totale du narrateur. À ce propos, Durrer différencie deux types de dialogues : l'un se passe du discours attributif (celui qui comporte des verbes de paroles, en résumé, l'intrusion du narrateur) ; et dans l'autre le discours attributif substitue le dialogue (1994 : 57). Dans le premier, « Les constantes interruptions du narrateur sont incongrues dans le cas de ces répliques particulièrement brèves. Elles empêchent le lecteur d'être pris par le dialogue. » (Durrer 1994 : 55). Dans le cas des romans de Malaussène, bien que les dialogues se détachent de la narration, ils n'ont pas toute l'autonomie qu'on pourrait leur conférer parce que le narrateur et le protagoniste se confondent. Les interlocuteurs ne sont pas soucieux de justifier leur prise de parole, n'apportent pas d'explications. Les silences que nous pouvions constater dans la conversation entre Coudrier et Pastor attestent que le dialogue ne semble pas être prémédité, théorie de Durrer (1994 : 57, 58) que nous reprenons et qui affirme à ce propos : « On constate que le narrateur se

« substitue » fréquemment au personnage pour raconter un récit et qu'il lui redonne la parole lorsqu'il s'agit d'en tirer morale » (1994 : 102).

Toutefois, nous pouvons nous demander quelles sont les raisons qui poussent Pennac à inclure dans ses œuvres des dialogues « théâtraux ». Comme nous l'avons constaté ci-dessus, il n'y a dans ces fragments, aucune intrusions du narrateur, ni d'indications de la part de l'auteur. Adam (1992 : 164) constatait : « La forme du dialogue dominant tire le roman vers le théâtre ». Nous proposons donc, en réponse à la question posée antérieurement, de considérer que le dialogue théâtral, après quelques remarques du narrateur, nous donne des informations sur la situation et contribue à faire l'action de façon accélérée. Un personnage en informant un autre est un procédé qui permet de faire avancer ce que Pennac considérait comme secondaire : l'enquête.

Il est possible de considérer que les dialogues romanesques dans les œuvres de Pennac se mêlent à des interventions du narrateur-protagoniste, Benjamin Malaussène. C'est lui qui introduit la parole des personnages, car ce sont toujours des conversations qui ont lieu en sa présence. Il ajoute souvent des commentaires à ce propos. Voyons, dans l'extrait suivant de *La fée carabine* (Pennac 2015b : 295) comment patientant dans la pièce d'à côté, Benjamin Malaussène entend comment l'inspecteur Pastor découvre toute l'affaire. L'auteur inclut ce petit extrait du narrateur pour justifier le fait que Benjamin Malaussène écoute toute la scène et on peut apprécier aussi les commentaires de ce même narrateur à propos de ce qui est dit :

Et moi, pendant ce temps, comme un con, au lieu de prendre mes jambes à mon cou, ma famille sous le bras, et de courir me réfugier au fin fond de l'Australie, je poireaute dans la pièce d'à côté. Et bouillant d'impatience encore ! [...]

- L'un des deux morts est le tueur des vieilles de Belleville. Un certain Risson. Il les tuait pour se procurer de la came.

(Quoi ? Mon Risson à moi ? Dieu de Dieu, comment vont réagir les enfants en apprenant ça ?)

- Nom de Dieu, et moi qui les ai cherchés partout !

Celle-ci, c'est la voix de l'architecte. Elle ajoute :

- Je savais que la journaliste les avait repérés, mais impossible de lui faire dire où elle les planquait !

Troisième voix, inconnue :

- C'est pour lui demander que vous l'avez enlevée ?

Nous comprenons à travers cet exemple, que le lecteur découvre l'affaire en même temps que le narrateur-personnage principal : Benjamin Malaussène. Quelques pages plus tard (Pennac 2015b : 306), Benjamin est, de nouveau, introduit dans l'action à travers l'inspecteur Pastor :

Clic, Raccrochage. Puis, sans même se retourner vers la porte derrière laquelle je n'ai pas perdu une broque du meurtre et de tout le reste :

- Vous êtes toujours là, monsieur Malaussène ? Ne partez pas, j'ai quelque chose à vous rendre.

(À me rendre ? Lui ? À moi ?)

En conclusion, les dialogues chez Pennac sont très élaborés et cela grâce à l'emploi de deux formes différentes : l'une théâtrale qui vise à faire avancer l'enquête policière plus rapidement, l'autre romanesque où l'on apprécie souvent le discours attributif qui, dans ses œuvres est très original puisque le narrateur et le protagoniste forment une unité à travers laquelle le lecteur découvre les intrigues. Néanmoins, la complexité de ces dialogues est au-delà de l'analyse de la forme, c'est pourquoi nous aborderons à la suite une analyse du contenu. .

## **2.2 Analyse du contenu**

Pour commencer, signalons que nous ne pouvons apprécier le contenu des différents dialogues sans considérer leur forme, leur structure. De par le choix de ses personnages, leurs conversations, leur manière d'agir, l'auteur impose aux dialogues une structure. À continuation, nous analyserons divers dialogues dans le but de déceler les motivations de l'auteur dans ses choix.

