



**HAL**  
open science

# The Book Thief: Une hybridité narrative kidnappe son lecteur

Sonja Böttger

► **To cite this version:**

Sonja Böttger. The Book Thief: Une hybridité narrative kidnappe son lecteur. *Crossways Journal*, 2019, Le coup de la panne : ratés et dysfonctionnements textuels, 3 (2). hal-02303989

**HAL Id: hal-02303989**

**<https://univ-perp.hal.science/hal-02303989>**

Submitted on 2 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***The Book Thief* : Une hybridité narrative kidnappe son lecteur**

**Sonja Böttger**

Université de Perpignan – Via Domitia  
France

Le roman de formation ou d'éducation, souvent désigné par le terme allemand Bildungsroman, se caractérise par un récit qui suit un.e protagoniste à travers son enfance et son adolescence. Ce genre a traversé les siècles sans limite linguistique, géographique ou temporelle. Avec, pour citer des textes d'origines différentes, *Candide* de Voltaire, *Jude the Obscure* de Hardy, *Demian* de Hesse et *Cat's Eye* de Atwood, le Bildungsroman a accompagné le développement de jeunes esprits de tous les temps depuis *L'Odyssée* d'Homère jusqu'à la littérature de jeunesse contemporaine. Comme ces quelques exemples le suggèrent, ces textes ne sont pas tous adressés à des jeunes lecteurs. Bien au contraire, ils permettent aux lecteurs de tous âges de se plonger dans la subjectivité de l'identité bouleversée par l'apprentissage. De plus, la définition du genre a été assouplie avec l'intégration de la question du vieillissement dans un sous-genre que les critiques anglophones ont nommé *ageing Bildungsroman*, auquel des textes comme *The Sea* de John Banville et *The Summer Before the Dark* de Doris Lessing ont été identifiés.

L'envergure du genre, tant au niveau du lectorat qu'au niveau des histoires racontées, peut s'expliquer par l'universalité des définitions mêmes du genre. En effet, le roman de formation traite de l'évolution du sens de soi à travers les changements physiques et psychologiques, le développement de l'identité et le rôle de l'autre dans les transformations vécues par le protagoniste, des préoccupations qui sont universelles. L'évolution du soi est inhérente au cycle de vie même, et donc vécue au quotidien par chacun. Ainsi, les récits de formation, qu'ils soient fictionnels ou non, invitent le lecteur à se projeter dans l'histoire et à partager la subjectivité du protagoniste.

Cette invitation à s'identifier au personnage et à vivre l'histoire avec lui est ce qui nous intéresse dans cette étude. En effet, cette projection du lecteur dans un monde fictionnel est l'une des variations de séduction du lecteur que nous allons approfondir. Nous allons tout particulièrement nous intéresser aux stratégies narratives utilisées dans le roman *The Book Thief* afin de séduire – ou plutôt, de kidnapper – le lecteur. *The Book Thief* (*La voleuse de livres*) a été publié par l'auteur australien Markus Zusak en 2005. L'histoire se passe en Allemagne, pays d'origine des parents de l'auteur, pendant la seconde guerre mondiale. C'est l'histoire de Liesel, une enfant de neuf ans qui est amenée à vivre chez des parents adoptifs dans une ville fictive du nom de Molching. Au cours du récit, alors qu'elle apprend à la fois à lire et à cacher ses idées politiques et celles de sa famille adoptive, elle découvre le pouvoir des mots et de la littérature. À ce thème en lui-même déjà métافictionnel s'ajoute une narratrice très intrusive, qui commente sans cesse sa propre narration. L'histoire est racontée par la Mort,

figure partiellement anthropomorphique qui est assez différente des représentations classiques de la mort. Lors de ses voyages pour récolter les âmes, elle trouve des histoires, les histoires de ceux qui survivent. Le roman est une de ces histoires, mais c'est aussi l'histoire de la mort elle-même ainsi que du procédé de narration qu'elle entame.

