

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRÉATION D'UN EFFET D'INTIMITÉ GRÂCE AU DIALOGUE ROMANESQUE
DANS *MONSIEUR MALAUSSÈNE* DE DANIEL PENNAC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

SABRINA RAYMOND

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier très sincèrement ma directrice, Madame Rachel Bouvet, qui a toujours su m'aider efficacement durant l'écriture de ce mémoire, grâce à ses conseils infailliblement justes et inspirants. Je salue aussi son immense patience : je lui en suis infiniment reconnaissante. Je remercie mon conjoint, Benjamin Cérat, qui m'a soutenue tout au long de ma rédaction. Je souhaite de plus mentionner la patience de ma famille et de mes amis, qui m'ont beaucoup encouragée. Merci enfin à la maîtrise elle-même pour avoir fait de moi une meilleure lectrice et une meilleure rédactrice qui connaît désormais ses forces, ses faiblesses et le fonctionnement de ses blocages ainsi que les façons d'y remédier.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	vi
Introduction	1
Chapitre 1 Le dialogue.....	7
1.1 Profil du dialogue pennacien.....	7
1.1.1 La narration.....	8
La narration et les dialogues.....	10
1.1.2 La description	11
1.2 Le dialogue romanesque	13
1.2.1 Le discours au style direct	16
Le discours direct et son insertion dans le texte	17
1.2.1.1 Une fonction : « Faire vrai ».....	19
1.2.1.2 Dilogue et polylogue.....	20
1.2.1.3 Le discours attributif.....	22
1.2.1.4 Le jeu avec le discours attributif.....	26
Absence d'indices d'attribution	26
Jeu avec les mots.....	30
Détournement de la fonction des incisives.....	33
1.2.2 Le discours indirect.....	35
1.2.3 Le discours indirect libre.....	37
1.2.4 Le discours narrativisé.....	39
1.2.5 La réplique isolée.....	43
1.3 Le dialogue de théâtre.....	45
1.3.1 Caractéristiques générales.....	45

1.3.1.1 Le dialogue théâtral dans le roman.....	47
1.3.2 Modes de transmission du discours théâtral dans le roman.....	52
1.3.2.1 Le monologue	52
Le monologue intérieur	54
1.3.2.2 L'aparté	55
Un dialogue diversifié et captivant.....	58
Chapitre 2 La parole romanesque : génératrice d'intimité	60
Un grand pouvoir d'évocation	61
2.1 Un effet de réel.....	64
2.1.1 Le réalisme des dialogues.....	65
Le temps	69
Une mise en scène du silence	70
Un effet de distanciation.....	74
2.1.2 La forme théâtrale.....	76
2.1.3 La manipulation du discours attributif comme moteur du sentiment d'intimité.....	78
2.2 L'humour	80
2.2.1 Monologues et soliloques.....	85
2.3 L'effet-personnage	89
2.3.1 La parole du narrateur	90
Une relation qui remonte à loin	95
2.3.2 L'adresse à l'enfant.....	96
2.4 L'acte de lecture et l'effet d'intimité	99
L'effet d'intimité.....	102
2.4.1 Des relations d'intimité.....	104
2.4.2 Le cercle familial	105

2.4.3 Les scènes amicales.....	107
À l'échelle de Belleville : les flics.....	110
... et les hors-la-loi.....	111
2.4.4 Le conte : de toi à moi.....	113
Le conte et l'oralité dans <i>Monsieur Malaussène</i>	117
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	123

RÉSUMÉ

À la jonction des années 80 et 90, Daniel Pennac a créé une série policière mettant en vedette la famille Malaussène. Benjamin, le frère aîné de la « tribu », y raconte les péripéties et mésaventures de son petit univers, tout en laissant parfois le soin à un narrateur omniscient de mener le récit. *Monsieur Malaussène*, publié en 1995, est le quatrième livre de la série. Comme dans les précédents romans, les dialogues y occupent une grande place et présentent quelques aspects inédits. En effet, les conversations des personnages sont variées dans leurs apparitions et prennent parfois la forme et le ton des répliques de théâtre, surtout dans les moments de grande tension dramatique. Il arrive aussi que la narration révèle la pensée du personnage principal en réponse aux paroles de ses interlocuteurs, sans toutefois indiquer qu'il s'agit d'un monologue intérieur. Le dialogue dans l'œuvre de Daniel Pennac s'impose donc comme un incontournable sujet d'étude. Nous avons ainsi entrepris d'analyser la parole des personnages dans *Monsieur Malaussène* et son effet sur le lecteur puisque cette matière n'a pas encore été abordée dans le milieu littéraire. Le premier chapitre analyse les divers types de dialogue qui constituent le roman à partir des études de Berthelot, Mylne, Lane-Mercier, Rullier-Theuret et Durrer, jointes à celles de Prince sur le discours attributif, qui étaient notre réflexion sur le rôle de la narration autour des dialogues. Nous avons tenté de démontrer également, à partir des travaux de Larthomas et Ubersfeld, que, dans le quatrième tome de la série Malaussène, la parole apparaît sous différentes formes empruntées autant au dialogue romanesque qu'au dialogue théâtral. Enfin, la notion de narrataire développée par Prince et Montalbetti permet de souligner l'importance du spectateur-lecteur dans la réception des dialogues de style théâtral. Le deuxième chapitre se penche, quant à lui, sur l'effet particulier que suscite la profusion des dialogues sur le lecteur. Nous faisons d'abord appel aux théories de la lecture et de la réception de Iser et Eco pour expliquer le grand pouvoir d'évocation et le réalisme générés par les images que Pennac crée grâce à la parole des personnages. De plus, en nous appuyant sur les écrits de Mylne, Halling et Canteloube, nous étudions l'humour dont sont empreints les dialogues et la parole du narrateur, les effets comiques présents dans le roman de Pennac et perçus par le lecteur contribuant grandement à produire une atmosphère chaleureuse. La théorie de l'effet-personnage de Jouve nous permet de constater que l'adhésion du lecteur aux protagonistes principaux est primordiale afin que les dialogues fonctionnent et qu'ils le touchent. Finalement, l'ensemble de nos analyses nous conduit à interroger l'effet d'intimité, que nous abordons au moyen des théories de Thérien, Gervais et Bouvet sur l'acte de lecture, et à observer la dynamique des relations d'intimité dans *Monsieur Malaussène*. Ce qui ressort de nos recherches est que la parole des personnages touche affectivement le lecteur, les dialogues et la narration au « je » suscitant un lien de connivence entre le texte et lui, notamment grâce à leur vivacité et à leur oralité qui se rapprochent du conte.

Mots-clés : Pennac, *Monsieur Malaussène*, dialogue, intimité, lecture, parole.

INTRODUCTION

Daniel Pennac est un écrivain et enseignant français reconnu pour ses romans pour enfants (la série des *Kamo*), pour ses essais à saveur pédagogique (*Chagrin d'école*, 2007) ou promouvant la lecture (*Comme un roman*, 1992) et pour sa saga des Malaussène, dont l'immense succès ne s'est pas encore démenti. Cette dernière met en scène Benjamin Malaussène, sa compagne Julie et sa famille, c'est-à-dire les enfants de sa mère, ainsi qu'une grande partie du quartier de Belleville. À chaque roman, Benjamin, bouc émissaire de fonction comme de nature, jeune homme pourtant sans histoires, est accusé des pires crimes pour être ensuite disculpé grâce au commissaire divisionnaire Coudrier et à d'autres anges gardiens croyant avec raison à son innocence. Les deux premiers tomes de la série, *Au bonheur des ogres* (1985) et *La fée carabine* (1987) ont paru dans la Série noire de Gallimard, dédiée au roman policier de divers horizons. Le titre qui a suivi, *La petite marchande de prose* (1989), s'est vu publier dans la collection blanche réservée aux œuvres littéraires, et ce fut le cas pour les suivants. On pourrait donc dire que l'œuvre de Pennac se situe à cheval entre la paralittérature et la littérature. Par conséquent, chacune des mésaventures de Benjamin Malaussène et de sa tribu a su plaire à tous, autant aux adeptes du polar qu'aux passionnés des belles-lettres :

Le succès de la tétralogie que Pennac a consacrée à la famille Malaussène – romans à la limite du policier et du burlesque, au rythme effréné et aux situations à la fois cocasses mais souvent très proches de la réalité – a atteint tous les publics, des lecteurs assidus aux jeunes trop souvent réputés « non-lecteurs »¹.

En général, les critiques considèrent que la série Malaussène fait honneur au genre policier, le renouvelant tout en le déconstruisant. C'est sans doute pourquoi la plupart des articles qui étudient la saga se sont surtout attardés sur l'aspect ludique de son écriture, ou sur son statut d'œuvre littéraire policière où les lois du genre sont détournées, Pennac partageant avec nous son exceptionnelle passion littéraire :

¹ Aliette Armel, « Daniel Pennac : Au bonheur des enfants – entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 357, 1^{er} septembre 1997, p. 96.

Pennac pratique une écriture faite d'images, de métaphores, avec un souci esthétique constant, et un intérêt évident pour la littérature. Il soutient que « le roman noir est presque aux confins de la poésie ». Il cite à l'appui [...] Raymond Chandler, voulant ainsi souligner que polar et écriture recherchée ne sont nullement antagonistes mais que, au contraire, toute bonne intrigue policière ne va pas sans un style proprement littéraire².

Beaucoup d'autres aspects du vaste et riche monde pennacien ont été analysés et il en reste encore un grand nombre à découvrir. Par exemple, jusqu'à présent, la question du dialogue dans les romans de Pennac n'a été qu'effleurée par la critique littéraire. Pourtant, la présence du discours dialogué dans la série Malaussène influence énormément l'expérience de lecture qu'elle procure.

Nous avons choisi d'analyser *Monsieur Malaussène*, œuvre publiée en 1995, parce que nous voulions explorer la diversité des dialogues de Pennac et que nous pensions pouvoir y trouver tout le matériel désiré, sachant que ce quatrième roman de la saga Malaussène (constituée de sept livres) aurait pu être le dernier : « Pennac avait dit qu'il n'y aurait pas de suite à *Monsieur Malaussène*, que la tribu était devenue trop envahissante et qu'il n'osait pas imaginer ce qui allait se passer s'il continuait à laisser se multiplier sous son toit cette grande famille de Belleville³. » Certes, il y a eu ensuite *Monsieur Malaussène au théâtre* (1996), *Des chrétiens et des Maures* (1996) et *Aux fruits de la passion* (1999), mais nous avons tout lieu de croire que l'auteur avait pu s'en donner à cœur joie dans *Monsieur Malaussène* pour clore les aventures de Benjamin Malaussène, rivalisant d'ingéniosité afin de captiver les lecteurs. Sans doute parce qu'il est arrivé six ans après l'engouement pour les précédents, le « dernier » roman de la tétralogie a été moins étudié que ceux-ci, mais beaucoup plus que les suivants. Ainsi, vu la position de *Monsieur Malaussène* dans la saga, nous espérons y retrouver toute l'originalité des trois premiers romans et aborder la question inédite des dialogues dans l'univers pennacien.

² Gilles Perron, « Du polar à la littérature : *La petite marchande de prose* de Daniel Pennac », *Québec français*, n° 141, 2006, p. 45.

³ Hélène Gaudreau, « *Monsieur Malaussène au théâtre, Des chrétiens et des Maures* » dans la section « Fiction – Commentaires », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 66, printemps 1997, p. 20-21.

Interrompons-nous brièvement afin de résumer ce volume aux nombreuses intrigues qui s'enchevêtrent sur 14 parties, 69 chapitres et 645 pages. La famille Malaussène s'apprête à s'agrandir : la compagne de Benjamin, Julie, est enceinte. Le jeune homme ne sait pas comment assumer cette paternité qui s'annonce, mais il se montre dévoué envers la future maman et l'enfant à venir : il désire que le meilleur obstétricien du monde s'occupe d'eux. Il s'avère que ce praticien inespéré s'appelle Matthias Fraenkhel et qu'il a mis Julie au monde. Qui plus est, la jeune femme fait pour ainsi dire partie de la famille du docteur. En effet, durant son enfance et son adolescence, elle visitait souvent les parents de Matthias, le vieux Job Bernardin et sa femme Liesl, pour s'amuser avec leur petit-fils nommé Barnabé. Ce dernier, devenu le maître illusionniste Barnabooth, invisible expert en escamotage de monuments historiques, ressurgit dans la vie de Julie au moment où le vieux Job, à la mort de Liesl, décide de léguer à la « Juliette » sa cinémathèque et le Film Unique. Barnabé refuse cependant de voir cette œuvre d'une vie livrée au public. La responsabilité d'organiser la seule et unique représentation du film incombe tout de même à Suzanne O' Zyeux bleus, propriétaire du Zèbre, un vieux théâtre menacé de fermeture. Ce projet de renouveler le Zèbre exalte Jérémy Malaussène, qui se lance alors dans la création artistique : il décide d'y monter une pièce en l'honneur de son frère aîné, Benjamin. Pour présenter tout ce que la tribu élargie a vécu durant les trois ou quatre dernières années, le jeune metteur en scène invite plusieurs de leurs connaissances et amis à monter sur les planches. Tout se déroule à merveille jusqu'à ce que Julius le chien fasse une crise d'épilepsie, ce qui, comme d'habitude, annonce le pire. Le soir même, Julie ouvre une lettre de Matthias disant que le fœtus en son sein n'est pas viable. Simple coup du destin? Non. Ben apprend rapidement du commissaire divisionnaire Coudrier que Fraenkhel aurait envoyé onze lettres interrompant inutilement dix grossesses. Julie se fait avorter des mains de Berthold, l'irascible professeur-chirurgien qui a sauvé plusieurs fois les Malaussène avec l'aide du docteur Marty. Puis, ayant besoin de se recueillir, elle amène Benjamin faire la route des vins dans son Vercors natal pour prendre possession du Film Unique et de la cinémathèque, et, s'il y a lieu, pour entendre l'explication de Matthias. Pendant ce temps, Gervaise, la « nonne-flic », fille du défunt inspecteur Van Thian (*La fée carabine* et *La petite marchande de prose*), cherche à savoir qui assassine les prostituées qu'elle a prises sous son aile. Son enquête la mène, elle, ses « templiers » et les policiers de Coudrier, à un chirurgien assassin qui découpe les tatouages dont elle est l'artiste

pour les vendre à un collectionneur. De leur côté, Julie et Benjamin atteignent la demeure de Job et montent le soir à son bureau, qui explose. À l'arrivée des policiers, le couple est mis en garde à vue, mais Julie s'échappe. Benjamin fait donc face au nouveau commissaire divisionnaire Legendre, beau-fils de Coudrier, qui ne partage pas l'empathie de son prédécesseur envers lui. Déjà suspect numéro un des crimes du Vercors (quatre victimes en tout : Fraenkhel, le vieux Job, une étudiante et Clément Graine d'Huissier, nouveau « môme » de la tribu), Malaussène se voit accusé d'avoir commandité les meurtres des protégées de Gervaise. De plus, le méthodique Legendre ne manque pas de ressortir toutes les enquêtes non résolues où le nom du bouc émissaire apparaît. Mais celui-ci n'est pas seul. Le commissaire Coudrier, Julie, Gervaise et ses archanges – les inspecteurs Titus et Silistri, parmi d'autres – investiguent et prennent la situation en main. Les efforts de tous libèrent Benjamin de prison après environ six mois. Au début de ces six mois, Gervaise s'est rendu compte qu'elle était enceinte de plus ou moins trois mois. Berthold, poussé à bout par Marty et le médecin légiste Postel-Wagner, avoue qu'il a transféré le futur enfant Malaussène de Julie à la nonne-flic. C'est ainsi qu'il naît à la fin du roman, aussitôt baptisé « Monsieur Malaussène Malaussène » par Jérémy, son jeune oncle.

Le but de ce mémoire est d'offrir une nouvelle perspective de lecture des dialogues romanesques dans *Monsieur Malaussène*, et précisément dans ce roman puisque la plupart des critiques s'y sont souvent penchés, en même temps, toutefois, que sur les autres tomes de la saga sans pour autant lui accorder une analyse exclusive. Par ailleurs, notre recherche se distingue des autres s'intéressant à la saga Malaussène dans la mesure où elle ne fera aucunement intervenir les théories du roman policier, Pierre Verdaguer l'ayant si bien fait dans *La séduction policière*, mais bien uniquement celles concernant le dialogue sous tous ses aspects, ce qui, selon nos investigations, n'a jamais encore été exploré. Il est entendu que bien des chercheurs et critiques ont commenté et analysé par-ci par-là les dialogues de Pennac puisqu'il est pratiquement impossible d'en faire abstraction : le roman en est presque entièrement constitué, 46 pages seulement n'en contenant pas sur 645 pages. Il nous paraît important d'examiner les dialogues de *Monsieur Malaussène* pour comprendre de quoi est composée une telle œuvre et pour découvrir ce qui fait le succès de la série pennacienne.

Nous voulons surtout identifier l'énergie qui s'en dégage et qui, selon nous, prend sa source dans la diversité des nombreux échanges entre les personnages.

Pour ce faire, notre mémoire analysera *Monsieur Malaussène* selon deux grands axes : le dialogue et la lecture. Par ces deux approches du roman, nous étudierons l'effet des paroles des personnages sur le lecteur en nous concentrant sur l'effet d'intimité qui en ressort. Dans les première et deuxième parties du premier chapitre, nous aborderons plusieurs types de dialogues romanesques, à l'aide des théories de Berthelot, Mylne, Lane-Mercier, Rullier-Theuret et Durrer. Nous verrons quelles formes ils prennent dans *Monsieur Malaussène* et dans quels buts ils sont utilisés, puisque l'auteur joue avec eux comme il joue avec la langue en général. Nous accorderons beaucoup d'importance à la narration se rattachant au dialogue, c'est-à-dire au discours attributif tel que l'a défini Prince dans ses travaux. La troisième partie de ce premier chapitre se concentrera par ailleurs sur les dialogues d'aspect théâtral à partir des études de Ubersfeld et Larthomas, et sur leur impact dans l'univers romanesque, qui s'avère parfois distanciatif, comme nous nous en apercevrons avec Brecht. Par la même occasion, le monologue nous intéressera dans ses variantes, autant dans son rôle narratif que dans son aspect « dialogal ». En effet, ce que nous considérons comme des échanges englobe autant les discussions à sens unique que les répliques silencieuses, constituées exclusivement de regards et de gestes. Cette incursion dans le monde du dialogue nous permettra, dans le chapitre suivant, de mieux rendre compte des procédés et mécanismes de la lecture qui font en sorte que la parole des personnages génère un sentiment d'intimité.

Dans le deuxième chapitre, nous nous efforcerons de répondre à trois questions relatives aux rôles de la lecture et de la parole des personnages dans la création d'un effet d'intimité dans le roman. Qu'est-ce qui fait qu'un lecteur se sent chez lui quand il plonge dans le monde de Pennac? Et dans le roman *Monsieur Malaussène* en particulier? Pourquoi le lecteur se laisse-t-il prendre au jeu de la fiction jusqu'à se faire captif du livre? Quelle est la part de responsabilité de la parole des personnages dans le plaisir de lire? Nous évoquerons rapidement les théories de Iser et Eco sur l'acte de lecture pour voir comment le réalisme des dialogues et leurs diverses constructions contribuent à créer un univers romanesque propice à un effet d'intimité. De plus, en nous appuyant sur les travaux de Mylne sur le dialogue et sur ceux de Halling et Canteloube portant sur la série Malaussène, nous étudierons l'humour dont

sont empreints les dialogues et la parole du narrateur, les effets comiques présents dans le roman de Pennac et perçus par le lecteur contribuant grandement à produire une atmosphère chaleureuse. Grâce à la théorie de l'effet-personnage proposée par Jouve, nous verrons que l'adhésion du lecteur aux protagonistes principaux est primordiale afin que les dialogues fonctionnent et qu'ils le touchent. La dernière partie du deuxième chapitre s'attaquera de front à la problématique de l'effet d'intimité ainsi généré, faisant intervenir les cinq processus de l'acte de lecture étudiés par Thérien et le GREL (Groupe de recherche sur la lecture), plus spécialement le processus affectif. Nous considérerons la lecture comme une relation entre le lecteur et le texte, sans toutefois empiéter sur les recherches de Leduc, qui a analysé la lecture ludique et l'adhésion du lecteur au texte. Nous chercherons plutôt du côté de l'oralité des dialogues, phénomène examiné par Mitterand et Lane-Mercier, et ce, en analysant des extraits significatifs de *Monsieur Malaussène* qui illustrent combien la sensation d'intimité issue de cette dernière interaction contamine l'ensemble des rapports entre personnages dans le roman. L'étude de la narration évoquera à son tour une autre sorte d'interaction se produisant au cours de la lecture : celle, très intime, entre un conteur et son spectateur. La connivence proche du conte qui résulte ainsi de la parole des personnages se verra explicitée par les propos de Verdaguer, Leoncini Bartoli et Pennac.

CHAPITRE 1

LE DIALOGUE

Ce chapitre vise à offrir une perspective d'ensemble du dialogue pennacien. Cela nous permettra de prendre connaissance des trois types de narrateur œuvrant dans le roman. Puis, nous examinerons plusieurs formes de dialogue que l'auteur utilise à divers moments de l'histoire, appartenant respectivement aux genres romanesque et théâtral. Nous tenterons également de déterminer quels effets elles génèrent dans le roman de Daniel Pennac.

1.1 Profil du dialogue pennacien

Un auteur peut décider de privilégier l'une ou l'autre des « trois composantes romanesques essentielles⁴ » que sont la narration, le dialogue ou la description. Dans *Monsieur Malaussène*, le dialogue, présent sur près de 585 pages, a manifestement été préféré puisqu'il couvre environ 90 % du roman. Sur 645 pages, seulement 61 pages⁵ ne contiennent pas de dialogue apparent⁶. C'est dire l'importance capitale qu'il y prend. Par ailleurs, le dialogue est en mesure de jouer plusieurs rôles dans un roman. Souvent, il informe indirectement le lecteur de diverses façons, en laissant parler les personnages; il fait aussi avancer le récit, car des événements cruciaux s'y déroulent : c'est le lieu de la formation de nombreux nœuds et dénouements. Dans cette partie du premier chapitre, nous dresserons donc le profil des dialogues pennaciens en nous arrêtant à leur fréquence d'apparition dans

⁴ Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 323.

⁵ Sur ces 61 pages sans dialogue, il y a huit pages où le narrateur Benjamin Malaussène s'adresse explicitement à son enfant à naître ou à son chien, Julius. Sept autres pages ont trop peu de texte pour contenir un échange verbal entre des personnages. Selon nos calculs, 46 pages n'abritent aucune parole de nature quelconque, sauf la narration.

⁶ Par dialogue « apparent », nous entendons les dialogues au discours direct facilement repérables par les tirets ou les noms des personnages qui les introduisent et/ou par les guillemets qui les encadrent.

Monsieur Malaussène et à leur adéquation avec les deux autres composantes romanesques. Nous verrons que le dialogue peut remplacer la narration et la description et prendre en charge leurs fonctions respectives. En effet, grâce à ses nombreux rôles, il peut autant s'appliquer à narrer qu'à décrire, ce qui explique qu'il puisse éclipser ses deux concurrents.

1.1.1 La narration

Les dialogues directs de *Monsieur Malaussène* sont légers, fluides, et cela, en partie grâce à leurs qualités internes, mais aussi à la narration qui les encadre. Celle-ci, qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, les introduit en évitant dans la plupart des cas l'utilisation des verbes introducteurs en début de réplique ou en incise, ce qui laisse le champ libre au discours direct. Même les conversations à plusieurs acteurs nécessitent peu d'encadrement narratif, les paroles elles-mêmes étant en général suffisamment éloquentes, grâce, entre autres, à l'insertion dans les répliques elles-mêmes des appellatifs, c'est-à-dire « [tout] mot permettant d'appeler [quelqu'un] à qui l'on s'adresse » (Petit Robert). En effet, il arrive parfois que le chaos familial s'installe dans l'ancienne quincaillerie malaussénienne – ou dans le cœur du Zèbre – et que ce décor « auditif » soit laissé tel quel, sans indications précises et sans que la narration intervienne. Le lecteur ne s'y perd pas : il se trouve dans un milieu familial où il peut cheminer sans que l'auteur le tienne par la main.

L'analyse du roman montre que les narrations à la première personne et à la troisième personne se partagent presque symétriquement les dialogues. La première est prise en charge par Benjamin Malaussène. Ce protagoniste qui, depuis *Au bonheur des ogres*, « conte des histoires tous les soirs pour empêcher ses jeunes frères et sœurs de se laisser tenter par les programmes télévisés⁷ », raconte maintenant, dans *Monsieur Malaussène*, les mésaventures de sa tribu pour son enfant à venir. Sa narration donne au lecteur l'impression que l'histoire lui est contée personnellement, directement. C'est un effet particulier que nous examinerons dans le deuxième chapitre. Le second type de narration, à la troisième personne, cette fois, revient à un narrateur omniscient qui accompagne les personnages autres que Benjamin dans leur quotidien ou dans leurs enquêtes, passages de l'histoire auxquels Malaussène ne pourrait

⁷ Christine Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 214-215.

avoir logiquement accès par lui-même : ils ne ressortissent pas au champ de compétences ou de connaissances du « frère de famille ». Le troisième type de narration est en fait une imitation de la voix de ce dernier. En effet, les huit chapitres de la douzième partie du roman, de la page 467 à la page 513, ont été écrits par Jérémy, un des jeunes frères Malaussène, qui mettait déjà en scène une pièce en l'honneur de Benjamin avant de s'intéresser à l'art du roman : « [avec] la disparition du Zèbre, la reine Zabo a décidé de métamorphoser l'homme de théâtre en romancier, elle le chouchoute, notre Jérémy ! Il lui fourgue sa production tous les deux jours⁸. » Laissant croire au lecteur que cette partie du roman provient véritablement de Benjamin, Jérémy narre le séjour de son frère aîné en prison, le défilé des avocats faussement intéressés à sa cause, son procès, puis sa condamnation. Ainsi, durant huit chapitres, le lecteur croit lire les états d'âme du « vrai » Benjamin. C'est en fait Jérémy qui condamne celui-ci aux pires injustices, lui imputant la responsabilité de tous les crimes qui lui avaient été attribués dans les précédents livres de la série. Le charme est rompu dans le chapitre suivant quand le Petit, s'opposant à de telles horreurs, interrompt le jeune auteur qui récitait son histoire au reste de la famille : « – Je veux pas ! hurle le Petit, tu vas supprimer ça tout de suite ! » (*MM*, p. 517) Toutefois, le mal est fait. Pendant ces huit chapitres intercalés dans le récit de *Monsieur Malaussène*, Jérémy a tout de même eu le temps de ravir la plume du son frère et de faire frémir le lecteur.

Quelques indices trahissent néanmoins ce changement de narrateur. Il importe par exemple de noter les temps de verbe qui, de la partie 11 à la partie 12, passent du passé composé à l'indicatif présent, tel que l'annonce subtilement le sous-titre « EN PRISON (AU PRÉSENT) » (*MM*, p. 465). Le lecteur ne s'aperçoit cependant de rien et croit toujours avoir affaire à Benjamin. En effet, Jérémy avait entrepris de reproduire les traits stylistiques de son frère malgré ses désaccords avec la reine Zabo : « C'est comme ça qu'il parle, Benjamin, c'est comme ça qu'il nous raconte, et c'est même comme ça qu'il pense ! Je le connais mieux que vous, quand même ! » (*MM*, p. 521)

⁸ Daniel Pennac, *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 520. Désormais, les références à cette œuvre seront placées dans le texte entre parenthèses avec l'abréviation *MM* suivie du folio.

Enfin, ce qu'il faut retenir de la narration dans *Monsieur Malaussène*, c'est que la langue des narrateurs ne diffère pas beaucoup de la première personne à la troisième personne : le narrateur extradiegetique possède la même « écriture humoristique [...] souvent teintée d'une ironie bienveillante (qui force à lire entre les lignes)⁹ » que le narrateur Benjamin Malaussène, narrateur intradiegetique.

La narration et les dialogues

Le lecteur ne se lasse pas des nombreux dialogues de *Monsieur Malaussène*, qui parviennent à susciter et à maintenir son intérêt; la narration qui appartient au dialogue y est d'ailleurs pour beaucoup. Liée à lui, elle se compose d'indices d'attribution de la parole consistant en des incisives, ou en des « attributions intercalées¹⁰ », c'est-à-dire le discours indiquant qui parle, comment et à qui, qu'on intercale entre les répliques ou à l'intérieur d'elles. Par exemple, dans le roman qui nous intéresse, le discours attributif du narrateur soutient le dialogue grâce à sa teneur souvent humoristique et présente les traits de caractère des personnages de manière grotesque ou caricaturale tout en complétant l'idée qu'on s'en faisait déjà dans leurs répliques. Le professeur et chirurgien Berthold est une de ces figures très caricaturées. Dans l'extrait suivant, alors que Liesl vit ses dernières heures à l'hôpital, son mari, le vieux Job, discute avec Ronald de Florentis, un vieil ami ayant apporté une immense gerbe de fleurs. Leur discussion va bon train

[jusqu'au] nouvel aboiement du professeur Berthold. /¹¹ – Et pourquoi pas un baobab, tant que vous y êtes ? Vous voulez lui pomper le peu d'air qui lui reste ? / La gerbe fut arrachée des bras de Ronald. Elle disparut en perdant des plumes, enlevée par un Berthold beuglant contre l'« incontinence florale » des familles. (MM, p. 103-104)

Berthold est un médecin extraordinairement ingénieux et compétent; mais, doté d'un caractère irascible, il est aussi très arrogant. Grâce aux indications qui accompagnent ses

⁹ Frédéric Leduc, *Le personnage et la lecture ludique dans La fée carabine de Daniel Pennac : le jeu comme espace de créativité pour le lecteur de romans*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 40.

¹⁰ Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, p. 16.

¹¹ Dans nos citations, ce symbole (/) marquera dorénavant les sauts de paragraphe et les changements de répliques du roman.

répliques, on sait que le professeur s'exprime le plus souvent en « aboiement[s] » ou en beuglements; nous avons droit à la parfaite caricature d'un homme des cavernes possédant plusieurs diplômes prestigieux. La médecine représente toute sa vie (même depuis l'apparition de Mondine, une ancienne prostituée dont il tombe amoureux en la soignant); c'est pourquoi il se conduit comme un animal rustre quand on « maltraite » ses patients.

La plupart du temps, la narration sous-tend les dialogues de façon modérée, nous le verrons lorsque nous aborderons le discours attributif. Néanmoins, soulignons que les narrateurs de *Monsieur Malaussène* jouent tout de même beaucoup avec les paroles des personnages : la nature et la forme des dialogues varient selon leur fantaisie. Le lecteur peut donc s'attendre à des surprises continuelles : de manière inattendue, des répliques au style direct se marient à d'autres au style indirect; un interrogatoire se voit interrompu par un dialogue théâtral illustrant un duel impromptu. Lorsqu'une discussion se corse ou devient plus intime, le dialogue se modifie dans sa forme même. Dès lors, le ludisme s'ajoute à l'expérience du lecteur, qui peut voir graphiquement le changement dans les relations des personnages au cours des conversations. Cette transmission fantaisiste de leurs échanges rend le roman vivant et ajoute une impression de vivacité que, de son côté, la narration renforce à son tour en se faisant discrète ou bien visible, au besoin.

1.1.2 La description

Dans *Monsieur Malaussène*, la description est la composante la moins employée. En effet, les trois narrateurs de cette œuvre, en comptant le simulacre des huit chapitres de Jérémy, recourent peu à la description en général, que ce soit pour décrire les lieux ou les personnages.

[Quand] vous lisez les Malaussène, vous pouvez constater qu'il y a très peu de descriptions concrètes. Belleville c'est plus une métaphore. Alors c'est curieux parce que les gens, quand ils lisent, prennent les métaphores pour des villages, et vous dites « Ah ! C'est formidable, la façon dont vous décrivez Belleville », alors que Belleville n'est pas décrite, pas plus d'ailleurs que les personnages¹².

¹² Propos recueillis par Carolyn Anne Stott, « Appendice 2 : interview avec Daniel Pennac », dans *Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose : Représentations d'un quartier parisien depuis le Moyen Âge jusqu'à l'an 2000*, thèse de doctorat, South Australia, The University of Adelaide, 2008, p. 327.

Les métaphores de Pennac sont si vives qu'elles suffisent à faire imaginer l'univers romanesque comme un tout, un monde consistant, en trois dimensions, et ce, avec très peu de descriptions. Par exemple, décrire le chirurgien Berthold comme « beuglant contre l'"incontinence florale" des familles » nous permet de l'imaginer vociférer, rouge de colère et arrogant. Intérieurement, il doit être en train de maugréer. Nul besoin de spécifications plus élaborées pour générer ce portrait du professeur. Les images que l'auteur donne à voir sont percutantes, nettes, précises, et ne s'éternisent pas sur l'objet qu'elles présentent ou qu'elles décrivent succinctement. La narration et les dialogues remplacent la description en tant que telle : les péripéties et les paroles des personnages informent mieux que tout passage descriptif détaillé. C'est que Pennac s'avère précisément un créateur d'images et qu'il les maîtrise efficacement, malgré sa pratique minimaliste de la description :

The character Cissou is doing with images what the author Pennac is doing with words – preserving, commemorating and making ‘un livre de vivantes images’ of the Belleville community. Pennac once stated that his desire to write fiction came from the desire to be a ‘producteur d’images,’ [*sic*] indicating the fundamental level at which images and words are linked in his writing¹³.

Si la description tient un moindre rôle dans le roman pennacien, c'est que chaque phrase, chaque groupe de mots y stimulent l'imagination du lecteur, peu importe sa fonction, pour créer un « livre de vivantes images » très parlantes. De plus, on brosse le plus souvent le portrait des personnages. Le décor du roman et les biens matériels sont dans l'ombre du projecteur; leur présence est accessoire, flottante. L'humain et le vivant l'emportent sur le matériel.

En bref, peu de descriptions encadrent les dialogues dans leur élaboration. Quand les personnages ont la parole, le narrateur, qu'il soit à la première ou à la troisième personne, ne les décrit pas : leurs propos suffisent à ce que le lecteur en conçoive une image mentale vive, sans qu'une description circonstanciée soit nécessaire. Dans *Monsieur Malaussène*, c'est dans les dialogues que s'effectuent la plupart des descriptions psychologiques des personnages et que leurs actions et leurs relations entre eux sont explicitées ou décrites.

¹³ Sarah Cant, « "Comme des pages pleines de silence" : Image, Word, Absence and Silence in Pennac's *Monsieur Malaussène* », *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2004, p. 174.

Dépeindre les êtres de papier en leur donnant voix s'avère l'un des rôles principaux des dialogues, tel que nous allons le montrer maintenant.

1.2 Le dialogue romanesque

Comme précisé plus haut, le dialogue forme une des trois grandes composantes romanesques, avec la narration et la description. Il est défini comme étant la transposition de l'ensemble des paroles émises par les personnages et rapportées par le narrateur. Son rôle consiste autant à donner accès aux propos des personnages qu'à faire avancer le récit. Il a à la fois une fonction d'informateur et de moteur de l'action :

L'information qu'un personnage A fournit à un personnage B au cours d'un dialogue, [*sic*] joue donc dans le roman un double rôle :

- au niveau extradiégétique, elle a sur le lecteur un effet direct dans la mesure où elle l'instruit (ou non) lui-même ;
- au niveau intradiégétique, elle fait progresser l'intrigue par les réactions que sa transmission entraîne¹⁴.

Beaucoup de lecteurs attendent les dialogues; ceux-ci jouissent même d'une indéniable popularité qui n'est pas étrangère à leur capacité de renouveler l'intrigue, de la faire avancer par les renseignements qu'ils transmettent. Aussi faut-il souligner que les dialogues romanesques attirent l'attention du lecteur et ont parfois le pouvoir de susciter chez lui le désir de lire, et ce n'est pas sans raison : « Si une lecture paresseuse ne peut sauter les dialogues, c'est qu'ils sont un lieu privilégié où s'échangent les informations¹⁵. » Si le plan dialogal se révèle souvent indispensable au texte littéraire, c'est parce qu'il peut, comme le plan narratif, « revêtir une fonction de noyau, de catalyse, d'indice, d'informant¹⁶ », catégories établies par Roland Barthes. Cette fonction du dialogue lui permet d'occuper une place importante dans le roman qui nous intéresse.

En outre, nous avons observé plus tôt que la description était très peu présente dans *Monsieur Malaussène*. Les mots que les personnages emploient, leurs réactions à la parole

¹⁴ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 38-39.

¹⁵ Françoise Rullier-Theuret, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, p. 60.