D'une part, il faut considérer que bien que ces fragments de discours direct ne sont, évidemment, que des reproductions fictives, l'écrivain tente souvent de produire un effet de réel. Dans la réalité d'une conversation, ce qui est dit n'est pas la seule chose qui importe : il faut aussi prendre en compte la façon dont cela a été dit. C'est à ce moment qu'entre en jeu l'intonation ou la gestuelle. Cependant, ces éléments ne sont pas reproductibles dans le système de l'écriture. Pennac est conscient de ces limitations, cependant, il ne s'avoue pas vaincu. Ainsi, bien que ses dialogues ne soient que des reproductions fictives du réel, Pennac tente de se rapprocher de l'effet produit

par la conversation afin de nous la faire ressentir à l'aide de la ponctuation. Dans l'extrait suivant du roman *La fée carabine* (Pennac 2015b : 142) Benjamin Malaussène, surpris par l'apparition de Julia, exclame à plusieurs reprises son nom. Pennac utilise la ponctuation, dans l'extrait suivant, en tant que substitue de l'intonation. Le protagoniste, Benjamin Malaussène, reprend donc à plusieurs reprises le même mot en modifiant la ponctuation selon les émotions ressenties :

- Julia ? [...]
- Julia ? [...]
- Julia... [...]
- JULIA !

Finalement, l'écrivain réussit à provoquer chez le lecteur cet effet de surprise que le protagoniste éprouve quand il retrouve Julia et les différentes réactions de celui-ci.

D'autre part, il est fondamental de comprendre la structure des dialogues dans le but de déceler l'effet recherché par l'auteur. Durrer, dans son analyse des dialogues, les divise en unités. L'unité minimale est l'acte de langage (Durrer 1994 : 76, 77), cependant nous ne l'analyserons pas dans cette étude du fait que cette unité n'est pas exclusive au dialogue. Néanmoins, le résultat de la fusion de plusieurs actes de langage est la *réplique*. Durrer la définit ainsi : « la réplique correspond approximativement au tour de parole. Mais, tandis que le second est une unité strictement temporelle, la première est une unité à la fois typographique et pragmatique, constituée d'un ou de plusieurs actes de langage. » (Durrer 1994 : 83). Ces répliques sont ce que Bakhtine dénomme des énoncés dans le dialogue et il en distingue plusieurs types : question-réponse, assertion-objection, affirmation-accord, offre-acceptation, ordre-exécution (Bakhtine 1984 : 278). Les répliques conforment la matière des échanges transactionnels qui nourrissent la trame narrative, qui, à son tour, possède le contenu. Durrer classifiait alors les échanges transactionnels en trois types : polémiques, didactiques et dialectiques.

### 2.2.1 Les échanges polémiques

- Il l'a dis! Je l'ai entendu !

Jérémy pointait le bistouri contre la glotte du docteur Berthold.

- Lâche ça, Jérémy.

Mais, cette fois-ci, la douceur de Clara restait inopérante.

- Mon cul, je ne lâche rien du tout. Il a dit qu'il allait débrancher Benjamin.

Plaqué au mur, le docteur Berthold semblait regretter de l'avoir dit.

-Il ne le fera pas.

-Non, si je lui coupe la gorge, il ne le fera pas!

-Arrête, Jérémy.

- Il a dit: "On le débranche dès que ce con de Marty sera parti pour sa tournée au Japon. »  
(Pennac 2015c : 231)

Ce premier type d'échanges se base sur le modèle de répliques *assertion-objection*. Les interlocuteurs qui en sont les protagonistes, sont en position d'égalité et les deux croient être en possession de la vérité, du savoir. Dans l'exemple ci-dessus, les deux interlocuteurs, Jérémy et Clara, sont en position d'égalité puisqu'ils sont frères et sœurs et le dialogue se base sur le modèle assertion-objection : Clara affirme que le docteur ne tuera pas Benjamin Malaussène et Jérémy est sûr du contraire. Cependant, ce qui est le plus intéressant dans ce passage, c'est qu'à travers l'action, le lecteur entre au milieu d'une scène et apprend les nouvelles informations qu'offre celle-ci. Dans ce cas, le lecteur connaît un nouveau personnage, Berthold, mais surtout ses intentions par rapport à Benjamin Malaussène. Cette scène ouvre le chapitre 27 de *La petite marchande de prose* qui présente la situation de Benjamin et le risque évident de mourir. Nous en concluons que ce dialogue et les suivants, dans ce chapitre, ont donc pour objectifs de créer un effet de tension chez le lecteur.

### **2.2.2. Les échanges didactiques**

-Ben, tu n'as rien?

C'est Louna, ma sœur.

-Comment ça rien?

-la bombe, au Magasin...

- Tout le monde a sauté, je suis le seul rescapé.

Elle rigole. Elle se tait. Et puis elle dit :

- À propos de sauter, j'ai pris une décision.

-Quel genre?

- Le genre petite bombe. Mon petit locataire, je vais le faire sauter. Avortement, Ben. C'est Laurent que je veux garder.