Malgré son statut de *bestseller*, peu de publications concernant *La Voleuse de Livres* existent. Un des aspects analysés est le rôle de la Mort en tant que personnage et en tant que thème (Johnson). Cette analyse se penche sur des questions éthiques telles que la douleur de la vie pendant la guerre mais uniquement par une étude de la diégèse, et non des techniques narratives. Les thèmes sont en effet l'objet d'étude le plus fréquent en ce qui concerne les analyses du roman (un autre exemple est celui de Koprince, qui étudie le rôle de la cave, « the basement »). Cela est étonnant, si l'on considère le sujet de ce roman (sujet traité dans d'innombrables œuvres), et la narration (originale, particulièrement pour un roman de jeunesse). Cependant, certains chercheurs se sont penchés sur les questions génériques soulevées par le roman. Adams a étudié la place du roman dans le genre de la littérature de jeunesse sur la Shoah. Buckland, quant à elle, place le roman dans le genre de « Transcendent History », qu'elle décline à partir du genre existant, « Alternate History ». Enfin, toujours au sujet du genre, Smith argumente que la littérature de jeunesse défie souvent la classification traditionnelle des genres, notamment par la présence de la Mort qui sort le roman du genre de la fiction historique pour le faire basculer partiellement vers la fantasy. La présente étude s'inscrit donc comme une nouvelle approche du roman dont l'originalité au point de vue narratif n'a pas été étudiée.

Nous allons tout d'abord explorer le statut hybride de la narratrice. Il semble en effet que sa nature en tant qu'être dans la diégèse remette en question sa catégorisation en tant que narratrice. Comme mentionné ci-dessus, l'histoire est racontée par la Mort. Déjà, au plan diégétique, il s'agit d'une présence énigmatique qui se définit en opposition aux conventions. Elle s'affirme en effet comme étant différente des représentations classiques de la mort. Elle dit par exemple : « j'aime bien cette vision de la mort qu'ont les humains, sous les traits de la Faucheuse. La faux me plaît. Ça m'amuse » (Zusak/Girod 79: Marie-France Girod) / « I like this human idea of the grim reaper. I like the scythe. It amuses me » (Zusak 80). Tandis qu'elle exige que nous ne l'associons ni aux humains, ni aux autres personnifications de la mort, elle ne donne pas d'éléments permettant de l'imaginer. Dans ce passage comme dans d'autres, elle ne se décrit qu'en négatif, ce qui fait d'elle une créature mystérieuse sur le plan physique. Cependant, le lecteur connaît la narratrice sur le plan psychologique à travers la narration. On sait par exemple qu'elle ressent de l'empathie pour les humains ; c'est ainsi qu'elle justifie son choix de raconter l'histoire de Liesel Meminger. Elle finit d'ailleurs l'épilogue par la phrase « Je suis hantée par les humains » (Zusak/Girod 558) / « I am haunted by humans » (Zusak 554). Nous allons montrer que sa nature dans la diégèse n'est pas sans rapport avec son statut en tant que narratrice.

Au niveau de la narration, la mort a aussi un statut hybride : elle a des caractéristiques à la fois des narrateurs homodiégétiques et des narrateurs hétérodiégétiques. Tel un narrateur homodiégétique, elle raconte l'histoire à la première personne, et elle a une identité dans la diégèse, la mort, qui a assisté à certains événements et a une présence physique. Cependant, on peut remettre en question son statut de personnage. Elle n'a pas de rôle dans l'histoire même, elle ne peut pas interagir avec les autres personnages, à part, semble-t-il dans l'épilogue, après leur mort. On pourrait dire qu'elle est comme dans une autre dimension de la même diégèse : elle ne peut ni parler avec les personnages humains, ni avoir un contact physique avec eux ; elle les voit mais ils ne la voient pas, et elle ne peut influencer les événements à part en les racontant. Elle est donc réduite au statut de témoin, dont le seul rôle est de raconter l'histoire. Or, ces attributs sont exactement ceux d'un narrateur hétérodiégétique. Pour éclaircir la question, on peut se pencher sur ce que l'on appelle un « personnage » lorsque Genette définit un narrateur homodiégétique comme un « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte » (Genette 252). La narratologue néerlandaise Mieke Bal propose de substituer au terme de « personnage » le terme d'« actant ». Elle définit ceux-ci comme des « agents qui performant des actions », qui « ne sont pas nécessairement humains », et où « agir est défini [...] comme causer ou subir un événement » (Ma traduction) / « *Actors are agents that perform actions. They are not necessarily human. To act is defined here as to cause or to experience an event* » (6). Or, le seul événement causé par la narratrice de *La Voleuse de livres* est le récit lui-même. Elle n'est même pas la cause de la mort des humains, elle est, selon ses mots, « un résultat » (Zusak/Girod 12) / « a result » (Zusak 15), ce qui semble être l'opposé de ce qu'est un actant. Elle est donc exclue de la catégorie d'actant définie par Bal. En tant que personnage, si on la considère comme telle, elle ne peut échapper à la catégorie de « narrateur », mais elle la transgresse par sa présence dans la diégèse. C'est pourquoi elle peut être considérée à la fois comme homo- et hétérodiégétique, deux catégories qui sont pourtant à priori mutuellement exclusives.