¹⁶ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 227.

des autres personnages et leurs déclarations sont autant d'indicateurs de leur personnalité et des envies qui les définissent. Par exemple, dans *Monsieur Malaussène*, Jérémy parle beaucoup. Il domine souvent les échanges entre les personnages, il a toujours un mot à placer. Son enthousiasme et son insistance apparaissent surtout dans le chapitre huit, où il souhaite monter une pièce de théâtre et cherche à convaincre Suzanne de lui prêter le Zèbre, le vieux cinéma menacé par les huissiers dont elle s'occupe :

– Suzanne, qu'est-ce que tu en dis ? Tu nous prêterais la scène du Zèbre ? / – Et qui est-ce qui l'écrira, ta pièce ? demande Thérèse, dont le scepticisme plane sur tout ce qui ne concerne pas les astres. / – Moi ! hurle Jérémy. Moi ! Avec les trois ou quatre années qu'on vient de se farcir, c'est pas la matière qui manque ! / – Je jouerais dedans ? demande le Petit. / – Tu joueras, Clara jouera, Leila, Nourdine, Verdun, C'Est Un Ange, tout le monde jouera ! Même moi, je jouerai ! Je suis un très bon acteur ! Pas vrai, Benjamin, que le Petit et moi on est de très bons acteurs ? (MM, p. 77)

Une grande volubilité et une relative impolitesse marquent en tout temps les paroles de Jérémy. Inscrits dans le dialogue par les points d'exclamation et des énumérations soulignant son excitation et son énergie, ces traits de caractère propres au garçon sont inférés par le lecteur, sans que la narration ait à intervenir – si ce n'est en ajoutant des verbes introducteurs de répliques tels que « hurler ». C'est ainsi que l'on peut dire qu'une fonction importante du dialogue est de construire les personnages : « les répliques que prononce le personnage le construisent, lui donnent vie, par ce qu'il dit et la façon qu'il a de le dire¹⁷ ».

Un personnage peut aussi nous en apprendre sur un de ses semblables, ce qui nous renseigne à son sujet. Par exemple, après avoir été informée qu'elle devrait présenter le Film Unique du vieux Job à des cinéphiles convaincus, Suzanne O' Zyeux bleus reçoit la visite d'un ancien ami, le Roi des Morts-Vivants. Ce dernier meurt d'envie de visionner l'œuvre de Job. Il propose donc à Suzanne de s'occuper financièrement du Zèbre. En échange, il veut se retrouver parmi les élus. Il assure à Suzanne que personne d'autre que lui ne pourra l'aider à sauver son cinéma : « – [...] Ils voudront tous leur part de bénéf et leur morceau de gloire. Tu les connais aussi bien que moi, tu les as fuis toute ta vie : sponsors, banquiers, télévisions ou gens de la maison, ils tireront la couverture à eux [...] » (MM, p. 130) Dans ces propos où le

¹⁷ Marie-Sylvie Claude et Geneviève Di Rosa, *Le dialogue*, Paris, Gallimard, 2005, p. 10.

Roi des Morts-Vivants fait miroiter le soutien qu'il pourrait lui offrir, on reconnaît la loyauté de Suzanne O' Zyeux bleus envers le cinéma et son refus de jouer le jeu médiatique.

Une autre fonction du dialogue est de dévoiler une hiérarchie des personnages : « On voit nettement que la mise en scène de la parole est aussi une mise en scène du pouvoir dans la parole. Toute analyse du dialogue demande une grande attention aux rôles assumés par chacun dans l'échange¹⁸. » Qui se tait? Qui est tu? En prêtant attention à la présence, à la forme et à l'insertion de leurs paroles, le lecteur obtient maintes informations sur les personnages et sur ce qui régit leurs interactions. Le droit de parole appartient au narrateur et il en use à sa guise. Il peut décider de s'effacer ou, au contraire, de prendre les rênes de la conversation. Tout, dans la représentation d'un échange, dépend de lui. Benjamin Malaussène, en l'occurrence, demeure un narrateur discret, cédant la parole aux autres personnages lors de discussions auxquelles il pourrait prendre part activement. Se contentant d'utiliser le style indirect pour la plupart de ses propres interventions, il rapporte directement les dialogues dont il est le témoin. Il est reconnu pour son écoute des autres, une écoute souvent pédagogique. Il aime le silence, les silences instructifs. Malaussène « est un type qui aime les gens¹⁹ », et qui le prouve en leur offrant la parole, sans s'imposer. Cependant, nous pourrions le voir dans des extraits mettant en scène le désagréable Denis Sainclair, quand Benjamin n'apprécie pas son interlocuteur, la parole de ce dernier est évincée, dédaignée.

Si les façons de rapporter les paroles des personnages sont nombreuses, voici quelles sont les plus courantes : le discours direct, le discours indirect, le discours indirect libre et le style narrativisé. Les deux premières supposent la transcription fidèle de la parole des protagonistes, détachée du joug de la narration, alors que le discours indirect libre et le style narrativisé relèvent surtout du narrateur. Avant de voir comment ces quatre types de dialogues s'articulent dans le roman de Pennac, nous donnerons une définition de chacune de ces modalités. En analysant les particularités des dialogues pennaciens – attributions de la parole originales, répliques au style décalé, dialogues se distinguant ingénieusement des standards littéraires –, nous verrons que l'auteur fait éclater les limites de ces modèles, déployant un véritable trésor d'inventivité.

¹⁸ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 41.

¹⁹ Christine Brouillet, « Le bonheur du voisin », *Nuit blanche*, n° 30, 1987-1988, p. 63.

1.2.1 Le discours au style direct

Qu'on feuillette n'importe quel roman, les paroles au discours direct se repèrent facilement. Annoncées généralement par des tirets qui en assurent la clarté, les répliques font l'objet d'un alinéa : c'est « le procédé typographique du retour à la ligne pour chaque réplique, procédé très simple mais assez frappant²⁰ ». Mis à part cette configuration classique, la marge de manœuvre est immense : dans un même roman et selon les besoins de la représentation du dialogue, la forme directe peut différer du modèle standard « alinéa + tirets » et faire corps avec le texte. Il est alors encadré de guillemets. C'est ce qui se produit dans *Monsieur Malaussène*, notamment lors de l'évocation de souvenirs. Voici par exemple un court dialogue entre Benjamin et Clara, dans lequel celle-ci vient l'avertir que le Petit a fait un cauchemar. Cela survient après que Coudrier a annoncé à Benjamin que Matthias, gynécologue et ami de Julie, avait écrit onze lettres interrompant inutilement dix grossesses en santé, dont celle de cette dernière. Notre extrait commence avec la narration du frère de famille :

[Je] me suis rappelé tout à coup l'irruption de Clara dans notre chambre, ce matin [...] « Benjamin, Benjamin, le Petit a fait un rêve épouvantable ! – Assieds-toi, ma Clarinette, calme-toi, de quoi a-t-il rêvé ? – De Matthias ! » Le cœur de Clara en bondissait encore. Le Petit avait vu Matthias s'avancer vers lui dans l'allée centrale du Zèbre, couvert de sang, les yeux écarquillés, candeur effrayante, apparition de l'Innocence martyre [...] (*MM*, p. 274. L'auteur souligne.)

Les guillemets signalent que c'est un échange passé, que ce sont des paroles de second plan, un souvenir. Dans ce cas-ci, ces répliques entre guillemets éveillent avant tout la curiosité du lecteur, pour ensuite le prédisposer aux réminiscences angoissantes qui suivront. L'inquiétude qui perce dans la voix expressive de Clara, évidente sans que son ton soit précisé, et l'attitude calme et interrogative de Benjamin créent un suspense que le narrateur satisfait presque aussitôt en racontant le rêve du Petit. Le dialogue entre guillemets est somme toute un accessoire de la narration et c'est pourquoi il fait corps avec elle sans espace entre chaque réplique.

²⁰ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 25.

Les guillemets sont aussi utilisés dans les passages où on passe rapidement sur un dialogue de moindre importance. Mo le Mossi et Simon le Kabyle, « [les] âmes damnées de l'ami Hadouch Ben Tayeb » (*MM*, p. 55), l'ayant informé qu'ils avaient « quelque chose d'important » à lui montrer, Benjamin se rend au Koutoubia, où il salue rapidement – mais en bonne et due forme – le vieil Amar :

Le quelque chose d'important se trouvait dans la cave du Koutoubia, le restaurant d'Amar où Cissou était en train d'écluser son pastis en jouant aux dominos avec le patron. (« Bonjour, mon fils Benjamin, ça va ? – Ça va, Amar, et toi, ça va ? – Ça va, à la grâce de Dieu, et ta mère, depuis hier, ça va ? – Ça va, Amar, elle s'installe, et Yasmina, ça va ? – Ça va, mon petit, il y a quelque chose pour toi dans la cave... ») / Le quelque chose était ficelé parmi les casiers de sidi-brahim et n'en menait pas large. (*MM*, p. 56)

Le passage présenté entre guillemets et parenthèses n'est, justement, qu'une parenthèse. Cependant, même si ces salutations semblent vite expédiées, on s'aperçoit qu'elles ont un aspect incontournable et sacré pour les deux hommes. C'est plus qu'un simple échange phatique : ce rituel entre Amar et Benjamin témoigne de la relation intime qui les unit et du respect de la culture du premier des deux hommes. Les nombreux « Ça va ? », issus des coutumes arabes, ponctuent la sollicitude qu'ils ont chacun pour la famille de l'autre. Par ailleurs, ils ajoutent un effet répétitif très humoristique, quelque chose de facétieux et de propre à la saga Malaussène. C'est ainsi que cet échange de salutations crée une atmosphère chaleureuse et multiculturelle.

Le discours direct et son insertion dans le texte

Dans certains cas, le dialogue en discours direct brise le discours du narrateur. Il est introduit par un verbe déclaratif, comme c'est le cas ici : « Finalement, je *dis* : / – Pas mal. » (*MM*, p. 92. Nous soulignons.) Il arrive souvent que le dialogue se passe d'introduction, séparé du reste du texte seulement par des signes typographiques signalant la rupture. *Monsieur Malaussène* présente à cet égard beaucoup de passages où un chapitre ou une partie de chapitre, séparée d'une autre par un discret astérisque (*), commence de but en blanc par

un dialogue. Voici un exemple où les inspecteurs Silistri et Titus, à la morgue, assistent le médecin légiste Postel-Wagner dans ses tâches :

[...] Titus et Silistri avaient acquis certains automatismes. Trois fois depuis le matin qu'ils alternaient le mort et le vivant.

*

– Vous direz ce que vous voudrez, objecta Titus, mais une morgue avec une salle d'attente, ça perturbe. (*MM*, p. 322)

La narration cesse, l'astérisque apparaît, puis l'histoire reprend aussitôt avec un dialogue. Le récit semble changer de niveau : une sensation de se rapprocher de la scène dialogale survient alors. Un certain dynamisme se crée et donne l'impression que les personnages ont leur vie propre : c'est comme si nous les surprénions en pleine conversation.

Une autre façon de commencer un dialogue est de le faire précéder d'une courte introduction du narrateur qui précise rapidement le contexte sans plus de narration. Dans l'exemple qui suit, Julie soupçonne Barnabé, ami d'enfance et petit-fils du vieux Job et de Liesl, d'être l'instigateur des machinations criminelles accablant Benjamin et ayant coûté la vie à deux membres de sa propre famille (le vieux Job et Matthias). Barnabé a pour nom d'artiste « Barnabooth l'escamoteur » : il a pour art la disparition de monuments historiques et passe lui-même sa vie à se rendre invisible pour quiconque. Afin d'introduire l'échange entre Julie et son ami, qui s'adresse à elle grâce à un magnétophone dissimulé dans une armoire, le narrateur omniscient résume d'abord la scène en évoquant l'objectif d'une vie que représente, pour le jeune homme, l'effacement de soi. Puis, Barnabé assure qu'il n'est pas le responsable des meurtres dont est accusé Benjamin : « Il y était arrivé. Il n'était plus que sa voix, désormais. Julie écoutait le cadavre d'une armoire à glace. / – Non, Juliette, je n'ai tué ni mon père, ni mon grand-père ! [...] » (*MM*, p. 414) Il n'est pas immédiatement clair que celui qui s'adresse à Julie en l'appelant « Juliette » est Barnabé. Cependant, nul besoin ici de verbe d'introduction pour situer les acteurs de la conversation, bien que leurs noms ne soient pas indiqués à la suite des répliques. Sans d'autres précisions, le lecteur infère naturellement que, si Julie l'« écoute », comme l'indique la narration, c'est que quelqu'un lui parle, et que

cette personne est Barnabé puisqu'elle s'entretenait déjà avec lui quelques pages auparavant. On comprend vite que la voix de l'escamoteur provient du « cadavre [de l'] armoire à glace ». Le dialogue est inséré de manière brève et efficace, faisant appel au discours indirect libre afin d'éviter l'utilisation de verbes déclaratifs qui attribueraient la parole romanesque : « Il y était arrivé. Il n'était plus que sa voix, désormais. »

1.2.1.1 Une fonction : « Faire vrai »

Dans son essai *Le dialogue dans le roman*, Rullier-Theuret introduit cette notion primordiale : le dialogue « [informe] le lecteur en ayant l'air d'informer les personnages et fait avancer l'action (fonction dramatique). [...] La parole des personnages a un double but, "faire vrai" et "faire savoir"²¹ ». C'est surtout la fonction de « faire vrai » qui nous intéressera ici : c'est un objet d'étude incontournable si l'on se propose d'explorer le sentiment d'intimité que peut ressentir le lecteur en lisant un roman, d'autant plus quand on s'intéresse à *Monsieur Malaussène*. Dans ce qui suit, Henri Mitterand souligne l'importance de cette fonction en comparant le dialogue littéraire aux conversations réelles :

Le dialogue est d'abord [dans le roman] une assurance de vraisemblance. Les hommes et les femmes parlent. Ce sont des animaux doués de langage. Toute péripétie implique l'usage du dialogue. [...] Du point de vue du lecteur, si le dialogue se retourne sur le récit antérieur, il en vérifie, en authentifie la cohérence. Inversement, s'il prépare les actions à venir, s'il s'agit d'un dialogue de programmation, de prévision et de décision, il permet au lecteur un contrôle a posteriori de la validité du récit. Il est donc à la fois gage de vraisemblance et de cohérence²².

Ainsi, le dialogue littéraire n'est pas seulement mis en place pour imiter le réel, mais aussi pour en constituer l'équivalent et pour confirmer les péripéties tout en leur donnant du relief, pour les rendre plausibles et cohérentes. Comme exemple, voici un passage du roman au moment où Suzanne O' Zyeux bleus, en entrant dans leur chambre, interrompt huit jours d'amour entre Benjamin et Julie afin de leur apporter des nouvelles du monde extérieur :

²¹ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 60.

²² Henri Mitterand, « Dialogue et littérature romanesque », dans Pierre R. Léon et Paul Perron (dir.), *Le dialogue*, Ottawa, Didier, coll. Studia Phonetica, 1985, p. 145.

– Quel jour sommes-nous ? / Suzanne leur précisa le jour et l'heure. Pendant que Malaussène mettait à bouillir de l'eau et le sucre, elle justifia son intrusion. / – Il s'agit du recrutement de notre public pour la projection unique du vieux Job. J'ai laissé passer huit jours. À présent, tous ceux que le cinéma a pourris ont quitté Paris [...] Ne restent que les purs. (*MM*, p. 114)

La narration pourrait simplement mentionner que Suzanne « justifie son intrusion », sans plus de détails. Cependant, cette intrusion est expliquée par les paroles du personnage. Le dialogue vient confirmer ce qu'expose la narration, ce qui montre en quelque sorte que cette dernière ne ment pas : ses propos sont prouvés et explicités.

L'adoption du discours direct implique, selon Berthelot, la volonté de faire croire à une scène se déroulant sous les yeux du lecteur : « l'effet de mimésis est en principe total, les mots rapportés étant ceux du personnage, effets de vocabulaire et de syntaxe inclus²³ ». Le lecteur a l'impression de vivre en temps réel la conversation des personnages : « le temps de la parole correspond à celui de l'histoire, sans effet de résumé ni même de concentration²⁴ ». Le style direct permet ainsi de rendre une scène plus vivante, le but d'un auteur étant que son lecteur « entre » littéralement dans le livre; grâce au dialogue romanesque, « [...] le sentiment du lecteur est d'assister en direct à la conversation des personnages. D'où le côté "vivant" que prend en général un passage dialogué par rapport à un passage qui ne l'est pas, et [...] l'usage fréquent du dialogue dans les romans populaires et les livres pour enfant²⁵. » Il en résulte que le discours direct est précisément utilisé pour réduire la distance narrative. Le lecteur se sent plus proche du texte jusqu'à, en fait, faire abstraction du caractère irréel de l'univers qu'il crée tandis qu'il lit.

1.2.1.2 Dilogue et polylogue

Il nous faut maintenant distinguer le dilogue (deux personnages) et le polylogue (plus de deux personnages), tout en évoquant les particularités de leur insertion dans le texte littéraire. Chacun amène une dynamique différente au sein des conversations fictives. Le dilogue pose

²³ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 143.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

relativement peu de problèmes à la compréhension du texte ou à son ébauche. Il s'utilise, entre autres, dans le cas d'un duel ou dans un moment de confiance, comme dans une situation de la vie quotidienne : toujours est-il que deux acteurs prennent la parole et observent un principe d'alternance des répliques assez symétrique. Mettre en scène le polylogue et sa représentation s'avère plus compliqué :

C'est avant tout par le jeu des objectifs à atteindre, et des alliances qui peuvent s'établir entre les participants que le polylogue trouve sa dynamique. Selon la manière dont les uns et les autres s'organisent, il va prendre dans le roman une fonction plus descriptive (portrait de groupe) ou plus narrative (évolution des rapports)²⁶.

Un extrait très représentatif du polylogue se produit au cœur du *Zèbre*, au réveil de Julie et Benjamin, soit après l'avortement de la jeune femme. Cette dernière explique à douze cinéastes, choisis par Suzanne et elle, que Barnabé, le petit-fils de Job, est « résolument hostile à ce que le Film Unique de [son grand-père] fût projeté, même une seule fois » (*MM*, p. 277). Barnabé demande en fait la destruction du film. Les « séraphins du Cinéma » (*MM*, p. 277) sont outrés que l'héritier ait une telle exigence :

– A quel titre, cette censure? demanda Lekaëdec. / [...] – Les réalisateurs qui comptent vraiment n'ont jamais produit de dynastie à la Bach, à la Strauss... / – A la Bruegel... / – A la Dumas... / – A la Debré... / – A part les Tourner, peut-être, ou les Ophüls, non ? / – C'est l'exception qui confirme la règle. / – Il n'y a que les acteurs pour se reproduire ! / Le débat était engagé. Julius distribuait le temps de parole. Trois minutes par tête. (*MM*, p. 277)

Le débat se prolonge durant encore onze répliques, sans indices d'attribution (sauf une apostrophe vers la fin), où les personnages sont indifférenciés, ce qui crée un effet de groupe. C'est ainsi qu'on s'aperçoit du rôle le plus important du polylogue : il « supprime la distance narrative²⁷ » et permet d'entrer au cœur d'une scène. Il peut donner au lecteur une impression de foule, et donc de réalisme, puisque plusieurs personnages sont censés être présents et que nous les « entendons ». Pennac emploie ce type de dialogue dans de nombreuses scènes de famille – très élargie – où les personnages discutent à bâtons rompus et glissent leurs commentaires à tout propos. Lorsque le lecteur rencontre ces dialogues, il doit porter

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁷ *Ibid.*, p. 143.

attention aux interventions des personnages. En effet, les polylogues sont en général des scènes énergiques dont les répliques pourraient être difficiles à attribuer, notamment quand les protagonistes commencent sans ambages la conversation. S'il arrive que démêler les acteurs d'un polylogue ne soit pas nécessaire à la compréhension d'une discussion, ce type de dialogue peut créer maints problèmes de compréhension si la narration n'intervient pas pour éclaircir la situation grâce au discours attributif, sur lequel il importe de s'arrêter.

1.2.1.3 Le discours attributif

Selon Lane-Mercier, le discours attributif comprend « l'ensemble des locutions qui attribuent à un personnage sa réplique²⁸ ». Ces locutions sont souvent placées en incise, soit des « [propositions] généralement courte[s], tantôt insérée[s] dans le corps de la phrase, tantôt rejetée[s] à la fin, pour indiquer qu'on rapporte les paroles de [quelqu'un] ou pour exprimer une sorte de parenthèse » (Petit Robert). Cet « équivalent romanesque de la didascalie théâtrale²⁹ », que, dans des cas précis, Mylne appelle d'ailleurs « indications scéniques³⁰ », entrecoupe les répliques du discours rapporté afin de transmettre au lecteur le sens exact des paroles, les émotions, les gestes et les intonations marquant les échanges. Une tournure déclarative peut consister en un verbe seul³¹ comme en une longue phrase contextuelle permettant au lecteur de « voir » les réactions et réponses verbales ou non verbales des personnages. Une classification des formules attributives réalisée par Prince démontre leur diversité :

Pour désigner un acte de parole, les formules de présentation recourent non seulement à la gamme très étendue des verbes déclaratifs (dire, murmurer, [...]), quasi-déclaratifs (commencer, concéder, observer) et pseudo-déclaratifs (pleurnicher, s'emporter, rechigner, [...]), mais encore à des termes composés (« il se borna à dire », [...]) et à des périphrases (« il prononça ces mots », [...])³².

²⁸ Gillian Lane-Mercier; *op. cit.*, p. 247.

²⁹ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 165.

³⁰ Parties 3.3 et 6 du *Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, *op. cit.*

³¹ La plupart des auteurs le nomment « verbe déclaratif », « verbe d'introduction », « *verba dicendi* » (Lane-Mercier) ou « verbe attributif » (Berthelot). Nous n'utiliserons pas cette dernière expression puisqu'elle se confond avec celle des verbes qui « attribuent » un état (être, sembler, etc.).

³² Gérard Prince, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 308.

Dans *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Mylne distingue trois catégories de verbes déclaratifs : les « *résumeurs*³³ », qui reprennent le sens de l'énoncé, comme le verbe « avouer »; les « *opérationnels* », qui marquent « la progression des énoncés³⁴ » avec « *commencer, couper, répéter, etc.*³⁵ »; et, finalement, « les expressifs »

qui remplissent une double fonction : celle des verbes déclaratifs et celle des indications scéniques [...] qui indiquent la manière dont le locuteur prononce ses paroles : *brailler, grogner, soupirer, etc.* [Certaines] indications scéniques comportent un sens opérationnel [...] ou résumeur³⁶.

Cet outil linguistique, bien qu'il n'existe que par et pour le discours dialogué, atteste la prédominance du discours narratorial sur le discours dialogal. Le discours attributif est donc une zone grise, hybride, le terrain de

distorsions subjectives qui [...] rendent tout discours rapporté foncièrement indéterminé, trouvent un premier lieu de manifestations au niveau des verbes déclaratifs (incises) qui peuvent participer eux-mêmes d'une expansion contextuelle [...] où la précision mimo-gestuelle confère [un certain ton] aux paroles [du personnage]³⁷.

On peut donc affirmer que le dialogue direct n'est pas toujours délivré de la narration; la voix du narrateur persiste et ajoute une nuance aux échanges en cours, décrivant les gestes des personnages. Le prochain exemple conclut un long dialogue où Benjamin et Julie tentent de choisir un nom pour leur futur enfant. Quand la jeune femme propose celui de Daniel, le bouc émissaire sursaute et le refuse catégoriquement : « Un seul Daniel [dans la famille] et tous les emmerdements du monde nous tomberont sur la gueule, je le sens, je le *sais*. » (*MM*, p. 109. L'auteur souligne.) Puis, Julie lui faisant remarquer que ce discours ressemble à « la partition de Thérèse », Benjamin se calme :

Je me suis contenté de répondre : – Pas de Daniel. / [Julie] était trop épuisée pour insister. Elle s'est laissée retomber sur le dos et a lâché, dans un souffle qui

³³ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 40. L'auteur souligne.

³⁴ *Ibid.*, p. 40. L'auteur souligne.

³⁵ *Ibid.* L'auteur souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 41. L'auteur souligne.

³⁷ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 246.

annonçait le sommeil : – De toute façon, c'est Jérémy qui le prénommera, ce gosse, je ne vois pas comment échapper à ça... (*MM*, p. 110)

Le verbe quasi-déclaratif « lâcher » est ici accompagné d'une expansion contextuelle qui indique comment Julie profère sa réponse à Benjamin. La jeune femme est fatiguée; cela se « voit » dans son geste de se laisser tomber sur le dos. Nous pouvons parfaitement l'imaginer abandonner le débat par lassitude, grâce à l'évocation de sa mimogestuelle, c'est-à-dire l'ensemble des éléments de la conversation quotidienne « [...] transmis par le canal visuel, les sourires, l'orientation des regards, les mouvements de la tête, le changement de posture, les gestes des mains et des bras³⁸ ». De plus, son ton est empreint de résignation : son soupir las se fait prophétique puisqu'il est bel et bien vrai que Jérémy nommera le nouveau-né à la fin du roman³⁹.

Ainsi, les verbes en incise peuvent s'avérer tour à tour extravagants, insolites et très judicieusement choisis par la narration afin de rendre compte des caractéristiques précises d'un personnage ou de ce qu'il dit, parmi plusieurs autres possibilités d'utilisation. Avec le discours attributif, les paroles de l'émetteur peuvent être tournées en dérision. On s'aperçoit que la présence du narrateur, tout en étant suspendue, se maintient et laisse ses traces :

Alors même que le narrateur s'efface pour céder la place à d'autres voix, alors même qu'il abandonne ses privilèges, il se sent forcé de manifester son autorité. Il annonce ses droits tout en y renonçant, il se retrouve tout en se perdant. La formule attributive – réflexe inconditionnel de lisibilité – est comme la marque d'une faiblesse fondamentale dans le récit : quelle que soit la diversité des voix mises en œuvre, c'est toujours, finalement (fatalement!), la même voix qui narre⁴⁰.

Dans *Monsieur Malaussène*, s'il paraît évident que le narrateur Benjamin Malaussène tente de camoufler son intervention dans les dialogues pour les rendre « vrais », il arrive qu'il ne puisse se passer du discours attributif pour démêler les répliques et leur insuffler originalité et réalisme. Le paradoxe du discours attributif s'énonce donc dans sa nature de

³⁸ Jacques Cosnier et Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir.), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 201.

³⁹ Cette discussion au sujet du nom du bébé amène une autre preuve de l'existence de la narration dans les paroles des personnages : le refus d'appeler l'enfant « Daniel » est un clin d'œil métatextuel à l'auteur, au Daniel qui cause déjà maints ennuis à la famille Malaussène. Autant dire qu'il en fait partie. Le temps d'une réplique, l'auteur entre dans l'histoire.

⁴⁰ Gérald Prince, *loc. cit.*, p. 313.

narration entièrement au service du dialogue. Puisqu'il est nécessaire de faire croire que les dialogues se déroulent indépendamment du narrateur, il arrive que celui-ci fasse en sorte de s'effacer en utilisant des verbes déclaratifs courts, « neutres, non axiologis[és] (« dire, demander, répondre ») qui suggèrent les grandes lignes illocutoires sans toutefois les stabiliser⁴¹ ». Le prochain exemple provient d'un court interrogatoire au moment où Julie et Benjamin (alors narrateur), durant leur tournée des vins du Vercors, sont informés que leur camion a été volé. Julie fait une entrée remarquée – les hommes présents sont médusés par sa beauté – et Benjamin lui annonce la nouvelle :

– On nous a fauché notre camion, dis-je, pour rompre le charme [de l'arrivée de Julie]. / – Vous avez les papiers afférents à l'identification du véhicule ? demanda notre flic à nous, comme s'il se réveillait. / – Ils étaient à l'intérieur, répondit Julie. / Qui ajouta : – C'était un camion de location. (*MM*, p. 372)

Les verbes qui introduisent ici les répliques n'explicitent pas les actions ni ce que pensent les personnages, et le discours attributif qui les accompagne est très court. C'est que, pour le policier, il s'agit surtout d'un interrogatoire de routine, qui ne suscite jusqu'à maintenant aucun intérêt particulier. Du côté de Julie et Benjamin, il vaut mieux ne pas se faire remarquer avec des réponses ou une attitude excentriques. Dès lors, les verbes introducteurs des répliques s'adaptent au contenu de celles-ci et à la situation qui englobe le tout. Ils sont conçus pour qu'on ne les remarque pas.

La présence du narrateur peut aussi se voir atténuée, ou même éliminée, lorsque les répliques s'affichent sans incise ni discours introducteur du dialogue. C'est une absence qui assure le réalisme de l'œuvre et qui

signa[le] [...] l'existence d'une sorte de degré zéro de la fonction de rapportage, visant une objectivité narrative totale. Il s'agit d'une forme extrême manifestée par la juxtaposition de répliques sans incises, dont l'anonymat énonciatif, de même que l'illisibilité pragmatico-sémantique, sont conjurés soit grâce au principe d'alternance [...], soit à partir de la dissémination d'éléments [...] qui évoquent de manière emblématique les interlocuteurs⁴².

⁴¹ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 249.

⁴² *Ibid.*, p. 248.

Ainsi, l'*objectivité* narrative dans le traitement des dialogues, effective dans la disparition ou l'atténuation de la narration, n'altère pas la *présence* narrative, qu'il est toujours possible de percevoir : Lane-Mercier considère le dialogue comme « une parole littéraire incapable de s'affranchir du joug diégétique⁴³ ».

En général, les incises de *Monsieur Malaussène* sont néanmoins peu nombreuses dans un même dialogue, et même souvent inexistantes, ce qui nous ramène à la problématique de l'introduction du dialogue direct. Pennac utilise surtout les verbes déclaratifs au début des échanges dialogaux afin de libérer les paroles des entraves de la description. Une fois le dialogue introduit par un premier verbe attribuant le discours à un personnage, les répliques peuvent se succéder sans les incises, sans qu'il y ait confusion entre les participants.

1.2.1.4 Le jeu avec le discours attributif

L'humour qui caractérise les dialogues de *Monsieur Malaussène* doit beaucoup aux jeux auxquels le narrateur se prête avec les incises. En effet, le discours attributif en général a souvent un rôle à jouer dans l'apparence atypique des dialogues de Pennac par rapport à des dialogues plus conventionnels. Son apparition ou sa disparition, puisque « la distribution du discours attributif varie ou peut varier de récit en récit comme à l'intérieur d'un seul récit⁴⁴ », modifie l'expérience de lecture. En conséquence, dans le cas où l'utilisation des incises est économe, les jeux de langages qui en relèvent sont mis en relief. À l'inverse, la disparition des incises après des passages qui en sont remplis éveillera aussi l'imaginaire du lecteur. L'absence des verbes déclaratifs, leur présence significative ou leur détournement modèlent les conversations des personnages et donnent aux dialogues une saveur toute particulière.

Absence d'indices d'attribution

Comme nous l'avons vu précédemment, on tente habituellement de mettre le discours direct de l'avant afin de donner de la vitalité aux propos qu'échangent les personnages. Pour

⁴³ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁴ Gérard Prince, *loc. cit.*, p. 308.

ce faire, on utilise au minimum la narration dans le dialogue ou bien on l'élimine. *Monsieur Malaussène* se bâtit sur ces principes.

Plusieurs dialogues de Pennac sont des dilogues, autant de simples conversations d'usage que des échanges relevant de la confiance, de l'interrogatoire ou du duel. Dans ces deux derniers cas, les personnages se renvoient la balle à une vitesse étonnante, se répondant du tac au tac. Cette vitesse provient la plupart du temps de la disparition de la narration *dans* le dialogue et autour de lui, dans des cas où cette omission volontaire n'altère pas la lecture :

Le minimalisme absolu [...] consiste à supprimer entièrement le discours attributif, ce qui est surtout aisé dans les dialogues où l'alternance des locuteurs, jointe à la teneur même de leurs propos, permet d'identifier sans trop de problème celui qui parle⁴⁵.

Dans l'interrogatoire, la logique ne peut tromper : on identifie celui qui pose les questions grâce au point d'interrogation et son interlocuteur grâce à ses réponses. Voyons un extrait d'une discussion entre Julie et Benjamin qui compte dix-huit répliques; elle survient après les huit chapitres de Jérémy, à un moment où plusieurs personnages expliquent à Benjamin ce qui s'est passé pendant son séjour de quelques mois en prison :

En une seule représentation, le film du vieux Job était devenu ce que le vieux Job redoutait le plus au monde : un sujet de conversation !

*

Ce fut Julie qui m'en dit l'essentiel. / – Job a filmé l'existence entière de Matthias, c'est tout. / – Comment ça, l'existence entière ? / – Toute la vie de Matthias. De sa naissance à sa mort. De l'accouchement de Liesl... / – A sa mort ? Job a filmé la mort de Matthias ? / – Oui. Et l'accouchement de Liesl. (*MM*, p. 574-575)

Dans ce dilogue, qui ne tient pas de l'interrogatoire proprement dit, mais plutôt de l'échange d'informations, aucune incise n'offre le tour de parole. En fait, la phrase « Ce fut Julie qui m'en dit l'essentiel », qui relève de la narration, précise quel personnage amorce la conversation : Julie. Rien n'indique ensuite qui parle, à qui ou comment : l'alternance Julie/Benjamin est claire et n'a aucun besoin de la narration. Le lecteur se souvient que c'est

⁴⁵ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 168.

Julie qui détient les informations au sujet du Film Unique puisque Benjamin était coupé du monde lorsque ses premières représentations ont eu lieu.

Dans le cas des autres types de dialogues où le tour de parole n'est pas délimité par une typographie particulière, c'est-à-dire dans ceux qui diffèrent de la demande d'information ou de l'interrogatoire, les apostrophes et les appellatifs s'avèrent un outil pertinent, bien que Pennac en use peu :

La première chose que le lecteur naïf attend, c'est qu'on lui dise à qui il a affaire, et comment se nomment les personnages. Le lecteur a besoin de pouvoir fixer son attention sur des points stables du texte, les noms propres [...] Chaque fois que l'auteur introduit un personnage nouveau, le nom est une information inédite, à la fois pour l'interlocuteur et pour le lecteur : le baptême dans le dialogue est donc doublement justifié⁴⁶.

Ce baptême n'est pas toujours nécessaire. Un auteur peut décider de ne pas sous-estimer le lecteur et d'adhérer à un usage parcimonieux des appellatifs dans le but de créer une certaine mimésis, comme si les paroles des personnages s'étaient réellement produites, comme si elles ne nécessitaient aucune introduction spécifique. Lorsque Cissou la Neige, serrurier du huissier La Herse, raconte aux enfants Malaussène un de leurs propres « exploits », soit comment le Petit s'est « cloué » sur la porte d'un appartement pour éviter que les huissiers y entrent et comment Jérémy a rempli ledit appartement de milliers de couches de bébés usées au cas où les indésirables y pénétreraient tout de même, ses auditeurs sont tout ouïe et en veulent plus :

- Et alors ? Et alors ? La suite ! Raconte comment ils sont entrés dans l'appartement !
- Je vous l'ai déjà dit cent fois. Plus question de serrurier, ils ont enfoncé la porte à coups de pied pour soulager leur rage.
- Effraction ! Bris de porte ! Un huissier assermenté ! Il est bon, La Herse !
- Après ! Après !
- Après, ils se sont arrêtés une deuxième fois, à cause de l'odeur, forcément.
- 2667 couches ! Nourdine, Leila et moi on a fait la collecte, tout Belleville a donné : 2667 couches pleines à ras bord !
- Vous en avez mis dans toutes les pièces ?
- Même une dans le beurrier. [...]
- Et encore, c'était pas ça, le pire...

⁴⁶ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 64.

- C'était quoi, le pire, raconte le pire, Cissou !
- Cissou. Cissou raconte le pire ! (*MM*, p. 20)

Ce polylogue, très drôle, est ponctué de nombreuses exclamations et ses répliques s'enchaînent de façon rapide, sans narration, sans appellatif (sauf à la fin de l'extrait). Un certain suspense persiste jusqu'à ce que le lecteur constate que Cissou la Neige raconte. Les autres personnages sont indifférenciés pour créer un effet de groupe. On suggère que les auditeurs de Cissou ont hâte de connaître la suite de l'histoire, heureux de leur forfait. La répétition est au cœur du dialogue. Les enfants incitent le conteur à continuer, Cissou leur répétant en fait des événements qu'ils connaissent déjà en partie, tel un conte dont le jeune public ne se laisserait jamais. L'ensemble, assez rythmé, crée un effet de vivacité, un enthousiasme communicatif; le tout, sans l'intervention du narrateur.

Le roman peut supprimer presque totalement les didascalies (un blanc typographique marque tout de même l'alternance des interlocuteurs), comme si le dialogue était brut [...] Effet d'accélération, la disparition de l'incise accompagne facilement la violence verbale ou l'expression d'une émotion violente⁴⁷.

Il n'est pas précisément question dans notre extrait de « violence verbale », mais bien de retranscrire la vitesse de la parole, de démontrer l'enthousiasme qui porte les répliques. Le retrait du discours attributif entraîne un effet d'accélération. L'objectif principal de ce mode de représentation du dialogue est de mettre la parole des personnages en relief sans l'aide de la narration; le lecteur en garde l'impression d'un « dialogue brut », qui paraît transcrit avec les matériaux de l'oralité et qui semble se passer en temps réel. Cette illusion d'avoir un accès privilégié à une conversation fictive résulte de l'absence des indications attributives, ce qui atténue la présence narrative. Pennac utilise fréquemment ces procédés par lesquels le narrateur semble neutre, absent. La narration se retire du récit, laisse la place aux dialogues. L'attention du lecteur se porte alors sur la scène qui défile sous ses yeux et non sur les réflexions du narrateur.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 52.

