

Daniel Pennac: des Histoires d'histoires

David J. Bond

Université de la Saskatchewan

Les quatre romans de Daniel Pennac connus collectivement sous le titre du “Quatuor de Belleville” ont valu à leur auteur un énorme succès et les louanges unanimes des critiques. Décrit par un critique américain comme “one of the new artistic powers of the 1990s,” Pennac obtient le prix de la ville de Reims (1985), celui de la ville de Grenoble (1987), et le prix du livre Inter (1990).¹ A partir du troisième roman du Quatuor (*La Petite Marchande de prose*), Pennac ne sera plus publié chez Gallimard en Série Noire, mais dans la Collection Blanche. Ces “polars” sont, pour ainsi dire, promus au rang de romans destinés au grand public. Signe encore plus éclatant de son succès, les deux premiers romans de la série (*Au Bonheur des ogres* et *La Fée carabine*) sont adaptés à la télévision. Quant à la critique, elle accueille “le phénomène Pennac”² avec enthousiasme. Ses romans sont “la défense et l’illustration de la Littérature elle-même” écrit un critique, et un autre parle d’un monde romanesque “burlesque, loufoque, poétique, beau comme la rencontre de Queneau, Pérec et Marcel Aymé dans un commissariat de police.”³

Au cœur du Quatuor se tient Benjamin Malaussène, personnage qui exerce le curieux métier de bouc émissaire dans une grande surface (le premeir roman) et dans une maison d’édition (les trois autres). Sa mère tombe amoureuse avec une régularité étonnante, quitte la maison, et laisse à Benjamin le soin d’une famille nombreuse. La tribu Malaussène se compose d’enfants ayant chacun un père différent et des dons particuliers: Thérèse prédit l’avenir; le Petit fait des rêves prémonitoires; Jeremy est pyromane; Clara est photographe de génie; Verdun, le bébé de la famille, ne fait que hurler (seul le flic franco-vietnamien, l’inspecteur Van Thian, peut l’apaiser); Louane se contente de vivre le parfait amour avec le docteur Laurent. Julius, le chien épiléptique, et le compagnon fidèle de Benjamin, fait partie intégrante de ce groupe qui est moins une famille qu’un “fléau naturel” (*La Fée carabine*, 223).

L’imagination débordante de l’auteur se manifeste, non seulement dans la création de personnages extraordinaires, mais dans des histoires qui, selon Frédéric Vitoux, font s’exclamer: “Mais où diable l’auteur va-t-il chercher tout ça?”⁴ *Au Bonheur des ogres* (1985) a pour cadre un grand magasin parisien où, pendant l’occupation allemande, un groupe de nazis attirait des enfants juifs pour les violer et les manger. Quarante ans plus tard, ces ogres sont assassinés un par un dans le magasin. Benjamin, employé comme bouc émissaire pour attirer la colère des clients mécontents, se trouve soupçonné de ces meurtres. Il est enfin innocenté, mais, dans *La Fée carabine* (1987), il est mêlé de nouveau à de ténébreuses affaires: une vieille dame “bute” un flic malhonnête en plein Belleville;

d'autres vieilles dames s'entraînent au maniement d'armes à feu dans les catacombes de Montrouge, sous la direction d'un ancien partisan yougoslave; l'inspecteur van Thian, déguisé en veuve vietnamienne, essaie de dépister un meurtrier qui égorge les vieillards; d'éminentes personnalités procurent des drogues aux vieillards dans le but d'acheter leur propriété à bas prix après leur mort ou leur emprisonnement. Dans *La Petite Marchande de prose* (1987), Malaussène travaille dans une maison d'édition parisienne. Les plus gros tirages de la maison sont ceux d'un auteur inconnu qui est, en réalité, un meurtrier qui écrit ses best-sellers dans une cellule de prison modèle. La patronne de la maison (la reine Zabo) persuade Malaussène d'assumer l'identité de l'auteur. Après une campagne de publicité qui dure des semaines, on présente Malaussène au public dans le Palais Omnisports de Bercy. Mais le vrai auteur s'évade de sa prison et essaie d'abattre Malaussène au moment où il s'appête à s'adresser au public. Grièvement blessé, il est sauvé *in extremis* par un médecin de génie, le professeur Marty. *Monsieur Malaussène* (1995) révèle un Benjamin qui continue à être le souffre-douleur de tout le monde. Il est accusé d'avoir tué plusieurs prostituées, mais, grâce aux efforts de Gervaise, la fille de Thian, qui est à la fois religieuse et inspecteur de police, il est innocenté de nouveau.