Or, cela a un fort lien avec le rapport qu'a le lecteur avec la diégèse. Logiquement, le narrateur hétérodiégétique est habituellement considéré comme étant plus proche du lecteur – étant, comme lui, hors de l'histoire. Au contraire, le narrateur homodiégétique, lui, est considéré comme étant plus proche des personnages. L'hybridité de la narratrice du roman forme ainsi non seulement un pont entre les catégories de théorie narrative, mais aussi entre le lecteur et les personnages. Nous avons précédemment mentionné que le roman est intensément métafictionnel. Mais si la Mort est en effet consciente de son statut de narratrice, c'est partiellement grâce à son statut hybride développé ci-dessus. Nous allons ici argumenter que la métafiction n'est pas qu'un moyen d'ajouter une touche d'humour, mais qu'il s'agit aussi d'un moyen de kidnapper le lecteur. Un exemple de ce procédé peut être analysé grâce à une étude des pronoms personnels utilisés. Le ton métafictionnel inclut l'utilisation de la première personne du pluriel de deux manières différentes, qui correspondent aux deux catégories créées par Barbara Dancygier. Cette spécialiste de linguistique cognitive s'est intéressée à la narratologie dans son ouvrage *The Language of Stories*. Elle y explique des

concepts des sciences cognitives comme les espaces mentaux, qu'elle utilise ensuite en narratologie. Elle analyse ainsi le récit selon une logique à la fois cognitive et narratologique. Elle distingue notamment deux utilisations du pronom « nous » en fiction. La première est celle des narrateurs homodiégétiques : ceux-ci utilisent ce pronom pour parler d'eux-mêmes ainsi que d'un personnage dans l'histoire – ils parlent donc de deux personnages (ou plus) qui sont dans la diégèse (Dancygier 131). Les narrateurs hétérodiégétiques, eux, n'étant pas dans la diégèse, font référence à eux-mêmes ainsi qu'au lecteur, tous deux étant hors de la diégèse, afin « d'engager le lecteur de façon inhabituelle » (ma traduction) / « to engage the narrator in an unusual way » (Dancygier 131). Or, on remarque que la narratrice de *La Voleuse de livres* utilise la première personne du pluriel de ces deux façons, reflétant ainsi son hybridité. Un exemple de la première serait la citation suivante : « J'observerais les endroits où *nos* chemins se croisent et je m'émerveillerais de ce que la fillette a vu et de la façon dont elle a survécu » (Zusak/Girod 20) / « I would watch the places where we intersect, and marvel at what the girl saw and how she survived » (Zusak 24). Avec l'utilisation de la première personne du pluriel à travers le déterminant possessif *nos*, la narratrice fait ici référence à elle-même et Liesel, ce qui est la norme pour un narrateur qui est un personnage dans l'histoire. Cependant, cette configuration est relativement rare dans le roman, ce qui s'explique par la nature de la narratrice en tant que personnage étudiée ci-dessus. En effet, n'étant pas humaine, elle n'a que peu en commun avec les autres personnages. Comme elle ne peut interagir avec eux, elle n'a que peu d'occasions de se désigner avec des personnages par un même pronom. Le second cas est beaucoup plus fréquent. On peut citer par exemple le passage suivant :

Changement de décor. Tout a été un peu trop facile pour vous et moi, vous ne trouvez pas ? Et si on oubliait un peu Molching ? Ça nous ferait du bien. Sans compter que c'est important pour la suite de l'histoire. On va se déplacer un peu, jusqu'à un lieu secret, une réserve, et on va voir ce qu'on va voir. (Zusak/Girod 146)

Now for a change of scenery. We've both had it too easy till now, my friend, don't you think? How about we forget Molching for a minute or two? It will do us some good. Also, it's important to the story. We will travel a little, to a secret storage room, and we will see what we see. (Zusak 145)