Jeu avec les mots

Le discours attributif peut faire l'objet de jeux de mots. Considérons d'abord que ce code a grandement évolué du Moyen Âge à la période réaliste et que sa disposition et l'emploi des verbes qui attribuent les répliques ont changé aussi. En effet, quand le dialogue a fait son apparition dans le roman, il faisait entièrement corps avec la narration, sans transition. Il était donc nécessaire, voire obligatoire, d'indiquer qui énonçait chaque réplique : « Au dix-septième siècle, on avait, en général, l'habitude d'attribuer chaque énoncé à son énonciateur⁴⁸. » De plus, la logique de l'époque voulait que seulement certains verbes puissent occuper cette fonction avec style, logique et réalisme, ce qui expliquerait que « le nombre de verbes pouvant introduire le discours direct [ait été] très réduit au XVII^e siècle, où l'on n'en trouve qu'une quinzaine⁴⁹ ».

Dans *Monsieur Malaussène*, lorsque la situation met en scène un personnage qui fait figure d'autorité dans son milieu ou qui suscite le respect dû à son âge, l'auteur semble se jouer de l'ancienne règle de réalisme à laquelle se pliaient les verbes déclaratifs, règle qui causait jadis leur redondance. Dans le roman, le cas du vieux Job est intéressant. Au chevet de sa femme Liesl à l'hôpital, en compagnie de Julie et de Benjamin, il impose à Suzanne le nombre de spectateurs admis au futur visionnement du Film Unique :

– Pas plus d'une douzaine, les spectateurs. Ce n'est pas que je tienne aux chiffres symboliques, mais vu vos ambitions, vous n'en trouverez pas davantage, dans le cinéma d'aujourd'hui. / – C'est bien mon avis. / – Et vous connaissez la consigne, ajouta Job : à détruire après la projection ! Un événement, ça ne se répète pas ! / Suzanne promit l'autodafé. / – Pellicule et négatif, précisa le vieux Job. / – Pellicule et négatif. / – Bon, fit le vieux Job. (*MM*, p. 100)

Les incises accompagnant pratiquement toutes les répliques de Job incluent presque inévitablement son nom et un verbe déclaratif, souvent peu original. Dans la discussion, c'est lui qui attire les incises, ses interlocuteurs n'en ont pas. Cet effet de contraste avec le reste du dialogue met en évidence la monotonie des attributions intercalées dans le discours du vieux Job. Leur aspect neutre rappelle ces verbes déclaratifs courts, « neutres, non axiologis[és]

⁴⁸ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁹ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 14.

(« dire, demander, répondre »)⁵⁰ » dont parlait Lane-Mercier plus haut et dont elle disait qu'ils stabilisaient la narration en se faisant discrets. Dans notre extrait, ils sont au contraire mis en évidence pour ponctuer le discours de Job, cette sommité solennelle de la vieille école du cinéma, ce « Dieu le Père, en quelque sorte... » (*MM*, p. 121), selon les cinéphiles réunis plus tard par Suzanne.

C'est peu après cet échange entre Suzanne et Job que Ronald de Florentis, un ami de longue date, arrive avec une immense gerbe de fleurs pour Liesl, qui s'est gravement blessée pendant une prise de son à Sarajevo. La narration est de Benjamin Malaussène. Ronald de Florentis prononce la première phrase :

– Bon Dieu, Job, qu'est-ce que Liesl fichait à Sarajevo ? / La gerbe tonitruait. Une gerbe intime, apparemment. / – Prise de son, Ronald, répondit Job. Elle promenait son micro. / – Prise de son, éructa la gerbe. A son âge! Vous ne vous arrêtez donc jamais tous les deux? / – Je crains que si, répondit Job. / Silence. Une tête désolée jaillit des fleurs tropicales. / – Elle est si amochée que ça ? [...] / – Fichue, répondit Job. (*MM*, p. 102-103)

Les indices d'attribution qui introduisent les répliques de Ronald de Florentis sont manifestement plus originaux que les verbes « résumeurs » (Mylne) qui accompagnent les réponses du vieux Job, et cela, de par la métonymie de leur sujet (« la gerbe ») et la force de leur signification (« La gerbe tonitruait », « éructa la gerbe »). Pour Job, l'heure est grave : il perdra bientôt la femme de sa vie. La solennité de la situation est marquée par la répétition du verbe « répondre ». Nul intérêt pour le narrateur de se montrer original dans les répliques du vieil homme. La sobriété se révèle de mise, allant de pair avec les émotions du personnage. Qui plus est, Job, homme de peu de mots, provient d'une autre époque, d'une école cinématographique où le muet l'emportait sur le cinéma parlant. Nous pouvons nous fier à ces paroles du vieux Job prononcées durant l'adolescence de Julie : « – [...] Plus personne ne joue, au jour d'aujourd'hui, tout le monde parle. Les corps n'expriment rien du tout... [...] Si tu veux mon avis, le cinéma muet était déjà vide, ma petite Juliette, mais le parlant, ce fut l'emballage autour du vide ! » (*MM*, p. 90)

⁵⁰ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 249.

Autre fait intéressant, cet emploi des verbes déclaratifs, soudainement très présents, mais peu variés quand Job entre en scène, pourrait être une façon de parodier un certain académisme d'antan : « [la] nature à la fois fonctionnelle et obligatoire [du discours attributif] lui a valu une solide réputation d'académisme, qui en a fait la bête noire de certaines écoles littéraires⁵¹ ». La bête noire, par exemple, d'écoles telles que le Nouveau Roman, dont faisait partie Nathalie Sarraute :

Ce n'est en effet pas un hasard que ce soit au moment d'employer ces brèves formules [les incisives], en apparence si anodines, qu'ils [les auteurs] se sentent mal à l'aise. C'est qu'elles sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages : en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins⁵².

Qu'il y ait clin d'œil, parodie d'un « académisme d'antan » ou pas, le choix des incisives fait que le lecteur en apprend un peu plus sur Job. Elles l'aident aussi à ressentir la tristesse qui habite ce personnage, ce qui rejaillit sur l'ambiance de la salle d'hôpital. Cette dernière se voit alourdie, non pas par les paroles des personnages ou par la narration elle-même, plutôt vive, mais par la neutralité et la répétition des *verba dicendi* (voir partie 1.2.1.3).

Paradoxalement, le fait qu'on ait joué avec les incisives en y incluant des traits d'humour comme « la gerbe éructa » permet d'alléger cet échange mélancolique. Le contraste entre les verbes déclaratifs de Job et les incisives plus colorées de Florentis engendre un effet tragico-comique qu'on remarque. Le discours attributif étant relativement rare dans *Monsieur Malaussène*, son apparition signale au lecteur qu'un phénomène singulier se produit dans la discussion en cours. Ainsi, une certaine connivence peut se créer avec le lecteur s'il perçoit les manifestations littéraires qui consistent à jouer avec les incisives et leur signification. Cela nous amène à la conclusion que non seulement les verbes déclaratifs indiquent le ton et les circonstances entourant les paroles qu'elles complètent, mais qu'elles peuvent aussi en dévoiler beaucoup sur les personnages eux-mêmes, sur leur place dans le récit et la diégèse,

⁵¹ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 165.

⁵² Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. idées nrf, p. 128-129.

tout en leur ajoutant une dimension émotionnelle et affective. Le rôle des incises, donc, va beaucoup plus loin que la nécessité de spécifier la manière dont les paroles sont proférées. Leur fonction est hybride, liée autant à la narration qu'au discours des personnages.

Détournement de la fonction des incises

Dans *Monsieur Malaussène*, ce qui accompagne les répliques – les introductions et incises, les commentaires – tient plus de la synthèse que du réalisme romanesque. Le discours du narrateur ne va pas au fond des choses, il agit en surface plutôt que de donner les réflexions profondes des personnages – excepté celles de Benjamin. Sa narration entretient un discours attributif empreint d'une apparente objectivité et s'éloigne ainsi d'une description où la scène serait dépeinte en entier et en détail. À la fin du chapitre 13, Jérémy s'oppose brièvement au Roi des Morts-Vivants, qui s'apprête à quitter le Zèbre. Le vieil homme espérait que Suzanne lui permettrait d'assister à la représentation du Film Unique. L'atmosphère tendue est transmise par de courtes incises où la narration s'avère discrète, ne notant que succinctement le caractère de la situation (Jérémy venant d'insulter le vieil homme) :

Puis le silence. Que le Roi interrompit, bon perdant : / – Un sacré tempérament, ce gosse. / A Julie et à moi : – C'est votre fils ? / Et, sans attendre notre réponse : / – Il faudra lui tenir la bride. / Coup d'œil fatigué à Suzanne. / – Liberté ou pas. / Silence. Le Roi pesait très lourd, à présent. Il marinait dans son invraisemblable parfum de mort. (*MM*, p. 134)

Le narrateur rapporte apparemment les propos de manière fidèle à la conversation, de manière concise, sans vraiment commenter ce que supposent ces paroles. Si on ne peut tout à fait parler de totale objectivité, il faut admettre qu'une certaine distanciation se reflète dans la narration de Benjamin, laquelle reprend ses droits entre les répliques, ne leur ajoutant rien, en transmettant le strict minimum. Le narrateur laisse parler les personnages, ou même, tend à laisser s'exprimer d'elle-même la situation dans laquelle ces derniers sont impliqués. Il donne cette impression d'un dialogue brut. Le narrateur *voit* que le Roi des Morts-Vivants est fatigué et il le partage à l'aide de cette courte phrase, un groupe du nom exempt de verbe, mais qui suggère le mouvement : « Coup d'œil fatigué à Suzanne. » Il reprend aussitôt avec

une autre réplique du vieil homme, une réplique qui souligne son esseulement, sa lassitude. Dans ce passage du roman, le discours du narrateur relève bel et bien du discours attributif, mais son rôle est légèrement détourné de son utilisation habituelle. Il ne dévoile pas les sentiments des personnages ou leur ton, il les dénote grâce à leurs gestes. Le discours déclaratif est utilisé comme le seraient des didascalies au théâtre. La scène semble filmée, œuvre tirée d'un scénario, et le lecteur n'a pas accès à l'intérieur des êtres, à peine, même, aux sentiments de Benjamin. Ce dernier n'est que témoin : ce qui se joue entre Suzanne et son ancien ami le dépasse et ne le concerne qu'indirectement. Il s'efforce donc de rapporter fidèlement ce à quoi il assiste en tant que spectateur, et non en tant que participant de la scène. Impossible de savoir ce qu'il pense exactement du Roi des Morts-Vivants. Il demeure objectif; sa narration connote toutefois, dans les deux dernières phrases de l'extrait, un certain pathos : celui du vieil homme rejeté.

Avant que JérémY n'arrive, les retrouvailles entre le Roi et Suzanne s'accompagnent déjà d'indices d'attribution qui relèvent davantage des indications scéniques au sens « cinématographique » du terme. En effet, une autre tendance du discours entourant les dialogues est de se faire elliptique, indiquant brièvement les actions des personnages entre les répliques plutôt que de décrire ou de commenter leurs paroles. Dans cet extrait, le Roi des Morts-Vivants serre son ancienne amie dans ses bras; ensuite, la désignant à Julie et Benjamin, il s'engage dans un discours grandiloquent :

[Puis], se tournant vers Julie et moi : / – Madame, monsieur, qui que vous soyez, je vous présente la conscience du cinématographe. / Puis, à Suzanne : / – Sans blague, cette nuit encore je relisais les notes de mes carnets, à l'heureuse époque du Studio Parnasse, qu'est-ce que tu nous mettais, bon Dieu, pendant les débats ! [...] / Et, de nouveau à nous : / – Je suis sérieux, la conscience d'une génération ! Vous l'ignorez sans doute, mais vous lui devez tout ce que le cinéma français a produit de respectable depuis les années soixante. / Petite fêlure, soudain : / – Par conséquent, rien de ce que j'ai fait moi-même... moi, je me suis quelque peu... disons... dévoyé. (*MM*, p. 126)

À la première indication scénique, on devrait lire : « puis, se tournant vers Julie et moi, il dit ». L'introduction des paroles du vieil homme s'effectue de manière concise, elliptique, indiquant seulement ses mouvements et annonçant à qui il s'adresse. Ses mouvements trouent sa tirade : il offre un jeu d'acteur. On l'imagine pivoter vers un interlocuteur ou un autre

selon des règles de postures bien établies. Le Roi des Morts-Vivants étant un être de cinéma, thème au cœur de *Monsieur Malaussène*, il n'est pas étonnant que ses paroles s'inscrivent dans le texte sans aide narrative plus poussée. Son langage lui-même est assez éloquent, dramatique, et fait comprendre au lecteur l'opposition entre son existence de « dévoyé » et celle de la « conscience du cinématographe » qu'est Suzanne. Le discours direct qui marque ses paroles tend donc à se libérer des marques de la narration.

Maintenant que nous avons vu le dialogue au style direct et le discours attributif qui l'accompagne, passons au discours indirect et au discours indirect libre, deux styles permettant de rapporter les paroles des personnages à travers la narration.

1.2.2 Le discours indirect

Le dialogue de style indirect ne se détache pas du corps du texte. Il peut donc aider à préparer graduellement l'introduction du discours dialogué dans le récit, faisant transiter le lecteur de la narration au style dialogué indirect, où le narrateur a encore voix au chapitre, pour ensuite le détacher totalement de la narration vers le discours direct : « Les formes de l'indirect, au lieu d'établir des frontières, créent des zones floues entre dialogue et narration qui ont pour effet de dissimuler, si ce n'est de colmater, les brèches entre les deux niveaux d'énonciation⁵³. » Rappelons que le discours direct « introduit une rupture [dans la narration], dans la mesure ou [*sic*] elle correspond à un changement de locuteur⁵⁴ ». Le style indirect présente une structure différente du style direct : il « est, lui aussi, reconnaissable par sa forme syntaxique : les énoncés qui constitueraient des phrases complètes dans le discours direct sont maintenant modifiés de sorte qu'ils deviennent des propositions subordonnées⁵⁵ ». Le discours direct prend la forme de propos indépendants de la narration qu'on pourrait énoncer à haute voix. Quant au discours indirect, il serait inintelligible sans la conjonction « que » qui l'introduit. C'est ce que nous voyons ici dans un échange entre Benjamin et Denis

⁵³ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁴ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁵ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 18.

Sainclair, l'ancien directeur du Magasin pour lequel Benjamin faisait le bouc émissaire⁵⁶. L'homme s'est fait une nouvelle vie de rédacteur en chef : « Il m'explique qu'il a quitté le Magasin il y a quelques années, peu après mon propre départ [...], pour fonder un hebdomadaire médical : *Affection*. » (*MM*, p. 165) Le temps de verbe et la personne qui le conjugue ne permettraient pas la transmission orale littérale de ce qu'explique Sainclair à Malaussène. On nous suggère la similitude des paroles avec ce que le personnage aurait dit au style direct, mais ces dernières sont prononcées par le narrateur. Leur fidélité aux propos de Sainclair est invérifiable, « puisque cet "original" qu'on cherche à recréer n'existe pas et selon toute probabilité n'a jamais existé [...] »⁵⁷. Le choix de ce mode de représentation du dialogue n'est pas fortuit. On peut présumer que Benjamin ne tenait pas à inscrire mot à mot les paroles de Sainclair, un être désagréable qui s'impose à lui impunément.

Ainsi, selon la situation, certains personnages n'ont pas droit à une transcription intégrale de leurs paroles : le narrateur rapporte celles-ci de manière indirecte. Ce type de discours n'implique pas seulement la décision de dédaigner la parole d'un personnage tel que Sainclair. Autrement dit, le narrateur exerce son choix de taire ou de faire entendre les voix de ses protagonistes; son jugement peut avoir une visée positive ou négative selon les personnages.

Enfin, *Monsieur Malaussène* contient peu de passages au discours indirect, sans doute en raison de la prédominance du discours direct dans le roman, ce qui laisse une moindre place à la narration et à tout ce qui pourrait s'y apparenter. Toutefois, comme c'était le cas précédemment pour le discours attributif, les endroits où le style indirect est utilisé de façon évidente ont une nette influence sur la compréhension de l'histoire et sur l'appréciation des personnages, comme dans l'exemple ci-dessus où le lecteur perçoit l'inimitié de Benjamin pour Sainclair.

⁵⁶ *Au bonheur des ogres* (1985). Notons que Benjamin Malaussène est toujours bouc émissaire pour la reine Zabo depuis *La fée carabine* et qu'il demeure le suspect numéro un de toutes les intrigues policières de la série, sauf dans *La petite marchande de prose*.

⁵⁷ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 22.

1.2.3 Le discours indirect libre

Le style indirect libre, quant à lui, supprime la formule d'introduction « il dit que ». Exempt des marques propres au dialogue, il est « une forme de citation complexe, sans subordination grammaticale, mais sans autonomie énonciative⁵⁸ ». Dans l'exemple qui suit, l'intervention du narrateur contamine ou remplace ce qui pourrait être une réplique « réelle » dans un discours direct entre Julie et Benjamin. Ce dernier interroge sa compagne au sujet de son enfance auprès du mystérieux Barnabé, petit-fils de Job et de Liesl :

– Vous étiez pensionnaires ensemble ?

– Pas dans le même dortoir.

– Quel genre de Barnabé c'était ?

Le genre ami d'enfance, compagnon des premiers pas, frère de cœur, cousin de la main gauche, de ceux dont on dit, quand on le découvre trente ans plus tard sur les albums de famille : « Regarde, c'était Barnabé ! » A ceci près que Barnabé ne se laissait pas photographier.

– Comment ça ?

– Dès qu'il a pu donner sa dimension symbolique au langage, il a refusé de se laisser *prendre*. Une hostilité de sauvage à la photographie. (*MM*, p. 93. L'auteur souligne.)

Après la deuxième question de Benjamin, parce qu'il n'y a pas de tiret pour annoncer la réplique de Julie, le lecteur en déduit que sa réponse se manifeste dans le discours indirect libre mêlé à la narration. En effet, Benjamin résume ce que sa compagne lui raconte de sa jeunesse. Peut-être Julie en a-t-elle dit plus, appelant d'autres souvenirs, précisant certains points; cependant, le lecteur n'a pas accès à cette scène dialoguée proprement dite. La fidélité de l'indirect libre par rapport aux paroles énoncées directement n'est pas assurée :

S'instaure alors une plurivocalité, à la limite conflictuelle et ambiguë, où transpercent de façon simultanée paroles narrative et actoriale, cette dernière se concrétisant surtout sous forme d'une affectivité discursive maintenue par la présence d'interrogations, d'exclamations, ou d'un idiolecte propre au personnage⁵⁹.

⁵⁸ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁹ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 43.

Le transcripteur des paroles s'exprime avec son propre ton et dans ses mots. La frontière entre ce qu'aurait dit le personnage énonciateur, Julie, par exemple, et ce que la narration en transmet devient difficile à établir. Cette manière d'écrire le dialogue confère aux paroles une part de véracité. En effet, il serait humainement ou logiquement impossible pour un narrateur tel que Benjamin de se remémorer entièrement, dans toutes ses subtilités, un dialogue qu'il aurait vécu. Ce narrateur au « je » raconte les épisodes de *Monsieur Malaussène* rétrospectivement, probablement à son enfant ou à un autre narrataire. Il paraît alors naturel que les propos des personnages, issus de sa mémoire, ne soient pas une transcription exacte de la conversation « initiale ». Qu'il reprenne ce que lui a dit Julie en usant de ses propres termes ajoute à la vraisemblance du contexte énonciatif.

À l'instar du style indirect, l'indirect libre permet au narrateur de privilégier la parole d'un personnage par rapport à un autre. Dans l'exemple suivant, Julie teste les nouvelles connaissances de Benjamin en œnologie; c'est elle qui démarre la conversation, après un court passage narratif de son compagnon :

Rare et célèbre, le vin suivant. Nous le bûmes au-dessus d'une vallée d'Arbois qui fleurait bon l'apaisement. C'était le fameux vin de paille.

– Je t'écoute, Malaussène.

Elle m'en avait tout dit avant d'en remplir mon verre. Grappes soigneusement triées, mises à sécher sur un lit de paille pendant deux ou trois mois. Le raisin se momifie, le sucre se concentre. On laisse le moût fermenter pendant un ou deux ans et le vin vieillir en fût pendant les quatre années suivantes.

– Alors ?

Alors, c'était bon. (*MM*, p. 314)

Quand Julie lance d'abord « Je t'écoute, Malaussène. », on pourrait s'attendre à ce que suive la réponse de Benjamin en discours direct, mais ce n'est pas le cas. Le lecteur a accès à la répétition des leçons que Julie a données à Benjamin sur le vin, mais ce dernier les reprend sans les inscrire intégralement ou directement : il les livre avec l'indirect libre. Puisqu'on sait qu'elle lui « avait tout dit [de ce vin] avant d'en remplir [son] verre », on en déduit que c'est Benjamin qui parle des « [grappes] soigneusement triées, mises à sécher sur un lit de paille », etc. Comme Julie attendait de l'écouter, il ne fait pas de doute que Benjamin s'exprime à voix haute. Dans ce dialogue écrit, ses connaissances sur le vin qu'il a goûté et la conclusion qu'il en tire pour Julie, son « Alors, c'était bon. », sont intériorisées tandis que les

paroles de la jeune femme sont communiquées directement. Le lecteur sent que Benjamin accorde plus d'importance aux paroles de Julie qu'aux siennes. Il faut aussi noter que le narrateur récite une leçon, les paroles de Julie. Ce savoir qu'elle lui a partagé, il ne l'a pas encore assimilé. Du moins, pas assez pour apprécier le vin au point où sa compagne l'affectionne, comme en témoigne sa réplique « Alors, c'était bon », qui connote un certain manque d'enthousiasme. Cette remarque de Benjamin illustre par ailleurs une autre particularité du discours indirect libre : le temps de verbe qui le régit, généralement le passé, et en l'occurrence l'imparfait (« C'était bon »), un des temps de la narration, diffère de celui qui domine dans le discours direct (« C'est bon »). Le dialogue des deux protagonistes semble contaminer la parole du narrateur. Dans la prochaine section, nous verrons ce qui se produit lorsque c'est au tour du discours narratif de s'approprier totalement la parole des personnages.

1.2.4 Le discours narrativisé

Pour les besoins de notre étude, il importe de brosser un portrait rapide du style narrativisé, aussi appelé « raconté ou narré⁶⁰ ». Les verbes au mode de l'infinitif ou du participe présent desservent la plupart du temps ces situations où quelques mots peuvent résumer une discussion complète. Un romancier l'emploie « pour éviter la répétition⁶¹ » et « pour nous donner une vive impression du mouvement même de la conversation⁶² ». Le discours narrativisé permet de mettre en action les paroles sans s'attarder sur un contenu qui pourrait ralentir la narration, quand relater une conversation de moindre importance par le menu n'ajouterait rien à l'histoire. Ce « discours narrativisé et transposé⁶³ » a évidemment une portée mimétique inférieure à celle des autres discours :

Il correspond à un survol global des propos échangés par les personnages sans que leur contenu soit autrement détaillé. On a alors affaire à un résumé succinct, le

⁶⁰ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 28.

temps du récit opérant une forte condensation par rapport à la durée (hypothétique) de l'échange dans l'histoire⁶⁴.

Dès lors, il s'agit de préserver le lecteur d'un certain ennui ou tout simplement d'éviter la redondance si ce dernier connaît déjà les grandes lignes d'un échange. Les informations jugées moins nécessaires à la compréhension du récit sont donc survolées et celui-ci ne subit pas d'interruption.

Le style narrativisé a surtout comme avantage de satisfaire aux conventions de la conversation quotidienne sans insister sur des aspects fondamentaux d'une discussion, tels que la loi voulant qu'une communication entre des individus comprenne un échange phatique correspondant à des salutations :

Toute conversation ayant un commencement, une durée et une fin, l'ouverture et la clôture de l'échange réclament des procédures particulières. [...] Les séquences d'ouverture sont indispensables : / – lorsque des participants qui se connaissent entrent en conversation pour la première fois de la journée ; / – lorsque des participants qui ne se connaissent pas entrent en conversation ; / – au téléphone [...] ⁶⁵.

Ce sont là des principes connus de la conversation réelle. Ainsi, après que le Roi des Morts-Vivants ait expliqué qui il était à Benjamin (narrateur) et Julie :

Suzanne [...] lui proposa un siège, un whisky, et nous [Julie et Benjamin] présenta.
– Corrençon, s'exclama [le Roi], Julie Corrençon ? La journaliste ? / Julie coupa court : – C'est Benjamin qui écrit mes articles. / Il ne s'attarda pas sur mes mensurations et entra dans le vif du sujet. (*MM*, p. 126-127)

Dans cet extrait, les verbes de la narration résument les salutations. Le dialogue semble départi de certaines propriétés (présentations) qui lui conféreraient un plus grand réalisme, mais il est complet; aussi coule-t-il plus vite grâce à l'intervention du style narrativisé (« et nous présenta »). C'est que l'échange phatique s'apparente en général à une action coutumière et ne contient que très peu de contenu utile à l'avancement de l'intrigue :

⁶⁴ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵ Danielle André-Larochebouvy, *La conversation quotidienne*, Paris, Didier, coll. Essais, 1984, p. 65-66.

Il est clair que [leur] forte composante gestuelle contribue à faire basculer les échanges phatiques dans le discours raconté, dans le commentaire [...] L'échange phatique – étape le plus souvent nécessaire dans la conversation ordinaire – tend donc, dans le dialogue romanesque, soit à être tronqué, soit à être utilisé à des fins qui ne sont pas strictement rituelles⁶⁶.

L'utilisation du discours narrativisé comme procédé littéraire se manifeste souvent dans les polylogues : les « conversations de groupe se prêtent bien à l'emploi de ce style [...] »⁶⁷. En effet, son utilité se confirme, entre autres, lorsque les personnages sont très nombreux, quand il pourrait être laborieux de relater directement les paroles de tous les acteurs d'une discussion, voire pratiquement impossible, dans les cas de simultanéité des répliques, notamment. Si on individualisait les paroles de chaque personnage tout en les détaillant, la lisibilité de l'échange en cours serait difficile à atteindre.

Dans l'extrait qui suit, Benjamin rejoint la tribu dans l'ex-quincaillerie après un entretien avec son frère Jérémy. De nouveaux membres se sont ajoutés à son entourage. Benjamin raconte : « En bas, autour de la table, la conversation battait son plein à mon arrivée. Clément Graine d'Huissier était en train de faire notre panégyrique à Matthias Fraenkhel qui a beaucoup à apprendre sur la tribu Malaussène. » (*MM*, p. 76) Ici, le narrateur ne reprend qu'un aspect de la conversation, qu'il narre et résume. Il ne décrit pas en paroles directes l'éloge que fait Clément Clément (c'est le nom du jeune Graine d'Huissier) de sa « famille d'accueil ». Des pages et des pages seraient nécessaires, surtout si le jeune homme entreprenait le récit des événements depuis *Au bonheur des ogres*. Dans cette même scène, on peut imaginer les autres jeunes membres de la famille en train de rajouter des anecdotes et de commenter le récit de Clément (« la conversation battait son plein »). On s'aperçoit qu'un seul personnage, Benjamin, en tant que narrateur, parvient à faire imaginer au lecteur une conversation de groupe qu'il aurait attrapée au vol en entrant dans la pièce. La fonction de résumé comprise dans la notion de style narrativisé ne se restreint pas à cette illusion de foule, elle crée un effet vivant : « On pourrait [...] ne voir dans le discours raconté qu'un

⁶⁶ Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 1994, p. 184.

⁶⁷ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 135.

moyen d'économiser l'effort. Erreur : un romancier habile s'en servira à des fins plus positives, pour créer de la variété, par exemple, ou pour renforcer la vraisemblance⁶⁸. »

C'est bien ce que l'on constate dans la scène suivante, qui se déroule au Zèbre et qui réunit la tribu Malaussène et les cinéphiles choisis par Suzanne O' Zyeux bleus, ceux qui deviendront les spectateurs du Film Unique :

Ce soir-là, à la table du Zèbre, les apôtres conviés par Suzanne avaient aux joues cette même couleur : le carmin cinéophile. Deux ou trois verres à peine, le ton était monté, les voix s'étaient alignées sur le diapason de la certitude, les pétitions de principe s'étaient mises à claquer comme des oriflammes. Ils n'avaient guère perdu de mots en retrouvailles. Ils avaient sauté à pieds joints dans le vif du sujet. [Ils] étaient attablés au Zèbre, passionnés comme devant, hurlant leurs choix qui étaient beaucoup plus que des préférences, [...] s'engueulant à plein gosier, [...] s'opposant tel article [...]. [Jamais] Benjamin et Julie [...] n'avaient entendu siffler de jugements plus irrévocables, ni vu s'épanouir d'opinions plus apoplectiques. (MM, p. 119-120)

Le mouvement de la conversation est évident. Une introduction dresse rapidement le portrait des participants, puis évoque le commencement des débats : « Ils n'avaient guère perdu de mots en retrouvailles. Ils avaient sauté à pieds joints dans le vif du sujet. » Ainsi, les salutations et les présentations ont bien eu lieu, mais on ne s'y attarde pas. Les noter en discours narrativisé est plus significatif : le lecteur voit à quel point ces personnages sont épris de cinéma et s'inquiètent peu des échanges anodins. L'emploi de l'infinitif et du participe présent résume leurs paroles et se répète en énumération puisque les débats sont florissants. Sans l'utilisation du discours narrativisé, la transcription littérale de ce polylogue aurait assurément entraîné une confusion fortement cacophonique, un échange très difficile à suivre et pratiquement impossible à traduire à l'écrit.

Outre l'utilisation du discours narrativisé, une autre technique dialogale peut aider à représenter efficacement les polylogues tout en leur donnant une touche réaliste; il s'agit de la réplique isolée.

⁶⁸ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 26.

1.2.5 La réplique isolée

La parole isolée renforce le réalisme d'une scène romanesque, intervenant dans les passages impliquant des conversations de groupe : « une réplique isolée peut être le fait d'un groupe de personnages non différenciés, dont elle traduit la situation d'une façon synthétique⁶⁹ ». Ce procédé prend tout son sens à chaque tablée de l'immense « smala » que forment les divers personnages de l'univers malaussénien. Lane-Mercier définit ces uniques répliques au « pouvoir enchaînant suspendu⁷⁰ » de la façon suivante :

Il s'agit, bien entendu, de ces répliques directes à potentiel dialogal manifeste (ce qui les distingue de l'aparté et du monologue) qui surgissent au cours d'un passage par ailleurs diégétique, en provoquant une disjonction narrative : le narrateur cède brusquement la parole à un acteur identifié ou non, pour la lui reprendre aussitôt⁷¹.

La situation familiale chaleureuse des Malaussène se dépeint, entre autres procédés, à l'aide de répliques isolées qui ponctuent de temps à autre les scènes collectives. On laisse comprendre au lecteur que ce ne sont que de petits bouts de plus grandes discussions. Comme nous l'avons observé avec les discours indirect et narrativisé, représenter la tribu Malaussène en rapportant toutes les paroles de ses membres au style direct serait irréalisable. Le brouhaha des conversations qui s'entrecroisent, parfois en simultané, rendrait le tout incompréhensible. Dans la scène suivante, les collègues et amis de l'inspecteur Gervaise Van Thian, alitée à ce moment-là, viennent célébrer la capture de la fausse nièce de Cissou la Neige, personne qu'ils croient être « le chirurgien ». Gervaise se réveille donc du coma au milieu « [d'] applaudissements et [de] geysers de champagne » (*MM*, p. 364) :

Titus et Silistri [...] expliquaient aux maquereaux de Pescatore comment ils avaient baisé la nièce en piégeant tous les carrefours sur un rayon de huit cents mètres. Ils parlaient en même temps à Gervaise, lui vantaient le courage de Postel-Wagner, la façon magistrale dont le toubib avait foutu le coup d'accélérateur décisif, au coin Charenton-Ledru-Rollin, l'une des dix-sept souricières mises en place avant deux heures du matin.

– Une sacrée paire de couilles, ce mec !

⁶⁹ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁰ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 232.

⁷¹ *Ibid.*

Et comment l'amarre sabotée de la civière avait lâché, comme prévu, au bond de la voiture, et ouvert le hayon qu'un simple fil maintenait fermé. Ils lui disaient aussi que, pendant les quarante-huit heures qu'avait duré la traque, elle, Gervaise, avait dormi comme un ange sous la protection des maquereaux de Pescatore. Manque d'effectifs. Mais service parfait. [...] Ça, c'était de la réinsertion ! (*MM*, p. 365)

Avec le concours du style narrativisé, les conversations autour de Gervaise sont décrites de façon résumée, mais claire. Puis, une réplique qu'on n'attribue à personne surgit. Selon le contexte, le lecteur la suppose de Titus ou Silistri. Cette phrase exclamative rompt la narration, comme si cette dernière ne pouvait la contenir. En fait, les répliques isolées ne peuvent être transcrites par le narrateur puisqu'elles gardent « des traces de [leur] "oralité" originelle (signalées par la ponctuation : guillemets, tirets) qui, contre toute attente, résistent à une reformulation narrative⁷² ». Un simple « Silistri s'exclama que le médecin légiste avait une sacrée paire de couilles » aurait occasionné une perte de spontanéité et d'enthousiasme, le lecteur ayant besoin de voir le point d'exclamation et l'expression « ce mec » pour mieux capter le dynamisme de la scène. Ainsi, la parole isolée, potentiellement adressée à autrui, permet de créer une ambiance spécifique pour le lecteur, d'alimenter l'illusion que les protagonistes se trouvent dans un endroit animé où saisir une parole au vol est toujours possible. Le dialogue semble dès lors se produire indépendamment de la narration. *Pendant* que le narrateur raconte l'histoire, les échanges ont lieu.

De toute évidence, l'analyse des divers types de dialogue apparaissant dans le roman de Pennac laisse penser qu'ils sont construits comme de véritables scènes qu'on donne à voir au lecteur et auxquelles on semble vouloir qu'il participe. En fait, cette intuition se confirme quand il est question d'une autre sorte de dialogue qui prend précisément une forme théâtrale, faisant du lecteur le spectateur privilégié des scènes dialogales.

⁷² *Ibid.*

1.3 Le dialogue de théâtre

La présentation théâtrale du dialogue dans les romans, selon Mylne, était une pratique « à la mode au dix-huitième siècle et qui reparait encore de temps en temps⁷³ ». Par exemple, la comtesse de Ségur en usait au XIX^e siècle dans ses œuvres pour enfants. Ce n'est cependant pas la forme la plus utilisée par les auteurs contemporains : « [calqué] sur le théâtre et relativement intemporel, ce mode de présentation du dialogue reste néanmoins assez rare⁷⁴ ». C'est pourtant une forme que Pennac emploie régulièrement et qui nous intéresse tout particulièrement.

Dans cette partie portant sur le dialogue théâtral, nous distinguerons ce dernier du dialogue de roman pour ensuite voir comment il s'incorpore au récit de *Monsieur Malaussène*. Comparer le dialogue romanesque à son homologue inspiré du théâtre nous permettra de parfaire sa définition et de montrer comment Daniel Pennac utilise cette forme de dialogue à sa guise, contrevenant à ses règles pour l'intégrer au roman dans des buts bien précis. Nous nous intéresserons d'abord aux caractéristiques fondamentales du dialogue dramatique, à sa constitution et à son fonctionnement; puis, ce seront les modes de transmission du dialogue joué et sa version écrite qui feront l'objet d'une courte analyse.

1.3.1 Caractéristiques générales

Le dialogue d'une pièce de théâtre en version écrite présente plusieurs différences notables par rapport au dialogue romanesque. Tout d'abord, la pièce n'a aucunement besoin de narration et nécessite très peu d'informations s'y apparentant : « [...] l'auteur de théâtre ne dispose pas d'un narrateur pour guider le lecteur ou le spectateur dans son évaluation de ce que disent et font ces [*sic*] personnages : au lecteur de lire entre les lignes, au spectateur de se débrouiller avec ce qu'il entend et voit⁷⁵ ». Selon les auteurs, les indications scéniques suggérant le décor, les habits des personnages et leurs positions peuvent être plus ou moins soigneusement décrites en début de scène ou d'acte. Le discours attributif, quant à lui, devient inutile, sauf peut-être sous sa forme elliptique, ne désignant que le nom du personnage, placé en évidence devant la réplique ou au-dessus d'elle, centré ou pas. Les

⁷³ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁴ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 171.

⁷⁵ Marie-Sylvie Claude et Geneviève Di Rosa, *op. cit.*, p. 225.

didascalies accompagnent l'annonce du personnage et transmettent les indications relatives au jeu des acteurs, de manière souvent synthétique. Elles se trouvent très rarement au milieu des répliques alors que cela est commun dans les dialogues romanesques. Les indications scéniques du roman ne sont pas conçues pour les planches et doivent comporter tout ce que le narrateur, présent ou pas, veut transmettre de la conversation dont il est ou a été le témoin. S'il désire que le lecteur pénètre son œuvre, il a l'obligation de décrire les êtres de papier, leurs réactions, leurs gestes afin qu'une juste compréhension de la diégèse soit possible. Sur scène, les répliques du dialogue théâtral se transposent évidemment en paroles et en actes par les acteurs pour les spectateurs. Nul besoin de narration pour décrire l'action puisqu'elle sera jouée devant un public. Todorov oppose la nécessité de la narration dans le roman à son inutilité au théâtre : « [...] dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux (même si nous ne faisons que lire la pièce); il n'y a pas de narration, le récit est contenu dans les répliques des personnages⁷⁶ ». Une autre distinction importante entre les dialogues romanesques et théâtraux est que ces derniers ne permettent pas certaines manipulations, et vice versa. Par exemple, les répliques isolées d'un roman qu'on transposerait sur scène seraient impossibles à reproduire à cause de la temporalité propre aux deux genres :

Les bribes de dialogue ne forment pas une « scène », au sens dramatique du terme (pas d'unité de temps, le texte est au contraire scandé par des marques qui indiquent qu'il avance vite). Le discours direct dans le roman s'éloigne au maximum du dialogue de théâtre, enfermé dans une temporalité continue. Le tempo n'est pas celui de la scène, mais celui du sommaire. La restitution de la conversation peut être incomplète : on entend un seul personnage que le discours place au « premier plan ». Il ne s'agit ni d'une situation de monologue, ni d'une situation d'aparté, mais d'un effet de relief⁷⁷.