Dans le genre d'échange didactique, les deux interlocuteurs ne sont pas en position d'égalité parce que l'un possède une certaine information que l'autre méconnaît. Dans les schémas établis par Bakhtine, dans ce type d'échange on utilise la réplique *demande-réponse* (terminologie de Bakhtine). Dans l'exemple qui illustre ce type d'échange, le plus intéressant est que non seulement, les interlocuteurs (Benjamin et sa sœur Louna) ne sont jamais en position d'égalité, mais aussi que les rôles sont inversés au milieu du dialogue. Benjamin est en position de supériorité au début du dialogue, quand le sujet abordé est sa santé, mais c'est Louna qui renverse la situation dès qu'elle parle de sa décision prise, c'est elle qui maintenant est en position de supériorité.

### 2.2.3. Les échanges dialectiques

Ils [les inspecteurs Pastor et Van Thian] avançaient maintenant dans la pièce, en levant les pieds très haut, comme on marche dans les décombres, avec une prudence un peu tardive.

-Ils étaient au moins deux ou trois, non ?

-Oui, dit Pastor. Des spécialistes. Des gens du bâtiment. C'est signé.

Il y avait une sorte de rage, dans cette voix rêveuse.

-Regarde, ajouta-t-il, ils ont mis au jour les tranchées, ils ont même fouillé les baguettes électriques.

-Tu crois qu'ils ont trouvé quelque chose ?

-Non. Ils n'ont rien trouvé.

-Comment le sais-tu ?

Thian soulevait les débris avec circonspection.

-D'après toi, qu'est-ce qu'ils cherchaient ?

-Qu'est-ce qu'on peut chercher chez une journaliste [Julie]? (Pennac 2015b : 149,150)

Les échanges dialectiques surgissent entre deux personnes qui sont en position d'égalité et ont les mêmes connaissances sur le sujet. Les deux personnages procèdent ainsi à la découverte commune d'un certain savoir. Dans la scène que nous avons tiré de *La fée carabine*, les inspecteurs Pastor et Van Thian sont en position d'égalité puisque tous deux ont le même statut social (inspecteurs) et découvrent les faits en même temps lors de la perquisition de l'appartement de Julie (journaliste), qui avait déjà été cambriolé par des délinquants. Les deux policiers font des suppositions et s'informent l'un à l'autre au fur et à mesure de leurs découvertes. Cette technique est attrayante car elle permet au lecteur de découvrir les faits en même temps que les personnages et lui donne ainsi la sensation d'entrer en scène et de *participer* d'une certaine façon à l'action.

#### **2.2.4. Les échanges phatiques**

Nonobstant, il ne faut pas oublier que d'après Adam (1992 : 154), la définition du texte dialogal n'est pas seulement celle d'une structure hiérarchisée formée par des échanges transactionnels, mais aussi par des échanges phatiques, terminologie qu'il reprend de S. Durrer. Elle (Durrer 1994 : 92) qualifiait ces échanges de ritualisés.

Dans l'exemple suivant, il s'agit d'une conversation téléphonique. Pour que le lecteur en prenne conscience, les personnages de Pennac entament la conversation en utilisant des échanges phatiques, propres d'une conversation téléphonique. Observons à présent cet échange téléphonique entre la Reine Zabo, directrice des éditions du Talion, et Benjamin Malaussène dans *La petite marchande de prose* (Pennac 2015c : 83) :

-ALLÔ! (Hurlement rouillé: la reine Zabo.)

Elle a gueulé si fort que je m'en suis assis.

- Un demi-ton plus bas, Majesté, j'ai une famille nombreuse qui dort autour de moi.

Ce fragment de dialogue est intéressant non seulement par l'utilisation du « ALLÔ ! » qui ouvre le dialogue et qui est une sorte d'échange phatique qui introduit la scène, mais aussi de par ce que nous avons constaté précédemment, à savoir : la façon de reproduire l'intonation chez Pennac. On retrouve un narrateur, personnage et protagoniste du livre qui commente des détails aussi subtils tels que le ton de voix,

technique chère à Pennac, qui tente ici avec l'emploi des majuscules, de reproduire l'intonation.

Bien qu'à travers les dialogues cités nous ayons tiré des conclusions telles que l'effet recherché par l'écrivain, nous nous sommes concentré sur chaque technique en particulier et non pas sur le résultat de tous ces emplois. Cependant, ce chapitre était absolument nécessaire, dans un premier temps, pour aborder les différents concepts à propos de la structure des dialogues, puis, par la suite, nous permettre d'approcher la fonction générale de toutes ces techniques. En outre, cet auteur est remarquable de par la quantité de procédés utilisés dans ses romans. Rappelons que Pennac, considère la saga Malaussène comme un exercice consciencieux de style. D'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit dans l'introduction, Pennac en arrive à reprendre la saga à travers l'exercice d'écriture que cela suppose et parce que cet exercice lui manquait énormément.