Ici, la narratrice de *La Voleuse de livres* utilise le pronom « nous » à la manière d'un narrateur hétérodiégétique. Ce pronom fait référence au narrateur et au lecteur ; lecteur qu'elle appelle d'ailleurs son « ami » dans la version originale<sup>1</sup>. Ainsi, le texte transgresse la norme afin d'entraîner son lecteur dans l'espace diégétique, de le kidnapper. Cette ruse est transgressive, car un narrateur-personnage ne peut en théorie s'inclure avec le lecteur dans un même pronom, car ils sont dans des dimensions séparées. Ainsi, la narratrice joue avec les espaces mentaux. Alors qu'elle se situe dans ce que Dancygier nomme « story-viewpoint space » (espace diégétique), elle mélange « main narrative space » (espace narratorial) et l'espace diégétique et construit le « narratorship »<sup>2</sup> à travers les deux.

Un autre élément qui contribue au kidnapping du lecteur est l'absence d'un réel narrataire. En effet, dans une situation narrative, la logique veut qu'un narrateur s'adresse à un narrataire qui se situe au même niveau. Gerald Prince écrit : « Il y a au moins un narrataire (plus ou moins ouvertement représenté.e) par récit, situé.e au même niveau diégétique que le narrateur qui l'adresse » (ma traduction) / « There is at least one (more or less overtly represented) narratee per narrative, located at the same diegetic level as the narrator addressing him or her » (57). Ainsi, selon les narratologues traditionnels, le narrataire est construit à l'image du narrateur, au même niveau narratif et souvent aussi visible que le narrateur. Il s'agit du cas où un personnage raconte des événements à un autre personnage, comme par exemple dans *La Dame aux camélias* ou bien *Manon Lescaut*, où la majorité du récit est ainsi constitué. Dans *La Voleuse de livres*, en tant que personnage, si l'on la considère comme telle, la mort fait partie de la diégèse. Cependant, si la narration avait lieu dans la diégèse, on s'attendrait à trouver un narrataire à l'intérieur de la diégèse. Afin qu'il y ait la possibilité d'une situation de communication, il faudrait que ce narrataire soit symétrique au narrateur, donc aussi un personnage, mais un personnage avec lequel la narratrice puisse communiquer (ce qui exclut la possibilité d'un narrataire humain). Or, ceci n'est pas le cas. Ce déséquilibre est une panne dans la situation de communication, qui enlève le lecteur, le kidnappe afin de l'entraîner dans l'espace narratorial et de l'inviter à se projeter dans la diégèse – au niveau du narrateur, pour combler l'absence d'un narrataire.

Un autre aspect que nous aborderons ici est le mode de focalisation du récit. Dans *La Voleuse de livres*, la Mort a la parole pendant la quasi-totalité du récit, à part le discours direct et deux petits récits enchâssés. Cependant, bien qu'elle soit responsable de la narration, ce n'est pas elle qui est témoin des événements. En effet, elle prétend n'avoir rencontré Liesel que trois fois<sup>3</sup>, ce qui prouve bien qu'elle n'a pas été « présente » en tant que témoin des événements pendant la quasi-totalité de l'histoire. Parfois, elle admet même ne pas avoir été là :

Bien sûr, je n'ai pas vu Liesel Meminger ce jour-là. Je me suis dit, comme souvent, que j'avais beaucoup trop à faire pour rester rue Himmel et écouter les gens crier. C'est déjà bien assez pénible quand on me prend la main dans le sac. Aussi ai-je décidé de faire ma sortie, dans le soleil couleur de petit déjeuner.

Je n'ai pas entendu la voix d'un vieil homme déchirer l'atmosphère au moment où il a découvert le corps pendu à la corde, ni la course précipitée et les exclamations étouffées des gens qui se précipitaient. Je n'ai pas entendu un homme maigre et moustachu marmonner : « Quelle pitié, Seigneur, quelle pitié ! (Zusak/Girod 511)

Of course, I did not see Liesel Meminger at all that day. As is usually the case, I advised myself that I was far too busy to remain on Himmel Street to listen to the screams. It's bad enough when people catch me red-handed, so I took the usual decision to make my exit, into the breakfast-coloured sun.