Le temps du roman, dit-on, relève du « sommaire ». Le narrateur peut en effet résumer un échange, le survoler grâce au discours narrativisé. Cela lui permet de temps à autre d'en faire ressortir des répliques uniques au discours direct qui surprendront le lecteur. Sur scène, il serait difficile de surprendre de la sorte les spectateurs ou de ne leur offrir que des bribes de dialogue sans créer un effet décousu.

⁷⁶ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, *Communications* 8, 1981, p. 150.

⁷⁷ Françoise Rullier-Theuret, *op. cit.*, p. 41.

Dans le roman, c'est la parole du narrateur qui mène le jeu. Tout est vu à partir d'une même vision qui transcrit les dialogues selon sa volonté et qui plante les décors d'après sa perception. Ce à quoi le lecteur a accès provient du choix d'un narrateur favorisant telle ou telle réplique, tel personnage ou telle situation, la description d'une partie ou d'une autre du décor. Le théâtre, quant à lui, donne à voir une scène dans sa totalité; l'ensemble de la conversation est accessible au spectateur et elle est choisie par un metteur en scène. Si narrateur il y a, son intervention n'aura pas à faire imaginer au public les gestes et le ton des acteurs.

Une dernière différence notable concerne les polylogues et les discussions dans un environnement bruyant. Au théâtre, l'attention se porte sur le comédien qui déclame son texte. Sa parole ne saurait être enterrée par des bruits de klaxon, par des passants en train de discuter, etc. La pièce pourrait être pourvue d'une trame sonore, il est vrai, mais lui céder l'avant-plan ne serait pas dans l'intérêt de la mise en scène : la clarté en souffrirait, l'univers dramatique pareillement. Un narrateur n'a pas à se soucier de cet inconvénient : tandis qu'il fait dialoguer ses personnages, il évoque lui-même l'environnement sonore de façon abstraite et les paroles restent intelligibles.

1.3.1.1 Le dialogue théâtral dans le roman

La citation suivante de Rullier-Theuret, qui s'applique aux dialogues directs conventionnels, nous introduit bien au dialogue théâtral qui infiltre le roman de Pennac : « La rétention du discours du narrateur semble tirer le roman du côté du théâtre. Le théâtre n'est pas fait pour être lu, le roman n'est pas fait pour être joué, et cependant le roman a parfois la tentation de rivaliser avec le théâtre⁷⁸. » Dans *Monsieur Malaussène*, où les dialogues romanesques traditionnels sont déjà nombreux, cette rivalité des deux grands genres entraîne souvent l'immixtion impromptue du dialogue théâtral dans la narration. Ces deux sortes de dialogue sont d'ailleurs voisines, « [...] comme si l'écriture théâtrale représentait un état brut de la transcription de la parole, dont le dialogue romanesque présenterait un aspect plus

⁷⁸ *Ibid.*, p. 52.

travaillé⁷⁹ ». Il est question d'un « état brut de la transcription de la parole » quand celle-ci est exempte d'une structure ou d'un cadre tel que la narration et que, justement, le dialogue déborde en quelque sorte de ce cadre et tend à toucher directement le lecteur. Dans *Le dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Mylne démontre que le théâtre peut s'écrire dans un style promis avant tout à la lecture plutôt qu'à la scène, que le mélange pratique des genres est courant : « les pièces de théâtre en tant qu'ouvrages imprimés peuvent comporter des éléments techniques qui semblent provenir des romans, et les romanciers peuvent également emprunter des techniques qu'on s'accorde généralement à dire dramatiques⁸⁰ ». Ainsi, les différentes représentations de la conversation provenant de deux arts différents peuvent non seulement se concurrencer, mais aussi se compléter. Cette rencontre peut viser à atteindre un but littéraire et à diversifier le paysage romanesque pour le rendre attrayant dans sa forme ainsi que pour créer des effets de surprise. Dans un roman, l'utilisation du dialogue théâtral, plus encore que le discours direct standard, rend manifeste le désir de mettre en relief les paroles des personnages pour faire entrer le lecteur dans l'histoire, ou, plus justement, dans la conversation.

La présentation théâtrale des dialogues⁸¹ dans le roman de Pennac rompt davantage avec la narration que le style direct habituel. Dans *Monsieur Malaussène*, elle s'associe à de rares dialogues qui ne surgissent que dans des moments de grande tension ou de forte émotion. Dans le passage d'interrogatoire qui suit, toutes les répliques du commissaire divisionnaire Legendre – remplaçant de Coudrier, parti à la retraite – condamnent Benjamin Malaussène, accusé (tout comme Julie) du meurtre du vieux Job, du docteur Fraenkhel, de Clément Clément et d'une jeune employée d'une auberge :

MOI : Pourquoi aurions-nous fait ça ? / LUI : Je vous l'ai dit, monsieur Malaussène. Vous avez accumulé les signes de votre culpabilité pour donner à penser que *d'autres* les avaient semés. [...] / MOI : ... / LUI : A dire vrai, c'était intelligemment pensé. (MM, p. 404. L'auteur souligne.)

⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁰ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 85.

⁸¹ Ce style de représentation des dialogues a fait sa première apparition dans le deuxième tome de la saga Malaussène, *La fée carabine*, à la page 64, dans un échange entre le commissaire divisionnaire Coudrier et son subalterne Jean-Baptiste Pastor.

Tout d'abord, il est évident que les indications qui introduisent leurs paroles n'appartiennent pas à la façon de faire romanesque : elles relèvent plutôt du théâtre, formules elliptiques qui « se réduisent jusqu'à un nom, un verbe, un adverbe, un adjectif, et [qui] n'identifient que le locuteur [...], la manière dont il parle [...], la qualité de la voix parlante [...], ou encore l'acte de parole [...] »⁸². Dans la forme théâtrale du dialogue, la participation affective du lecteur est grandement sollicitée; ce dernier se sent spectateur. De plus, la mention « MOI » lui rappelle que l'un des acteurs du dialogue s'avère être le narrateur lui-même dans une situation hautement désagréable, tendue, qui se déroule devant lui. Certes, Malaussène met en scène l'échange de façon distanciée, mais on ne peut faire autrement que de le plaindre et de s'identifier à lui. La suite de l'échange est tissée de silences ahuris ou incrédules provenant de Benjamin et de silences pensifs d'un Legendre qui exulte, sûr de la culpabilité du bouc émissaire, et donc de sa victoire. Le narrateur se trouve dans une situation d'impasse insurmontable, désespérante; son adversaire est victorieux, implacable dans son application de la justice « transparente ». Les deux hommes sont deux entités antagonistes réduites à des pronoms personnels dont l'alternance des réparties évoque un jeu de ping-pong. Parfois, l'un ou l'autre rate la balle : un silence typographique s'installe grâce aux trois points de suspension qui transcrivent les blancs de la conversation. Dès lors, nous pouvons dire que l'utilisation du style dramatique se justifie par l'insertion d'un duel, puisqu'il met en valeur la parole de deux opposants, la rendant plus vraie que nature. L'échange fait « vrai », est très vif. La présentation théâtrale a l'avantage de donner l'impression au lecteur que la scène se produit devant lui et, pourquoi pas, que les personnages existent réellement :

En même temps, le dialogue de théâtre est fait d'une suite d'énoncés à valeur esthétique et perçus comme tels. Tout se passe donc comme si le dialogue était à la fois un échange vrai et un élément d'une perception esthétique. Donc entendu avec une certaine distance et en même temps réel, analogue, de ce fait, à tels éléments du monde, une fleur par exemple. De là vient peut-être la fascination du théâtre ; à la fois réel et esthétique, apparemment plus « objectif », paradoxalement plus proche du « réel » qu'une peinture ou un roman dont le caractère d'*artefact* est immédiatement perçu⁸³.

⁸² Gérald Prince, *loc. cit.*, p. 307.

⁸³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin SUP », 1996, p. 8.

C'est justement cette question de la « transparence » qui suscite un peu plus loin dans le roman un dialogue théâtral des plus intenses entre Coudrier et son gendre. Le vieux commissaire est sorti momentanément de sa retraite de pêche pour intervenir auprès du nouveau commissaire Xavier Legendre afin de lui faire comprendre que Benjamin, en centre de détention à ce moment-là, est innocent de tout ce dont on l'inculpe. Son beau-fils refuse alors de l'écouter : « – Le dossier Malaussène est parfaitement bouclé, père. Mes services n'ont plus besoin d'informations. / – Des services de police qui n'auraient pas besoin d'informations ? Une authentique révolution ! Félicitations, Xavier ! » (MM, p. 545) Après cette dernière assertion, Legendre ne peut faire autrement que de jouer cartes sur table et d'expliquer son point de vue à Coudrier. Nous n'avons placé ici que la fin de ses explications, où la tension entre les deux hommes s'accroît : on sent que le vieux commissaire réproouve les paroles de Legendre et qu'il est près de perdre patience. Un mot provoque l'emportement de Coudrier.

LEGENBRE : Ecoutez, père, je ferai ce que je pourrai, mais il faut que vous compreniez une chose : les temps ne sont plus ce qu'ils étaient. Beaucoup trop d'« affaires » accumulées, ces dernières années, beaucoup trop de coupables couverts ou miraculeusement dédouanés. Cela jette un tel discrédit sur nos institutions que la démocratie elle-même s'en trouve menacée... Les exigences de transparence... / COUDRIER : Comment dites-vous ? / LEGENDRE : Quoi donc ? / COUDRIER : Ce dernier mot... / LEGENDRE : La transparence ? / COUDRIER : Oui, la transparence, qu'est-ce que c'est que ça, la transparence ? / LEGENDRE : ...

*

– La transparence est un concept imbécile, mon garçon. Inopérant, à tout le moins, quand on l'applique à la recherche de la vérité [...] / – Père... / – Foutez-moi la paix et écoutez-moi jusqu'au bout, je suis en train de vous rendre un service inestimable. Ce n'est pas votre vocabulaire de panoplie qui changera les mœurs de ce pays. La vérité humaine est opaque, Xavier, voilà la vérité ! Vous vous ridiculisez, avec votre *transparence* ! Si je vous laisse faire, vous pleurnicherez bientôt sur l'*exclusion*, après avoir flanqué tous mes hommes au rancard ! Il ne suffit pas d'être du bon côté des nouveaux mots, mon gendre ! Il en faut plus pour éviter les gros emmerdements... / Le commissaire divisionnaire s'interrompt net. – Il y a du café dans votre turne ? Non ? Vous avez exclu ma cafetière avec le reste ? Trouvez-moi un café ! Non, deux. Vous en boirez avec moi ! Sans sucre ! / [...] L'œil du beau-père flamboyait. (MM, p. 547-548. L'auteur souligne.)

Sous la forme dramatique, Legendre et Coudrier s'affrontent, deux ennemis très calmes représentés par deux indications scéniques en majuscules, deux blocs qui ne cèdent pas. Leur ton est impatient; Legendre s'avère exaspérant. Les paroles des personnages parlent d'elles-mêmes, sans intervention du narrateur. Leur disposition théâtrale ne nécessite aucun autre artifice. Puis, tout à coup, après l'astérisque, les didascalies « LEGENDRE/COUDRIER » disparaissent, un dialogue direct « normal » prend le relais. Puisque son beau-fils n'y comprend rien, que son ignorance met Coudrier « en rogne », celui-ci fait éclater la vérité et lui explique sur un ton irrité les erreurs judiciaires que peut provoquer cette « transparence » dont Legendre se prévaut. L'exaspération de Coudrier modifie la forme de l'échange, qui passe du style dramatique, où Legendre luttait mollement pour défendre sa conception de la vérité, au style direct conventionnel où le vieux commissaire laisse aller sa colère, nombreux reproches et maintes exclamations à l'appui. La présence du dialogue théâtral annonçait vraisemblablement l'éclosion d'émotions palpables, ce que prouve l'apparition d'un langage familier (« foutez-moi la paix », « avoir flanqué », « gros emmerdements », « tourne ») et dépréciatif (« concept imbécile », « vous vous ridiculisez »). Notons enfin qu'il s'agit d'un affrontement comme il y en a tant dans les romans policiers, se produisant cependant entre deux membres d'une même famille que tout sépare, certes, mais qui doivent se respecter mutuellement, l'un pour sa fille et ses petits-enfants, l'autre pour son épouse et ses enfants.

Il semble finalement que l'on dispose les échanges dialogaux d'un roman sous une forme théâtrale pour deux motifs : 1) Créer un effet dramatique dans le sens littéral du terme. On parle ici d'une tension entre deux personnages qui s'engageraient dans un duel ou dans une discussion particulièrement sérieuse. 2) Respecter le style direct, « sans la médiation du narrateur, censé transmettre leurs propos [ceux des personnages] sans les altérer⁸⁴ ». Il s'agit de faire oublier la présence du narrateur.

À ce titre, notons que les dialogues de style théâtral dans *Monsieur Malaussène* contiennent toujours beaucoup moins d'indications scéniques que le discours direct romanesque. Souvent, ils sont totalement libérés de la narration, ce qui empêcherait leur juste représentation sur scène en tant que véritables textes dramatiques. L'absence de didascalies

⁸⁴ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 143.

laisserait un vide dans l'interprétation qu'on pourrait faire de ces dialogues. Ainsi, on peut dire que les dialogues de style théâtral qui apparaissent dans le roman ne répondent ni aux impératifs du dialogue romanesque ni à ceux du théâtre. Ils sont donc, dans *Monsieur Malaussène*, bel et bien adaptés aux besoins du roman même s'ils brisent la narration de manière inhabituelle et qu'ils apportent une nouvelle dimension à la lecture.

1.3.2 Modes de transmission du discours théâtral dans le roman

Nous avons déjà vu que l'introduction des paroles des personnages grâce aux incises s'inspire de la didascalie théâtrale. Le roman, dès sa création, a d'ailleurs emprunté plusieurs autres techniques au modèle dramatique lorsqu'on a commencé à transmettre les paroles fictives. Avec le temps, la forme des dialogues s'est adaptée à la singularité du roman. Ainsi, outre la présence des dialogues théâtraux dans les moments cruciaux de *Monsieur Malaussène*, on y retrouve aussi différents passages qui sont directement inspirés des arts dramatiques. Nous observerons d'abord deux modes de transmissions du discours dont on use dans le roman, les monologues et les apartés, puis nous nous tournerons vers la manière dont les silences sont représentés dans l'œuvre.

1.3.2.1 Le monologue

Spécifions tout d'abord que la communication entre l'auteur réel et ses lecteurs est impossible, mais qu'« une autre communication semble prendre le relais à l'intérieur même du texte : une communication entre le narrateur et les *lecteurs* qu'il imagine⁸⁵ ». Dans *Monsieur Malaussène*, cette relation s'articule comme un long monologue intérieur du narrateur Benjamin. En tant que procédé théâtral, le monologue, sur scène comme dans sa version écrite, se caractérise par une situation d'échange implicite, bien que le personnage qui s'y lance semble ne parler qu'à lui-même. On peut en effet considérer que le texte dramatique s'adresse toujours à quelqu'un, en l'occurrence au spectateur :

La parole de théâtre est donc, par nature, personnelle, immédiate, directe ; elle exclut la médiation ou l'objectivité d'un récit sans énonciateur explicite ou

⁸⁵ Christine Montalbetti, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, p. 8. L'auteur souligne.

destinataire. De là son efficacité sur le spectateur, à qui elle ne peut pas ne pas être directement adressée – et son caractère dialogal ou dialogique⁸⁶.

Comme le public est présent dans la salle, le monologue constitue plus qu'une parole adressée par un acteur à lui-même. Cette relation de soi à soi implique bel et bien au moins un destinataire et un destinataire. C'est manifestement le cas dans *Monsieur Malaussène*, où Benjamin s'adresse parfois au narrataire. La relation qu'ils semblent entretenir est fascinante. Dans un début de chapitre, le boue émissaire raconte à son futur enfant (narrataire) tout ce qui se produit avant sa naissance. Benjamin compatit à la grossesse de Julie : il fait une « crise d'empathie » (*MM*, p. 47), à tel point qu'il se promène « le ventre en avant et les pieds circonflexes » (*MM*, p. 46). Bien sûr, le Petit, Leïla et Nouridine (petits-enfants du vieil Amar) se moquent de lui. C'est ce qu'il raconte ici :

O vous qui chaussez les besicles du préjugé, toujours prompts à l'extase prescrite et au scandale de commande, si vous repérez trois enfants maigres – dont un à lunettes roses – qui se traînent boulevard de Belleville, le dos cambré, les mains sur les reins et les pieds en canard, en cette attitude douloureusement repue de la femme qui porte, n'allez pas imaginer que Belleville engrosse sa jeunesse. Non ! Regardez plutôt sur le trottoir d'en face. C'est moi qu'ils imitent, ces petits cons. C'est de moi qu'ils se moquent. Si je les chope... (*MM*, p. 46)

À ce passage, personne ne répond, surtout pas le lecteur. Le pronom personnel « vous » signale que Benjamin s'adresse à quelqu'un, à des individus qui pourraient se promener dans Belleville, voir les enfants sur le trottoir d'en face et s'inquiéter de leurs drôles de démarches. Cependant, Benjamin n'attend pas nécessairement une réponse de ces éventuels auditeurs ; il parle seul, en fait, tout en sachant qu'il est « écouté ». Cette sorte de monologue intérieur est en parfaite adéquation avec ce que dit Montalbetti de celui qui écoute le narrateur, c'est-à-dire le narrataire :

Le terme *narrataire* est formé à partir du même radical que le mot *narrateur*, et du suffixe *aire* (c'est-à-dire qu'il qualifie celui à qui une chose – un objet, une lettre, un discours – est destinée). Le *narrataire*, littéralement, c'est celui auquel on raconte. Le roman est ainsi pensé comme le lieu d'une communication : le message, c'est le récit ; le destinataire (l'émetteur) du message, c'est le narrateur ; le destinataire (le récepteur) du message, c'est le narrataire. La communication

⁸⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 15.

impossible entre auteur et lecteur réel est donc remplacée par une communication fictive, dont les interlocuteurs sont enclos dans le livre, et relèvent du seul texte⁸⁷.

Par l'intermédiaire du narrataire, les adresses du narrateur au lecteur permettent de créer un lien de plus entre ce dernier et le texte, ce qui maintient son attention : « L'adresse au public suppose donc simplement que le public est là; on s'aperçoit tout à coup de sa présence. Tantôt pour s'approcher de lui et énoncer une vérité générale, tantôt de façon plus personnelle et le *vous* alors apparaît⁸⁸. » Mais, ajoute Larthomas, dans l'œuvre de théâtre aussi, « le dialogue est un faux dialogue⁸⁹ ».

Le monologue intérieur

Avec la narration à la troisième personne, on accède souvent à la pensée des personnages, mais à une plus petite échelle, ce qui crée un effet relativement différent. Une scène le démontre bien au moment où Coudrier, le médecin légiste Postel-Wagner et les inspecteurs Silistri et Titus préparent un plan pour appâter et piéger le « chirurgien », dont les victimes sont tatouées. Ils envisagent de trier les individus qui pourraient se présenter à la morgue afin de s'emparer du cadavre-« œuvre d'art » de Cissou la Neige. L'inspecteur Titus, protagoniste dont le discours intérieur est divulgué par le narrateur, rencontre alors Postel-Wagner pour la première fois et ne sait pas trop à quoi s'en tenir. Le médecin légiste, lui, s'oppose à ce que tout amateur de tatouage soit traité en présumé criminel :

- [Le tatouage] n'est pas une maladie, que je sache.
- « Compris. Cul tatoué », pensa Titus.
- Et je ne suis pas tatoué, murmura le docteur en tirant sur sa pipe. (*MM*, p. 306)

Ceci est un court extrait de ce qu'on pourrait appeler un dialogue « à demi-muet ». L'inspecteur Titus émet dans son for intérieur un jugement qu'il n'énonce pas à voix haute, mais auquel le médecin légiste répond aussitôt. La clairvoyance de ce dernier rend Titus mal à l'aise et le tient en respect. Postel-Wagner obtient alors une aura mystique, une supériorité

⁸⁷ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 12. L'auteur souligne.

⁸⁸ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1995, p. 250. L'auteur souligne.

⁸⁹ *Ibid.*

vis-à-vis de son interlocuteur. Ce « dialogue » n'accroît pas la sympathie du lecteur envers Titus, sans doute parce que ses pensées ne sont pas celles d'un narrateur à la première personne et qu'elles sont donc moins directement liées au lecteur. Toutefois, la réflexion lourdaude de Titus nous place dans une sorte d'intimité avec ce personnage et nous fait sourire; elle crée un effet humoristique et bon enfant. Accéder à la parole intérieure d'un personnage par l'entremise d'un narrateur omniscient suppose l'intervention du discours attributif, avec les verbes « penser », « songer », « se dire », etc., ce qui crée une nette distanciation par rapport au personnage. Paradoxalement, puisque le narrateur fait le pont entre le lecteur et l'univers intérieur de Titus, une sensation de rapprochement peut se créer. Cela revient à dire que, si la narration en tant que discours attributif entraîne une certaine distanciation, les paroles et les pensées des personnages ont plutôt tendance à établir une intimité avec le lecteur, surtout grâce à l'effet comique résultant de la confrontation des pensées et de la parole de deux protagonistes qui s'opposent l'un à l'autre. Utiliser l'aparté est un autre moyen inspiré du théâtre susceptible de produire cet effet.

1.3.2.2 L'aparté

L'aparté est un terme qui provient du vocabulaire théâtral et que l'on définit comme suit : « [un mot] ou [une] parole que l'acteur dit à part soi (et que le spectateur seul est censé entendre) » (Petit Robert). On retrouve fréquemment des apartés dans le roman pennacien; bien entendu, ils sont adaptés aux règles du genre et aux besoins du récit. Lane-Mercier décrit l'aparté romanesque comme

calqué de toute évidence sur son homologue théâtral, et défini comme réplique unique, non enchaînée, parfaitement monologique et non communicable, qu'un sujet parlant désire soustraire à la circulation normale des informations pour le cloisonner à l'intérieur de son univers de discours personnel [...]⁹⁰.

C'est ce petit élément propre à l'effet comique qui, au théâtre comme dans le roman, complexifie la relation du lecteur avec le texte : « la continuité du dialogue est interrompue parce qu'un personnage éprouve le besoin de faire pour lui-même, en réalité pour le

⁹⁰ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 228.

spectateur, une réflexion. Après quoi le dialogue reprend, de façon plus ou moins adroite⁹¹. » Ce personnage qui se parle à lui-même un instant le fait devant un autre personnage auquel il s'adresse ou qui s'adresse à lui. En fait, celui qui s'exprime dans l'aparté s'adresse au public en faisant semblant d'être seul, la plupart du temps pour rire de son interlocuteur.

Il arrive que surviennent dans *Monsieur Malaussène* des conversations à sens unique où l'échange paraît impossible. Dans ces discussions, le narrateur, Benjamin, « participe » à un échange en restant silencieux, soit parce qu'il a la tête ailleurs, soit parce qu'il doit se taire pour ne pas aggraver la situation ou qu'il lui semble que cette dernière se passe de paroles sensées. Cela survient notamment quand il est convié au bureau du commissaire Coudrier pour faire le point sur sa nature de bouc émissaire. Dans l'exemple qui suit, le jeune homme réagit au fait que le gendre de Coudrier lui succédera après sa retraite imminente. La perspicacité toute psychologique du commissaire est alors mise en valeur, celle de son interlocuteur aussi. Pour indiquer les retours à la ligne, nous avons séparé par des barres obliques les paroles du commissaire et la narration attribuée à Benjamin :

– Je connais très bien mon remplaçant. / Si j'en juge par le poids de ses paupières et le net accroissement de la lumière, cette connaissance doit lui peser. / – C'est mon gendre. / Allons bon. Ça marche comme ça dans l'administration ? Elevage de dauphins ? Népotisme ? Le petit caporal distribuant ses duchés ? / – Non, n'oubliez pas que j'y sois pour quelque chose. Un hasard de carrière. (MM, p. 255)

Cette réponse au questionnement intérieur de Benjamin Malaussène confirme rapidement l'intégrité de Coudrier au moment où le jeune homme en doute. C'est un peu comme si le commissaire lisait dans l'esprit de son interlocuteur et prévoyait ses pensées, ses incertitudes. Après avoir passé des années à l'interroger en raison des affaires criminelles gravitant autour de lui, il semble connaître le bouc émissaire par cœur. Au cours des trois romans précédents, *Au bonheur des ogres*, *La fée carabine* et *La petite marchande de prose*, une « intimité » s'est créée entre le policier et Benjamin. La narration au « je » sous forme d'aparté permet à cet artifice somme toute humoristique d'illustrer une relation empreinte de complicité. Par ailleurs, en faisant mine de répondre silencieusement au commissaire, en restant à l'écart de leur conversation, à laquelle il participe très peu, c'est au narrateur que le

⁹¹ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 274.

narrateur dévoile ses pensées. Le lecteur a alors l'impression de se rapprocher du personnage principal et narrateur, en même temps que se développe une certaine sympathie pour Coudrier lui-même. Les réponses fictives du narrateur encadrent ces échanges et en font une scène intime, ce que le lecteur perçoit avec ravissement, partageant momentanément la conscience d'autrui.

Remarquons aussi que le personnage principal et narrateur, Benjamin Malaussène, ne donne voix qu'à son interlocuteur, le commissaire, dans une conversation faisant manifestement partie des dialogues limites selon Berthelot : « le dialogue est rapporté d'une manière telle qu'il cesse d'en être un au sens strict du terme⁹² ». Dans ce cas-ci, nous avons affaire à un échange où les paroles d'un seul personnage sont rapportées, où le tour de parole ne semble pas être respecté du point de vue du lecteur. Coudrier soliloque, posant des questions sans attendre les réponses de son interlocuteur, tout en tenant compte de ce que Benjamin pense sans l'énoncer. C'est ainsi que l'utilisation constante de l'aparté dans une discussion entre deux personnages modifie la perception que le lecteur a de l'échange et de ses acteurs :

en introduisant une distorsion entre le plan de l'histoire et celui du récit, [les dialogues limites] placent le lecteur dans une atmosphère qui transcende le réalisme. La vérité du rapport entre les personnages y apparaît en effet dans le décalage entre les paroles que le narrateur rapporte et celles qui sont soit prononcées soit au contraire tues⁹³.

Ainsi, le fait de ne pas livrer en discours direct les paroles d'un personnage précis peut avoir plusieurs desseins : évoquer son infériorité, son humilité, son peu d'importance dans l'histoire, etc. D'autres raisons peuvent intervenir. Dans le roman de Pennac, à un moment du récit où le genre policier prévaut, le simple citoyen qu'est Benjamin cède la parole au commissaire. Le bouc émissaire a le pouvoir de choisir à qui il donne la parole; ses intentions sculptent et dominent la représentation dialogale et le récit, faisant régner une certaine hiérarchie des répliques.

⁹² Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 171.

⁹³ *Ibid.*, p. 174.

Dans cet extrait que nous venons d'analyser, l'utilisation de l'aparté n'est pas le seul clin d'œil au théâtre. En effet, Coudrier manipule sa lampe à rhéostat au moment où il annonce à Benjamin que son beau-fils Legendre le remplacera dans ses fonctions : « – C'est mon gendre. / Si j'en juge par le poids de ses paupières et le net accroissement de la lumière, cette connaissance doit lui peser. » (*MM*, p. 255) Ce n'est pas la première fois que le commissaire joue avec cette lampe durant des discussions où les variations de lumière s'harmonisent avec ses doutes et émotions; il le faisait déjà dans *Au bonheur des ogres*, par exemple lors d'un interrogatoire où les soupçons convergeaient tous vers Malaussène, qui décrit ici la scène : « Léger accroissement de la lumière pour indiquer la gravité du moment. (C'est d'une discrète pression du pied sur une poire ad hoc que le commissaire Coudrier crée ces variations de lumière. Je suppose que chaque flic a son truc à lui.)⁹⁴ » Ce dispositif évoque les projecteurs dont l'intensité du faisceau s'accroît ou décroît selon les propos ou l'atmosphère à fournir. Un effet de mise en scène très comique résulte de cet éclairage technique puisque c'est un des participants du dialogue en cours qui en est l'auteur; la narration ne s'embarrasse pas d'effets spéciaux dont l'origine serait difficile à motiver.

Un dialogue diversifié et captivant

Après avoir analysé les dialogues au sein de *Monsieur Malaussène* et la narration qui les entoure, c'est-à-dire le discours attributif, nous pouvons conclure que, même s'ils ont tendance à ralentir le récit, les dialogues romanesques attirent l'attention des lecteurs en raison de leur aspect et de leur contenu, qui peuvent prendre plusieurs formes pour s'adapter aux propos des personnages, se fondant dans la narration ou bien s'en détachant à l'aide d'une structure dramatique. Bien des lecteurs attendent impatiemment les passages dialogués, qu'ils guettent grâce à leur apparence se distinguant le plus souvent du discours narratif :

La présentation « alinéaire » – qu'elle soit dramatique ou non – n'indique pas seulement au lecteur que les personnages vont s'engager dans des échanges au discours direct. Le lecteur voit aussi, d'emblée d'après la brièveté ou la longueur des énoncés, que cette conversation est vive et pressée, ou par contre d'une allure

⁹⁴ Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, p. 236.

plus posée. De plus, il peut se faire une idée de la durée de l'entretien, lorsqu'il voit où la conversation laisse place à la narration⁹⁵.

Dans certaines œuvres construites de narration presque exclusivement, le tiret accompagnant les paroles des protagonistes s'apparente à une « oasis⁹⁶ » pour certains lecteurs, un îlot annonçant une transformation du récit. *Monsieur Malaussène* foisonne de ces îlots qui interviennent fréquemment pour présenter des moments importants et mettre en relief la personnalité d'un personnage qui aura un rôle décisif, ou tout simplement pour confirmer ou illustrer des instants du quotidien. Aussi appartiennent-ils le plus souvent à la première catégorie des échanges « vifs et pressés ». Ils créent un effet de vitesse, le lecteur va de l'un à l'autre avec enthousiasme, ne négligeant toutefois pas les traits d'humour des narrateurs à la première et à la troisième personne :

[...] c'est souvent le dialogue qui contribue le plus à créer l'impression globale qui demeure à l'esprit une fois la lecture achevée. [Par] ailleurs, il faut reconnaître que bien des romans tirent une bonne partie de leur force et de leur vie de ces voix fictives qui, tout en se parlant entre elles, se laissent entendre aussi de nous lecteur⁹⁷.

C'est donc du côté de la lecture que nous poursuivrons notre réflexion tout en approfondissant davantage notre connaissance des dialogues pennacien. À travers l'exploration de leur construction et de leurs effets sur le lecteur, nos recherches se concentreront sur l'effet d'intimité qui domine presque tout échange dans *Monsieur Malaussène*.

⁹⁵ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁶ Daniel Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, p. 22.

⁹⁷ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 190.

CHAPITRE 2

LA PAROLE ROMANESQUE : GÉNÉRATRICE D'INTIMITÉ

Nous étions deux, maintenant, à parler seuls dans la maison. Maman dialoguait avec un retraité de la vie, et moi avec un postulant. Si nous avions pu vous mettre en relation, Pastor et toi, vous auriez échangé quelques tuyaux utiles, mais l'éternité est ainsi faite que les morts et les zanaître ne se causent pas.

(*Monsieur Malaussène*, p. 609)

Ce chapitre vise à étudier les effets que peut produire la lecture des paroles des personnages et à voir comment le lecteur les perçoit. Nous interrogerons d'abord les effets de réel et les effets d'humour œuvrant dans le roman de Pennac. Puis, la notion d'effet-personnage selon Vincent Jouve nous aidera à mieux comprendre l'effet d'intimité que génèrent les échanges dialogaux dans *Monsieur Malaussène*. La parole des personnages construit le roman : « Comme toute autre composante de l'œuvre littéraire, les dialogues participent à la construction du contexte, de l'action, des personnages [...] »⁹⁸. » Si l'on peut considérer que les dialogues créent une ambiance particulière dans l'œuvre de Pennac, il faut bien voir que cette ambiance ne pourrait avoir lieu sans l'acte de lecture lui-même. Nous prendrons en considération les études de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture*, 1979) et de Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1985) sur le lecteur, mais nous nous attarderons surtout sur celles de Thérien et du GREL pour expliquer le fonctionnement de la lecture, car les définitions de lecteur implicite ou de Lecteur modèle de Iser et de Eco ne renseignent pas sur le travail qu'opère le vrai lecteur : « Elles entraînent [...] une conception idéale de la lecture qui repose uniquement sur les données textuelles et leurs exigences (d'où une certaine

⁹⁸ Marie-Sylvie Claude et Geneviève Di Rosa, *op. cit.*, p. 10.

circularité : le texte définissant la lecture qui, en retour, confirme ses propriétés)⁹⁹. » Les recherches sur l'acte de lecture réalisées par le GREL, axées plutôt sur la pratique du lecteur réel, nous seront d'une aide précieuse.

Un grand pouvoir d'évocation

Pendant la lecture, l'imagination construit ou reconstruit le texte tandis que le lecteur le décode, mot à mot, point après point, à une vitesse plus ou moins rapide : « les images du lecteur sont conditionnées par ces stimuli que sont les prescriptions textuelles¹⁰⁰ ». La capacité de l'œuvre littéraire à attirer dans son univers celui qui la lit dépend en partie du pouvoir d'évocation de ses figures, par lesquelles la fiction accapare momentanément toute son attention. Le monde concret semble alors beaucoup moins réel et passe au second plan, ainsi que le constate Iser :

Si les objets que l'on imagine au cours de la lecture se caractérisent par le fait de donner une présence à ce qui n'est pas donné ou à ce qui est absent, cela veut dire que nous nous trouvons face à une représentation, c'est vivre une *irréalisation*. La représentation implique l'irréel puisqu'elle nous ôte à la réalité en devenant objet de nos préoccupations. On parle souvent de fuite hors de la réalité à propos de littérature, alors qu'il ne s'agit jamais que de processus d'irréalisation vécu lors de la lecture. Si un texte de fiction ôte le lecteur à sa réalité, ne fût-ce que pendant la durée de la lecture, et ceci grâce aux images mentales qu'il éveille en lui, il est tout à fait logique qu'au terme de ce processus un *réveil* se produise. [...] Mais quelle que soit la condition de ce réveil, le lecteur reprend contact avec une réalité à laquelle le texte l'avait provisoirement enlevé du fait de l'irréalisation des représentations qu'il avait suscitées¹⁰¹.

Durant la lecture, le contenu de l'œuvre littéraire remplace le monde réel par les images qu'il contribue à engendrer dans l'esprit du lecteur qui, lui, les actualise. Comment ce phénomène se produit-il? Pour expliquer comment nous saisissons les images du texte en lisant, Iser a imaginé une « structure du lecteur inscrite dans le texte¹⁰² », un lecteur implicite qui « n'a aucune existence réelle [et qui] incorpore l'ensemble des orientations internes du

⁹⁹ Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 30.

¹⁰⁰ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 42.

¹⁰¹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, p. 253-254. L'auteur souligne.

¹⁰² *Ibid.*, p. 70.

texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu¹⁰³ ». Ce lecteur est pensé par l'auteur durant l'acte d'écriture et joue un rôle actif dans la composition du texte : « L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur¹⁰⁴. » Il est en quelque sorte le chaînon manquant entre le texte et le lecteur réel, dans une interaction où ce dernier calque ses interventions sur celles du lecteur déjà inscrit dans le roman : le lecteur empirique, en chair et en os, grâce à ses projections mentales, remplit les vides du texte, ces éléments laissés en suspens que Iser nomme « blancs ». Ces lieux d'indétermination, dans un roman tel que *Monsieur Malaussène*, se retrouvent, par exemple, dans l'alternance des narrateurs au « je » et à la troisième personne, ce qui crée un effet de suspense à la fin de chaque chapitre. L'effet peut être le même sans que le type de narrateur (première ou troisième personne) change nécessairement. En voici la démonstration dans une scène où l'inspecteur Titus, assigné à la tâche de faire parler Marie-Ange, la complice du « chirurgien », délaisse tout à coup son interrogatoire (à sens unique, puisque la femme ne bronche pas – bien qu'elle partage un magnifique goûter avec l'inspecteur) pour s'intéresser à l'étrange cas de la grossesse de Gervaise. Titus se demande inlassablement quel homme en est le responsable.