### 3. Les fonctions des dialogues

« Cela signifie aussi que, en dépit des apparences, le récit n'est pas absolument dominant. Pour le lecteur, d'accord, l'histoire est primordiale. Mais du côté de l'auteur se jouent bien d'autres choses. » (Bisson 2017 : 99)

Comme nous l'avons déjà abordé au cours du chapitre précédent, les dialogues jouent un rôle primordial dans le roman et spécialement dans les œuvres de Pennac. Récapitulons donc. Nous avons constaté précédemment que les dialogues ont pour objectif de faire avancer l'action et l'enquête policière. Le lecteur ressent une certaine spontanéité grâce à l'effet produit par la ponctuation, qui cherche à substituer l'intonation. De plus, les dialogues cherchent à transmettre les émotions des personnages. Nous avons apprécié les confrontations des personnages dans les échanges polémiques dans le but de créer une tension chez le lecteur ; nous avons vu comment les échanges didactiques nous apportent des informations par rapport à la situation des personnages ou encore comment les protagonistes font avancer l'action au fur et à mesure de l'enquête. Finalement nous avons analysé les échanges phatiques qui ont pour objectif de ritualiser et d'introduire le lecteur dans le contexte, par exemple, lors d'une conversation téléphonique,

Nous allons, à présent, aborder la fonction des dialogues dans l'œuvre de Pennac afin d'en tirer des conclusions générales.

Le narrateur est omniscient jusqu'à l'apparition de Benjamin Malaussène. L'une des singularités des dialogues est qu'ils introduisent ce personnage et qu'à partir de cela, il devient à son tour le narrateur de l'histoire. Benjamin Malaussène devient le personnage principal de ces œuvres, narrateur et fil conducteur des dialogues puisqu'il est toujours présent et les commente. Toutefois, le passage d'un narrateur à un autre est remarquable. Alors que dans *La fée carabine*, c'est dans le récit que Benjamin fait son intrusion, dans *Au bonheur des ogres* et *La petite marchande de prose*, c'est à travers le dialogue que celui-ci apparaît.

Et ça l'a tellement émerveillé qu'il a pris ses jambes à son cou pour venir nous raconter ça à la maison, à moi, Benjamin Malaussène, à mes frères, à mes sœurs, aux quatre grands-pères, à ma mère et à mon vieux pote Stojilkovicz qui est en train de me foutre la pâtée aux échecs. (Pennac 2015b : 18)

La voix féminine tombe du haut-parleur, légère et prometteuse comme un voile de mariée.

- Monsieur Malaussène est demandé au bureau des Réclamations. (Pennac 2015a : 11)

J'étais en train de me demander où j'avais lu ça quand le géant a fait irruption dans mon bureau. La porte n'avait pas encore claqué derrière lui qu'il était déjà penché sur moi :

-C'est vous, Malaussène ? [...]

- Benjamin Malaussène, c'est vous ? (Pennac 2015c : 15)

Nous apprécions dans les trois romans, trois façons d'introduire le narrateur-personnage dans le roman, Benjamin Malaussène. Dans l'exemple de *La fée carabine*, Pennac a tout simplement utilisé un narrateur qui se concrétise lui-même à travers le pronom tonique *moi*.

Les exemples de *Au bonheur des ogres* et *La petite marchande de prose* sont beaucoup plus significatifs pour cette analyse. Dans le premier livre de la saga, *Au bonheur des ogres*, l'écrivain introduit Benjamin Malaussène dans la trame de l'action en tant que narrateur à travers la voix de miss Hamilton, réceptionniste au Magasin. Plus tard dans le récit, on connaît son surnom, Ben, introduit grâce aux paroles de sa sœur Louna : « Trois fois qu'elle m'appelle : « Un conseil Ben, ton avis. » » (Pennac 2015a : 20). En conclusion, l'écrivain, utilise habilement cette technique subtile pour introduire Benjamin en tant que narrateur dans le premier livre de la saga.

Dans le troisième livre, le procédé est encore différent. En effet, dans ce dernier livre, le narrateur commence par la première personne du singulier et nous ne connaissons sa véritable identité que lorsqu'un homme colossal fera son apparition dans le bureau de Benjamin Malaussène. Dans le contexte du dialogue, l'inspecteur posera des questions pour vérifier l'identité du personnage, qui lui répondra, en l'appelant M. Malaussène, puis, par son nom complet : Benjamin Malaussène.

Ainsi donc, nous avons pu apprécier la fonction essentielle des dialogues qui, non seulement, apportent de nouveaux éléments à la trame, mais aussi, présentent le narrateur qui véhiculera la focalisation du récit. Cependant, la prouesse du dialogue n'est pas seulement d'introduire notre protagoniste-narrateur. Le dialogue a une valeur introductive et descriptive en général. Voyons, à ce propos, l'extrait suivant du roman *Au bonheur des ogres* (Pennac 2015a : 31,32) entre l'inspecteur Carrega et Benjamin

Malaussène dans l'appartement de ce dernier, après l'explosion de la première bombe au Magasin :

- Vous ne verrouillez jamais la porte ?

-Jamais.

Je pense : « la liberté sexuelle de mon chien me l'interdit, mais je ne le dis pas. [...]