I did not hear the detonation of an old man's voice when he found the hanging body, nor the sound of running feet and jaw-dropped gasps when other

people arrived. I did not hear a skinny man with a moustache mutter, “Crying shame, a damn shame...” I did not see Frau Holtzapfel laid out flat on Himmel Street, her arms out wide, her screaming face in total despair. (Zusak 507)

Les phrases commençant par l’anaphore « Je n’ai pas vu » et « Je n’ai pas entendu » créent un paradoxe, car il est habituellement présupposé qu’un personnage qui raconte une histoire est aussi le focalisateur de son récit. Le fait que le narrateur et le focalisateur sont deux fonctions différentes même quand elles sont portées par la même entité est souvent oublié, comme le souligne Shlomith Rimmon-Kenan : « La focalisation et la narration sont séparées dans des récits rétrospectifs à la première personne, même si cela est souvent laissé de côté par des études de point de vue » (ma traduction) / “Focalization and narration are separate in so-called first-person retrospective narratives, although this is usually ignored by studies of point of view” (73). Comme, avec ces anaphores, la narratrice insiste sur le fait qu’elle n’était pas la focalisatrice, le lecteur est surpris, ses attentes sont non seulement déçues, mais aussi déconstruites. Ce que l’on apprend relativement tard dans le roman, c’est que Liesel a écrit sa biographie, un livre qu’elle intitule « La Voleuse de livres » et que la mort a lu. On comprend ainsi que Liesel aussi est focalisatrice, que la mort et Liesel se partagent ce rôle. Liesel n’est pas narratrice, car seule la mort a accès à son récit, mais la plus grande partie des informations qui sont racontées sont le résultat du témoignage de Liesel. En fait, il n’est pas toujours clair quelles informations proviennent de Liesel et lesquelles de la Mort, surtout lors des trois occurrences où les deux étaient sur place. Par exemple, dans la citation suivante, qui se situe peu après la précédente, les deux focalisateurs se mélangent au point où il n’est pas possible de les distinguer :

Non, tout cela, je ne l'ai découvert que quelques mois plus tard, quand je suis revenue et que j'ai lu *La voleuse de livres*. Cela m'a permis de comprendre que ce n'était pas sa mutilation, ni aucune autre blessure, qui avait conduit Michael Holtzapfel à son geste fatal, mais la culpabilité d'être en vie.

Dans les jours qui précédèrent sa mort, Liesel s'était rendue compte qu'il n'arrivait plus à dormir. Chaque nuit était comme du poison. Je l'imagine souvent étendu les yeux grands ouverts, trempé de sueur dans un lit de neige, ou aux prises avec la vision des jambes sectionnées de son frère. Liesel écrivait qu'à certains moments, elle avait failli lui parler de son propre frère, comme elle l'avait fait avec Max, mais il y avait apparemment une grosse différence entre une toux lointaine et des jambes amputées. Comment consoler un homme qui avait été témoin de choses pareilles ? Lui dire que le Führer était fier de lui, que le Führer l'aimait pour le comportement qu'il avait eu à Stalingrad ? Absurde. Non, on pouvait simplement l'écouter. Le problème, bien sûr, c'est que ces gens-là gardent leurs mots essentiels pour après, pour le moment où des humains auront la malchance de les découvrir. Une note, une phrase, voire une question, ou une lettre, comme rue Himmel, en juillet 1943. (Zusak/Girod 511-12)

No, I didn't discover any of that until I came back a few months later and read something called *The Book Thief*. It was explained to me that in the end,

Michael Holtzapfel was worn down not by his damaged hand or any other injury, but by the guilt of living.

In the lead-up to his death, the girl had realized that he wasn't sleeping, that each night was like poison. I often imagine him lying awake, sweating in sheets of snow, or seeing visions of his brother's severed legs. Liesel wrote that sometimes she almost told him about her own brother, like she did with Max, but there seemed a big difference between a long-distance cough and two obliterated legs. How do you console a man who has seen such things? Could you tell him the Führer was proud of him, that the Führer loved him for what he did in Stalingrad? How could you even dare? You can only let him do the talking. The dilemma, of course, is that such people save their most important words for after, when the surrounding humans are unlucky enough to find them. A note, a sentence, even a question, or a letter, like on Himmel Street in July 1943, (Zusak 507-8)

Ici, les événements racontés proviennent à la fois de la perception de Liesel et de celle de la mort. Dans « Liesel s'était rendue compte qu'il n'arrivait plus à dormir », l'information vient de Liesel, comme la proposition principale l'indique. Par contre, « Je l'imagine souvent étendu les yeux grands ouverts » est le commentaire de la Mort, pour la même raison. Cependant, tout le reste de la citation pourrait être la continuation des pensées de Liesel dans son livre, auquel cas « Liesel écrivait qu[e] » pourrait être considéré comme une proposition introductrice pour toutes les phrases qui suivent – à part les deux dernières, qui semblent être le résultat de l'expérience de la Mort, Liesel n'ayant pas l'expérience nécessaire pour cette généralisation. On peut aussi penser que c'est la Mort qui commente tout le long, si « Liesel écrivait qu[e] » est considéré comme concernant une phrase uniquement. Dans ce cas, le commentaire et la formulation seraient les siens, mais les faits proviendraient toujours de la contribution de Liesel.