Ces résumés ne donnent qu'une idée approximative d'une série de romans à l'intrigue complexe et aux rebondissements multiples. Il est également impossible de donner une idée précise de l'extraordinaire humour de Pennac. Il est, selon un de ses critiques, "one of the most creative comic authors in recent years."⁵ Et, pourtant, malgré le comique de ces écrits, leur aspect roman policier et l'élément de fantaisie derrière les événements, ce sont des romans où les thèmes "sérieux" ne manquent pas: les horreurs de l'existence quotidienne; le rachat par l'amour; la lutte du bien et du mal; l'explication mythique de la réalité (le mythe du bouc émissaire, qui se profile derrière tout le quatuor est, selon René Girard, le mythe fondateur de la civilisation).⁶ De plus, il est évident que Pennac lui-même se considère dans une tradition d'auteurs "sérieux," car ses textes sont parsemés d'allusions à des noms qui sont parmi les plus grands de la littérature. Ainsi, le titre d' *Au Bonheur des ogres*, comme les descriptions toutes "naturalistes" de Belleville, rappellent Zola; *La Petite Marchande de prose* fait penser à la petite marchande d'allumettes d'Anderson; *La Fée carabine* suggère la Fée Carabosse et *La Fée aux miettes* de Nodier; Malaussène, qui écoute avec un étonnement grandissant la plaidoirie des avocats pendant son procès, fait penser au Meursault de Camus sur le banc d'accusé; les noms d'Eugène Suë, Gaston Leroux et Emile Zola sont cités par Malaussène dans ses descriptions du quartier où il habite. Certains critiques ont ajouté à cette liste "l'influence" d'écrivains tels que Chandler, Hammett, Himes, Queneau, Pérec et Céline.⁷

La vision de l'existence humaine qui se dégage du Quatuor est également "sérieuse." Pennac brosse un tableau très noir de "la merde onthologique dans laquelle nous patuageons."⁸ Son univers romanesque est rempli de meurtres, d'accidents de la circulation qui transforment la rue en champ de bataille où "il n'y eut pas de vainqueur" (*Au Bonheur*, 187), d'attentats à la bombe, d'individus tellement écoeurés par leur existence qu'ils "se shootent comme des perdus" (*Au Bonheur*, 247), de jeunes gens sans avenir, et de vieillards pressés d'oublier un passé par trop déprimant. Tout roman policier doit

comporter des meurtres et des violences, mais ceux du Quatuor montrent la violence entre les êtres humains comme accompagnement "normal" de la vie. Comme le dit un personnage de *La Petite Marchande de prose*: "On tue vraiment partout de nos jours" (202. Les italiques sont de Pennac). Quant aux souffrances et déceptions de tous les jours, elles font partie de "l'innommable douleur, la vacherie céleste dans tout son ô Dieu raffinement" (*La Petite Marchande*, 81).

A la lumière de cette vision de l'existence humaine, et du côté "sérieux" en général de ces écrits, il est malaisé d'expliquer leur succès. Bien sûr, l'humour et la fantaisie du Quatuor jouent un rôle dans leur accueil enthousiaste par le grand public, mais à eux seuls ces aspects du texte n'offrent pas de raison suffisante du phénomène Pennac. Il faut chercher cette raison ailleurs, et c'est Pennac lui-même qui la fournit.