-Vous êtes marié ? [...]

- Non. [...]

-les enfants, en bas ? [...]

-Demi-frère et demi-sœurs, ce sont les enfants de ma mère. [...]

- Et les pères ?

- Éparpillés [...]

-Quelle est votre fonction, au Magasin ?

- Me faire engueler

Il ne moufte pas. Il inscrit.

- Métiers antérieurs ?

Bigre, l'énumération risque d'être longue : manutentionnaire, barman, taxi, prof de dessin dans une institution pieuse, enquêteur-savonnettes, j'en oublie probablement, et Contrôle Technique au Magasin, mon dernier boulot.

- Depuis ?

- Quatre mois.

- Ça vous plaît ?

- C'est comme tout. Beaucoup trop payé pour ce que je fais, mais pas assez pour ce que je m'emmerde.

Dans cette scène, la valeur du dialogue va au-delà d'une simple introduction du personnage, il a une valeur descriptive : il introduit le lecteur dans la conversation. Celui-ci connaît toute la famille Malaussène à travers l'interrogatoire de Benjamin ainsi que son métier et sa personnalité. Et ceci, en outre, permet d'introduire le lecteur dans la situation comique de la scène. A la fin du dialogue, on apprécie cette petite touche

d'humour qui est caractéristique du caractère attribué par Pennac à son personnage principal, à savoir, Benjamin Malaussène.

Ainsi, les fonctions des dialogues sont multiples. En effet, nous avons limité ici notre exposition aux techniques les plus significatives. Cependant, les dialogues peuvent aussi avoir la fonction d'introduire les réflexions, les partis pris, les opinions des différents personnages par rapport à la situation, aux événements ou aux deux à la fois.

Dans le fragment de texte suivant, extrait du livre *La fée Carabine* (Pennac 2015b : 44,45), une jeune fille est témoin de la scène où Julie (compagne de Benjamin), droguée, est tirée d'un véhicule par un personnage qui par la suite la jette par-dessus un pont. À travers ce dialogue, la jeune fille fait des suppositions sur ce qu'elle voit et elle donne donc son avis à propos d'une scène qui est traumatisante pour elle puisque, par la suite, elle croit que Julie est sa mère :

- Il n'y a pas d'amour, murmura la jeune fille entre ses dents.[...]
- Saoule, diagnostiqua la jeune fille [...]
- À moins qu'elle ne soit enceinte, se dit la jeune fille, il y a tant de raisons de vomir... [...]
- Non, c'est de l'amour, se dit la jeune fille. [...]
- Elle a les mêmes cheveux que maman. [...]
- Alors, la voilà, la belle amour ? [...]
- de l'amour, répéta la jeune fille. [...]
- Maman, murmura-t-elle.

Enfin, un dernier élément à propos des dialogues, qui n'en est pas pour autant moins important, bien au contraire, c'est la fonction la plus caractéristique de ceux-ci dans l'esprit de Pennac, c'est qu'ils permettent d'introduire de nouvelles scènes et de faire avancer le récit. Il est bon de préciser que les dialogues sont quelquefois introduits par le récit. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'on peut donner suite à une description postérieure, ou encore provoquer une coupure, un changement radical dans la trame. Dans l'extrait suivant de *La fée carabine* (Pennac 2015b : 147), nous voyons le dernier des cas énumérés. Le chapitre précédent finissant par une description :

La quincaillerie [où vivent les Malaussène] est vide. Mais pas n'importe quel vide. Le vide précipité. Le vide de l'arrachement. Le vide de la dernière seconde. Le vide imprévu qui laisse tout en plan. Le vide qui devrait être plein. Personne. Personne, sauf maman, immobile dans son fauteuil. Maman qui tourne vers moi un visage baigné de larmes et qui me regarde, comme si elle ne me reconnaissait pas.

Et dans le chapitre suivant (Pennac 2015b : 148) :

- Ça va Thian ?

Pastor avait renoncé à récupérer la totalité des médicaments. Certaines pilules avaient rebondi jusqu'au rez-de-chaussée, marche par marche, négociant avec soin les virages.

Ici, nous passons d'une scène dont les protagonistes sont Benjamin et sa mère à une scène où les protagonistes sont les inspecteurs Thian et Pastor. La linéarité du texte est donc mise à mal par cette superposition de scènes, qui sont des techniques de dialogues propres au cinéma et qui provoquent une tension permanente chez le lecteur, du fait qu'il méconnaît les raisons de ce vide. Un autre effet souvent provoqué par ce style est celui d'accélérer l'action, la trame. Dans le fragment suivant extrait de *La petite marchande de prose* (Pennac 2015c : 69,70), Clara (sœur de Benjamin) apprend le décès de celui qui allait être son mari dans quelques heures (Saint-Hiver) :

- M. de Saint-Hiver est décédé, dit le commandant.

Et il répète trois fois la même chose. Il s'empêtre. Il n'a pas voulu laisser la corvée à un de ses subordonnés. Il préférerait être l'un deux. Il préférerait être une moto.

\*

Clara a lâché la main d'Amar.