Ainsi, malgré sa position de contrôle sur le récit principal, la Mort n'est pas la focalisatrice principale – tant au niveau de la quantité de récit que de la qualité, car elle est et demeure la narratrice de premier degré. Liesel écrit son autobiographie en focalisation interne, avec ses sentiments et ses pensées, comme un journal intime. La narration de La Mort comporte donc la focalisation interne de Liesel et celle de la mort, une focalisation interne double. Le lecteur est donc confronté à une narratrice qui détient focalisation interne sur un personnage (elle-même) qui a lu le livre d'un autre personnage (Liesel). La focalisation ne dépend donc pas uniquement du nombre de personnages qui communiquent leurs pensées directement, mais aussi des ramifications qui relient la principale source d'information à d'autres, et qui donnent ainsi au narrateur la possibilité d'accéder à une diversité d'informations malgré la focalisation interne. La focalisation dans *La Voleuse de livres* est ainsi un réseau complexe, avec un « narratorship » fragmenté, réparti sur deux personnages : avec le style de la Mort, la perception et les connaissances de Liesel et de la Mort, et des commentaires qui semblent venir des deux subjectivités mais dont

l'origine est parfois peu claire. Cela a des conséquences sur les éléments qui sont relatés et, comme nous allons le démontrer, sur la façon dont le lecteur est affecté par le texte.

Le contexte du roman, la Seconde Guerre Mondiale, est d'une violence sans pareille, qui est choquante en elle-même. Cependant, c'est un sujet envers lequel les gens sont devenus relativement insensibles. À l'école, on étudie la Shoah à travers des chiffres, des dates et des noms de lieux, qui n'ont pas de réel sens et sont loin de la réalité de la vie pendant la guerre. Scott Slovic parle d'« engourdissement psychologique » (en anglais « psychological numbness ») pour décrire ce phénomène qui est un résultat de la saturation d'informations abstraites. Il écrit : « En fait, plus le phénomène est grand et significatif, moins nous avons tendance à ressentir son sens, son importance » (ma traduction) / « In fact, the larger and more significant the phenomenon is, the less likely we are to feel its meaning, its importance » (*Numbers* 218). Il observe par conséquent une « apathie face à des grands nombres de morts » (ma traduction) / « apathy toward large losses of lives » (*Numbers* 33). Cette apathie peut cependant être évitée grâce à certains outils. Dans sa recherche dans le domaine récent qu'est la psychonarratologie, il analyse de façon empirique la sensibilité des lecteurs à différents types de récits (récits fictifs mais pas seulement), et obtient une liste de caractéristiques narratives qui sont particulièrement capables de donner un effet poignant. Deux de ces caractéristiques sont intéressantes pour cette analyse : la « réduction de phénomènes de large échelle à des singularités » et le fait de « revenir à une échelle plus large (avec parfois une fluctuation entre une grande et une petite échelle) » (ma traduction) / « Reducing large-scale phenomena to individuals (singularities) » and « scaling up to the bigger picture (and sometimes fluctuating between large and small scales) » (« Reenchanted »).

La nature de la narratrice de *La Voleuse de livres*, ainsi que sa double focalisation interne lui donne la possibilité de narrer des événements de petite et de grande échelle. Par sa propre nature, n'étant pas limitée par l'espace, elle semble être capable de voyager instantanément : « Une chance que j'aie été là. Qu'est-ce que je raconte encore ? Je me trouve au moins une fois dans la plupart des endroits et, en 1943, j'étais à peu près partout » (Zusak/Girod 547) / « It's lucky I was there. Then again, who am I kidding? I'm in most places at least once, and in 1943, I was just about everywhere » (Zusak 543). Elle est ainsi capable de raconter les événements de la guerre à travers l'Europe, nommant des lieux réels qui résonnent dans l'esprit du lecteur. Elle parle de la quantité de travail qu'elle a, à ramasser des âmes dans les camps de concentration, notamment dans les chapitres intitulés « Death's Diary<sup>4</sup> ». Cependant, elle a aussi accès à des événements de petite échelle, d'une part par sa propre focalisation, et d'autre part par celle de Liesel. Ainsi, le monde de Liesel (sa famille, sa vie à l'école, son amitié avec son voisin Rudy Steiner et Max) est le centre de l'action, bien que la narratrice n'ait pas été témoin de ces événements. La situation narrative, basée sur une double focalisation, donne donc la possibilité à la narratrice de se déplacer entre l'histoire de Liesel et l'Histoire de l'Europe, ce qui ne serait pas possible de façon réaliste avec une narration homodiégétique traditionnelle.