Pour Pennac, "un roman raconte d'abord une histoire" et étanche "d'abord notre soif de récit" (*Comme un roman*, 129. Les italiques sont de Pennac). L'importance qu'il attache à l'histoire est évidente dans sa méthode de construire un roman, car il commence par imaginer une histoire, et le reste suit. "Je ne commence à écrire qu'une fois l'histoire entièrement composée," écrit-il.⁹ Et le lecteur et la lectrice sont pris par ces histoires, puisque Pennac est un conteur sans pareil. Il "rétablit la fonction traditionnelle du roman: narrer les histoires du temps qui passe."¹⁰ Par l'importance particulière qu'il accorde à l'histoire, Pennac affirme la primauté du plaisir de lire, et il réussit à "rappeler qu'un roman raconte d'abord une histoire, qu'il y a un plaisir à prendre."¹¹ En tant que lecteurs de ses romans, nous sommes comme les frères et les sœurs de Benjamin, qui écoutent des histoires en s'écriant: "La suite, bordel, LA SUITE!" (*La Fée*, 310).

Les personnages des romans de Pennac sont fascinés par les récits et, dans chaque roman du Quatuor il y a au moins un personnage qui raconte ou lit des histoires aux jeunes Malaussène. Au début, c'est Benjamin qui joue ce rôle, mais il est remplacé par Risson dans *La Fée carabine*, et ensuite par Thian dans *La Petite Marchande de prose*. Dans *Monsieur Malaussène*, ils sont plusieurs qui se relaient à raconter des histoires: le vieil huissier, Cisou; l'assistant de celui-ci, Graine d'Huissier; Jérémy; Julie (l'amante de Benjamin, qui raconte sa vie). Certains autres personnages entreprennent des activités analogues qui éveillent leur intérêt et les absorbent tout à fait comme les récits captent les enfants. Claire s'adonne avec passion à la photographie; Julie exerce le métier de journaliste, en affirmant que "dans le journalisme tel que je le conçois . . . les raisons d'écrire sont mes seules raisons de vivre" (*La Fée*, 48); Yasmina, la voisine arabe des Malaussène, s'absorbe dans le chant; Barnabé, le génie fou dans *Monsieur Malaussène*, passe sa vie à faire des enregistrements sonores; Mattias, le cinéaste, et Suzanne, la patronne du cinéma du quartier, se consacrent au cinéma.

Ces activités, mais surtout l'acte de lire ou de raconter des histoires, constituent une réponse de la part des personnages à l'horreur de vivre. Pennac a déclaré: "Il n'y a que le romanesque pour rendre [la vie] vivable."¹² Après une journée remplie des déceptions et des souffrances de la vie quotidienne, Malaussène et le reste de sa tribu trouvent dans la lecture d'une histoire un apaisement qui rend leur existence un peu moins difficile. Même le responsable des attentats dans *Au Bonheur des ogres* se rend compte que la fiction rend

la vie supportable. “Imaginez-vous dans un roman,” dit-il à Malaussène. “Cela vous aidera à combattre votre peur” (271). Jérémy, à qui on laisse la charge des enfants quand Benjamin est en prison, calme les peurs de ses frères et sœurs en leur lisant, à l’heure du coucher, le manuscrit qu’il écrit. Ainsi, il “avait pris la tribu en main, à l’heure des cauchemars” (*Monsieur Malaussène*, 445).

Les histoires soulagent et consolent en grande partie parce qu’elles éloignent la vie. Quand Risson raconte aux enfants les grands classiques de la littérature occidentale, ils sont transportés hors de ce monde, et: “Plus rien n’existe, hormis ce qu’il raconte aux enfants” (*La Fée carabine*, 33). Même la violence des humains, les crimes inimaginables qu’ils commettent dans le Quatuor, sont distancés par l’histoire, car, selon Pennac, “une des fonctions essentielles du conte, et plus vastement, de l’art en général . . . est d’imposer une trêve au combat des hommes” (*Comme un roman*, 36-37). Pour Clara, la photographie fait de même, et, quand elle assiste à des événements particulièrement horribles, sa première réaction est d’en prendre une photo. Face à l’insupportable, elle porte son Leica à l’œil, et “FLASH! Voilà l’horreur endiguée” (*Au Bonheur*, 156). Selon Pennac, en prenant des photos, “[Clara] domestique ce que la réalité a de terrible sans l’admettre pour autant.”¹³ C’est ainsi qu’elle “anesthésie l’horreur à coups d’obturateur” (*Au Bonheur*, 106).