- Je veux le voir.

- C'est tout à fait impossible.

- Je veux le voir.

Grâce au changement de scène marqué par l'astérisque et au discours direct de Clara, le narrateur n'a pas à réaliser une description complexe de la réaction de la jeune fiancée. Il l'a laissée parler tout simplement et lui concède la liberté qu'il croit nécessaire pour faire avancer l'histoire.

Ainsi, les dialogues ont une fonction essentielle dans les œuvres de Pennac de par les multiples options qu'ils proposent pour faire avancer l'action, telles que :

introduire, caractériser, juger des personnages ou des situations ; ceci permettant de produire des effets cinématographiques grâce aux changements brusques de scènes.

N'oublions pas, par ailleurs, que l'une des caractéristiques du discours direct est de mettre en action les personnages. Ainsi, il nous semble intéressant d'étudier à présent leur caractérisation à travers leurs dialogues.

## 4. Caractéristiques des dialogues chez Pennac

Dans ce chapitre, nous allons voir avec quel talent Pennac utilise les éléments, les composants des dialogues qui font de la saga un chef d'œuvre. Nous avons réalisé précédemment une approche des types de dialogues dans laquelle nous avons contourné la question qui nous occupe désormais. En effet, nous avons mentionné les personnages comme protagonistes du discours direct, mais nous n'avons pas encore établi à quel point leur façon de parler les définit. Ainsi, dans un premier temps, nous réaliserons la description du style de langage utilisé par ces personnages et dans un deuxième temps, nous retracerons les particularités des personnages les plus significatifs.

### 4.1. Le style oralisé

« Le style c'est le jeu avec le langage. Non pour camoufler les oripeaux du réel, mais pour les rendre supportables, pour pouvoir rire du pire » (Payot 1995 : 33)

L'une des premières particularités que le lecteur remarquera dans ces œuvres est que les personnages utilisent un langage populaire. C'est ce que Durrer dénomme le *Style oralisé*, qu'elle définit ainsi : « Le style oralisé constitue un artéfact littéraire, qui entretient des rapports fantasmatiques avec la communication orale telle qu'elle vient d'être rapidement évoquée, artéfact dans la mesure où les romanciers opèrent un tri. » (Durrer 1994 : 39). Néanmoins, ce style oralisé donne parfois lieu à des confusions et c'est pour cela que Durrer précise qu'il ne peut pas reproduire toutes les caractéristiques de l'oral car la forme écrite impose de nouvelles conditions. (Durrer 1994 : 38). De plus, elle précise aussi que ce style est souvent le résultat d'une confusion entre l'oral et le familier (Durrer 1994 : 40). L'une des grandes particularités de l'écriture de Pennac est qu'il a recours à ce style à travers ses personnages qui proviennent d'un milieu populaire de Belleville. Cette provenance leur impose un langage parlé particulier et caractéristique de ce lieu. Le style oralisé employé par Pennac reproduit donc ce langage au moyen des outils que propose l'écriture.

### 4.2. Belleville à travers les dialogues.

Le quartier de Belleville, espace où se déroule toute l'action, est l'habitat de plusieurs générations d'émigrants. Dans les livres, ces mélanges de cultures sont représentées par des personnages tels que l'inspecteur Van Thian, d'origine vietnamienne, la famille de Hadouch ou encore Stojilkovicz ou Loussa, amis de Malaussène. Il est intéressant de voir la description du quartier de Belleville que

l'écrivain nous offre à travers Benjamin Malaussène narrateur, dans *La fée carabine* (Pennac 2015b : 47,48) :

Le quartier reste le même, c'est-à-dire toujours changeant. Ça devient propre, ça devient lisse, ça devient cher. Les immeubles épargnés du vieux Belleville font figure de chicots dans un dentier hollywoodien. Belleville devient.

\*

Il se trouve que moi, Benjamin Malaussène, je connais le grand ordonnateur de ce devenir de Belleillois. Il est architecte. Il s'appelle Ponthard-Delmaire.

Mais la description la plus exhaustive du changement, déjà cité dans ce dialogue, est réalisée par l'inspecteur Pastor lorsqu'il découvre l'affaire de Ponthard-Delmaire qui prétendait s'approprier des vieux édifices pour les moderniser et ensuite les revendre. Pour ce faire, il droguait les personnes âgées qui vivaient dans ces édifices jusqu'à ce que celles-ci meurent. C'est à ce personnage qu'appartient le rôle de décrire à travers les dialogues, un quartier de Belleville en danger et qui subit la folie de ceux qui veulent s'enrichir tel que le montre la citation suivante dans *La fée Carabine* (Pennac 2015b : 258-259) :

- Je me suis renseigné sur la nature des chantiers Ponthard-Delmaire dans la capitale. J'ai appris qu'il ne voulait pas défigurer Paris en construisant de nouveaux immeubles. (Ce dont on peut lui être reconnaissant quand on voit ce qu'il a fait de Brest ou de Belleville). [...]