– Vous n'auriez pas une petite idée sur la question ? / Elle le regardait. / – Moi si, dit-il enfin. / Elle était très intéressée. Soulagée qu'il s'occupât enfin de quelqu'un d'autre. / – Un soupçon atroce. J'en dors pas la nuit. [...] Comment expliquez-vous ça, Marie-Ange ? J'enquête depuis des mois sur un snuffer [le chirurgien] qui coupe les putes en morceaux [...], et ce qui m'empêche de dormir, c'est de ne pas coincer le propriétaire d'un spermato ! / Il leva brusquement la tête. / – Vous voulez que je vous dise qui c'est, ce fumier ? / Mais il partit sans lâcher le nom, suffoquant de rage. La porte de la cellule claqua derrière lui. (*MM*, p. 540-541)

Le cinquante-septième chapitre du roman se termine de la sorte. Le suivant poursuit la quête policière à mille lieues de l'intrigue concernant l'inspecteur Van Thian et son ventre rond. La révélation de Titus est évacuée. Le lecteur ne peut interrompre sa lecture puisqu'il meurt d'envie de connaître le fin mot de cette histoire parmi les autres qui s'entrelacent dans *Monsieur Malaussène*. Cette technique éprouvée ne date pas de ce quatrième tome :

Pennac cherche constamment à relancer l'attention de son lecteur. Pour cela, il cultive l'art de la rupture, notamment dans les deux premières parties [de *La fée*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

carabine] : il est bien rare que le lecteur reste au même endroit avec les mêmes personnages d'un chapitre à l'autre, et même à l'intérieur d'un chapitre¹⁰⁵.

Une tension est alors créée quand le lecteur se demande quelle solution a trouvée tel personnage à un problème alors que le chapitre se termine et que l'on passe à un autre narrateur sans que la question soit élucidée. Ses attentes le poussent à poursuivre sa lecture avec entrain et appréhension. Il fait des inférences, des déductions et inductions; il s'imagine la suite, étant

appelé à collaborer au développement de la fabula en en anticipant les stades successifs. L'anticipation du lecteur constitue une portion de fabula qui *devrait* correspondre à celle qu'il va lire. Une fois qu'il aura lu, il se rendra compte si le texte a confirmé ou non sa prévision¹⁰⁶.

En même temps, le lecteur réagit aux négations de ses attentes et des faits qu'il croyait connaître et qu'il tenait pour acquis : c'est ce que Iser nomme la « négativité ». Cette dernière fait se « déclen[cher] une interaction au cours de laquelle les lacunes du texte sont comblées par les représentations du lecteur¹⁰⁷ », ces représentations pouvant être contredites ou avérées. Le lecteur s'investit dans sa lecture et réagit au texte. Il communique ainsi avec lui¹⁰⁸, essayant de colmater les brèches de la diégèse d'après les indices du texte : « Les deux structures centrales d'indétermination textuelle sont les blancs et les négations. Il s'agit là des conditions essentielles de la communication qui mettent en branle l'interaction entre le texte et le lecteur et la gouvernent dans une certaine mesure¹⁰⁹. »

De cette interaction du lecteur avec le texte s'ébauche le monde de Pennac, constitué avant tout de la parole des personnages. Dans la suite de notre recherche, nous estimerons que l'univers imaginaire très convaincant de *Monsieur Malaussène* résulte des images produites par son auteur et construites par son lecteur, lesquelles avivent les conversations fictives ainsi créées :

¹⁰⁵ Lucile Sevin, « Le texte en perspective : dossier », *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus classiques, 2007, p. 334.

¹⁰⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, p. 145. L'auteur souligne.

¹⁰⁷ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 387.

¹⁰⁸ Sans qu'il y ait communication au sens propre du terme.

¹⁰⁹ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 348.

Dans les romans de Pennac les images, de son aveu même, sont ce qui est constitutif de la manière de raconter une histoire. Images percutantes, imprévisibles, déconcertantes parfois, qui sont des "raccourcis d'expression" pour donner à voir, d'un seul coup, les traits distinctifs d'un objet, d'un lieu ou d'une situation¹¹⁰.

Pour accompagner cette efficacité de la représentation dans la saga Malaussène et pour que le lecteur perçoive comme plausible l'univers romanesque suggéré par l'acte de lecture, encore faut-il que les dialogues que contient le roman soient réalistes, tendant à prendre le pas sur le monde réel.

2.1 Un effet de réel

Le réalisme dans le roman, selon Todorov s'inspirant de Barthes dans *Littérature et réalité*, « a pour effet de dissimuler toute règle et de nous donner l'impression que le discours est en lui-même parfaitement transparent, autant dire inexistant, et que nous avons affaire à du vécu brut, à une "tranche de vie"¹¹¹ ». L'effet de réel a pour tâche de rendre presque palpables les décors qui entourent les personnages et le théâtre de leurs échanges. Cependant, dans *Monsieur Malaussène* comme dans les autres romans de Pennac, on ne cherche apparemment pas à dissimuler les règles du jeu en usant de la description pour remplir l'espace.

Non, l'effet de réel dont on parle quand il s'agit de la parole dans un roman comme *Monsieur Malaussène* tient plutôt de sa force évocatrice et de sa capacité à rendre le texte vivant, près du lecteur, plus vrai que nature. Le lecteur lit et s'imagine vivre les conversations des personnages. Elles lui paraissent alors réelles. Ce ne sont pourtant pas toutes les œuvres littéraires qui suscitent un tel contact entre le texte et le lecteur, donnant à celui-ci l'impression d'« entendre » les dialogues comme s'il y assistait. Les paroles des personnages, dans le cas du dialogue de roman comme de la narration s'adressant de « vive voix » à un narrataire, ne perdent pas pour autant leur nature littéraire au profit d'une expression issue de

¹¹⁰ Antonella Leoncini Bartoli, « Tensions, contaminations et appropriation progressive d'autres langages dans l'univers linguistique et socioculturel de Daniel Pennac », *Tranel*, Suisse, n° 34/35, 2001, p. 424.

¹¹¹ Tzvetan Todorov, « Présentation », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, p. 9.

la réalité; c'est pourquoi il est nécessaire de créer un effet de réel grâce aux artifices de l'oralité.

2.1.1 Le réalisme des dialogues

L'utilisation du dialogue est souvent critiquée comme étant une facilité ou une aberration puisque prétendant reproduire des conversations réelles évidemment inimitables à l'écrit. Cependant, elle demeure un élément important du récit puisqu'elle lui apporte une nouvelle dimension, une teneur réaliste qui permet, entre autres, de faire adhérer le lecteur au récit tout en diversifiant celui-ci. Le dialogue s'adapte de façon très naturelle aux situations du roman :

ses propriétés structurantes, ses modes d'apparition, ses possibles combinatoires, et ses clôtures multiples lui octroient une place différentielle vis-à-vis des composantes narrative et descriptive, tandis que ses traits distinctifs internes en font le lieu d'insertion de maints effets de réel¹¹².

La présence des dialogues ajoute au vraisemblable du récit dans la mesure où le lecteur les reconnaît et les accepte en tant que paroles d'êtres fictifs s'exprimant de diverses manières rapportées par un ou des narrateurs. Amenés adéquatement, les dialogues se fondent tout naturellement au récit et lui apportent véracité et vivacité : ils se prêtent bien aux diverses circonstances vécues par les personnages. Par exemple, lorsque Julie et Benjamin font la route des vins dans le Vercors pour se changer les idées après avoir appris l'« abandon » de leur futur enfant, la jeune femme s'emporte; excédée par la propension de Benjamin à idéaliser l'amour. Au début de l'extrait, le narrateur (Benjamin lui-même) spécifie les circonstances dans lesquelles se produit la scène, sous un ciel qui ne laissait rien présager :

J'ai regardé le ciel. Pas le moindre nuage. Une colère bleue. / – D'où ça te vient, cette religion de l'amour, Benjamin ? Où est-ce que tu l'as chopée, cette vérole rose ? Petits cœurs qui puent la fleur ! Ce que tu appelles l'amour... au mieux, des appétits ! Au pis, des habitudes ! Dans tous les cas, une mise en scène ! De l'imposture de la séduction jusqu'aux mensonges de la rupture [...] ! Tu nous emmerdes, Malaussène, avec l'amour ! Offre-toi une télé ! Lis le journal ! Apprends la statistique ! Entre en politique ! Travaille ! Et tu nous reparleras de la belle amour ! (*MM*, p. 329)

¹¹² Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 341.

La tirade de Julie est remplie de points d'exclamation accompagnant ses éclats de voix, ce qui laisse poindre son émotion et qui rend sa colère visible au lecteur. Il en va de même des apostrophes, qui rappellent l'interaction entre les deux personnages, rendant en conséquence le discours très vivant. Ainsi, puisque constitué des matériaux de l'oralité, le dialogue fait appel à l'oreille « interne » du lecteur et permet de mettre en scène la voix :

Lorsqu'on parle de « ce que disent les personnages », on entre donc dans le domaine de la fiction – ou de la métaphore ; on traite des énoncés purement imaginaires comme s'ils étaient audibles. D'habitude, en effet, le lecteur ne perçoit ces paroles que par son « oreille intérieure », faculté qui nous permet d'entendre, pour ainsi dire, nos propres verbalisations mentales¹¹³.

Le Gradus de Dupriez jette une lumière nouvelle quant au fonctionnement de l'oreille interne en évoquant le travail que réalise le lecteur en abordant la parole romanesque. Ce dernier reconnaît les signes de l'oralité dans toute leur littéarité. Tels qu'ils ont été transcrits, les différents tons de voix,

d'emploi constant dans le langage oral, sont restitués spontanément par le lecteur, c'est pourquoi une lecture expressive révèle, jusqu'aux détails, l'intelligence que l'on peut avoir d'un texte, ou celle qu'on lui fournit. Mais il n'existe pas actuellement de moyen de les transcrire, sinon de façon rudimentaire [...] ¹¹⁴

Ainsi, nous pouvons entendre dans la lecture à voix haute toute l'oralité dont est empreint un texte écrit, en raison de notre compréhension des signes typographiques et des indications textuelles. Cette « oreille intérieure » s'avère donc un concept intéressant permettant d'approfondir l'étude des dialogues et de leur lecture, dans la perspective où un sentiment d'intimité devient possible grâce à la proximité entre le texte et le lecteur. Dans l'exemple de *Monsieur Malaussène* que nous venons de voir, le lecteur a l'impression d'entendre Julie tonner, mais il n'est pas dupe : le fait qu'il veuille bien adhérer au texte ne lui fait pas oublier que la langue des personnages est adaptée à un univers fictif, que le dialogue se doit d'être lisible et invitant, que l'énoncé est différent de ce qu'il aurait pu être dans la réalité. Voyons maintenant la tirade de Benjamin en réponse à celle de Julie quand,

¹¹³ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁴ Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 261.

plus tard, elle lui apprend que la famille constituée de Liesl, Job et Matthias n'existait qu'en considération de l'élaboration du Film Unique :

– Le projet commun, l'amour rentable. « *Aimer ce n'est pas se regarder l'un l'autre, mais regarder dans la même direction* », ce genre de salades productivistes. L'amour créatif et performant. La manufacture d'amour : *Aux Destins Associés*. Le regard bleu horizon : en avant pour l'œuvre commune et pas de quartier pour ce qui gêne ! A gerber ! Evidemment, Barnabé n'a pas pu y trouver son compte. On ne fait pas son bonheur dans un plan quinquennal ; encore moins dans un plan séculaire ! En ce qui me concerne, Julie, je n'ai pas d'œuvre à te proposer, pas le plus petit projet, et s'il t'en venait un à l'esprit, préviens-moi vite que je saute en marche. (MM, p. 335. L'auteur souligne.)

Benjamin désapprouve catégoriquement les projets familiaux ne reposant pas sur l'amour. C'est ainsi qu'il s'emporte à son tour et qu'il traduit, en tant que narrateur (puisqu'on peut supposer qu'il rapporte et écrit son propre discours), son émotion en utilisant un langage très expressif au moyen de nombreux points d'exclamation, de la juxtaposition de groupes du nom ou des courtes phrases à valeur de slogan, des citations, de l'italique... Ce dernier procédé rappelle au lecteur le caractère écrit et littéraire de la tirade. La réplique de Benjamin, pourtant suscitée par l'exaspération et l'indignation, est ordonnée et structurée ; c'est-à-dire que la parole est construite en vue d'être lue. Les propos de Mylne à cet effet s'avèrent tout à fait pertinents :

Même quand les personnages s'expriment d'une façon qui ressemble au langage parlé plutôt qu'à un style littéraire, ce n'est que fictivement que ces personnages « parlent » : tous les mots d'un roman sont des mots écrits. À cet égard, donc, les paroles que les personnages « prononcent » ne diffèrent guère de leurs écrits¹¹⁵.

Les dialogues des personnages n'ont en fait aucun précédent, si ce n'est dans la mémoire des êtres de fiction eux-mêmes. Dans *Le Dialogue dans le roman*, Mylne reproche à Genette de dire « que le narrateur ne fait que "rapporter" les paroles au discours direct, [semblant] éliminer, à ce niveau, la notion d'imitation, concept indispensable lorsqu'on en vient à traiter du "réalisme" dialogique¹¹⁶ ». Elle nous rappelle qu'il ne faut jamais perdre de vue que l'effet

¹¹⁵ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

de réalisme des dialogues suit le modèle du monde « réel » et qu'il résulte d'une manipulation des mots et d'une suspension momentanée du jugement du lecteur¹¹⁷.

Comme nous l'avons vu avec les tirades de Benjamin et de Julie, le dialogue est de nature ambivalente. Tout en ne signifiant pas une rupture totale avec la narration, il doit tout de même s'en démarquer pour générer son effet. Selon Berthelot : « L'introduction du dialogue dans le récit est donc une opération délicate : trop mimétique, il expose à la trivialité; trop littéraire, il risque de perdre toute vie¹¹⁸. » Mylne définit quant à elle le réalisme dans les dialogues comme le « caractère d'une production montrant un ensemble de traits qui ressemblent à ce qui se fait dans la vie quotidienne¹¹⁹ ». Elle affirme, de plus, que « trop d'éléments manquent aux répliques imprimées pour qu'elles puissent ressembler parfaitement à celles d'une conversation réelle¹²⁰ ». Au nombre des conditions absentes à la parfaite imitation des échanges réels, comptons, entre autres, le « comportement physique¹²¹ » et les « signes auditifs¹²² », tels que les expressions faciales des personnages, ainsi que le ton et le timbre de leur voix, respectivement, qui sont impossibles à reproduire directement à l'écrit. De plus, la recherche de la simultanéité entre actes et paroles dans le roman apparaît comme inatteignable, la lecture étant un processus linéaire.

Malgré tout, le principal apport du dialogue au roman provient du fait qu'il peut rappeler au lecteur la vie de tous les jours. Ainsi, il n'est pas toujours « nécessaire que le dialogue prenne en charge ce qu'on est convenu d'appeler l'action¹²³ », c'est-à-dire toute action importante et déterminante pour le cours de l'histoire, bien que, dans un roman, tout signifie. Le dialogue peut servir de simple commentaire, ainsi que pour l'expression d'une scène du quotidien qui ne ferait pas avancer l'histoire, mais qui nous en apprendrait sur les

¹¹⁷ « The willing suspension of the disbelief ». Formule de Samuel Coleridge, citée par Michel Picard dans *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 113.

¹¹⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 105.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 145.

personnages, tel que vu plus tôt. Ces scènes rappellent au lecteur la vie réelle et l'entourent d'un certain confort que ponctuent les paroles des personnages.

Le temps

La perception que le lecteur a du temps du dialogue s'avère très intéressante. En effet, le dialogue donne l'impression qu'il se produit en temps réel, engendrant à lui seul une nouvelle appréhension du temps dans le roman même.

Le dialogue tend évidemment à rapprocher la durée de l'action représentée et la durée de la lecture. Dans le dialogue, la machinerie romanesque tourne en temps réel, alors que, on le sait bien, le récit conduit par le narrateur peut accélérer ou ralentir à son gré le reportage des événements. Ainsi s'introduit dans le roman une variation de vitesse narrative qui tient à l'opposition des deux régimes, le régime narratif et le régime « dialogal »¹²⁴.

Pendant un certain intervalle de temps, le narrateur cesse de raconter et donne la parole aux personnages. Le discours narratif semble hors du temps tandis que l'accès à un échange dialogué paraît immédiat et que les répliques sont empreintes de spontanéité; on les assimile à un temps présent. Le lecteur s'imagine les entendre. Dans cette optique, l'insertion du dialogue délivré de la narration se montre particulièrement efficace lorsqu'il s'agit, par exemple, de présenter un échange entre une sœur et un frère aimants. Dans ce qui suit, Benjamin interrompt sa route des vins avec Julie pour téléphoner à sa sœur Clara, quand, après sa tirade contre l'amour rentable, il a besoin « d'un festin d'amour gratuit » (*MM*, p. 338) :

J'ai glissé toutes mes pièces dans la machine à consoler. / – Allô Maman ? / – C'est moi, mon grand, oui. / – Ça va ? / – Ça va, mon petit. La route est belle ? / – Elle tourne. Tu manges ? / – Je fais manger ta sœur. / – Elle mange ? / – Je te la passe. / – Benjamin ? / – Clara ? Ça va, ma Clarinette ? Tu manges ? / – J'ai deux nouvelles pour toi, Ben. Une bonne et une mauvaise. Je commence par laquelle ? / – Tu manges ? / – Julius est guéri, Benjamin. / – Comment ça, guéri ? / – Guéri. Frais et rose. Descendu de son hamac tout frétilant. En vadrouille dans Belleville. Une crise assez courte, cette fois-ci. (*MM*, p. 335-336)

¹²⁴ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 150.

Dans ce dialogue qui se poursuit durant encore vingt-quatre répliques, Clara raconte à son grand frère les dernières nouvelles, bonnes et mauvaises, à propos de leur famille et de leur entourage. S'enquérir de la santé et du moral des membres de sa tribu et entendre leur voix apporte à Benjamin un réel réconfort alors qu'il est hors de Belleville, sur le terrain de sa Julie, en quelque sorte. Il s'enquiert d'abord de l'état d'esprit de sa mère, dont le dernier amant, Pastor, a disparu. S'il lui demande si elle mange, c'est avant tout pour vérifier que son appétit pour la vie lui est revenu. Elle dévie la question et lui passe Clara. Il tente alors à plusieurs reprises de détourner la conversation, cette fois pour savoir si la jeune fille se remet de sa rupture avec Clément Clément (« Tu manges ? »), puis il finit par se laisser bercer au son de sa voix. Ce dialogue, avec son discours attributif absent, donne l'impression qu'il a lieu en temps réel; il semble avoir été construit de façon conforme à l'idée qu'on pourrait se faire d'une conversation téléphonique. Chacun des deux interlocuteurs n'entend que la voix de l'autre sans voir ses expressions faciales et ce qui se passe à l'autre bout du fil. Cette scène serait-elle aussi efficace si la narration, une voix tierce, interrompait la conversation et commentait chaque assertion, s'attardant aux tons de Clara et de Benjamin et à ce qu'ils pensent? L'échange se déroule au contraire réponses après questions sans interruption, étant constitué de répétitions, d'idées fixes, tel un entretien ordinaire entre un frère et sa sœur. La parole dans le roman de Pennac tend donc à respecter ou à imiter la temporalité des conversations réelles quotidiennes. Cette façon de générer un effet de réalisme dans le dialogue, en le hissant très près de l'oralité d'un échange, peut aller jusqu'à mettre en scène le silence.

Une mise en scène du silence

Les silences abondent dans l'œuvre de Pennac et ils jouent un grand rôle dans la sensation d'intimité qu'on y perçoit. Ils interviennent lors de l'esquisse des soupirs, des silences complices et d'empathie, d'amitié... La représentation du silence dans le roman peut aussi suggérer un certain réalisme dans la forme. Tout comme les onomatopées, les éclats de voix, les jeux de langage, la mimogestuelle, le silence fait partie de la conversation réelle, où il est naturel d'« entendre » une personne chercher ses mots. Dans *Monsieur Malaussène*, les silences forment une part importante des conversations; Benjamin sait d'ailleurs les apprécier sous toutes leurs formes : « Moi qui suis plutôt bavard, j'aime bien parler du silence. Quand

le vrai silence s'installe là où on ne l'attend pas, on sent que l'Homme repense l'Homme de fond en comble ; c'est beau¹²⁵. » En effet, le silence le plus lourd en dit parfois plus que les échanges verbaux les plus explicites. Prenons cet entretien entre Gervaise et Coudrier au moment où ce dernier hésite à révéler un fait important de l'enquête à sa subalterne :

De quoi s'agissait-il, après tout ? Oh, trois fois rien... Apprendre à Gervaise Van Thian qu'en cherchant à les sauver de leur vie dissolue, elle avait elle-même envoyé ces filles à la mort.

*

COUDRIER : Et nous savons pourquoi le « chirurgien » choisit surtout vos filles. /
 GERVAISE : Pourquoi ? / COUDRIER : ... / GERVAISE : Pourquoi, Monsieur ? /
 COUDRIER : ... / GERVAISE : ... / COUDRIER : ... / GERVAISE : ... /
 COUDRIER : Pour vos tatouages, Gervaise. Il découpe vos tatouages, et il les vend
 à un collectionneur. / GERVAISE : ... / COUDRIER : ... / GERVAISE : ... /
 COUDRIER : ... (MM, p. 225)

L'astérisque détache le dialogue de la narration, ce qui nous amène à un autre niveau du récit. Les seules traces narratives relèvent de l'apparition des noms des personnages qui, par leur simple mention en lettres majuscules, apportent une dimension nettement théâtrale à l'échange : ces indications obligent le lecteur à « [imaginer] une mise en scène¹²⁶ ». Suivant l'alternance des deux prénoms, l'attention du lecteur se porte tour à tour sur chaque personnage : on lui indique distinctement lequel s'imaginer, lequel observer. Les répliques étant courtes, l'effet est rapide. Les silences typographiques de Gervaise marquent avant tout l'attente. Une attente impatiente d'abord ; puis, devant le silence redoublé de son supérieur, elle patiente encore, ayant compris que ses hésitations ne sont pas que vain suspense. Gervaise attend la révélation qu'il s'apprête à livrer ainsi que son propre tour de parole, qui, à l'écrit, paraît bel et bien utilisé, les trois-points accomplissant la tâche de rendre visible le silence, de le rendre, même, « audible » pour l'oreille interne du lecteur. Du côté de Coudrier, l'information selon laquelle les amies prostituées de Gervaise ont été la cible de l'assassin « à cause » des tatouages que réalise cette dernière est déjà un fait difficile à avaler. Il craint la réaction de sa collègue, il est vrai, et ses silences la ménagent ; cependant, ceux-ci marquent

¹²⁵ Daniel Pennac, *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, p. 273.

¹²⁶ Marie-Sylvie Claude et Geneviève Di Rosa, *op. cit.*, p. 65.

surtout son grand désarroi. Son émotion est soutenue formellement par un dialogue de forme théâtrale détaché du reste de la conversation et de ses pensées. Les points de suspension servent à « indiquer toute émotion qui empêche le personnage de tenir un discours suivi. Les points représentent donc ou des pauses ou des dislocations logiques et/ou syntaxiques de l'énoncé¹²⁷. » Sans ces marques typographiques, le lecteur ne pourrait pleinement saisir l'émotion qui touche les personnages. Les points de suspension restituant les silences sont aussi employés dans les autres sortes de dialogues présents dans *Monsieur Malaussène*. Cependant, c'est lorsqu'ils font partie de la forme théâtrale qu'ils jouent pleinement leur rôle d'illustrer la tension entre les personnages. Ils ajoutent aussi une touche d'humour quand, ces derniers se renvoyant la balle, le lecteur va de l'un à l'autre sans qu'aucun des deux ne souffle mot. Si l'effet de réalisme en est quelque peu diminué, le texte devient tout de même plus proche du lecteur et le touche plus directement, parce qu'il génère un effet de lecture ludique.

De plus, la représentation théâtrale laisse une certaine marge de manœuvre à l'interprétation que peut faire le lecteur d'une scène. On ne sait pas exactement combien de temps durent ces silences réduits à trois petits points, ces silences mis en scène et que des comédiens pourraient interpréter. En fait, le lecteur attribue aux acteurs du dialogue leur temps de silence, tout comme il construit mentalement leurs répliques. Il s'agit pour lui de réagir aux blancs du texte, à ces « lieux d'indétermination qui, en tant que disjonctions, marquent des enclaves dans le texte, et qui se présentent au lecteur comme des vides que celui-ci est appelé à combler¹²⁸ ». En lisant la scène que nous venons d'analyser, le lecteur construit à partir des silences un complexe affectif. Il investit son émotion dans ces blancs, s'imaginant les personnages en train de se laisser eux-mêmes gagner par l'émotion. Les éléments en suspens dans le texte et l'émotivité du lecteur activent son imagination.

Parfois, un personnage demeure silencieux, soit parce qu'il désire conserver un certain mutisme, ce qu'on présente grâce à des verbes qu'on peut considérer comme les opposés des verbes déclaratifs : « se taire », « ne rien dire », etc.; soit parce qu'il répond en fait à un autre

¹²⁷ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁸ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 299.

personnage par un geste, une expression faciale ou un hochement de tête, par exemple. On s'aperçoit alors qu'on ne communique pas seulement de « vive voix ». S'appliquer de la sorte à présenter tous les aspects d'une conversation contribue à imiter la vivacité d'un dialogue réel : l'évocation du silence crée l'impression d'entendre les personnages et de les voir dans tous les aléas de l'échange.

C'est ainsi que le silence, manque total de réplique, peut constituer le lieu d'une réarticulation de la normativité dialogale; réarticulation au moyen de laquelle une absence verbale se trouve réinterprétée comme présence d'une réplique implicite, dont l'inscription au sein des enchaînements conversationnels n'en perturbe point le déroulement ordonné [...]¹²⁹.

En tant que répliques, les silences typographiques inclus dans les dialogues de *Monsieur Malaussène* s'avèrent être la transposition d'un tour de parole rejeté, ou passé, mais surtout d'une réponse implicite et subtile, à l'occasion lourde de signification.

Inscrit dans le discours attributif, le silence peut évoquer l'interruption de la parole au profit de l'émotion du personnage. Ces arrêts apportent nécessairement du suspense à la scène. Revenons à l'épisode où le Roi des Morts-Vivants offre de l'aide financière à Suzanne pour rentabiliser le Zèbre : « – Alors, voilà ce que j'ai proposé à Matthias. / Il marqua la pose de l'instant crucial. / – Oui ? demanda gentiment Suzanne. / – Je prends tout à ma charge. » (*MM*, p. 128) En fait, nous avons ici l'attribution d'une proposition qui n'est pas complétée et que l'interlocutrice du Roi, Suzanne, doit solliciter. Remarquons que l'homme « marque la pose », ce qui revient à dire qu'il « prend la pose », qu'il prend une attitude spécifique, qui n'est probablement pas naturelle, alors que l'expression originale est plutôt *marquer une pause*, où « pause » signifie un « temps d'arrêt dans les paroles, le discours » (Petit Robert). Le jeu de mots renvoie à l'importance de l'image pour le Roi des Morts-Vivants et à l'univers du spectacle. La mention de ce silence à ce moment du dialogue ajoute en outre une certaine portée réaliste à la conversation : on s'imagine parfaitement la *pose* théâtrale du Roi. La manière dont le geste est rapporté ne peut manquer de faire sourire le lecteur et de le distancier de la diégèse.

¹²⁹ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 156.

Un effet de distanciation

Malgré le pouvoir d'attraction qu'a la parole écrite sur le lecteur, la frontière entre le réalisme et la littérarité du dialogue romanesque est mince. On peut se demander si la délimitation entre la narration et le dialogue déconcerte le lecteur, si elle aide à le faire entrer dans le roman, ou si elle tend plutôt à l'en faire sortir. Tout à coup, le lecteur n'est plus en contact avec la parole du narrateur, mais avec celle des personnages qui, même si elle est rapportée par la narration, ne doit pas produire l'impression d'en dépendre. En fait, il est important de comprendre « l'extrême fragilité de l'opposition récit/parole (discours) qui semble s'annuler sous la pression de l'omniprésence narrative¹³⁰ ». Mieke Bal, que Lane-Mercier cite dans *La parole romanesque*, conclut en fait que le récit et la parole ne font qu'un. C'est une opinion que nous partageons, sur laquelle nous reviendrons et à laquelle nous rattacherons l'idée qu'un texte au « je » pourrait dépendre d'un seul locuteur, en l'occurrence du narrateur, qui met en scène toutes les voix, tel un conteur. Néanmoins, nous l'avons vu, narration et dialogue ne suscitent pas les mêmes effets, ils n'assurent pas les mêmes rôles, et, lorsque c'est le cas, ils les tiennent de façons divergentes. Ainsi, puisque, « contrairement aux textes théâtraux [...], le texte romanesque [...] n'est à aucun moment associé à une oralité antérieure ou éventuelle¹³¹ », la sensation de réel que devrait éprouver le lecteur en lisant les paroles des personnages doit se baser sur des contraintes et des outils dont la narration use peu :

Si [...] le style direct risque le plus d'aboutir à un renforcement de la tension scripturale, c'est dans la mesure où la ligne de démarcation entre verbal et non-verbal est indiquée au moins sur le triple plan formel des conventions typographiques (les guillemets), grammaticales (les temps verbaux, les déictiques) et scripturales (les incises)¹³².

Ainsi, le dialogue crée une « tension » visible dans le texte littéraire. Il se détache de la narration par une ponctuation différente et par une énonciation généralement plus orale. Étrangement, ces transformations du texte passent le plus souvent inaperçues et troublent à peine la concentration du lecteur, phénomène qui dépend toutefois d'un choix stylistique :

¹³⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹³¹ *Ibid.*, p. 141.

¹³² *Ibid.*, p. 42.

Si l'on envisage à présent la parole du personnage comme étant elle-même un discours (prononcé ou intérieur), on est automatiquement amené à la comparer à celle d'un locuteur réel. Le travail de l'écrivain, à ce stade, peut en effet viser soit à reproduire cette dernière le plus fidèlement possible, soit au contraire à tirer parti des licences de l'écrit pour la recréer selon des exigences purement romanesques¹³³.

Le texte se construit dans un sens ou dans l'autre, de sorte que les paroles des personnages paraissent vraisemblables au lecteur, mais de façon à générer un univers et une langue propres à l'auteur ou au narrateur, et ce, dans une atmosphère particulière.

Par exemple, s'il arrive que la parole dans *Monsieur Malaussène* soit en rupture avec le « réalisme », c'est souvent en raison du discours intérieur des personnages, qui semble cependant avoir pour rôle d'établir et de resserrer les liens entre le narrateur et le narrataire. D'une part, la loi de la vraisemblance voudrait que le lecteur ne puisse pas avoir accès aux pensées des personnages :

La réalité quotidienne offre aux auteurs comme aux lecteurs la possibilité presque inépuisable de contrôler la vraisemblance des dialogues de fiction ; mais comment connaître, pour un auteur, comment apprécier, pour un lecteur, la vraisemblance d'un langage qu'on ne saurait confronter à aucun modèle dans l'expérience extralittéraire¹³⁴ ?

Il n'est pas logique que nous ayons accès au discours intérieur d'autres êtres, bien qu'ils soient fictifs. Cependant, puisque nous pensons nous-mêmes, nous acceptons facilement que les personnages de romans aient aussi une certaine activité psychique. Quand il s'agit du narrateur, nous avons l'impression d'entrer en contact avec une autre conscience. D'autre part, la nécessité de créer un effet d'identification du lecteur aux personnages ne laisse d'autre choix que de livrer leur parole intérieure; ils perdent ainsi de leur opacité, on peut alors s'y identifier plus aisément :

La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de « richesse psychique ». L'équivalence cartésienne entre existence et pensée n'est jamais aussi convaincante que dans

¹³³ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 185.

¹³⁴ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 110.

l'univers romanesque. Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité¹³⁵.

C'est ainsi que le dévoilement des pensées des personnages, dans *Monsieur Malaussène*, a parfois un effet surprenant, déstabilisant, qui insuffle cependant de la vie au roman et qui resserre les liens entre le lecteur et le personnage qui pense, peu importe l'effet de distanciation qui pourrait en résulter.

Enfin, bien que les dialogues de forme théâtrale puissent parfois s'avérer pour le lecteur un ingrédient distanciatif en regard de l'histoire, leur contenu et leur dynamisme n'en demeurent pas moins captivants. Pour susciter une nouvelle adhésion du spectateur au théâtre, Bertolt Brecht croit d'ailleurs qu'il faut générer un effet de distanciation, « amener son public à s'étonner, et cela se fait à l'aide d'une technique de distanciation du familier¹³⁶ ». Brecht laisse penser qu'on doit prendre conscience de la fiction pour y participer, pour y prendre plaisir et se sentir inclus dans l'univers fictionnel. Du côté du roman de Pennac, dépeindre les échanges des personnages sous la forme dramatique ne sert pas uniquement à surprendre. Il s'agit plutôt de renouveler la parole romanesque. Jouer avec les codes du dialogue et le métamorphoser pour faire réagir le lecteur peut raviver l'intérêt de ce dernier et le passionner, car il sent que lui aussi a un rôle à tenir dans l'œuvre.

2.1.2 La forme théâtrale

De l'utilisation ponctuelle de la forme théâtrale dans l'œuvre de Pennac résulte une oralité qui tranche avec les dialogues disposés de façon conventionnelle. C'est en effet une pratique qui n'appartient pas à l'œuvre romanesque : « Les romans et contes dialogués emploient souvent, mais pas toujours, cette mise en page théâtrale¹³⁷. » En raison de sa pérennité, la forme théâtrale semble la plus apte à imiter l'oralité et à canaliser l'attention du lecteur sur une mise en scène particulière. Ainsi, cet aspect que prennent plusieurs dialogues cruciaux dans *Monsieur Malaussène* est dû en partie aux tensions qui se logent en eux : « Le dialogue intervenant directement dans l'évolution de la tension dramatique, sa structure

¹³⁵ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 111-112.

¹³⁶ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1978, p. 60.

¹³⁷ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 35.

d'ensemble est déterminée par les conflits verbaux qui s'y nouent et s'y dénouent¹³⁸. » Cette caractéristique du dialogue romanesque tend à être renforcée dans sa présentation théâtrale, qui apparaît souvent dans *Monsieur Malaussène*. Après que la maison et la cinémathèque du vieux Job ont explosé et que Julie s'est échappée des policiers qui croient qu'elle et Benjamin sont coupables de ce crime, la journaliste mène son enquête pour sortir Malaussène du pétrin. Elle va d'abord trouver Barnabé. Elle conçoit qu'il n'y est pour rien, mais elle le soupçonne d'une grande lâcheté. Juste avant l'extrait qui suit, elle lui assure, en discours direct conventionnel, qu'elle croit à son innocence. Cependant, il y a quelques détails à régler et la colère de Julie gronde :

JULIE : Ça ne valait pas le coup de nous attendre ? De nous prévenir ? Ou de prévenir la gendarmerie à propos de Clément ? / BARNABÉ : Pour qu'ils me collent le meurtre sur le dos ? Pas question. / JULIE : Au fond tu as préféré qu'ils nous alpaguent à ta place, c'est ça ? / BARNABÉ : Mais non ! Je ne pouvais pas savoir que la maison était piégée ! / JULIE : Tu veux que je te dise pourquoi tu es remonté à Paris ? La vraie raison ? / BARNABÉ : ... / JULIE : Pour préparer ton exposition, Barnabooth. / BARNABÉ : ... [...] / JULIE : Quand tu es descendu constater la mort de Clément, tu n'avais qu'une idée en tête. / BARNABÉ : ... / JULIE : Récupérer l'émetteur-récepteur. Ne pas laisser de trace. / BARNABÉ : ... [...] / JULIE : Inutile de te rendre invisible, Barnabooth. On te repère de loin. Tu es la merde la plus puante que la terre ait jamais chiée ! (*MM*, p. 420-421)

Chacune des répliques de Julie est une affirmation indiscutable qui s'appuie sur sa connaissance de Barnabé, tirée de longues années de fréquentation amicale. Elle sait qu'il ne se montrerait à quelqu'un pour rien au monde (ils se parlent grâce à des émetteurs) et qu'il se voue inconditionnellement à sa carrière d'escamoteur. L'absence d'interférences de la narration, sauf l'identification des interlocuteurs, fait qu'on se concentre sur l'attitude et les émotions de Barnabé et de Julie. Le lecteur doit toutefois se demander si les silences du jeune homme sont des acquiescements de sa part ou s'il attend simplement que la colère de son amie retombe. On zoome sur la scène sans préciser ce qui s'y passe. Le lecteur a l'impression qu'il la voit de plus près :

Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu

¹³⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 4.

et survolté que le dialogue romanesque : il mobilise davantage toutes les forces du spectateur¹³⁹.

À l'écrit, le dialogue théâtral fait fi d'un contexte où le lecteur ne voit pas l'échange à proprement parler. Il le fait travailler un peu plus, créant tout de même une vive impression.

2.1.3 La manipulation du discours attributif comme moteur du sentiment d'intimité

Le discours attributif sert autant à introduire les répliques des personnages et à les ordonner qu'à créer un effet de réel : sans lui, elles seraient souvent incomplètes, incompréhensibles, même. Comme « tout texte placé sous la dominance du dialogue¹⁴⁰ », il contribue au réalisme des échanges ainsi qu'à un effet d'intimité, cela en rapportant, entre autres fonctions, l'intonation de la voix des personnages, qui, elle, « révèle l'attitude intime du locuteur¹⁴¹ ».