Raconter des histoires, prendre des photos et entreprendre certaines autres activités deviennent une protection contre le monde. La petite Verdun, qui bout de rage contre la vie, ne trouve de protection contre celle-ci qu’au moment sacré de la soirée où l’on raconte des histoires. D’autres trouvent qu’une fois racontée, l’histoire poursuit son chemin dans l’esprit, créant un monde à part et un refuge. “Le livre est lu,” écrit Pennac, “mais nous y sommes encore. Sa seule évocation est un refuge à nos refus. Il nous préserve du Grand Extérieur” (*Comme un roman*, 93). Mais cet effet de l’histoire ne se limite pas aux personnages de Pennac. Il est intéressant au plus haut degré qu’une journaliste qui a interviewé de jeunes lecteurs de Pennac affirme que ceux-ci lisent le Quatuor “comme si la passion des histoires était le dernier rempart contre la tristesse universelle.”¹⁴

Le récit protège principalement parce qu’il est une forme d’ordre et de cohérence dans un monde où ces choses manquent. Alexandre Kramer, l’auteur de best-sellers dans *La Petite Marchande de prose*, est “un de ces romanciers qui mettent le monde en ordre comme on range une chambre” (337). Mais cela est également vrai de tout romancier ou conteur, car l’histoire, presque par définition, représente l’ordre. Benjamin, Jérémy et Thian transforment les événements de leur vie en contes (les contes mêmes que nous avons devant nous en lisant les romans du Quatuor) pour y voir clair, pour les mettre en ordre et y trouver un sens. A la fin de la journée, désorientés par leurs expériences, ils racontent leur vie dans l’espoir de la rendre plus claire. Comme l’a très bien écrit un critique, en parlant des histoires racontées dans le Quatuor: “Their value is in their power to unify experience, to tie up loose ends, to refigure life in such a way that some possibility, at least, of meaning is created.”¹⁵

Si, par surcroît, l’histoire est écrite, elle peut sembler doublement cohérente et stable. C’est sans doute pour cette raison que Thérèse écrit les histoires de Benjamin à mesure qu’il les raconte aux enfants. Les articles de journal rédigés par Julie imposent également

un ordre aux événements auxquels elle a assisté partout dans le monde. Ce qui frappe un autre personnage quand il lit ces articles c'est justement "la sagesse de l'écriture par opposition à la nature explosive des sujets traités" (*La Fée*, 114).

L'ordre et le sens imposés par le récit sont purement arbitraires. Quand il écrit sur le pouvoir exercé par le roman sur la vie, Pennac décrit l'ordre ainsi établi comme "gratuit," et il parle de "la gratuité, qui est la seule monnaie de l'art" (*Comme un roman*, 38). Le sens du récit est choisi par celui ou celle qui invente l'histoire, et c'est un sens humain, imposé par un être humain contre le non-sens de la vie. C'est surtout un sens établi contre le plus grand non-sens de tous: la mort. "Et, par-dessus tout," écrit Pennac, "nous lisons contre la mort" (*Comme un roman*, 91). L'histoire est un ordre créé par opposition à Dieu et à son monde. Ce n'est pas par hasard que le nom choisi pour l'auteur inconnu de best-sellers est J. L. Babel, car les récits de celui-ci, lus par des millions d'hommes et de femmes, sont comme la tour de Babel: un défi lancé à la face de Dieu.