Voici l'affaire dans toute sa simplicité : Paris abrite entre ses murs un nombre impressionnant de vieillards solitaires et sans espoir. Si l'on récupère les appartements de ces vieillards au plus bas prix et qu'on les rénove selon les normes de l'architecture la plus humaine qui soit : l'architecture intime Ponthard-Delmaire, et si on les revend au prix que justifie l'œuvre du maître, le bénéfice est de l'ordre de 500 % à 6000%.

A travers le dialogue de l'inspecteur Pastor avec l'inspecteur Coudrier, nous découvrons un Belleville, habitat de personnes âgées et émigrants, mais aussi de la famille Malaussène, en danger. L'auteur emploie le style oralisé pour délimiter géographiquement cet espace dans lequel se situe l'intrigue.

### **4.3. Les personnages à travers les dialogues**

« Qu'est-ce qu'un personnage ? À l'origine, c'est une idée, un comportement qui en se condensant devient de la vie [...] Si le personnage est réductible à l'idée qu'il incarne, c'est que le roman est raté, l'auteur aura trop privilégié le sens par rapport à la vie qui, elle, n'en a pas. » (Payot 1995 : 33)

Hamon expliquait dans son œuvre *Le personnel du roman* (1983) que la parole du personnage est non seulement un « véhicule du documentaire sur le monde de la fiction » (Hamon 1983 : 92), comme nous venons de le voir, mais aussi, qu'il se définit

lui-même à travers ce qu'il dit. Ainsi, nous retrouvons des personnages particuliers comme ceux qui composent la famille Malaussène. Comme nous l'avons vu dans l'un des dialogues analysés précédemment, Benjamin Malaussène se définit lui-même lors de son interrogatoire avec l'inspecteur Pastor. Ainsi, ce dialogue nous permet de connaître le personnage, son métier, sa famille, mais aussi sa personnalité. Quand il se réfère à son métier en disant : « C'est comme tout. Beaucoup trop payé pour ce que je fais, mais pas assez pour ce que je m'emmerde », nous découvrons la façon de parler du personnage et aussi certaines caractéristiques de sa personnalité. Nous observons que le langage utilisé du personnage appartient à la langue parlée populaire grâce à des mots ou expressions comme, dans ce cas, l'utilisation du verbe « s'emmerder ». De plus, cette touche d'humour nous indique la philosophie de vie du personnage, son importance dans sa famille. Voyons un autre exemple de *La fée carabine* (Pennac 2015b : 84) : « Veufs et veuves, Bellevillois et Malausséniens, Stojilkovicz nous a tous embarqué dans son autobus ».

Enfin, nous remarquons qu'une confusion entre le narrateur et le personnage, à savoir Benjamin Malaussène est à l'origine d'une contamination linguistique. En effet, le personnage transmet au narrateur son français parlé populaire du quartier de Belleville, comme nous pouvons le constater à travers certaines expressions de la part du narrateur telles que « Le cameraman fut illico avalé par la voiture de la régie » (Pennac 2015b : 29), ou du personnage « Nous étions comme deux récitants à égrener pieusement le rosaire de la connerie » (Pennac 2015c : 152).

Nous découvrons d'autres personnages assez particuliers tels que Van Thian, qui pour s'infiltrer dans le quartier de Belleville, devient la veuve Hô, une femme âgée originaire du Vietnam. Cette femme âgée possède une façon singulière de parler que Pennac essaye de refléter dans ses œuvres. Dans l'extrait suivant de *La fée carabine* (Pennac 2015b : 28), nous retrouvons quelques exemples pertinents pour illustrer comment le langage de cette femme définit son origine vietnamienne :

-Tlê djeune ! [Tu es jeune][...]

- Pouôtédger ? [Protéger] [...]

-Dje dédzends à Paghis ! [Je descends à Paris] [...]

- la vaille ! [La famille]

De la même manière, nous découvrons un personnage assez curieux appelé Loussa qui essaye d'apprendre le chinois à Benjamin Malaussène tandis que celui-ci est dans le coma à l'hôpital. Bien entendu, le personnage parle en chinois et traduit immédiatement après, entre parenthèses:

-Zhēnrè ! hǎorè ! dans ta piaule... (Quelle chaleur dans ta piaule...)

Il s'asseyait comme une éponge.

- Tiānqui hēn mēn dehors aussi (Il fait lourd dehors aussi) [...]

(« Belleville devient chinois, petit con, il paraît qu'on apprend mieux en dormant... [...])  
(Pennac 2015c : 244)

En conclusion, nous avons découvert Belleville en pleine évolution, à travers ses habitants, son mélange de cultures et sa diversité. Chaque personnage est donc consciencieusement élaboré. Sa façon de parler lui est particulière dans ce contexte populaire et ce sont tous ces détails qui contribuent à l'effet final : le lecteur ressent cette interculturalité, celui lui procurant un sentiment de proximité avec ce quartier de Paris.

## CONCLUSION

Ce travail sur l'analyse des dialogues de la saga Malaussène de Pennac qui semblait, au début, assez simple et limité est rapidement devenu, au fur et à mesure que le projet avançait, une mine d'informations. Nous avons abordé les caractéristiques et les fonctions des dialogues les plus significatifs qui apportent une grande originalité aux romans de Pennac.