Ainsi, le rôle du discours attributif prend son sens dans la mise en scène du dialogue et dans l'expression de la subjectivité du personnage ou du narrateur qui livre le récit. De plus, bien qu'on vante souvent la vitesse de lecture des dialogues, il faut noter que l'intervention du narrateur autour du dialogue le ralentit, ce qui n'a pas forcément un effet négatif : « Ce principe de lenteur permet alors au lecteur de percevoir son mécanisme d'élaboration, ainsi que le poids des non-dits et les réticences intimes des interlocuteurs¹⁴². » Ce ralentissement permet de mieux connaître les personnages et de s'y attacher, de comprendre ce qui les anime puisqu'ils s'expriment.

Lorsque le discours attributif se fait plus apparent autour du dialogue, les verbes des incisives ont dès lors une nouvelle connotation qui crée de l'intensité dramatique et qui modifie l'expérience du lecteur. Au début du chapitre 27, les enfants Malaussène recueillent Julie après son avortement, qui aurait été commandé par son gynécologue et ami, Matthias. Le docteur Marty l'a suivie jusqu'au Zèbre pour s'assurer qu'elle se porte bien, corps et âme. Il discute d'abord de choses anodines avec d'autres protagonistes. Ses répliques sont à chaque

¹³⁹ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 133.

¹⁴⁰ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴¹ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 261.

¹⁴² Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 150.

fois accompagnées de verbes en introduction ou en incise, sauf à partir du moment où il parle seul à seul avec Benjamin, qui vient d'apprendre de Coudrier que Matthias avait prétendument interrompu plusieurs grossesses. En retrait du reste de la famille, leurs propos deviennent plus sérieux :

Puis Marty a dit :

– Julie sera sur pied demain. Aucun risque d'infection avec Berthold.

J'ai pensé : « Avec Fraenkhel non plus, nous ne courions aucun risque » [...]

– Il ne faut pas que vous vous racontiez d'histoire, Malaussène. Vous n'y êtes pour rien. L'enfant ne vous a pas été enlevé parce que vous lésiniez sur la paternité.

J'ai regardé Marty.

Il m'a regardé.

– Je suis sûr que vous vous racontez ce genre de trucs.

Difficile de le contredire. Nous avons reporté nos regards sur les sièges du cinéma.

– Quant à Fraenkhel...

Je n'avais pas envie d'entendre parler de Matthias Fraenkhel.

– Il ne peut pas avoir fait ça. (*MM*, p. 271-272)

Cette partie du dialogue entre Marty et Benjamin commence par un verbe d'introduction annonçant la réplique du premier interlocuteur. Les incises disparaissent ensuite totalement pour deux raisons : premièrement, les personnages sont seuls, on différencie leurs propos plus facilement; deuxièmement, leur sujet de conversation devient plus lourd. Ils conversent d'homme à homme. Le dialogue s'avère plus efficace lorsque la narration s'efface pour laisser les paroles des personnages au premier plan. Des verbes en incise auraient atténué le sens et l'impact de ce que dit Marty. S'il n'y avait pas eu, avant cet échange, plusieurs apparitions du discours attributif, le lecteur n'aurait pu remarquer le changement de climat, que ce soit consciemment ou inconsciemment. Bref, ce jeu de cache-cache entre les verbes d'attribution et le lecteur signale une variation de tension entre les deux personnages.

Libre du discours attributif, le dialogue entre Benjamin et Marty se compose de vides à combler qui laissent place à l'interprétation. Dans l'essai « Le plaisir de l'indétermination », Rachel Bouvet affirme que tous les blancs du texte ne sont pas à réduire : « C'est parce qu'il y a absence dans la construction de la signification, parce qu'il y a des lacunes, des vides, que

le plaisir peut se loger¹⁴³. » Saisissant les indéterminations pour elles-mêmes, le lecteur perçoit les non-dits, qu'il identifie comme des émotions : du chagrin, de la déception et de l'espoir. Il se laisse aller à la sensation de ne pas tout savoir, à l'instar des personnages qui sont aux prises avec l'incompréhension. Le plaisir de l'indétermination, dans cette scène, se traduit finalement par une communauté d'esprit entre les acteurs du dialogue et le lecteur qui y participe en ajoutant sa propre affectivité.

2.2 L'humour

Selon Mylne, la fréquence d'apparition des dialogues dépend du ton de l'œuvre et, au sein de la littérature française, c'était dans le roman comique (XVII^e siècle) qu'ils se manifestaient le plus, comparativement au roman dit « sérieux » :

Il semble, ainsi, que le roman comique, par sa nature même, soit plus favorable aux propos en discours direct et indirect, car de cette façon les personnages peuvent échanger des plaisanteries, se taquiner, faire des jeux de mots ou des gaffes, bref, produire toutes sortes d'effets ludiques qui contribuent à la gaieté du récit¹⁴⁴.

Mylne fait ensuite remarquer que, dans les romans exprimant des sentiments et des actions plus sombres, on préférerait illustrer les paroles des protagonistes par des monologues. Elle établit alors un constat qui pourrait refléter aussi la littérature de notre époque et résumer le rapport qu'entretient *Monsieur Malaussène* avec les dialogues : « On peut donc conclure que, plus que les sentiments graves, la joie et l'humour se prêtent à être partagés et prolongés par le dialogue¹⁴⁵. » Ainsi, depuis des siècles, l'utilisation des dialogues directs se rapporterait à une tradition de l'humour ou, du moins, à une littérature favorisant l'interaction verbale entre les personnages.

Évidemment, l'humour dans un roman permet d'établir un contact de plus avec le lecteur. Dans *Monsieur Malaussène*, les échanges dialogaux comiques sont très nombreux et

¹⁴³ Rachel Bouvet, « Le plaisir de l'indétermination », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 124.

¹⁴⁴ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁵ *Ibid.*

rendent le roman amusant et accessible. On tente d'y transcrire le plus souvent la langue des personnages de manière très originale, selon leur classe sociale, leur tranche d'âge ou leur métier, ce qui ajoute du réalisme à leurs propos et fait sourire le lecteur : « [par] la superposition de différents procédés linguistiques ainsi que par le mélange de niveaux de langue différents, Pennac accentue l'hétérogénéité de son style visant à un humour directement issu de la réalité¹⁴⁶ ».

Voici, tout d'abord, un exemple rapide qui montre que l'humour ponctue le roman même dans ses moments les plus anodins et fugaces. Quand Clara comprend que Clément Graine d'Huissier a pris des photos du corps de Cissou la Neige pour les vendre afin de lui offrir un appareil photographique, elle le chasse. Dehors, le jeune homme pulvérise l'appareil en question contre le mur du Zèbre. Un jeune garçon le hèle tout à coup : « – Monsieur ! Le monsieur m'a dit de te donner ça ! » (*MM*, p. 288) L'enfant remet à Clément un magnétophone grâce auquel Barnabé l'illusionniste entre en contact avec lui. Le langage familier du petit garçon témoigne de son âge et, peut-être, de son manque d'éducation. En effet, son utilisation très polie du « Monsieur » s'avère inutile quand, tout de suite après, il tutoie Clément; les lois de la politesse en sont gentiment bafouées, ce qui cause un effet humoristique, mais aussi très réaliste : « Pour que le lecteur puisse croire aux personnages et aux propos qu'ils tiennent, l'écrivain adapte leur langage et leurs préoccupations à leur milieu social, leur niveau d'éducation, leur psychologie¹⁴⁷. »

Les traits d'humour qui sillonnent *Monsieur Malaussène* cherchent souvent à dérider le lecteur dans des circonstances solennelles ou inquiétantes. Il en va ainsi lors d'une visite de Gervaise à son amie Mondine à l'hôpital. Cette dernière, prostituée repentie et « indic » de la nonne-flic, vient de servir d'appât dans l'affaire du chirurgien : elle a côtoyé la mort de près et s'en est sortie avec une épaule « dépiaut[ée] » (*MM*, p. 199). Pendant son hospitalisation, l'exubérant professeur Berthold s'éprend d'elle. Cette dernière aussi, manifestement, puisqu'elle parle de lui à Gervaise en l'incluant dans ses projets de vie, et en des termes élogieux :

¹⁴⁶ Antonella Leoncini Bartoli, *loc. cit.*, p. 420.

¹⁴⁷ Marie-Sylvie Claude et Geneviève Di Rosa, *op. cit.*, p. 6.

– Il est chou, non ? / Gervaise sut que ce n'était pas seulement une question d'adjectif. / – Je vais me le faire, continua Mondine. / Gervaise s'assit au bord du lit. Mondine regardait toujours la porte. / – C'est comme je te le dis, Gervaise, tu vas me voir professeuse dès que je tiendrai sur mes cannes. (*MM*, p. 242)

La jeune femme, tombée amoureuse du professeur Berthold, s'exprime d'une manière moins soignée que la plupart des autres personnages du roman, mais elle le fait avec cœur. Elle emploie le terme « chou » en parlant du colérique et bourru Berthold : on y voit une preuve de son coup de foudre pour lui. De plus, au lieu de dire qu'elle deviendra la femme du professeur, Mondine se nomme future « professeuse », employant le suffixe « euse » à la connotation généralement négative, ce qui souligne son ignorance des règles de féminisation. Puis, elle utilise « cannes », expression populaire, au lieu de « jambes ». Son « Je vais me le faire », autre formule populaire évoquant à la fois son désir pour l'irascible Berthold, mais aussi une certaine violence verbale, confirment la conviction amoureuse de Mondine. C'est son passé de prostituée, sa personnalité et ses impressions du moment qui ressortent de ces expressions. D'ailleurs, l'indic de Gervaise ajoute ceci un peu plus loin :

– On ira à l'hôtel et à l'autel. Je suis pas comme toi, Gervaise, j'ai toujours confondu les deux. C'est ce qui m'a ôtée de l'école. On n'y supporte pas la confusion. Je te le dis, Gervaise, parce que tu es toi, cet aboyeur-là je vais me le prendre et le garder. (*MM*, p. 243)

Les paroles et les formulations familières sont introduites d'une façon extrêmement naturelle; rien, dans la typographie, ne les distingue du reste des répliques, aucun italique, aucun guillemet. Le langage de Mondine n'est pas raillé ou mis en marge; on le prend au sérieux. Le lecteur peut être amené à sourire de son parler, mais pas à rire d'elle. La force de ce dialogue intime entre Mondine et Gervaise, où celle-ci écoute surtout, réside en effet dans l'inclusion du lecteur dans leurs confidences; il a l'impression d'en faire partie. Bien sûr, un effet humoristique, étonnamment tendre, se crée grâce aux jeux de mots et aux expressions populaires qui modifient le ton triste et solennel que pourrait avoir leur conversation; il ne faut pas oublier que Mondine vient d'échapper à une mort horrible (« – Tu peux pas savoir d'où tu m'as sortie [...] Je suis pas morte, Gervaise, mais j'aurais dû. Ils se méfiaient. Ils avaient changé les horaires. Si tout s'était passé comme prévu, vous seriez arrivés deux heures trop tard, tes anges gardiens et toi. » (*MM*, p. 243-244)) La parole dialogale, dans ce que nous venons d'étudier, adoucit l'atmosphère. Il s'agit, grâce à l'humour, « d'imposer le

sérieux par le comique¹⁴⁸ », comme le dirait Queneau. De plus, ce type d'échange inclut aussi le lecteur et lui fait anticiper la suite du récit, car Mondine finira par l'épouser, son Berthold. Nous en aurons d'ailleurs la confirmation dans le prochain exemple que nous analyserons.

Beaucoup de dialogues résolument comiques relèvent de l'état mental altéré des protagonistes. L'effet humoristique le plus drôle se trouve probablement au moment où Postel-Wagner et Marty, dans le laboratoire du médecin légiste, laissent retomber la poussière des derniers événements après avoir été bouleversés par la finale du Film Unique. En analysant la conclusion du fameux film de la vie de Matthias, où celui-ci décède, les deux hommes découvrent que le long métrage se termine par l'assassinat de leur vieux maître et non par sa mort naturelle. Ils boivent donc un peu trop de bordeaux, de whisky et de calva en son honneur, tout en tâchant de comprendre pourquoi Gervaise, « cette nonnette[,] est en cloque » (*MM*, p. 585). Afin de résoudre ce nouveau mystère, Marty se fait raconter l'histoire de la fille de feu l'inspecteur Van Thian, passage qu'on nous rapporte en discours narrativisé et auquel Marty réagit en discours direct : « Postel raconta tout ce qu'il savait de Gervaise, fille du vieux Thian, compagne d'université de sa femme Géraldine, sainte rédemptrice des putes, Jean-Baptiste des barbeaux, tatoueuse de génie... / – Eugenie ? demanda Marty. » (*MM*, p. 585) Ce jeu de mots indiquant l'état passablement éméché des deux médecins, l'un confondant l'expression « tatoueuse de génie » avec « tatoueuse d'Eugenie », montre bien la mince frontière qu'il y a entre la parole narrativisée et la parole directe dans *Monsieur Malaussène*. Chacune semble prendre l'autre en compte.

D'après les informations que Postel-Wagner lui donne au sujet de Gervaise, Marty a tout à coup une révélation que les deux hommes décident de vérifier sur-le-champ en faisant irruption au mariage de Berthold et Mondine sur le « scoutaire » (*MM*, p. 586) de Marty, prononciation littérale française du mot « scooter ». Livrées de façon réaliste, les paroles des deux médecins évoquent parfaitement les soubresauts d'un langage bousculé par l'alcool. Le lecteur ne peut qu'en rire puisqu'il sait parfaitement que, habituellement, Marty et Postel-Wagner ont un vocabulaire beaucoup plus relevé, ainsi qu'une prononciation plus nette.

¹⁴⁸ Kirsten Halling, « *Et comme il n'y a rien d'autre à faire, je me marre.* » : *Humor and Pathos in the Writings of Daniel Pennac*, thèse de doctorat, Charlottesville, University of Virginia, 1996, p. 289.

Tout d'abord, une mise en contexte : les deux médecins arrivent enfin au mariage, alors que de grands orgues jouent et que la procession va bon train. Ainsi, dit le narrateur,

[inutile] de s'étonner dès lors que personne n'eût entendu le dérapage du scooter sur le parvis de l'église, ni sa chute ferrailleuse, ni les jurons du pilote et de son passager, et que personne n'eût remarqué l'entrée de ces dépenaillés sous le Niagara musical, et leur progression titubante dans le sillage du couple [...] Tout au plus devait-on les prendre pour de très intimes, essoufflés par un contretemps. Et s'ils tanguaient un peu, c'était sans doute qu'ils avaient trop couru. Et si leurs yeux brillaient, ce devait être l'émotion. (*MM*, p. 589)

Ce passage prouve qu'il ne faut pas se fier aux apparences! Le polylogue qui découle de cette entrée fracassante, jusqu'à un certain point inaperçue, est délirant :

- Gervaise ! hurla Marty. Qu'as-tu fait à Gervaise, Berthold ? Sonde ta conscience !
- Gervaise ! hurla Postel-Wagner. T'as fait quoi à Gervaise ? Fouille ton âme !
- Gervaise ? hurla Mondine, tu m'avais juré que c'était pas toi, pour Gervaise !
- Gervaise ? demanda Gervaise. Ils parlent de moi ? [...]
- Ger-vaïse ! Ger-vaïse ! scandaient à présent Postel et Marty, en piétinant le dallage de l'église.
- Vos gueules ! tonna Berthold en se retournant d'un bloc. [...]
- Je [Marty] suis juste venu vérifier un diagnostic, Berthold. Plus vite vous vous mettez à table, plus vite j'irai me coucher. Je suis bourré comme un orphelin ! Il faut que je cuve mon chagrin. (*MM*, p. 591)

Cet extrait que nous venons d'introduire démontre que le dialogue peut supporter et mettre en relief tout le comique d'une situation. Tous les personnages crient – sauf Gervaise. Le verbe déclaratif « hurler » est répété trois fois et ses dérivés, « scander » et « tonner », prennent ensuite le relais. La répétition de « hurla » martèle les paroles d'abord symétriques des deux intrus (Marty et Postel-Wagner). Puis, ces derniers adoptent un comportement parfaitement infantile et grotesque, « piétinant le dallage de l'église ». Gervaise, dont la mystérieuse maternité est au centre de cet imbroglio, se questionne tranquillement tandis que Mondine est proche de semoncer vertement son Berthold. Puis, le « Vos gueules ! » du futur marié calmant les esprits, Marty commence à énoncer le but de leur visite, terminant sa réplique avec un peu de poésie, deux vers ennéasyllabiques en l'occurrence : « Je / suis / bour / ré / com / me un / or / phe / lin ! / Il / faut / que / je / cu / ve / mon / cha / grin. » Par son aspect vaudevillesque, la scène dévoile une nouvelle facette de Postel-Wagner et de Marty. Les paroles que ces protagonistes prononcent, plus que le discours du narrateur, donnent au

lecteur l'impression de mieux les connaître. Ils lui paraissent accessibles, humains, bien que caricatures d'hommes complètement ivres. Le roman verse tout à coup dans un univers cocasse, délirant, loin de la célébration du mariage comme des enquêtes policières. Dans ce passage loufoque, une cérémonie importante est perturbée, perturbation à laquelle le lecteur réagit émotionnellement. Il prend plaisir à lire un polylogue échevelé qui lui arrache un sourire et qui le surprend. Ce déploiement d'humour, comme tous ceux rencontrés dans *Monsieur Malaussène*, rend le lecteur complice des bêtises et des blagues des personnages, provoquant leur rapprochement.

2.2.1 Monologues et soliloques

L'accessibilité aux paroles intérieures d'un personnage permet d'obtenir avec lui une relation privilégiée. Après avoir appris que Julie et lui avaient perdu leur enfant à venir, Benjamin, à la demande de sa compagne, doit aller quérir Yasmina au Koutoubia. Sur le chemin, il court, dévasté. Il se parle aussi à lui-même, s'adressant en fait à l'enfant déjà disparu. C'est un monologue à voix haute que surprend Denis Sainclair, son patron du temps d'*Au bonheur des ogres*. Fait important : le lecteur ignore que Benjamin s'exprime tout haut jusqu'à ce que Sainclair l'interrompe.

Moi, je veux [...] voir [Julie] penchée sur toi... faire la maman de tous les jours...
une petite pause dans l'héroïsme... quelques années de naturel. [...]
– Monsieur Malaussène, vous parlez tout seul ?
« On va essayer de ne pas faire dans le pathétique... » Tu l'as entendue comme moi, non ? « On va essayer de ne pas faire dans le pathétique. » Ça ne te noue pas les tripes, une phrase pareille ? Ça ne te plume pas les ailes ? Quel genre d'ange es-tu, bordel de merde ? Et moi, quel genre d'assassin ? (*MM*, p. 161. L'auteur souligne.)

Benjamin veut négocier le retour de l'enfant, se sentant coupable de l'avoir « préven[u] contre [son] arrivée » (*MM*, p. 159) avec des phrases de ce genre : « va, laisse-nous seuls, si tu savais dans quoi on patauge ! retourne à la béatitude des limbes... » (*MM*, p. 160) C'est alors qu'il croise Sainclair. Ce dernier, en l'entendant, croit assister à un dialogue schizophrène avec Alexandre Krämer, le criminel dont Berthold avait implanté quelques organes à Benjamin, le cœur parmi d'autres, dans *La petite marchande de prose*; Sainclair demande donc à Malaussène s'il « parle tout seul ». Puis, l'importun suit Benjamin jusqu'au

restaurant de Amar Ben Tayeb et commence une conversation à laquelle son ancien bouc ne prête aucune attention.

– Vous soliloquez souvent ?

Et le remugle de l'asphalte comme une remontée de violons...

– C'est depuis votre opération, n'est-ce pas ?

Belleville s'écoule, à présent. Sainclair me regarde, moustache attentive trempée dans l'or de sa bière.

Mon opération ?

Il serait peut-être temps que je m'intéresse à la conversation. (*MM*, p. 164)

Ce dialogue qui oppose Sainclair et Benjamin donne l'impression d'entrer dans l'intimité du narrateur à un moment où sa vie bascule et, cela, grâce au contenu des répliques et au discours intérieur de ce dernier, auquel le lecteur a accès. Benjamin est perdu dans ses pensées, totalement déconnecté de la réalité; n'importe quoi pour ne pas s'effondrer : « J'aimerais connaître le chef d'orchestre des orages. Ça vous manie le glissant d'eau avec une célérité... du tintamarre des cataractes au gazouillis des fontaines... » (*MM*, p. 164) Benjamin se ressaisit toutefois quand Sainclair va trop loin dans son interprétation des faits et que ses paroles révèlent clairement ses intentions.

Chacun des deux interlocuteurs se trouve dans son propre monde, négligeant la présence de l'autre, ce qui crée un dialogue de sourds, « autre dialogue de pure forme, [...] qui est l'enchevêtrement de deux monologues, où chacun poursuit sa pensée¹⁴⁹ ». En face de Sainclair, Benjamin ne pense qu'à la température du jour et à Belleville : sa conscience a besoin de s'échapper de la réalité, de fuir hors du présent. Il ignore délibérément Sainclair qui s'adresse à lui. Ce dernier questionne Malaussène, lui explique ses plans d'articles pour sa revue *Affection*. Deux sortes de monologue se construisent; l'une relève du monologue intérieur (Benjamin), l'autre du soliloque (Sainclair) : « Discours d'une personne qui, en compagnie, est seule à parler ou semble ne parler que pour elle » (Petit Robert). Benjamin n'a que faire des élucubrations de Sainclair. L'extrait ci-dessus s'avère ainsi très révélateur de la

¹⁴⁹ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 154.

relation de non-coopération entre les deux hommes, relation à laquelle s'applique cette citation de Lane-Mercier :

Bien qu'il existe sans doute de nombreux contre-exemples, on peut toutefois émettre l'hypothèse que ne pas écouter autrui (quelle qu'en soit la raison : danger de mort, rêve, paroles intérieures) revient non seulement à déprécier la parole et la personne de son interlocuteur mais aussi et surtout à tricher avec le système communicatif, en admettant que le refus d'assumer pleinement ses responsabilités énonciatives constitue une agressivité pour ainsi dire en sourdine, dissimulée, qui fait basculer les rapports de place et de force vers les régions limitrophes du paraître. C'est laisser son partenaire dialogal dissenter dans le vide, sans qu'il le sache, ce qui, dans le cadre romanesque, est une forme d'annulation discursive éminemment symptomatique de l'évolution des réseaux actantiels [...] ¹⁵⁰.

Tandis que Sainclair se voit repoussé de l'univers de Benjamin, le lecteur, lui, y est accepté. Ce choix d'un dialogue à sens unique crée entre le lecteur et le personnage un sentiment d'intimité. Si le lecteur n'avait pas eu accès à l'esprit de Malaussène, il se serait peut-être senti rejeté par sa narration puisqu'il ne connaîtrait pas ses véritables sentiments envers Sainclair. On peut dès lors sentir qu'il est important pour le narrateur de partager sa pensée, d'inclure et d'interpeller son lecteur. Par la même occasion, un effet d'humour est créé.

Cet abruti [Sainclair] s'imagine que nous jouons en double, Krämer et moi, que nous tenons régulièrement conférence [...]
 – C'était bien à lui que vous parliez, n'est-ce pas ?
 Il y a un tel appétit de confirmation dans ses yeux que j'ai bien envie de confirmer... Oui, mon cher Sainclair, en effet, nous colloquions tous deux, mon donneur et moi... oh ! la routine... Jekyll et Hyde négociant leur tour de garde...
 (MM, p. 167)

Quand Sainclair demande à Benjamin s'il parlait à Krämer, le jeune homme tourne son interlocuteur en dérision et s'imagine, en ayant recours à des répliques imaginaires, ce qu'il pourrait lui répondre afin de s'en débarrasser. Cependant, il ne lui répond pas. Son monde intérieur lui est fermé, pour le plus grand plaisir du lecteur – qui éprouve aussi de l'aversion pour Sainclair : « le narrateur ne se prive pas de s'adresser directement au lecteur. Il lui ouvre

¹⁵⁰ Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 191.

toute entière sa conscience et lui permet ainsi de profiter des réflexions qu'il se fait¹⁵¹ ». Le fait de se sentir complice du narrateur provient en partie de l'exclusion d'un tiers. Dans sa parole intérieure, Malaussène ne cache pas son animosité envers Sainclair et il le ridiculise pour nous, lecteurs. Cette confiance qu'il nous manifeste démontre non seulement son ouverture à une conscience extérieure à la diégèse, mais aussi qu'il nous considère ses alliés.

Un dernier exemple, désormais, qui implique un jeu avec la parole du narrateur, d'un autre ordre, cette fois. Dans le *Zèbre*, en compagnie des cinéphiles et de la famille, Benjamin narre l'attente de l'arrivée de Barnabé, l'ami d'enfance de Julie, et l'effet de cette attente sur elle. La jeune femme n'a pas vu Barnabé depuis des années. Même que, la plupart du temps, durant son adolescence, elle ne le voyait que dans l'obscurité des cavernes du Vercors (« Se retrouver dans le noir, ta mère nue dans les bras, et ne pas céder à la tentation de craquer une allumette... si tu veux mon avis, il ne doit pas tourner bien rond, ce Barnabé... » (*MM*, p. 95), dira Benjamin à son futur enfant). Le bouc émissaire évoque donc la curiosité de la jeune femme, puis paraît énumérer les questions qu'elle se pose. Tout à coup, Benjamin souligne que c'était *lui* qui s'interrogeait.

Les yeux de Julie en brillaient presque dans la pénombre. A quoi allait-il ressembler, ce souvenir d'enfance ? Qu'était-il devenu, le Barnabé du pensionnat, l'amant originel des grottes du Vercors, le candidat à la transparence des salamandres, le négateur d'un siècle d'images ? Evidemment, ce n'était pas Julie qui se posait ces questions, c'était moi. Tout ce que je savais de ce Barnabé, c'est qu'il avait eu quinze ans à ma place. (*MM*, p. 279)

Il y a ici un glissement du discours intérieur. Puisque le regard du narrateur se focalise un instant sur Julie, le lecteur en conclut tout naturellement que c'est de ce personnage que provient le questionnement. On le dupe durant quelques lignes, puis le narrateur remet les choses en ordre. Si le lecteur n'avait pas été aussi distrait, il aurait pu se rendre compte dès le départ de la supercherie qui s'opérait puisque Benjamin, en tant que narrateur homodiégétique, n'a pas l'habitude de s'introduire dans l'esprit d'autres personnages. La surprise provoque ainsi un effet singulier qui amène le lecteur à sourire du jeu qui se produit avec le narrateur. Ce dernier a anticipé les gestes du lecteur, ses erreurs d'interprétation, pour

¹⁵¹ Pascal Canteloube, *L'expression de l'humour et de l'ironie dans les romans de Daniel Pennac*, mémoire de maîtrise, Bordeaux, Université Michel Montaigne, 1995, p. 68.

introduire un effet humoristique qui peut s'avérer troublant puisqu'il ajoute une nouvelle perspective à la narration. Le lecteur se sent trompé, mais ne demande qu'à en rire comme d'une bonne plaisanterie.

2.3 L'effet-personnage

L'effet que produisent les paroles des protagonistes dans le roman en général et dans *Monsieur Malaussène* en particulier mérite un approfondissement, entre autres pour son rôle lié à la construction générale du récit. D'après Todorov, « le personnage [...] semble jouer un rôle de premier ordre et c'est à partir de lui que s'organisent les autres éléments du récit¹⁵² ». Vincent Jouve, dans *L'effet-personnage dans le roman*, poursuit cette idée en démontrant que les êtres fictifs assurent l'adhésion du lecteur au texte :

le personnage est à la fois le point d'ancrage essentiel de la lecture (il permet de la structurer) et son attrait majeur (quand on ouvre un roman, c'est pour faire une rencontre). [...] [R]appelons-le avec force : la réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. Le texte éclaire l'opacité d'autrui qui, dans le monde réel, fonde toutes les solitudes et les intolérances. La lecture romanesque est bien d'abord cela : une pédagogie de l'autre¹⁵³.

Le personnage nous intéresse parce qu'il guide l'émotivité du lecteur et qu'il y a « rencontre » grâce à lui. Si on ne considère pas le personnage comme une personne au sens propre du terme, force est d'admettre qu'il en dépeint nécessairement une. Nous reprenons ici un passage du *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* : « refuser toute relation entre personnage et personne serait absurde : les personnages *représentent* des personnes, selon des modalités propres à la fiction¹⁵⁴ ». Le lecteur se laisse prendre au jeu, mais il ne confond pas les personnes réelles et les personnages de roman, ces derniers se différenciant par le besoin qu'ils ont d'être intériorisés pour devenir « vivants ». Dans la mesure où « [les] figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture¹⁵⁵ » et où « [le] sujet

¹⁵² Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *loc. cit.*, p. 138.

¹⁵³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 261.

¹⁵⁴ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 286. Les auteurs soulignent.

¹⁵⁵ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 13.

lisant est, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre¹⁵⁶ », la lecture donne vie au personnage et, par la même occasion, à ses paroles. C'est pourquoi les péripéties qui se rattachent au personnage nous paraissent vraies.

Nous pouvons dire que celui qui lit a sans aucun doute « [...] une part active dans la création des personnages : il est absent du monde représenté, mais présent dans le texte – et même fortement présent – en tant que conscience percevante. Il joue, pour les figures romanesques, le rôle de témoin et d'adjuvant¹⁵⁷. » Manifestement, la part du lecteur dans le roman est souvent affective, ce qui l'amène à devenir, en quelque sorte, un « proche » du personnage. Bien entendu, selon l'atmosphère de l'univers romanesque dans lequel un personnage évolue, l'empathie qu'il suscite est plus ou moins élevée. Cependant, l'effet d'adhésion à cet univers dépend bel et bien du personnage en tant que personne; grâce à lui, « [le] lecteur de romans s'identifie au personnage (en tant que *lisant*), se projette dans sa situation (en tant que *lu*), mais en conservant un recul (en tant que *lectant*)¹⁵⁸ ».

Dans ce qui suit, nous verrons comment la parole de Benjamin Malaussène, en tant que narrateur et protagoniste principal, participe à l'effet-personnage et suscite un incontestable effet d'intimité entre le texte et le lecteur.

2.3.1 La parole du narrateur

Comme nous l'avons vu avec Jouve, on lit pour faire une rencontre. C'est précisément ce qui se passe pour le lecteur de *Monsieur Malaussène* quand il entre en relation avec Benjamin, quand il sent que ce narrateur homodiégétique s'adresse à lui. La parole des personnages et le fait qu'on s'y attache jouent bien un rôle dans l'intimité du roman pennacien, où

[le] régime narratif [...] se soutient du renversement des situations et des points de vue, d'une alternance rapide de mouvement et d'introspection, et d'une imbrication

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 221. L'auteur souligne.

subtile de monologues intérieurs (manifestes, si l'on peut dire) et de dialogues (quelquefois plus imaginaires que réels)¹⁵⁹.

Selon Jouve, le narrateur « a pour fonction principale de servir de relais entre le lecteur et les personnages¹⁶⁰ ». Il en résulte qu'il est la porte principale du récit : « [celui] qui renseigne, [...] c'est le narrateur¹⁶¹ ». Lorsqu'il est à la première personne du singulier, le lecteur le perçoit comme étant une personne, un « sujet cognitif, c'est-à-dire doté d'une conscience¹⁶² ». Jouve ajoute que, pour croire en un récit, il faut croire au personnage. En tant que tel, il revient au narrateur, surtout s'il est un des personnages du roman, de créer des liens avec le lecteur : « Pour conforter la confiance du public, il faut établir avec lui une connivence. Le vraisemblable est fondé sur le consensus¹⁶³. » De cette façon, le lecteur se fait *lisant*, « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de sa lecture, le monde du texte comme un monde existant¹⁶⁴ ». En acceptant momentanément l'univers du texte comme véritable, le lecteur peut s'identifier aux personnages et vivre selon leur rythme. Dès lors, la parole des protagonistes le touche directement.

Benjamin Malaussène, en narrant la plupart de ses propres aventures, interpelle le lecteur et l'entraîne ainsi dans son récit. L'identification à ce personnage effacé dans certains dialogues, mais généreux de sa parole, est aisée. Il faut rappeler ici que caractériser à grands traits un personnage est un moyen de le rendre crédible en référant le lecteur à la réalité; cependant, laisser vagues son apparence et sa personnalité facilite autrement l'identification du lecteur à l'être de papier :

[Des] romanciers [...] refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages. Il s'agit alors – même si les motivations sont des plus diverses – d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur. Le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne (les récits autodiégétiques, selon la terminologie de G. Genette) où le héros-narrateur est

¹⁵⁹ Robert Saletti, « *La petite marchande de prose de Pennac : La première personne du pluriel* », *Spirale*, mai 1990, p. 11.

¹⁶⁰ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 17.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 204.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

rarement amené à faire son autoportrait. Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification¹⁶⁵.

Benjamin, en effet, n'est pas prompt à se décrire. Pour cet humble antihéros, ce serait vanité que de s'attarder sur son apparence. Ses pensées et ses opinions suffisent à le rendre vrai. C'est ainsi que ses manifestations jouent un grand rôle dans l'intimité ressentie au cours de la lecture du roman. La possibilité d'imaginer librement les personnages durant la lecture fait en sorte qu'on se les approprie, bien qu'ils demeurent proprement insaisissables :

[cette] figure du personnage n'est qu'une sorte d'horizon mental, plus ou moins vide, qui n'engage aucune reconnaissance visuelle précise chez le lecteur. On pourra tout au mieux parler d'image mentale. Le lecteur demeure libre d'imaginer les personnages comme il l'entend. Mais, en même temps, la relation établie par le lecteur avec le personnage assume connaissance et reconnaissance, d'où cette impression de familiarité que procure la lecture¹⁶⁶.

Par ailleurs, l'intérêt de la parole du narrateur dans *Monsieur Malaussène* provient de sa propre connaissance de l'histoire. Benjamin Malaussène est le seul personnage du roman qui agit comme s'il se savait lu, ou, du moins *écouté*, et qui, par la même occasion, paraît répondre à ses « interlocuteurs », ou plutôt à ses narrataires : « Benjamin est tout-à-fait [sic] conscient de son rôle de narrateur, et de ce fait, de son statut d'être fictif se donnant à lire à un lecteur potentiel¹⁶⁷. » À la suite des huit chapitres où Jérémy présente le procès et la condamnation de son frère aîné, le garçon demande à ce dernier « si on a le droit de *tout dire* dans le roman » (*MM*, p. 522. L'auteur souligne.), leur sœur Thérèse l'ayant grondé pour avoir écrit ce scénario cauchemardesque. C'est alors que Benjamin, en tant que narrateur, s'adresse indirectement au lecteur par l'entremise d'un narrataire imprécis :

Je sais, je sais, on peut tout dire, mais on n'a pas le droit de trimpler le lecteur sur une profondeur de huit chapitres en lui annonçant à l'orée du huitième que toute cette tension tragique, ce sentiment d'injustice qui croissait à chaque mot, cet effroyable verdict enfin, que tout cela était une blague, et que les choses se sont passées différemment. Ça relève de l'abus de confiance, ce genre de procédé, ça

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁶ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 35-36.

¹⁶⁷ Pascal Canteloube, *op. cit.*, p. 80.

devrait être puni. Défenestration du bouquin, pour le moins ! C'est vrai, c'est vrai, mea culpa, et maxima, encore ! Mais *qui* est assez courageux pour aller se glisser entre la reine Zabo et son tiroir-caisse ? Qui aurait les couilles de se dresser sur la route d'un Jérémy en état d'ébullition romanesque ? [...] Et puis qu'est-ce que ça veut dire, cette déception ? [...] Est-ce à dire qu'on aurait préféré me voir condamné à perpète *pour de bon* ? [...] Merci. Je n'ai qu'un mot à dire : Merci. Si ceux-là mêmes qui sont les mieux avertis de mon innocence en sont à souhaiter que je plonge, alors oui, c'est qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume du réel. (MM, p. 522-523. L'auteur souligne.)

Le narrateur sort tout d'abord le lecteur du piège dans lequel il était tombé. Il explique pourquoi il a « trimbal[lé] le lecteur », prétextant qu'il ne faisait pas le poids contre la reine Zabo et ses procédés littéraires. Il s'en excuse, y va de ses *mea culpa*. Il propose même au lecteur, indirectement, toujours, de rejeter le roman. Cependant, il finit par le blâmer d'avoir cru à son implacable incarcération à perpétuité – et de l'avoir peut-être espérée. Dans ce passage très oral, coloré, les nombreuses interrogations démontrent que Benjamin s'adresse à un narrataire, auquel il parle du lecteur réel. Ce dernier se détache alors de sa lecture un instant pour prendre conscience du fait qu'il est en train de lire et que le personnage principal le sait. En fait, ce narrateur éveille en lui le *lectant*, la part du lecteur, selon Jouve, qui « ne per[d] jamais de vue que tout texte, romanesque ou non, est d'abord une construction¹⁶⁸ ». Malaussène montre encore qu'il appartient à la fiction en reprenant la célèbre réplique de Marcellus à Horatio dans *Hamlet* de Shakespeare, « Quelque chose est pourri dans le royaume du Danemark ». Il remplace l'initial « du Danemark » par le groupe nominal « du réel », trait intertextuel qui efface la frontière entre la réalité et le roman. En effet, cette évocation d'une trahison vis-à-vis du narrateur fait douter le lecteur, qui se sent concerné. Sa participation se trouve ainsi renforcée alors qu'il se questionne sur sa loyauté envers Malaussène. Le lecteur admet de cette manière qu'il a établi avec le bouc émissaire une relation qui, à ce moment précis, n'est pas nécessairement au beau fixe. Ce paragraphe, tout en rappelant au lecteur la grande place que tiennent le théâtre et la représentation dans *Monsieur Malaussène*, le ramène au rôle qu'il joue lui-même dans la fiction.