C'est par désir de l'ordre et du sens que le commissaire Coudrier devient policier. "Je suis entré dans la police pour aller au-devant des surprises . . . par horreur de l'imprévu," explique-t-il (*La Petite Marchande*, 278). Le policier est celui qui trouve un ordre dans l'imprévu et l'inexplicable. Par la même logique, l'auteur de romans policiers révèle un ordre derrière le chaos des événements qu'il décrit. Nous comprenons, donc, pourquoi Pennac a choisi la forme du roman policier pour les quatre récits du Quatuor. Il a même écrit qu'il utilise exprès cette forme parce qu'elle impose un ordre particulier: "La contrainte du genre impose une argumentation qui constitue le point du départ du roman."¹⁶ Dans le cas de *La Fée carabine*, Pennac a changé tous les clichés du genre (une vieille dame tue le jeune flic; des grands-pères se droguent et sont sauvés par des jeunes; des grands-mères portent des armes à feu) pour s'imposer de nouvelles contraintes. Il explique qu'il cède dans ce roman à "une tentation esthétique oulipienne: écrire un roman policier en inversant les stratégies du genre."¹⁷

Il y a, dans les romans de Pennac, d'autres tentatives de la part des personnages de créer la cohérence, tentatives que nous pouvons comparer à l'acte de raconter. Clara, par exemple, prend des photos pour faire surgir un monde qui contient "le grouillement extraordinairement vivant d'une existence où chaque geste avait un sens" (*La Petite Marchande*, 54). Les échecs, pour le Yougoslave Stojil, constituent un monde régi par des règles précises où chaque pièce a son rôle. Par conséquent, Benjamin joue aux échecs avec lui parce que, dit-il, "c'est tout à fait le genre de calme dont j'ai besoin" (*Au Bonheur*, 87). Thérèse cherche la cohérence dans l'astrologie, qui lui indique un ordre à venir et la met à même d'éviter l'imprévu.

Plongé dans ce monde fascinant d'êtres à la recherche de la cohérence, le lecteur est souvent saisi, néanmoins, par un soupçon: les histoires, pour les personnages de Pennac, ne sont-elles pas un moyen de tourner le dos à la réalité? Ces personnages se protègent dans leurs récits, mais n'est-ce pas au prix de fermer les yeux sur une réalité qu'ils ne peuvent aucunement influencer ou améliorer? Le fait que certains personnages qui s'adonnent à la fiction soient aussi des drogués suggère que les histoires ne sont qu'une drogue parmi d'autres. En effet, Benjamin dit de la fiction qu'elle est "une dope dont les

pires vacheries de la vie ne peuvent nous guérir” (*La Petite Marchande*, 111).

Malgré les paroles de Benjamin, cette interprétation du rôle des histoires serait erronée. Au contraire, Pennac écrit que le récit doit être lié directement à la vie, et que pour le lecteur, la lecture “tisse un réseau serré de connivances entre la vie et lui” (*Comme un roman*, 197). Cela est certainement le cas des récits racontés et lus par les personnages du Quatuor, car ce sont justement les expériences de leur vie que Benjamin, Thian et Jérémy transforment en histoires. Et, même si elles sont remplies d’incidents fantastiques, elles reflètent aussi la misère et les problèmes que les personnages rencontrent tous les jours. Quand Benjamin veut raconter au Petit des histoires de pure fantaisie dans lesquelles il n’y a “malheurs nulle part, ni au début ni à la fin,” il découvre l’impossibilité de séparer ses récits de la dure réalité de sa vie. Il n’y a que “réalisme à tous les étages, mort, nuit, ogres, fées putrides” (*Au Bonheur*, 167). Suivant l’exemple de son aîné, Jérémy écrit des pièces qui sont liées à sa vie: “Metteur en scène réaliste, Jérémy . . . on puise à pleines mains dans le réel, on flanque le monde face au monde et tant pis pour les dégats” (*Monsieur Malaussène*, 132).