Cependant, dans cette approche générale, l'unique possibilité qui s'offrait à nous était de considérer les dialogues dans leur singularité, car ceux-ci sont fondamentaux pour l'originalité de l'œuvre de Pennac. Il est impossible de le classer dans une catégorie ou un quelconque courant littéraire. Même s'il réalise des emprunts chez les auteurs qu'il admire, c'est son style singulier et individuel qui l'emporte toujours sur le reste. Ces emprunts proviennent souvent du roman policier et c'est pour cette raison qu'au début, la saga Malaussène était publiée dans la *Série Noire*. Néanmoins, Pennac est le résultat de diverses influences comme le cinéma, le théâtre ou encore de grands personnages très célèbres de son temps. Il affirme dans son interview avec François Busnel (2017) à propos de la langue qu'il utilise : « Je suis de ma génération, donc il y a aussi tout cet argot monté de ces films-là [de Jean Gabin], de ces films des années soixante. »

En outre, son plus grand exploit est celui de recréer tout un univers qui se déroule toujours autour de la famille Malaussène et qui se situe dans le quartier de Belleville. Ce monde créé par l'auteur est original et tente d'imiter la réalité de ce quartier de la banlieue de Paris. Cet espace est caractérisé à travers la parole des personnages et surtout à travers le protagoniste préféré de Pennac, à savoir Benjamin Malaussène. Cette écriture a une vision unique, celle de Benjamin Malaussène et à la fois multiple, à travers tous les autres personnages aux manières de vivre différentes. Tous ensemble, ils contribuent à former une mémoire collective, non seulement des événements les plus intéressants de l'Histoire, mais aussi à percevoir ceux-ci sous un point de vue individuel. Les dialogues ont donc chez Pennac une fonction fondamentale, mimétique dans la mesure où ils reflètent une certaine réalité langagière si chère à l'auteur, qui rend ainsi hommage aux personnages d'un quartier où il a vécu pendant plusieurs années.

Enfin, la grande prouesse de Pennac est de nous faire croire qu'un monde qu'il a complètement inventé puisse tromper les lecteurs à tel point qu'ils en arrivent à penser que cet univers totalement imaginaire appartient au réel.

Pour notre part, cette analyse qui partait de certaines constatations lors d'une première lecture, a confirmé certaines de nos hypothèses. Mais l'une des plus grandes singularités de ces œuvres est qu'il arrive, à travers ses dialogues, à entraîner le lecteur là où il veut. Finalement, signalons que l'auteur lui-même, affirme avoir pris beaucoup de plaisir lors de l'écriture de cette saga. Il dit à ce propos dans l'interview avec Payot (1995 : 32) : « J'ai eu quatre idées de romans : une idée sur l'enfance et les représentations fantasmatiques de la maturité dans le cauchemar du petit ; une sur la vieillesse, puis une sur l'écriture et une sur l'image. » Pour notre part, nous nous sommes limités dans notre étude à l'analyse de ses trois premières idées, celles qui se trouvent dans ses trois premiers romans.

Après avoir découvert cet univers, nous pouvons nous rendre compte de l'effet de familiarité que Pennac éveille en nous. Cette écriture mêlant des personnages et des histoires invraisemblables, encourage le lecteur à poursuivre la lecture du livre. Mais jusqu'à où nous emmènera la saga Malaussène? Il nous faudra patienter pour répondre à cette question, car selon Pennac, il n'en a pas terminé avec les Malaussène.

## **Bibliographie**

### **Œuvres étudiées :**

PENNAC, D. (2015a). *Au bonheur des ogres*. Barcelone : Gallimard.

PENNAC, D. (2015b). *La fée carabine*. Barcelone : Gallimard.

PENNAC, D. (2015c). *La petite marchande de prose*. Malesherbes : Gallimard.

### **Autres :**

ADAM, J.M. (1992). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan

BAKHTINE, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

BISSON, J. (2017). Daniel Pennac. *Lire* (452), 94-101.

BUSNEL, f. (2017) Daniel Pennac. Émission *La grande librairie*.

DURRER, S. (1994). *Le dialogue romanesque : style et structure*. Genève : Droz.

ESTEVE, F. (producteur), Charles Castella (réalisateur). (2010). *Daniel Pennac, la métamorphose du crabe* [film documentaire]. Lieu de production : DOCSIDE Production.

HAMON, P. (1983) *Le personnel du roman*. Genève : DROZ

MAINGUENEAU, D. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Mémo Seuil.

PAYOT, M. (1995). Daniel Pennac. *Lire* (235), 30-37.

RIEGEL, M., et al. (1994). *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF.

SAUSSURE, de F. (1997). *Cours de linguistique générale*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

VERDAGUER, P. (1999). *La séduction policière. Signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*. Alabama : Summa Publications.

YULES, G. (2008). *El lenguaje*. Madrid: Ediciones Akal. S.A.

**Sitographie:**

<http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Daniel-Pennac> : 03/06/17