Le roman de Pennac bouscule constamment les croyances que peut avoir le lecteur par rapport à l'instance narrative. Ses clins d'œil, ses boutades et ses voltefaces contredisent sa

¹⁶⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 83.

fonction traditionnelle, le narrateur étant habituellement un symbole d'autorité porteur de certitudes, dont la parole devrait dérouler les ficelles de l'histoire de façon linéaire :

dans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'« auteur » mais aussi d'*autorité*. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer [...] que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi tout ce qu'il énonce comme jugement ou interprétation¹⁶⁹.

Au contraire, la parole du narrateur dans *Monsieur Malaussène* est imprévisible. En général, il est vrai que le lecteur peut se fier à Benjamin; mais il n'empêche que le fil de l'histoire lui glisse de temps à autre des mains. Le jeu qui s'opère dans le roman entre le narrateur et le lecteur distancie celui-ci de sa lecture, mais, étrangement, il resserre aussi leurs liens. De plus, la parole de Benjamin demeure « naturelle » grâce à une ponctuation expressive accompagnant la mouvance de ses idées et leurs revirements; le lecteur ne peut faire autrement que de se sentir interpellé, surtout s'il est de ceux que captivait l'issue du procès subi virtuellement par Benjamin.

Relativement à la gestion des échanges dialogaux par la narration, Mylne considère que, dans un roman autobiographique, le nombre de dialogues devrait être réduit puisqu'« il est peu vraisemblable que le narrateur puisse se rappeler, et répéter mot pour mot, des conversations auxquelles il est censé avoir pris part longtemps avant le moment où il se met à raconter ses aventures¹⁷⁰ ». Bien que le roman de Pennac ne soit pas autobiographique, il faut supposer que Benjamin reprend à la lettre les paroles des conversations qu'il rapporte au « je ». Cependant, fait-il fi de la vraisemblance et des conventions littéraires sans en informer le lecteur? Romance-t-il les événements? C'est que son âme de conteur alliée au fait qu'il raconte sa propre histoire et la « préhistoire » de son enfant peut faire douter le lecteur de son objectivité par rapport aux événements qu'il relate.

¹⁶⁹ Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 90. L'auteur souligne.

¹⁷⁰ Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 56.

Quoi qu'il en soit, les liens entre le narrateur et le lecteur de *Monsieur Malaussène* ne risquent pas de se désintégrer pour une simple question de duperie ou de manipulation des mots, du langage et des perceptions : le lecteur de la saga malaussénienne en a effectivement vu d'autres, et on peut aller jusqu'à dire que c'est exactement ce type de lecture ludique qu'il recherche.

Une relation qui remonte à loin

La nature sérielle des polars de Pennac fait en sorte que la plupart des lecteurs ont suivi le narrateur Benjamin Malaussène depuis *Au bonheur des ogres*, en passant par *La fée carabine* et *La petite marchande de prose* : « Le succès de la saga Malaussène repose en grande partie sur la relation intime qui s'est instaurée entre les lecteurs et la "tribu Malaussène"¹⁷¹. » Ils connaissent donc son petit monde, sa façon de penser, sa manière de réagir, ce qui institue une intimité avec lui; il est pour eux une personne à part entière : « Si un savoir approfondi sur l'être du personnage nous le rend sympathique, c'est parce que 1 / nous reconnaissons en lui un *sujet* ; 2 / qu'il se présente à nous comme "authentique"¹⁷². »

Dans *Monsieur Malaussène* comme dans les autres romans, Benjamin manie les ficelles du récit avec une voix qui rappelle celle du conteur, ce qui donne parfois l'impression au lecteur d'être en sa présence. Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette communication fictive s'adresse directement au lecteur. Nous reviendrons plus tard à l'hypothèse du récit de Malaussène comme conte. Pour l'instant, voyons simplement la narration du « frère de famille » comme un monologue¹⁷³. Il semble impossible de se fier au modèle de la communication pour analyser la relation narrateur/lecteur dans le roman, ce qui nous ferait dire erronément qu'il y a dialogue entre eux alors qu'un échange réel ne peut se produire : la lecture n'est pas un acte de parole, mais un acte silencieux, solitaire. Parler de monologue, ce qui implique un récepteur, mais pas de réponse directe, paraît beaucoup plus pertinent.

¹⁷¹ Frédéric Leduc, *op. cit.*, p. 40.

¹⁷² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 133. L'auteur souligne.

¹⁷³ Ce monologue a d'ailleurs été mis en scène sous le titre de *Monsieur Malaussène au théâtre* en 1996.

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présumés l'un par l'autre; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou lecteur)¹⁷⁴.

Le narrateur de *Monsieur Malaussène* semble faire du roman un grand « dialogue » intimiste qui rappelle le conte, nous l'avons dit. De plus, le fait que Benjamin Malaussène s'adresse durant presque tout le roman à son futur enfant contribue à une atmosphère d'intimité. En effet, Benjamin, en imaginant les réponses du « petit locataire de Julie » et en les rendant très crédibles, arrive à faire croire au lecteur que ce narrataire – disons « narrataire-premier » – interagit avec lui : « Eh ! Oh ! Tu m'écoutes, oui ? Concentre-toi un peu, bon Dieu ! Arrête de ronronner dans le ventre de ta mère. C'est ta tribu d'accueil que je te présente, après tout ! » (*MM*, p. 72) Ces interpellations très orales, truffées de points d'exclamation et d'interrogation, ont avant tout un but phatique. Le narrateur désire maintenir l'attention de « son interlocuteur », l'enfant à naître, mais aussi celle du lecteur. Ceci a pour effet que ce dernier a l'impression de participer à leur intimité.

2.3.2 L'adresse à l'enfant

– *Pas de doute, Gervaise, un gosse capable de déclencher une guerre civile avant sa naissance, c'est bien le fils de Benjamin.*

(*Monsieur Malaussène*, p. 595)

L'intimité que l'on peut ressentir dans *Monsieur Malaussène* est soutenue en partie par la « conversation » qu'entretient le narrateur avec son enfant à naître : « The underlying theme bringing together the whole of this novel is clearly the birth of Benjamin's first child and the prenatal relationship that develops between these two through the course of the text [...] »¹⁷⁵. Aussi l'enfant est-il présent tout au long du roman en tant que narrataire,

¹⁷⁴ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, *Communications* 8, 1981, p. 24. L'auteur souligne.

¹⁷⁵ Joel Swofford, « Permanency, Coherency and Transparency in Daniel Pennac's *Monsieur Malaussène* », *Nottingham French Studies*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 76.

« whether as the private confidant of his father or as the future physical reality of a living son [...] »¹⁷⁶. Par exemple, quand Benjamin pense à ses huit jours avec Julie « à plonger l'un en l'autre » (*MM*, p. 107), il répond aux questions imaginaires de l'enfant : « N'insiste pas, ne fais pas ton Jérémie, tu n'obtiendras que des métaphores sur ce chapitre. » (*MM*, p. 108) Benjamin fait comme si son « doux interlocuteur » (*MM*, p. 580) désirait vraiment des précisions sur les ébats sexuels de ses parents et il les lui refuse. Le lecteur a l'impression d'assister à un dialogue dont il « n'entend » pas la deuxième voix, dont il perçoit seulement celle de Benjamin. Puisqu'il est impossible que le futur père parle à son enfant avant sa naissance, on peut penser que Benjamin se parle à lui-même. Les interrogations et les commentaires du petit, c'est en fait le narrateur qui se les adresse : « [les] interlocuteurs peuvent être constitués par deux instances du moi : c'est le **dialogue intérieur**, autrefois *sermocination* [...] La sermocination reste fréquente dans les méditations morales¹⁷⁷. » C'est en effet dans ses questionnements moraux que Benjamin fait le plus souvent appel à son futur enfant et qu'il s'imagine en conversation avec lui. En fait, puisqu'il se parle à lui-même, nulle réponse ne peut provenir de son petit narrataire. Il n'en demeure pas moins que le discours du narrateur, dans son adresse à l'enfant à venir, interpelle aussi le lecteur, à la différence d'une réplique du dialogue conventionnel qu'on adresserait à un personnage fictionnel précis sans risque de confusion.

À la toute fin du roman, l'enfant de Benjamin et de Julie devient plus qu'un narrataire : il naît en tant que personnage. En effet, Gervaise vient de le mettre au monde. Toute la famille – proche et moins proche – se réunit à leur chevet.

- Un petit Monsieur Malaussène, pas de doute possible, commente le divisionnaire Coudrier.
- Et c'est comme ça qu'on va l'appeler, déclare Jérémie.
- Malaussène ? demande Thérèse.
- Monsieur Malaussène, dit Jérémie.
- Monsieur Malaussène ? insiste Thérèse.
- Avec deux majuscules, oui, Monsieur Malaussène.
- Tu l'imagines, à l'école ? Monsieur Malaussène Malaussène...
- L'école en a vu d'autres.
- Non, Monsieur Malaussène, non, c'est pas possible !

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 154. En italique et en gras dans le texte.

- C'est pourtant devant toi. Et en plus, ça fera un joli titre. Pas vrai, Majesté ?
- Monsieur Malaussène ? demande la reine Zabo.
- Monsieur Malaussène, confirme Jérémy.
- Faut voir, dit la reine Zabo.
- C'est tout vu, Majesté.
- Monsieur Malaussène, alors ?
- Monsieur Malaussène. (*MM*, p. 644-645)

Ces dernières répliques dévoilent l'importance qu'a Monsieur Malaussène avant sa naissance, avant qu'on lui attribue ce prénom, et rappellent au lecteur qu'il est en train de lire un roman. Le polylogue suggère que ce livre, entre ses mains, aurait été écrit par Jérémy puisque c'est lui qui le titre. On sous-entend enfin que, sans la naissance de l'enfant, il n'y aurait pas eu l'écriture de *Monsieur Malaussène*. Cette scène est à la fois la finale et le début de la quatrième aventure des Malaussène, et prouve que la présence de ce personnage qui n'est pas encore venu au monde reste toujours en filigrane dans l'œuvre : sans lui, et sans le lecteur, il n'y aurait pas de roman.

The child is effectively nowhere in the book outside of an idea, something even further complicated by the fact that the book *Monsieur Malaussène* has absolutely nothing to do with Monsieur Malaussène (future protagonist?). The essence of *tabula rasa*, he himself has no thoughts, but the thought of him fills a book to such an extent that he ultimately becomes the book – or the book becomes him¹⁷⁸?

Avant l'arrivée du nouveau-né, c'est-à-dire durant presque tout le roman, l'histoire repose sur la parole que Benjamin lui adresse. Si ce dernier ne racontait pas à Monsieur Malaussène Malaussène « les heures de [sa] préhistoire » (*MM*, p. 63) et « les soirées de [son] avent » (*MM*, p. 87), personne n'aurait sans doute pu les lire. Imaginons *Monsieur Malaussène* sans Monsieur Malaussène. Impossible. Plus qu'une « idée » ou un futur personnage, l'enfant devient le livre lui-même. On peut donc établir aisément que le roman ne tient que par cette relation d'intimité entre Benjamin Malaussène et son fils, alors que celui-ci n'a joué aucun rôle concret dans les tribulations de sa famille. C'est du moins ce que le dialogue concluant les péripéties du roman laisse comprendre.

¹⁷⁸ Joel Swofford, *loc. cit.*, p. 9.

Dans ces conditions, n'oublions pas que, tout en tenant compte de l'existence de son enfant, Benjamin Malaussène s'adresse de temps à autre au lecteur, donc à un deuxième narrataire. Dans cette manière d'être à la fois un confident du lecteur et un conteur, le narrateur au « je », qui implique nécessairement un « tu », peut-être plusieurs en l'occurrence, est le véhicule parfait d'un rapprochement du lecteur avec la figure littéraire :

Alors que les incursions prolongées dans la vie intérieure sont l'apanage presque exclusif des récits à la première personne, les romans à la troisième personne s'attachent au comportement visible, l'intimité des personnages n'étant dévoilée qu'indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs¹⁷⁹.

Nous verrons dans la dernière partie de ce chapitre que la perception d'un effet d'intimité dans *Monsieur Malaussène* ne se résume pas uniquement aux passages relevant de la première personne. La parole des personnages permet également de faire ressentir cet effet d'un bout à l'autre du roman.

2.4 L'acte de lecture et l'effet d'intimité

Tout d'abord, précisons que « la lecture résulte d'une interaction entre le texte et le lecteur¹⁸⁰ ». C'est une interaction silencieuse, où le mouvement le plus évident se rapporte au regard du lecteur qui parcourt le livre. On lit paisiblement ou avec passion; mais, la plupart du temps, on le fait chez soi, dans le calme et pour soi-même. L'acte de lecture se déroule généralement dans la plus totale intimité. Daniel Pennac le dit lui-même :

Difficile d'enseigner les Belles-Lettres, quand la lecture commande à ce point le retrait et le silence ! La lecture, acte de communication ? Encore une jolie blague de commentateur ! Ce que nous lisons, nous le taisons. Le plaisir du livre lu, nous le gardons le plus souvent au secret de notre jalousie. [...] Ce silence-là est le garant de notre intimité. Le livre est lu mais nous y sommes encore. Sa seule évocation ouvre un refuge à nos refus. Il nous préserve du Grand Extérieur. Il nous offre un

¹⁷⁹ Dorrit Cohn, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁰ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 52.

observatoire planté très au-dessus des paysages contingents. Nous avons lu et nous nous taisons. Nous nous taisons *parce que* nous avons lu¹⁸¹.

Pendant que nous lisons, nous effectuons de nombreuses actions. Dans *À l'écoute de la lecture*, Gervais présente les deux régies de lecture que sont la lecture-en-compréhension et la lecture-en-progression :

Il semble bien que les définitions de l'acte de lecture soient le lieu d'un conflit, d'une opposition entre deux pratiques. L'une, habituellement jugée favorablement, où la lecture d'une œuvre est l'occasion d'un travail, de l'approfondissement d'un savoir et d'une érudition ; l'autre, jugée plutôt négativement, où elle est le lieu d'un repos, d'un divertissement. [...] La lecture comme travail est une activité dite de compréhension, tandis que la lecture comme repos est une activité de progression. L'une va en profondeur : elle est lente ; l'autre reste en surface : elle est rapide¹⁸².

La lecture en progression permet d'avancer dans le texte, celle en compréhension permet de saisir les codes qu'on y retrouve et de comprendre les enjeux du texte. En fait, ces deux pratiques ne s'opposent pas ; le lecteur passe de l'une à l'autre selon les manœuvres que lui commandent le texte et son mandat de lecture. C'est ainsi que, en lisant, nous progressons tout en faisant acte de compréhension.

En même temps qu'il lit en oscillant entre ces deux régies, le sujet-lecteur enclenche plusieurs processus. Parmi les cinq processus de l'acte de lecture, celui dit « affectif » nous intéressera surtout. Nous décrirons rapidement les quatre autres, qui ont tous autant d'importance puisqu'ils sont complémentaires. Le processus perceptuel permet de saisir les signes (lettres, mots, ponctuations, polices et caractères) et de les décoder. Il s'agit du premier contact avec le texte, auquel s'ajoute le processus cognitif, qui a trait à l'intellect et aux connaissances du lecteur. Avec le processus argumentatif, ce dernier fait des hypothèses sur ce qu'il lit, qui se révèlent justes ou fausses. Le texte est donc mouvant, son horizon change continuellement au cours de la lecture, selon les nouvelles péripéties qui surviennent. Le processus symbolique, quant à lui, place la lecture parmi les autres qui ont été effectuées auparavant. Enfin, le processus qui nous concerne fait appel aux émotions du lecteur : c'est le processus affectif, qui convoque

¹⁸¹ Daniel Pennac, *Comme un roman*, op. cit., p. 93. L'auteur souligne.

¹⁸² Bertrand Gervais, op. cit., p. 39-40.

[...] l'imaginaire personnel du lecteur. Les informations transmises par la lecture ne sont pas neutres. Elles peuvent être comprises comme un flot d'émotions positives ou négatives. La construction à laquelle s'adonne le lecteur entraîne de sa part divers engagements plus ou moins précis, plus ou moins conscients, qui feront en sorte que la compréhension qu'il élabore sur le plan intellectuel s'accompagne d'une élaboration affective¹⁸³.

Le lecteur aborde toujours une œuvre avec son propre bagage émotif, son expérience de vie, ainsi qu'avec une certaine prédisposition émotionnelle. Cela est possible grâce à la *memoria*, que Thérien décrit comme l'« analogie spatiale du lecteur, de son corps et de son lieu d'existence¹⁸⁴ ». Il s'agit, pourrait-on dire, de la conscience du lecteur réel qui se mêle au texte et qui s'y projette. En tant que telle,

[la] *memoria* [...] s'offre à l'imagination pour produire des figures qui marqueront les diverses étapes de la naissance d'un sens. Ce n'est pas l'imagination comme faculté qui profiterait du texte pour devenir autonome, la folle du logis, mais bien la responsable de la fabrication des images intérieures sans référence à un exercice visuel qui accompagnerait la connaissance¹⁸⁵.

Dans le processus affectif, ce ne sont pas nécessairement les mots qui génèrent les images du texte; c'est plutôt ce qu'ils évoquent dans l'esprit du sujet qui construit les figures et leur donne vie. Le texte qui atteint son but pendant la lecture, « ce texte que nous écrivons en nous quand nous lisons¹⁸⁶ », se tisse à l'aide des émotions du lecteur. Ainsi peut-on dire, comme Thérien, que le lecteur « ne lit pas seulement avec ses yeux », et ajouter qu'il le fait aussi avec son cœur et ses sentiments.

Les cinq processus sont actifs à plus ou moins grande échelle dans chaque lecture que nous entreprenons. Ils permettent au sujet-lecteur de construire un monde imaginaire qui semble bien présent, dans lequel il a le sentiment d'avoir sa place, et cela avec raison. Dans *Monsieur Malaussène*, le processus affectif est sans doute celui qui joue le plus grand rôle. Il facilite la représentation d'une famille chaleureuse dans l'esprit du lecteur, ce qui, allié au

¹⁸³ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *loc. cit.*, p. 29-30.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁵ *Ibid.* L'auteur souligne.

¹⁸⁶ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 34.

grand pouvoir d'évocation qu'ont les textes de Pennac, génère bien entendu un important effet d'intimité.

L'effet d'intimité

Qu'est-ce que l'effet d'intimité perçu à la lecture d'un roman? D'une part, nous avons vu que la lecture a un « caractère intime, intérieur et profond » (Petit Robert, définition de l'intimité) : « [Alors] que l'acte d'écriture est une expression dirigée vers l'extérieur de ce qui, sans cela, demeurerait intime et inaccessible, l'acte de lecture est l'assimilation vers l'intérieur, l'incorporation de ce qui deviendra intime et inaccessible¹⁸⁷. » Au cours de la lecture, nous avons accès à une autre intériorité que la nôtre. Et ce qui nous est transmis finit par nous appartenir : nous l'intégrons. D'autre part, nous considérons aussi que l'effet d'intimité se construit de concert avec l'univers fictif du roman. La *memoria* et le processus affectif de l'acte de lecture dont parle Thérien activent la reconstruction du monde imaginaire dans l'esprit du lecteur : « [...] la lecture reconstruit patiemment la mémoire du texte grâce à l'imagination créatrice du lecteur. Lecteur, la page écrite est ce chant qui me permet de visiter les autres mondes, de les expérimenter dans une dimension imaginaire que seule la lecture peut offrir¹⁸⁸. » L'hypothèse selon laquelle le lecteur ressent de l'intimité lorsqu'il progresse dans le monde de Pennac se fonde, entre autres, sur cette idée de Vincent Jouve que « [la] lecture est d'abord une expérience concrète, ressentie physiquement par le sujet¹⁸⁹ ». La lecture, comme toute autre activité qui sollicite activement son acteur, peut en effet produire une forte impression, ce que note Michel Picard dans *Lire le temps* à propos des émotions éprouvées tandis que l'on parcourt un livre captivant : « [...] l'angoisse [...] précipite la respiration, accélère le rythme cardiaque, dérégulant momentanément l'équilibre somatique; la

¹⁸⁷ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », p. 24.

¹⁸⁸ Gilles Thérien, « Les images sous les mots », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 211.

¹⁸⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 196.

satisfaction (substitutive) occasionne l'inverse : le sang circule plus largement, plus librement¹⁹⁰ ».

Quand nous lisons, nous ne sommes pas totalement immobiles, ni jetés hors de nous-mêmes. Le texte s'imprègne en nous et « [le] monde fictif [...] suscite des expériences qui ne sont pas ressenties moins intensément que les expériences de la vie ordinaire¹⁹¹ ». Comme les paroles de nos pareils nous touchent et génèrent actions et réactions, celles des personnages nous atteignent dans notre for intérieur et nous font réagir. Jouve en arrive à cette conclusion : « La distance entre le réel et le fictionnel est donc moins importante qu'il n'y paraît. Ce qui se joue dans l'interaction lecteur/personnages n'est pas fondamentalement différent de ce qui se vit entre individus¹⁹². » Bien entendu, ce phénomène n'est possible que parce que nous nous prédisposons à ces effets et que nous sommes en mesure de décoder des signes et de les structurer en un ensemble cohérent. Il nous faut aussi lire entre les lignes à partir d'eux. Eco s'appuie sur Peirce pour affirmer ceci :

Un signe peut produire un interprétant énergétique ou émotionnel : quand on écoute un morceau de musique, l'interprétant émotionnel, c'est notre réaction au charme de la musique; mais cette réaction émotionnelle produit aussi un effort mental ou musculaire et ces types de réponses sont des interprétants énergétiques¹⁹³.

Il en va de même de la lecture : c'est un effort, une action que nous accomplissons en interprétant des signes. Dans le décodage même qu'elle requiert, la lecture engage son sujet émotivement, ce qui rend possible la création d'une sensation d'intimité avec les personnages du roman. Par ailleurs, un phénomène d'imitation, d'appropriation se produit. Le lecteur s'identifie aux personnages, en partie vecteurs de l'émotion. Il se met à leur place par un processus d'empathie, et il ressent en quelque sorte ce qu'ils ressentent. Deux « consciences » se mêlent, surtout grâce à la narration, comme nous l'avons vu précédemment. L'une de ces consciences prend le dessus sur l'autre, qui est celle du lecteur :

¹⁹⁰ Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 137-138.

¹⁹¹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 221.

¹⁹² *Ibid.*, p. 222.

¹⁹³ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 52.

Le lien qui se tisse entre êtres fictifs et sujet lisant rend ce dernier comme étranger à lui-même. L'émotion a souvent été décrite comme une fuite, une dérobade permettant au moi d'échapper à sa réalité de sujet responsable. Le plaisir de lire vient de cette dilution du lecteur dans la toile du texte : il n'est plus qu'un moi abstrait, imageant, face à des figures elles-mêmes sans compacité. Il se produit une sorte de contagion : l'être imaginaire des personnages affecte la réalité même du sujet lisant¹⁹⁴.

En outre, il n'y a pas que le personnage principal d'une œuvre ou un narrateur qui peut mener incessamment à un sentiment d'intimité dans le roman, mais aussi l'ensemble des protagonistes mis en scène. Dans ce qui suit, nous étudierons plusieurs dialogues qui parviennent à générer le même effet de familiarité, cette même impression de connivence qu'on retrouve dans la parole issue de la narration.

2.4.1 Des relations d'intimité

Notre hypothèse est que l'effet d'intimité, dans *Monsieur Malaussène*, doit beaucoup aux relations qu'entretiennent entre eux les personnages. Ce sont bien souvent des relations de communication, d'où l'énorme part de dialogues dans le roman, ce qui nous rappelle que « [le] dialogue est un moyen de supprimer momentanément, et tout au moins en apparence, le filtre qu'interpose l'énonciation narrative, entre l'univers de fiction imaginé par le romancier et l'imaginaire propre du lecteur¹⁹⁵ ». Dans *Monsieur Malaussène*, où l'accessibilité aux dialogues permet cette impression de présence immédiate, il est constamment question de famille et d'entraide. On incite le lecteur à entrer dans la tribu et à assister aux échanges de personnages allant de la famille proche de Benjamin Malaussène jusqu'à son entourage, connaissances, policiers et professionnels de la santé inclus. Assurément, le roman se construit sur « le principe d'harmonie qui domine le monde pennacien : [où] à l'heureux mélange des cultures s'ajoute la saine complémentarité des générations¹⁹⁶ ». Cette citation tirée d'une analyse de *La fée carabine*, tome dans lequel les Malaussène abritaient des personnes âgées toxicomanes, vaut de façon plus large pour *Monsieur Malaussène* et les volumes le précédant dans la série; car « on sait bien que le logement familial de Belleville

¹⁹⁴ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 197.

¹⁹⁵ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 151.

¹⁹⁶ Pierre Verdaguer, *La séduction policière, signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1999, p. 121.

tient du refuge [...]»¹⁹⁷ » et qu'il demeure l'épicentre de toute intrigue, policière ou familiale. Tout protagoniste qui a à côtoyer cette tribu n'échappe pas à sa force d'attraction; le lecteur non plus : il se sent le bienvenu dans leur cercle. Dans ce refuge, l'harmonie domine bel et bien; elle s'avère même essentielle à l'équilibre d'un récit dans lequel les personnages vivent les plus grandes catastrophes, dont le frère de famille finit toujours par être accusé : « Tous ces personnages, plus ou moins originaux, voire marginaux, ont une fonction essentiellement isolante : ils interdisent que la dimension proprement policière prenne distinctement le dessus¹⁹⁸. » Le lecteur ressent, assimile la chaleur des relations entre les personnages en même temps qu'il peut saisir la richesse des liens qui les unissent quel que soit leur emploi dans le roman, qu'ils soient membres de la célèbre smala ou du corps policier. Les personnages qui gravitent autour des Malaussène proviennent par ailleurs de différentes sphères sociales, ce qui renforce le côté rassembleur de l'œuvre : « The Malaussènes are gifted with the ability to transcend notions of class. Their friends come from all social stratas and include: intellectuals, drug dealers, gang members, senior citizens, immigrants, police officers, high officials, and so forth¹⁹⁹. »

Autant la narration de Benjamin, pour qui la famille et l'amitié tiennent une place primordiale, que les paroles des personnages suggèrent au lecteur qu'il s'aventure en terrain familier – un terrain toujours imprévisible, ceci dit, malgré les points de repère.

2.4.2 Le cercle familial

Monsieur Malaussène est donc une histoire de famille. Tout d'abord, celle de la famille Malaussène elle-même, composée de Benjamin, Louna, Clara, Thérèse, Jérémy, le Petit, Verdun et de leur mère, sans oublier C'Est Un Ange, le garçon de Clara et de feu Clarence de Saint-Hiver. Elle inclut bien sûr le petit noyau familial que forment Benjamin, Julie et Monsieur Malaussène à sa naissance. Ce dernier événement fait qu'on peut compter Gervaise Van Thian dans le cercle des Malaussène, puisqu'elle a porté l'enfant de Benjamin et Julie et qu'elle parvient à calmer Verdun lorsqu'elle « pleure [...] quand C'Est Un Ange a

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁹ Kirsten Halling, *op. cit.*, p. 216.

faim » (*MM*, p. 464). L'autre tribu principale de la série est celle des Ben Tayeb, constituée du vieil Amar, de sa femme Yasmina, de leur fils Hadouch, un grand ami de Benjamin, de Leila et de leurs autres enfants. S'ajoute dans ce quatrième roman le clan de Job, Liesl, Matthias et Barnabé, qui sont des proches de Julie.

Tous ces personnages sont toujours prêts à s'entraider, surtout quand l'un des leurs, en l'occurrence Benjamin, vient de sortir de prison et qu'il ne demande que ce réconfort qu'apporte la chaleur familiale :

J'ai fini par sécher mes larmes et la tribu m'a refait une santé. Il y eut les seins de Julie, la voix de Clara, le rire du Petit, la chronique de Jérémy, les bons augures de Thérèse, la langue de Julius, le valium de Louna, le sidi-brahim des Ben Tayeb, le couscous de Yasmina, les compliments de maman [...] Ma guérison n'allait pas de soi. Elle provoqua des conflits de recettes. – Faut sortir Benjamin, affirmait Jérémy. / – Fokivoidumonde ! renchérisait le Petit. / – Fokiserepose ! objectait Thérèse. (*MM*, p. 571)

Avec beaucoup d'humour, le frère de famille exprime son bonheur de retrouver le foyer. Cette émotion et la joie qu'éprouve aussi son entourage sont dépeintes à l'aide de l'énumération des attentions qu'il reçoit et d'un dialogue soulignant les soins à lui prodiguer. Benjamin se permet une transcription phonétique des répliques du Petit et de Thérèse. Leur orthographe accompagnée de points d'exclamation crée un effet de vitesse dans la parole des deux enfants et matérialise l'urgence de suivre leurs conseils. Ces phrases sont aussi un clin d'œil au lecteur puisqu'il est le seul à pouvoir les percevoir ainsi, c'est-à-dire telles qu'on pourrait les entendre. La simulation de leur spontanéité prête à sourire tandis qu'une grande sollicitude légèrement inquiète en ressort. Le lecteur se sent alors rassuré que Benjamin se porte bien, se faisant dorloter au sein de sa tribu.

Nous avons relevé que la famille s'étend hors de l'ancienne quincaillerie et du Zèbre. Les liens qui unissent les personnages sont souvent très serrés et génèrent de nouvelles ramifications autour de Malaussène, et chacun a sa propre histoire qui est abordée à un moment ou à un autre :

We intimately meet all the members of his enormous family, his lover, his eccentric friends, his co-workers – everything that goes into making Benjamin Ben. Pennac

represents to the reader a here and now which he does not hesitate to show the good with the bad²⁰⁰.

Chacun des personnages est appelé à faire partie de la famille et est accepté « comme il est », avec ses bons et mauvais côtés. C'est le cas, par exemple, de Hadouch, ami d'enfance de Benjamin, qui mène des affaires parfaitement illégales à l'aide de ses deux bras droits, Simon le Kabyle et Mo le Mossi. Ces amis qui, lors de leur première rencontre avec Clément Clément Graine d'Huissier, le rouent de coups pour ensuite apprendre que le jeune homme est inoffensif, qu'il a tout laissé tomber pour le cinéma et qu'il suit les enfants Malaussène afin d'entrer dans leur bande, finissent par « mett[re] la table du conseil de famille [...] » (*MM*, p. 60). Ces oncles de la tribu élargie s'enquièrent alors de l'avenir de Clément en tenant des propos tels que Benjamin les parodie ainsi (entre guillemets dans la narration) : « Il serait bon, mon garçon, que vous vous préoccupassiez sérieusement de votre avenir professionnel, croyez-en notre vieille expérience, la vie n'est vivable que bien réfléchie... » (*MM*, p. 60) Les deux voyous, bien que leur langage soit loin de cette « traduction » de Benjamin, tiennent effectivement ce genre de discours au jeune Clément. Un nouveau membre vient de s'ajouter à la tribu. Le roman malaussénien est un monde où les plus grands retournements de situations peuvent survenir et générer un effet à la fois étonnant et rassurant auquel le lecteur est sensible.

2.4.3 Les scènes amicales

La famille n'est pas le seul lieu où résident des sentiments qui contribuent à un effet d'intimité dans *Monsieur Malaussène*. Si la présence – ou l'absence – de l'enfant portant ce prénom est indispensable à l'écriture fictive du roman, l'amitié, elle, est à la base même de la conception de son embryon : « Voilà, tu n'es pas le produit du spermato véloce et du vorace ovule ; tu es né de cette dernière visite à mon oncle Stojil » (*MM*, p. 37), dira Benjamin. Dans le dialogue qui suit, le jeune homme raconte cette dernière visite à Stojilkovic, vieux traducteur de Virgile en serbo-croate qui s'est fait « embastillé » pour avoir fourni des armes à de vieilles dames dans *La fée carabine*. Leur entretien, dont nous ne présentons ici qu'une partie, est un échange hybride d'abord transcrit sous une forme dramatique et se poursuivant en style romanesque. À la fin du chapitre qui le contient, il retourne à la forme dramatique.

²⁰⁰ Joel Swofford, *loc. cit.*, p. 84.

Je suis allé le voir dans sa cellule, deux jours avant sa mort. Il était un peu amaigri, mais j'ai pensé que c'était la faute à Virgile... [...] Nous avons déplié notre échiquier, mis les pièces en place... Il a tiré les blancs, et nous avons commencé à jouer. Je te reproduis mot pour mot notre conversation.

LUI : ... (e2 – e4)

MOI : ... (e7 – e5)

LUI : ... (allume sa gitane)

MOI : Julie veut un enfant.

LUI : ... (Cheval f3)

MOI : ... (Cheval c7)

LUI : Tu aimes l'Australie ?

MOI : L'Australie ?

LUI : ... (le Fou en c4)

MOI : ... (le menton dans la main)

LUI : Le bush, le désert australien, tu aimes ?

MOI : Connais pas.

LUI : Alors, documente-toi très vite. Seul le bush australien est assez profond pour fuir une femme qui veut un enfant de toi. Et encore... (*MM*, p. 35-36)

Dans ce dialogue entre Benjamin et Stojil avant son décès, la profondeur de leur relation est suggérée par un riche environnement sonore et visuel. Le vieil homme explique laconiquement à son ami que, si Julie a décidé d'enfanter, personne ne pourra s'y opposer. D'une part, la disposition de la conversation évoque clairement la mise en scène. Grâce aux didascalies entre parenthèses qui indiquent les coups joués aux échecs, nous pouvons visualiser les gestes des personnages. En fait, tout comme le « (allume sa gitane) » de Stojil, les manœuvres de Benjamin, « (e7 – e5) » et « (Cheval c7) », ne sont pas énoncées à voix haute. Cependant, leurs tours de jeu s'apparentent ici à des paroles, étant indiqués après les noms des deux joueurs plutôt qu'avant eux comme dans les didascalies usuelles. D'autre part, le dialogue met en marche le processus perceptuel, celui-ci permettant, durant l'acte de lecture, « de reconnaître les diverses formes de l'écriture typographique et la signification qu'elles portent habituellement : les majuscules, les italiques, [...] les dispositions sur la page, etc.²⁰¹ » Benjamin déclare d'emblée qu'il reproduit mot pour mot la conversation, ce qui revient à dire que tout est mot, que tout est signifiant dans cette scène charnière, qu'il s'agisse des moments de silence pensif ou du déplacement d'une pièce. Les nombreux silences typographiques marquent les échanges comme des mots que les personnages prononceraient :

²⁰¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 26.

on fait comprendre au lecteur qu'ils ont leur propre signification. De plus, Stojil et Benjamin sont annoncés par deux pronoms personnels en capitales. Ceux-ci les réduisent à leur plus simple expression : deux amis très proches dont les propos, à cette heure grave, doivent être retenus du lecteur puisqu'ils déterminent la suite du récit. Le dialogue de forme théâtrale pousse à se concentrer sur les actes et les paroles des personnages :

lorsque, dans un roman, les propos sont au discours direct, le lecteur a l'impression que les personnages sont en train de vivre leur conversation. En cela, ces derniers ressemblent aux personnages des pièces de théâtre, qui sont censés vivre leur drame dans un « présent » à eux [...] ²⁰²

Dans cette atmosphère qui se tend peu à peu, le lecteur est saisi par l'inquiétude et l'attente. Rien ne compte plus que l'échange entre les deux personnages. La tension s'accroît jusqu'à un point culminant, qui survient dans un passage au style romanesque, à l'instant où Stojilkovic révèle qu'il mourra. Il donne à Benjamin son ultime recommandation : « Plus de Stojil. Il m'a dit : – Suis mon conseil, c'est le dernier. Laisse faire Julie. / Et de m'annoncer sans broncher qu'il arrivait en fin de parcours. / – Les poumons. » (*MM*, p. 36) Le dialogue ordinaire, comparativement à celui relevant de la mise en scène, semble être plus à même de présenter des événements tristes avec sobriété. Malgré tout, que le dialogue soit romanesque ou théâtral, il ressort de la narration; le lecteur tient la place d'un spectateur qui assiste à la scène et dont l'affectivité est éveillée :

Le dialogue [...] est censé placer le lecteur *in medias res*, le nez contre l'événement, sans narrateur, sans intermédiaire, sans commentateur. Dans le récit, le lecteur est subrepticement invité à se substituer au narrateur; dans le dialogue, il épouse la vision, les actes et le langage du personnage : c'est un écran de moins. Il entre dans le jeu, il participe à la partie ²⁰³.

Sans croire qu'il fait partie de la conversation elle-même, le lecteur peut se sentir auprès des deux protagonistes. Effectivement, Benjamin et celui qu'il considère comme un oncle, Stojil, abordent avec un ton presque léger des sujets sérieux, très intimes, qui touchent directement leurs existences et qui les modifieront à jamais. Somme toute, nous pouvons

²⁰² Vivienne Mylne, *op. cit.*, p. 63-64.