Julie a la même conception du journalisme, et elle déclare que “la journaliste . . . est au service de réel” (*La Petite Marchande*, 117). Job considère le cinéma comme un reflet fidèle de la vie, et ses premiers films sont un choc considérable pour les spectateurs, car “ils étaient habitués à considérer le monde comme un livre d’images, et voilà qu’on leur présentait des images qui, justement, *étaient le monde.*” (*Monsieur Malaussène*, 255. Les italiques sont de Pennac). Clara explique à son frère qu’elle prend des photos pour se protéger, mais aussi pour entrer en contact avec la vie, pour la voir de tous les points de vue, “pour *savoir*, tu comprends?” (*Au Bonheur*, 198. Les italiques sont de Pennac).

Ces personnages ne confondent pas, pour autant, la vie et l’art. Ils se rendent compte que, bien que liés, ce sont deux mondes différents. Benjamin, qui crée ses contes à partir de sa vie, découvre “toute la distance que la vie met entre réalité et fiction, quoi qu’on fasse” (*Au Bonheur*, 213). Le roman n’est pas la vie, car celle-ci a une logique toute différente de celle de la fiction. Par conséquent, quand Benjamin s’imagine des dénouements pour ses contes, il découvre que la vie produit toujours des événements qui sont bien plus étranges que ce qu’il a imaginé. “Pourquoi la ‘réalité’ s’oppose-t-elle à tous mes projets? Pourquoi la vie me contrecarre-t-elle?” s’écrie-t-il (*Au Bonheur*, 260).

En fin de compte, les histoires ne sont que des mots, et ceux-ci ne changent rien à la vie. Les mots n’ont pas de prise sur la réalité, n’ont aucune influence sur les phénomènes non-linguistiques. Quand il était jeune, le commissaire Pastor “croyait encore les phrases capables de réduire l’innomable” (*La Fée*, 27), mais il apprend, comme les autres personnages de Pennac, que construire des intrigues et raconter des histoires ne mettent pas fin aux crimes, aux injustices et à la misère. Le roman ne change surtout rien à la méchanceté des hommes. Pennac songe à son propre émerveillement à lire les grands romanciers, et il se demande comment ces auteurs n’ont pas réussi à changer le cœur humain: “Comment se peut-il que ce qui vient de me bouleverser à ce point n’ait eu en rien modifié l’ordre du monde? Est-il possible que notre siècle ait été ce qu’il fut après que Dostoïevsky eut écrit *Les Possédés*? D’où viennent Pol Pot et les autres quand on a

imaginé le personnage de Piotr Verkhovensky?” (*Comme un roman*, 94).

Ces questions ne supposent pas de réponse, car Pennac croit, après George Steiner, que: “There is now a good deal of evidence that artistic sensibility and the production of art are no bar to active barbarism.”¹⁸ Il est évident dans le *Quatuor* que ni ceux qui inventent ni ceux qui lisent des histoires ne deviennent plus vertueux par ce fait. Le vieux Risson, bien que libraire qui a consacré sa vie à la littérature, est néanmoins un criminel qui essaie de tuer Thian. Kramer, l’auteur de best-sellers, est emprisonné pour plusieurs meurtres. Quant à Benjamin et ses amis, “Ils n’avaient jamais pensé qu’un bouquin pût améliorer une canaille. Et de voir que les livres confirment les autres dans l’illusion de leur humanité, cela les amusait beaucoup” (*La Petite Marchande*, 225).

Le désir même de créer un ordre dans le désordre de l’existence peut mener à des actes malhonnêtes et souvent dangereux. Il y a dans les romans de Pennac certains personnages qui ne sont pas essentiellement mauvais, mais qui, emportés par ce désir, inventent des “histoires” qu’ils plaquent sur les événements. La police et les avocats qui accusent Benjamin de meurtre trouvent une “explication” et un “ordre” dans les événements, mais c’est un faux ordre. “Une erreur judiciaire,” déclare Benjamin, “est toujours un chef d’oeuvre de cohérence” (*Monsieur Malaussène*, 462). Sainclair, le criminel qui implique Malaussène dans ses crimes en tissant une “intrigue” logique pour persuader la police et les juges, “était comme le divisionnaire Legendre, et comme le juge Képlin, et comme des honnêtes gens, il souffrait d’un furieux besoin de cohérence” (*Monsieur Malaussène*, 510). Mais la réalité n’est pas logique, et elle n’admet pas qu’on la transforme en histoire. (Et c’est précisément parce qu’elle n’est pas logique que nous avons besoin d’histoires.) Les faits de la vie de Malaussène sont invraisemblables au point où ils sont moins croyables que les histoires inventées par la police. Il n’est pas étonnant que les juges choisissent l’interprétation la plus “cohérente,” mais elle s’avère ne pas être conforme à la réalité.

Les histoires ne sont pas la vie et elles n’ont aucune prise sur la réalité. Elles constituent un monde à part, mais un monde qui est indissolublement lié à la vie. Elles sont une dimension à l’intérieur de la réalité, un monde dans un monde. Quand les personnages de Pennac racontent des histoires, ils éloignent et engagent la vie à la fois; ils se protègent et ils apprennent à connaître le réel. L’histoire est un monde privilégié où ceux qui racontent et ceux qui écoutent se rencontrent et trouvent une sorte d’innocence temporaire avant de replonger dans les cruautés de l’existence. Evoquant le moment du soir où nous avons écouté, enfants, une histoire racontée par un adulte, Pennac écrit: “C’était un moment de communion, entre nous, l’absolution du texte, un retour au seul paradis qui vaille: l’intimité” (*Comme un roman*, 36). C’est sans doute cette intimité dans l’histoire qui a attiré tant de lecteurs dans les romans de Pennac.

Notes

¹ Michael B. Kline, "Pennac, Daniel. *La Petite Marchande de prose*," *French Review* 64, N° 5 (April 1991): 875. Toutes les citations sont tirées des éditions suivantes des écrits de Pennac:

Au Bonheur des ogres (Paris: Folio, 1989); *La Fée carabine* (Paris: Folio, 1989); *La Petite Marchande de prose* (Paris: Folio, 1990); *Comme un roman* (Paris: Folio, 1992); *Monsieur Malausène* (Paris: Gallimard, 1995).

² Catherine Argand, "Le Phénomène Pennac," *Lire* N° 207 (décembre 1992): 24-25.

³ Bertrand Andusse, "Le Blanc et le noir," *Monde[Livres-Idees]* N° 14002 (2 février 1990): 25; F. V., "Daniel Pennac Français, 45 ans, écrivain," *Le Nouvel Observateur* N° 1310 (14-20 décembre 1989): 7.

⁴ Frédéric Vitoux, "Un Héros sous perfusion," *Le Nouvel Observateur* N° 131 (25-31 janvier 1990): 74.

⁵ Kline, 876.

⁶ Voir René Girard, *Le Bouc émissaire* (Paris: Grasset / Livre de Poche, 1982).

⁷ Kline, 875; Argand, "Entretien avec un rêveur," *Lire* N° 207 (décembre, 1992): 30; Colin W. Nettlebeck, "The 'Post-Literary' Novel: Echenoz, Pennac and Company," *French Cultural Studies* 5 (1994): 134.

⁸ Catherine Argand, "Entretien avec un rêveur," 28.

⁹ *Le Roman policier et ses personnages*. Textes réunis et présentés par Yves Reuter. (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1989), p.186.

¹⁰ Catherine Argand, "Le Phénomène Pennac," 25.

¹¹ *Ibid.*, 25.

¹² J.K., "Une Humaine Tribu," *La Revue Nouvelle* 95, N° 10 (octobre 1992): 141.

¹³ Catherine Argand, "Entretien avec un rêveur," 30.

¹⁴ Catherine Argand, "Comment le voient ses copains," *Lire* N° 207 (décembre 1992): 31.

¹⁵ Colin W. Nettlebeck, 135.

¹⁶ Marie-Louise Poletti, "Mystère Pennac," *Le Français dans le Monde* N° 259 (août-septembre, 1993): 49.

¹⁷ Marie-Louise Poletti, 49.

¹⁸ George Steiner, *Extraterritorial* (Harmondsworth: Penguin, 1975), 45.