²⁰³ Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 151-152. L'auteur souligne.

considérer comme un privilège le fait d'avoir accès à une telle scène : c'est dans cet échange que nous prenons connaissance des origines de l'aventure littéraire qui s'amorce.

À l'échelle de Belleville : les flics...

Parfois, l'intimité présente dans *Monsieur Malaussène* est véhiculée par des situations où les personnages s'entretiennent d'un sujet qui n'est pas en adéquation thématique avec leurs actes. C'est le cas dans un dialogue ayant pour acteurs Titus, Silistri et Postel-Wagner, et que nous avons déjà vu en partie au premier chapitre. Le médecin légiste, exerçant son art comme docteur pour les vivants aussi, a aménagé une salle d'attente pour ses patients, ce qui rend toutefois Titus et Silistri plutôt mal à l'aise, eux qui, pour les besoins de leur enquête, doivent se faire passer pour ses assistants. Tout en occupant la morgue afin de mettre la main sur le dangereux chirurgien, ils sont inquiets. Postel aussi. Néanmoins, ce dernier observe scrupuleusement le rituel du dîner :

– Vous direz ce que vous voudrez, objecta Titus, mais une morgue avec une salle d'attente, ça perturbe. / Les trois hommes dressaient la table du déjeuner dans le bureau du médecin légiste. / – Il n'y a pas que les morts dans la vie. / Postel-Wagner plaçait les fourchettes à la française, à gauche des assiettes, les pointes contre la nappe. / – Peut-être, mais ça ne nous facilite pas le travail, gronda Silistri. (MM, p. 322)

C'est une discussion d'ordre professionnel. Dans leurs répliques, le ton des deux inspecteurs, dénoté ici par les verbes déclaratifs « objecta » et « gronda », est peu amène, composé d'objections et de critiques. Celui de Postel demeure neutre, sans verbe pour l'indiquer; sa répartie fait en sorte qu'on l'imagine désinvolte. La narration, quant à elle, décrit les actes de Titus, de Silistri et du médecin légiste. Ce dernier crée une ambiance chaleureuse, très raffinée, marquée par sa manière, entre autres, de disposer les ustensiles expressément pour ses invités qui l'aident. En fait, leurs gestes ne coïncident pas avec leurs propos. Cette scène cocasse est un très bon échantillon de l'intimité et de la complicité qui colorent presque chaque échange dans *Monsieur Malaussène*, que l'effet créé provienne de la narration introduisant les dialogues, des propos eux-mêmes ou de la manière de les énoncer. Un peu plus loin, le discours intérieur de Postel fait état de l'amitié qui grandit entre lui et les

enquêteurs : « "L'intimité, pensa le médecin légiste, que je le veuille ou non, nous gagnons en intimité..." » (*MM*, p. 325) Ces pensées ont d'autant plus d'impact que le même personnage, quelques pages plus tôt, répondait à Titus, qui l'appelait « Wagner » : « – Appelez-moi docteur. Ce n'est pas que je tiens au titre, mais il n'est pas certain que nous devenions intimes. » (*MM*, p. 306) Et pourtant, il y a retournement de situation : les personnages sympathisent rapidement, légitimant ainsi le principe d'harmonie qui régit la saga et dont Verdaguer faisait état.

Ce genre de situation entre civils et enquêteurs est monnaie courante dans l'univers de Pennac, et plus précisément dans *Monsieur Malaussène*. Ces rencontres entre des personnages dissemblables font que le lecteur s'y sent constamment « en famille ». Comme nous l'avons vu dans la partie sur le monologue²⁰⁴, Coudrier connaît presque intimement le bouc émissaire. Leur relation aurait pu être toute autre (moins harmonieuse, hypocrite, neutre), comme dans n'importe quel rapport commissaire/suspect; mais, en s'adressant au lecteur, Benjamin avoue – et accepte – les liens qui les unissent :

Je me suis attaché au café d'Elisabeth, aussi. A la ronde de la petite cuillère dans la mélodieuse porcelaine. Au silence de cette pièce. Aux rideaux tirés sur la bonté de cet homme. Voilà. J'ai pris plaisir à la fréquentation d'un commissaire, ne nous le cachons pas. Honte sur ma tête, joie dans mon cœur : j'ai aimé un flic ! Preuve qu'il n'y a pas d'amour contre nature. Et son chagrin me peine. (*MM*, p. 256)

C'est la déclaration d'une amitié qui marque tout échange entre Benjamin et Coudrier. Cet extrait plutôt oral avec ses exclamations, ses énumérations et son « ne nous le cachons pas », s'assimile à un monologue intérieur, à une adresse au lecteur : Benjamin confie ses sentiments au narrataire.

... et les hors-la-loi

Nous avons parlé un peu plus haut du caractère altruiste de Hadouch et de ses hommes de main. Un autre « voyou » au grand cœur se trouve en périphérie de la famille Malaussène : Cissou la Neige, le serrurier. Cet homme possédant une montagne de cocaïne et qui ne dort jamais s'est donné pour mission interminable de remplacer les meubles en bon état et les objets de valeurs des gens de Belleville par des articles usés, inutilisables, afin que le maître

²⁰⁴ Voir partie 2.2.1.

La Herse les collecte lors de ses saisies mobilières : « Que Belleville redevienne Belleville. Et qu'à jamais, l'huissier La Herse ne soit que la poubelle de Belleville. » (*MM*, p. 69) Voici comment ce héros de Belleville est présenté :

Tous les Arabes le connaissaient par son nom, mais « *Esmak-eh* ? » demandaient les Arabes, « Quel est ton nom ? » pour le seul plaisir d'entendre sa réponse :

– Cissou la Neige.

Cissou, de son Auvergne natale, où cinq sous n'en ont jamais fait six. *La Neige*, parce que ce n'était un secret pour personne : Ramon de Belleville lui avait vendu les neiges éternelles. Cissou la Neige, surtout, parce que Jérémy Malaussène en avait décidé ainsi. Jérémy Malaussène l'avait baptisé, et les plus anciens parmi les Arabes appelaient ce gosse *Jérémy m^eammed* : Jérémy le baptiste, ni plus ni moins.

– *Esmak-eh* ?

– Cissou la Neige.

– *Nín guìxing* ? demandaient les Chinois, qui, avec lui, usaient toujours de la formule de politesse.

– Cissou la Neige.

– *Liù fēn Xuě*, traduisaient les Chinois.

Arabes et Chinois aiment les noms qui résument une vie. Jérémy *m^eammed* s'y entendait pour ce genre de résumé. (*MM*, p. 174. L'auteur souligne.)

Ces répliques des Arabes et des Chinois qui ne se suivent pas toutes tiennent de la parole isolée, de celle qu'on utilise pour prouver des faits et donner du relief à la narration. Ces bribes de dialogue qui présentent Cissou forment un ensemble très poétique, rythmé par la répétition de son nom et des phrases signifiant « Comment t'appelles-tu ? » en trois langues différentes. On devine que, dans Belleville, l'énigmatique Cissou est connu et apprécié de tous, tout en suscitant la curiosité et le respect. Les courtes répliques confirment ensuite le don que Jérémy a pour baptiser. Cette évocation biblique du baptiste ajoute au ton aérien, mystique de cet hommage à Cissou, personnage qui mourra quelques pages plus loin. Les verbes déclaratifs participent aussi à un effet de solennité, la répétition du terme interrogatif « demandaient » n'étant pas obligatoire, ajoutant elle aussi un souffle particulier à ce bref résumé d'une vie. Celui-ci s'avère à la fois intime et chaleureux. Chaleureux, parce qu'il unit deux peuples aux langages différents et qu'il est ponctué de répliques qui lui donnent un poul, qui le rendent vivant. Intime, parce que l'origine du surnom de Cissou la Neige ramène le lecteur aux racines de ce protagoniste et le fait connaître plus en profondeur. Les répliques se font enveloppantes, il émane d'elles une grande sérénité face au destin. On suggère que les

personnages de *Monsieur Malaussène*, peu importent leur provenance et leur comportement moral, composent une famille, que leur histoire mérite qu'on s'y attarde. Le lecteur ne peut être insensible à cette façon respectueuse et intimiste d'aborder les êtres de papier, comme l'affirme ici Anne-Marie Genest : « On ne peut que s'attacher aux personnages de Pennac. On les aime comme on aime les membres de notre propre famille²⁰⁵. » Quand le lecteur retrouve la ronde des personnages au cœur du roman, il ressent une sorte de bien-être. Il se construit en quelque sorte une nouvelle « tribu » qui semble exister et avec laquelle il partage craintes et sourires. L'acte de lecture assure le processus :

En effet, lire, c'est, sur des mondes autrement inaccessibles, se donner une nouvelle mémoire que l'imagination forme, rend cohérente et intègre à l'imaginaire du lecteur, un imaginaire qui est à la fois personnel et collectif. Une théorie de la fiction n'a de sens que si elle prend en compte le travail conjoint de l'imagination et de la mémoire. La volonté de donner une logique de vérité à des mondes fictionnels est un exercice de réduction. L'imagination ne peut qu'être vraie²⁰⁶.

Au cours de *Monsieur Malaussène*, le lecteur s'imagine les diverses relations d'intimité, impliquant la sienne propre. Il construit en même temps une relation avec les personnages et avec le narrateur, qui lui ouvre le monde pennacien. En fait, l'importance de la parole de Benjamin Malaussène dans la création de l'effet d'intimité s'accroît encore lorsqu'on l'envisage en train de manipuler toutes les ficelles de l'histoire à la manière d'un conteur.

2.4.4 Le conte : de toi à moi

Parce qu'on le connaît bien (le conteur). Parce qu'on la connaît bien (l'histoire). Parce qu'on veut y retrouver les mêmes émotions que les autres fois. Le conte, c'est le temps des retrouvailles ! Il en a toujours été ainsi²⁰⁷.

Benjamin Malaussène fascine son lecteur et prend plaisir à le déstabiliser en rapportant les dialogues à sa manière parfois fiable et objective, d'autres fois adaptée à ses émotions et fantaisies. Le rôle de conteur qu'il tient souvent se reflète dans les récits qu'il narre. C'est

²⁰⁵ Anne-Marie Genest, « Daniel Pennac : Déclaration à un amoureux », *Le Libraire*, Décembre 2010 - Janvier 2010, p. 61.

²⁰⁶ Gilles Thérien, « Les images sous les mots », *op. cit.*, p. 221.

²⁰⁷ Jean-Claude Renoux, *L'art de conter*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 16.

d'ailleurs une idée grandement partagée dans le milieu littéraire : « Il ne fait aucun doute que, pour Pennac [...], l'acte d'écriture est le prolongement de l'antique tradition orale du conte²⁰⁸. » Verdaguer ajoute, au sujet de Daniel Pennac et de Pierre Magnan (écrivain français), que « [tous] deux, *en bons conteurs*, jouent [...] résolument le jeu de l'écriture policière, mais en faisant preuve d'une originalité qui intéresse, et qui explique largement leur succès respectif²⁰⁹ ». Ce goût pour le conte s'affiche autant dans la forme que dans le contenu de *Monsieur Malaussène*.

Dans la saga, l'heure du conte fait partie d'un rituel sacré : « For Pennac, story-telling is a vital function of a healthy society, and this is underlined in the integral part that it plays in the daily ritual of the Malaussène family²¹⁰. » Parmi les aptitudes de plusieurs conteurs (le vieux Risson, l'inspecteur Van Thian, Clément Clément, Jérémie), celles de Benjamin ont été maintes fois suggérées dans les romans antérieurs à *Monsieur Malaussène*, par exemple par cette phrase de Clara dans *Au bonheur des ogres* : « – C'est que j'ai l'esprit ailleurs, tante Julia, j'écoute les histoires de Ben²¹¹. » ou par cette assertion du principal intéressé dans *La fée carabine* :

Avant l'arrivée du vieux Risson parmi nous, c'était moi, Benjamin Malaussène, l'indispensable frère aîné, qui servais aux mêmes mêmes leur tranche de fiction prénocturne. Tous les soirs depuis toujours : "Benjamin, raconte-nous une histoire." Je me croyais le meilleur dans le rôle. J'étais plus fort que la téléche à une époque où la téléche était déjà plus forte que tout²¹².

Sachant que Benjamin possède un tel talent, le lecteur peut se l'imaginer en conteur qui s'adresse directement à lui, sinon aux lecteurs en général, ou encore au narrataire. Cette impression renforce le sentiment de proximité entre l'énonciateur du récit et le lecteur. Que la parole dans le roman provienne du narrateur ou des échanges dialogaux des personnages, elle réussit à créer cette impression de présence par laquelle on se sent spectateur. C'est de cette

²⁰⁸ Pierre Verdaguer, *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 30. Nous soulignons.

²¹⁰ Colin W. Nettelbeck, « The "Post-literary" Novel, Echenoz, Pennac and Company », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 14, Juin 1994, p. 135.

²¹¹ Daniel Pennac, *Au bonheur des ogres*, *op. cit.*, p. 130.

²¹² Daniel Pennac, *La fée carabine*, *op. cit.*, p. 33.

sensation que parle Pennac dans *Comme un roman* en insistant sur la relation d'intimité entre un parent et son enfant :

Dès son éclosion au langage, nous lui avons raconté des histoires. [...] Son plaisir nous inspirait. [...] Si nous n'avons pas eu ce talent-là, si nous lui avons raconté les histoires des autres, et même plutôt mal, cherchant nos mots, écorchant les noms propres [...], aucune importance... Et même si nous [...] nous sommes contenté de lire à voix haute, nous étions son romancier à lui, le conteur unique [...] Mieux, nous étions le livre. Souvenez-vous de cette intimité-là, si peu comparable. Comme nous aimions l'effrayer pour le pur plaisir de le consoler ! Et comme il nous réclamait cette frayeur ! Si peu dupe, déjà, et pourtant tout tremblant. Un vrai lecteur, en somme. Tel était le couple que nous formions à l'époque, lui le lecteur, ô combien malin ! et nous le livre, ô combien complice²¹³ !

Ce que Pennac décrit dans cet extrait, c'est exactement ce que vit le lecteur de *Monsieur Malaussène* avec le narrateur. Il se suspend aux lèvres de Benjamin, se laissant passionner par les histoires qui lui sont racontées. Il aime avoir peur pour le bouc émissaire tout en sachant que celui-ci s'en sortira toujours. Le plaisir du lecteur s'accroît d'autant plus qu'il s'aperçoit de temps à autre que « le narrateur a conscience de son existence ; il n'a dès lors aucun doute que toutes les digressions de Benjamin ne sont destinées qu'à lui seul²¹⁴ ». Grâce à la narration, il a donc la sensation d'être inclus dans le roman, de vivre au côté des personnages ; grâce aux dialogues, il a l'impression d'assister aux scènes que lui raconte Benjamin. Le lecteur ne cherche pas précisément à vivre par procuration ce que les personnages vivent, mais il vit tout de même avec eux le temps de la lecture de *Monsieur Malaussène*.

L'effet de conte dépend aussi de l'installation des décors. L'exemple suivant a lieu au retour de Benjamin au Zèbre après l'avortement de Julie alors que le reste de la famille a pensé, selon les dires de Jérémy, qu'il valait mieux qu'elle fasse « son travail de deuil » (*MM*, p. 270) avec les jeunes Malaussène (Benjamin et sa compagne habitant encore l'ancienne quincaillerie, seuls) :

Julie était rentrée à la maison, oui, mais la tribu l'avait enlevée. Jérémy et sa bande la couvaient dans leur tanière. Julie jouait la Belle Endormie dans le ventre du

²¹³ Daniel Pennac, *Comme un roman*, op. cit., p. 17-18.

²¹⁴ Pascal Canteloube, op. cit., p. 80.

Zèbre. Ils lui avaient confectionné un lit à baldaquin au beau milieu de la scène. Un grand lit carré, bordé de toile blanche, comme dans la chanson²¹⁵. Et un bouquet de pervenches, je n'invente rien. [...] L'ensemble, immaculé, rutilait doucement dans la pénombre. (*MM*, p. 270)

Julie ressemble à la Belle au bois dormant. C'est elle, le centre d'intérêt. Les membres de la tribu font figure de créatures bienveillantes la protégeant de la souffrance qui pourrait l'assaillir. Les projecteurs du Zèbre diffusent un éclairage tamisé, conférant à l'ensemble une aura magique. Le tableau ainsi brossé, digne d'un conte de fées, bénéficie d'une évocation très imagée de la part du frère de famille. Le conteur qu'il est manipule le récit de façon à dédramatiser les événements malheureux. Un univers merveilleux se mêle à l'épreuve que vit Julie. Les scènes mélangeant plusieurs atmosphères et convoquant différents arts sont courantes dans le roman pennacien, ce que confirme cette citation de Antonella Leoncini Bartoli :

C'est à travers les images que d'autres langages viennent alimenter et « contaminer » son imagination et son style. Ce sont tout d'abord le conte pour enfants et la bande dessinée, deux genres familiers à Pennac dont on perçoit l'écho [...] dans le personnage à chaque fois différent du conteur [...]²¹⁶.

S'il est vrai que Benjamin brise un peu la magie de l'instant pour préciser avec un « Je n'invente rien » que la scène ressemble à la chanson « Aux marches du palais », il nous permet tout de même d'assister à un moment d'intimité familiale qui sort de l'ordinaire. Il fait aussi en sorte que le lecteur se sente concerné. Il joue avec les mots pour le faire sourire, pour lui lancer un clin d'œil dans une scène pourtant empreinte, encore une fois, d'une grande beauté solennelle.

À l'évidence, le roman malaussénien renferme plusieurs des attributs du conte, dont la « nature profonde [...] est la magie, le jeu [...] et la fête²¹⁷ ». L'humour qui le parsème interpelle le lecteur ainsi que cette partie de lui, sans doute le *lu*, qui aime entendre et réentendre des histoires, s'écriant, à l'instar du Petit, de Jérémy et des jeunes Ben Tayeb : « La suite, la suite ! » (*MM*, quatrième de couverture) L'esprit du conte permet à « l'enfant

²¹⁵ Il s'agit de la chanson française traditionnelle « Aux marches du palais » (XVIII^e siècle).

²¹⁶ Antonella Leoncini Bartoli, *loc. cit.*, p. 424-425.

²¹⁷ Jean-Claude Renoux, *op. cit.*, p. 12.

enfoui en nous de parler à travers nous²¹⁸ », que nous occupions la place de l'orateur ou de l'auditeur.

Le conte et l'oralité dans *Monsieur Malaussène*

La qualité de Benjamin comme conteur et l'abondante présence du dialogue dans *Monsieur Malaussène* nous incitent évidemment à y rechercher des traces de l'oralité. Mentionnons d'ailleurs que Pennac écrit bel et bien ses romans, qui « se prêtent à la lecture orale par leur musicalité, leur rythme, leurs refrains [...] »²¹⁹, en les racontant à son épouse, Véronique M. Le Normand, elle aussi écrivain. C'est d'ailleurs elle qui a refusé l'avortement de Julie : « [Pennac] essaie de tout prévoir, avant de commencer à écrire et il ne se prive pas d'en parler à l'entourage. Un avortement? Minne [son surnom] n'était pas d'accord. Il a donc fallu trouver une solution²²⁰. » Si cette pratique n'est pas habituelle, c'est sans doute grâce à elle que la saga Malaussène possède cette parole vive, ce petit quelque chose d'absolument attachant qui charme le lecteur. D'un autre point de vue, quand, dans un entretien, on lui demande si la littérature ne « devrait être fondamentalement orale », l'écrivain répond qu'on ne peut voir en elle une communication à proprement parler :

[L]'oralité suppose un contact physique avec l'autre. Il y a dans la littérature quelque chose qui est fondamentalement solitaire. Lire, c'est se retrancher dans un silence de lecteur qui communique avec une parole silencieuse. Le livre est en lui-même cette parole silencieuse produite par quelqu'un qui est peut-être mort il y a 2500 ans avant cette époque. Reste le dialogue qui s'engage par les yeux²²¹.

La langue du narrateur Malaussène et la parole des personnages, dans toute leur verve, tendent à créer un contact bien tangible avec le lecteur; mais cette relation, très intime, se réalise intérieurement et en différé. Il n'en demeure pas moins que dans les romans de Pennac

²¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁹ Kirsten Halling, *op. cit.*, p. 290.

²²⁰ Anne-Marie Voisard, « "Ce n'est jamais qu'un roman" : Daniel Pennac cultive l'humilité », Québec, *Le Soleil*, samedi 16 septembre 1995, p. C14.

²²¹ Kirsten Halling, *op. cit.*, p. 289.

subsiste de cette oralité qu'on attribue au conte écrit, où « est simulée [...] une "oralité" qui signale l'encadrement énonciatif concret nécessaire à tout conte – connivence conteur-auditoire, circonstances situationnelles particulières [...] »²²². On retrouve dans l'écriture de *Monsieur Malaussène* des « règles [qui] relèvent de l'oral. Elles supposent nécessairement un conteur, quelque part; rassemblés autour de lui, des auditeurs qui participent de leurs réactions à l'événement-fête que le conte constitue, et du même coup, contribuent jusqu'à un certain point, à l'élaboration du récit »²²³. Cette « connivence conteur-auditoire » dont il est question pour le conte écrit semble être le pilier de la relation entre le texte et le lecteur de *Monsieur Malaussène*, où se mêlent sensation d'intimité et plaisir de lire.

²²² Gillian Lane-Mercier, *op. cit.*, p. 39.

²²³ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 16.

CONCLUSION

[L'homme] habite en bande parce qu'il est grégaire, mais il lit parce qu'il se sait seul. Cette lecture lui est une compagnie qui ne prend la place d'aucune autre, mais qu'aucune autre compagnie ne saurait remplacer. Elle ne lui offre aucune explication définitive sur son destin à lui mais tisse un réseau serré de connivences entre la vie et lui. Infimes et secrètes connivences qui disent le paradoxal bonheur de vivre. En sorte que nos raisons de lire sont aussi étranges que nos raisons de vivre. Et nul n'est mandaté pour nous réclamer de comptes sur cette intimité-là²²⁴.

Notre analyse des dialogues dans *Monsieur Malaussène* nous a permis non seulement de voir quelle place immense ils y tiennent, mais aussi de nous apercevoir qu'ils contribuent à créer un effet d'intimité caractéristique de l'univers pennacien. Nous avons d'abord exploré comment les dialogues s'inscrivaient dans le roman en relevant leurs rôles principaux, leurs particularités et leur adéquation avec les deux autres grandes composantes romanesques que sont la narration et la description. La différenciation entre dialogue et polylogue nous a permis de saisir l'aspect intime et convivial des dialogues dans le roman, ce que nous avons confirmé plus loin avec la réplique isolée, qui rend possible la présentation de scènes de groupe très animées et réalistes. Puis, nous avons retracé la typologie des dialogues et leurs diverses formes, du discours direct au discours narrativisé, en passant par les styles indirect et indirect libre. Nous avons pu remarquer ainsi que les règles du dialogue romanesque conventionnel se voyaient contournées, notamment sous l'effet des manipulations du discours attributif effectuées par le narrateur et des nombreuses formes qu'il adopte.

Nous avons par ailleurs rendu compte de l'effet créé par l'apparition du dialogue de théâtre dans le roman. En effet, la présentation dramatique des échanges romanesques permet de traduire les émotions des protagonistes et de donner au lecteur l'impression que la scène

²²⁴ Daniel Pennac, *Comme un roman*, op. cit., p. 197.

dialoguée se déroule devant lui, le transformant en spectateur. Notre étude du monologue et de l'aparté a mis en lumière la fonction de ces emprunts du roman au théâtre, qui est d'interpeller le lecteur en lui donnant un accès direct au discours intérieur des personnages. Nous avons ainsi pu faire intervenir la notion de narrataire, posant le lecteur comme le récepteur indirect du discours narratorial. Nous en concluons que tous les dialogues de *Monsieur Malaussène* visent à créer un univers familier auquel le lecteur aime participer.

Dans l'intention d'approfondir dans ce sens notre connaissance des dialogues pennaciens, nous avons fait appel aux théories de la lecture et de la réception de Iser et Eco pour nous efforcer de comprendre la vivacité des images qu'ils suscitent chez le lecteur, c'est-à-dire leur grand pouvoir d'évocation. Nous avons donc abordé le réalisme des dialogues en mentionnant leur temporalité et leur mise en scène du silence, aspects qui donnent l'impression qu'ils ont lieu « en direct » pour ainsi imiter la conversation réelle quotidienne, provoquant dans l'esprit du lecteur la scène exacte d'un échange verbal. De surcroît, un retour sur la forme théâtrale et sur le discours attributif nous a permis, d'une part, de souligner l'importance de l'oralité dans le dialogue malaussénien et la forte impression de vie qui en résulte et, d'autre part, de rappeler l'apport des incises quand il est question de rendre intenses et vrais les échanges romanesques. Enfin, nous avons opposé à ce réalisme des dialogues la distanciation qu'occasionnent la présentation du discours intérieur ainsi que la parole des personnages au discours direct lorsqu'on passe de la narration à la forme dialoguée. Nous avons cependant découvert que ces divers effets de distanciation agissent comme des clins d'œil au lecteur et qu'ils visent à resserrer les liens entre lui et les protagonistes, à l'instar de l'effet humoristique qui sillonne le roman pour déclencher son sourire et sa sympathie.

Afin d'insister sur cette relation qui se tisse entre le lecteur et le texte, nous avons fait intervenir la théorie de l'effet-personnage selon Jouve. Nous nous sommes alors concentrée sur les manifestations du personnage principal, Benjamin Malaussène, dont la parole interpelle celui ou celle qui le lit et crée un lien d'intimité des plus étroits, notamment en raison de la nature sérielle de la saga de Pennac et de l'adresse du bouc émissaire à son enfant à venir. Dans cette longue conversation à laquelle le lecteur a un accès privilégié, le ton de l'œuvre s'avère intimiste et suscite son adhésion au texte. Nous avons ensuite analysé cette

sensation d'intimité, omniprésente dans le roman, à l'aide du processus affectif de l'acte de lecture développé par Thérien et le GREL. Le lecteur s'implique émotionnellement dans le roman, il ressent donc pour les personnages une complicité semblable à ce qu'il peut ressentir pour ses semblables, cette relation éveillant son bagage émotif et sa mémoire affective. À travers diverses scènes dialoguées représentant des conversations familiales et amicales marquées, nous avons vu que ce sentiment d'intimité ressort de l'ensemble du roman, jusqu'à donner l'impression d'un conte narré par Benjamin Malaussène, ce qui n'a rien d'étonnant vu sa qualité de conteur et l'oralité caractérisant sa narration.

Si nous nous sommes surtout intéressée à l'importance du théâtre dans la construction des dialogues de *Monsieur Malaussène*, nous aurions pu aussi y voir une forme scénaristique, considérant les nombreuses références au septième art dans ce quatrième tome de la série (qui a justement été publié au centième anniversaire du cinématographe). Il faudrait voir à quel point les dialogues sont inspirés du cinéma et établir si leur préhension en tant qu'échanges cinématographiques modifierait l'approche du lecteur. Cependant, comme la forme de dialogue inspirée du théâtre remonte à *La fée carabine* et qu'aucun échange de *Monsieur Malaussène* ne s'en distingue de façon formelle, nous avons préféré nous en tenir à l'analyse du dialogue comme mise en scène. Qui plus est, le cinéma, par rapport au théâtre, favorise beaucoup moins le contact entre l'œuvre et le spectateur; un écran impersonnel les gardant chacun de leur côté du monde réel et de la fiction. Le spectateur d'une conversation filmée peut se sentir interpellé par les personnages, qui le prennent parfois en aparté, mais ces derniers ne peuvent vivre autant en lui que lorsqu'il les imagine sur scène, bien présents, ou dans une histoire qui se déroule littéralement entre ses mains, page après page.

Notre intérêt s'est donc arrêté au théâtre et au conte, deux arts qui comportent des orateurs et un auditoire, et qui permettent de transcender la nature solitaire de l'acte de lecture. D'une part, pouvoir se figurer les dialogues romanesques comme une scène, c'est s'imaginer des acteurs susceptibles de demander à brûle-pourpoint: « Et vous, vous en pensez quoi? » C'est laisser au narrateur le soin de nous placer au plus près du dialogue afin que nous nous en sentions participants. Un sentiment de proximité s'installe par rapport à la fiction. D'autre part, envisager la narration de Benjamin comme similaire au conte rappelle le plaisir qu'on a, dans *Monsieur Malaussène*, à s'abandonner à une voix et à se laisser

surprendre par l'histoire qu'elle raconte. Le lecteur sent la présence du narrateur, qui ne manque pas de l'interpeller et d'avoir recours à des coups de théâtre pour le faire réagir. Il y a aussi, dans le roman de Pennac, cet effet de répétition semblable à celui du conte. Au fil de la série Malaussène, des répétitions de variation minime ou spectaculaire mobilisent le lecteur et ravivent le lien de connivence qui s'est créé entre lui et Benjamin d'un roman à l'autre. Chaque roman constitue une occasion de retrouvailles. C'est en effet la nature sérielle de l'œuvre de Pennac qui permet à cette relation de se développer.

Après les nombreuses aventures de la tribu auxquelles le lecteur a pris part dans les tomes précédents, *Monsieur Malaussène* est peut-être le seul roman de la série à pouvoir offrir les prémices d'une relation filiale père-fils aussi intime, jusqu'à nous plonger dans les inquiétudes du futur papa, au beau milieu de plusieurs autres intrigues familiales et policières. Ce quatrième tome qui devait clore la saga est le lieu de maints rebondissements qui déroutent le lecteur sans le sortir d'une habitude issue de ses incursions malausséniennes antérieures. Le conteur connaît ses lecteurs ainsi que leur goût ludique, et il raffole des retrouvailles.

Enfin, si on a souvent qualifié les romans de la série de « contes pour adulte », ce n'est pas seulement en raison du caractère abracadabrant des péripéties qu'ils présentent ou de l'oralité du texte, mais bien en raison de l'interaction très intime et directe qu'ils créent avec le public. Cette interaction prend naissance dans les dialogues romanesques originaux, polymorphes et chaleureux, ainsi que dans la parole du narrateur, également vive et intimiste. Comme le dirait Pennac ou Jouve, un roman, c'est un lieu de rencontres auquel on a accès de chez soi, dans sa solitude peuplée d'autres consciences.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Pennac, Daniel, *Monsieur Malaussène*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, 645 p.

Du même auteur

Pennac, Daniel, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, 287 p.

————— *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1987, 310 p.

————— *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, 199 p.

Ouvrages sur le dialogue et la conversation quotidienne

André-Larochebouvy, Danielle, *La conversation quotidienne*, Paris, Didier, coll. Essais, 1984, 196 p.

Berthelot, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005, 246 p.

Cosnier, Jacques et Catherine Kerbrat-Orecchioni (dir), *Décrire la conversation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, 392 p.

Claude, Marie-Sylvie et Geneviève Di Rosa, *Le dialogue*, Paris, Gallimard, 2005, 267 p.

Durrer, Sylvie, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 1994, 269 p.

Lane-Merciér, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, 366 p.

Mitterrand, Henri, « Dialogue et littérature romanesque », dans Pierre R. Léon et Paul Perron (dir.), *Le dialogue*, Montréal, Didier, coll. Studia Phonetica, 1985, p. 141-154.

Mylne, Vivienne, *Le Dialogue dans le roman de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, 244 p.

Prince, Gérald, « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 305-313.

Rullier-Theuret, Françoise, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Hachette, 2001, 128 p.

Ouvrages sur le théâtre

Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1978, 116 p.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 478 p.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III : Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. « Lettres Belin SUP », 1996, 217 p.

Ouvrages sur la lecture et le lecteur

Bouvet, Rachel, Ghislaine Théberge et Jean Valenti, *Éléments de vocabulaire des théories de la lecture*, Montréal, Université du Québec à Montréal, GREL, 1995, 73 p.

Bouvet, Rachel, « Le plaisir de l'indétermination », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 111-132.

Eco, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.

Gervais, Bertrand, *Tensions de lecture*, Montréal, Université du Québec à Montréal, GREL, 1991, 117 p.

——— *À l'écoute de la lecture*, Québec, Nota bene, 2006, 294 p.

Hotte, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman : l'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene, 2001, 187 p.

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, 405 p.

Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 272 p.

Montalbetti, Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 1992, 127 p.

Pennac, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1992, 199 p.

Picard, Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, 319 p.

——— *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, 188 p.

Prince, Gérard, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, vol. 14, 1973, p. 178-196.

Thérien, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 11-42.

——— « Les images sous les mots », dans Bertrand Gervais et Rachel Bouvet (dir.), *Théorie et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 205-223.

Ouvrages et articles sur Daniel Pennac et *Monsieur Malaussène*

Armel, Alette, « Daniel Pennac : Au bonheur des enfants – entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 357, 1^{er} septembre 1997, p. 96-103.

Brouillet, Chrystine, « Le bonheur du voisin », *Nuit blanche*, n° 30, 1987-1988, p. 62-63.

Bureau, Stéphan, « Entretien avec Daniel Pennac », *Contact, L'encyclopédie de la création*, DVD, Québec, Contact TV Deux inc., 2007, 101 min.

Cant, Sarah, « "Comme des pages pleines de silence" : Image, Word, Absence and Silence in Pennac's *Monsieur Malaussène* », dans Alan English et Rosalind Sylvester (dir.), *Reading Images and Seeing Words*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, 188 p.

Canteloube, Pascal, *L'expression de l'humour et de l'ironie dans les romans de Daniel Pennac*, mémoire de maîtrise, Bordeaux, Université Michel Montaigne, 1995, 171 p.

Ezine, Jean-Louis, « Pennac le délirant », *Le Nouvel observateur*, n° 1589, 20 avril 1995, p. 52-53.

Gaudreau, Hélène, « *Monsieur Malaussène au théâtre, Des chrétiens et des maures* » dans la section « Fiction – Commentaires », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 66, printemps 1997, p. 20-21.

Genest, Anne-Marie, « Daniel Pennac : Déclaration à un amoureux », Québec, *Le Libraire*, décembre 2010 - janvier 2011, p. 61.

Halling, Kirsten. « *Et comme il n'y a rien d'autre à faire, je me marre.* » : *Humor and Pathos in the Writings of Daniel Pennac*, thèse de doctorat, Charlottesville, University of Virginia, 1996, 300 p.

Horvath, Christine, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

Leduc, Frédéric, *Le personnage et la lecture ludique dans La fée carabine de Daniel Pennac : le jeu comme espace de créativité pour le lecteur de romans*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2004, 130 p.

Leoncini Bartoli, Antonella, « Tensions, contaminations et appropriation progressive d'autres langages dans l'univers linguistique et socioculturel de Daniel Pennac », *Tranel*, Suisse, n° 34/35, 2001, p. 411-426.

Libiot, Éric, « Charyn-Pennac : L'ami américain », *L'Express*, 2 février 2002.

Lozzi, Nicolas et Marina Cappioli, *Les nombreuses vies de Malaussène*, Lyon, Les moutons électriques, 2008, 189 p.

Nettelbeck, Colin W. « The "Post-literary" Novel : Echenoz, Pennac and company », *French Cultural Studies*, vol. 5, n° 14, juin 1994, p. 113-138.

Perron, Gilles, « Du polar à la littérature : *La petite marchande de prose* de Daniel Pennac », *Québec français*, n° 141, 2006, p. 42-45.

Ridon, Jean-Xavier, « Mémoire, récit et contamination dans *La Fée Carabine* de Daniel Pennac », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, n° 3, automne 1997, p. 50-60.

Saletti, Robert, « *La petite marchande de prose* de Daniel Pennac : La première personne du pluriel », Paris, *Spirale*, mai 1990, p. 11.

Sevin, Lucile, « Le texte en perspective : dossier », *La fée carabine*, Paris, Gallimard, coll. Folioplus classiques, 2007, p. 315-375.

Stott, Carolyn Anne, *Belleville rouge, Belleville noir, Belleville rose : Représentations d'un quartier parisien depuis le Moyen Âge jusqu'à l'an 2000*, thèse de doctorat, South Australia, The University of Adelaide, 2008, 370 p.

Swofford, Joel, « Permanency, Coherency and Transparency in Daniel Pennac's *Monsieur Malaussène* », *Nottingham French Studies*, vol. 44, n° 2, 2005, p. 76-84.

Verdaguer, Pierre, *La séduction policière, signes de croissance d'un genre réputé mineur : Pierre Magnan, Daniel Pennac et quelques autres*, Birmingham, Summa Publications Inc., 1999, 315 p.

Voisard, Anne-Marie, « "Ce n'est jamais qu'un roman" : Daniel Pennac cultive l'humilité », Québec, *Le Soleil*, samedi 16 septembre 1995, p. C14.

Théories littéraires

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, *Communications* 8, 1981, p. 7-33.

————— « L'effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 81-89.

————— *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 439 p.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 311 p.

Demers, Jeanne et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 3-24.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 469 p.

Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 817 p.

Dupriez, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 541 p.

Renoux, Jean-Claude, *L'art de conter*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, 207 p.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. idées nrf, 184 p.

Suleiman, Susan R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, 314 p.

Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil, *Communications* 8, 1981, p. 131-157.

————— « Présentation », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 7-10.