Dans le roman, les deux alternent de façon très rapide et régulière, comme cela se voit dans l'extrait suivant :

[Max] allait beaucoup, mieux, sa barbe avait disparu et il commençait à se replumer.

Dans le monde intérieur de Liesel, ce fut un moment de grand soulagement. Au-dehors, les choses commençaient à se gâter. Fin mars, la ville de Lübeck fut bombardée. Ce serait ensuite le tour de Cologne, puis d'autres villes allemandes, dont Munich. (Zusak/Girod 342-343)

[Max's] health has improved, the beard was gone, and small scraps of weight had returned.

In Liesel's inside world, there was great relief in that time. Outside, things were starting to look shaky. Late in March, a place called Lübeck was hailed with bombs. Next in line would be Cologne, and soon enough, many more German cities, including Munich. (Zusak 343-344)

À plusieurs reprises, des phrases sont construites sur l'alternance entre la perception de Liesel et celle de la narratrice, avec un mouvement d'aller-retour assez visible. Le « narratorship » du roman, construite autour d'une double focalisation et d'une narratrice qui n'a pas les limitations spatiales habituelles permet un cas extrême de ce que Scott Slovic appelle une « fluctuation entre une grande et une petite échelle », une façon d'affecter le lecteur malgré lui, en bravant les défenses psychologiques du lecteur. Le roman utilise donc des techniques narratives hors de la norme afin d'attirer la sensibilité du lecteur. En construisant le « narratorship » à travers l'espace diégétique et l'espace narratorial, le texte crée une narratrice hors du commun – une narratrice hybride, proche à la fois de l'histoire, et du lecteur, une narratrice impuissante dans l'histoire, un simple témoin. La focalisation interne double, outil qui diverge des catégories traditionnelles, permet aussi cette implication émotionnelle du lecteur malgré lui. On observe donc une panne des systèmes narratifs traditionnels face à un besoin de raconter différemment afin d'affecter différemment, de kidnapper et de séduire le lecteur.

## Bibliographie

Adams, Jenni. "Into Eternity's Certain Breadth: Ambivalent Escapes in Markus Zusak's *The Book Thief*". *Children's Literature in Education*. 41:222–233 (2010). Web. 9 Nov. 2015.

Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Third Edition. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press, 2009. Imprimé.

Buckland, Corinne. "Transcendent history: Markus Zusak's *The Book Thief*". In *Exploring the Benefits of the Alternate History Genre*. Wrocław (2011). Web. 1 Jan. 2016.

Dancygier, Barbara. *The Language of Stories: A Cognitive Approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Imprimé.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Imprimé.

Fauconnier, Gilles et Turner, Mark. *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2003. Imprimé.

Igl, Natalia et Zeman, Sonja. *Perspectives on Narrativity and Narrative Perspectivization*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2016. Imprimé.

Johnson, Sarah K. "Pain, Death, and Nazis: The Surprisingly Beautiful Function Death Plays as Narrator in Markus Zusak's *The Book Thief*". All Student Publications. Paper 128 (2015). Web. 17 Nov. 2015.

Koprince, Susan. "Words from the basement: Markus Zusak's *The Book Thief*". *Notes on Contemporary Literature* (2011). Web. 17 Nov. 2015.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology. Revised Edition*. Lincoln : University of Nebraska Press, 2003. Imprimé.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 1989. Imprimé.

Slovic, Scott et Slovic, Paul. *Numbers and Nerves. Information, Emotion, and Meaning in a World of Data*. Corvallis : Oregon State University Press, 2015. Imprimé.

Slovic, Scott. « Reenchanting the Earth's Data with Meaning: Information and Meaning Channeled through Literature and Art ». *Dwellings of Enchantment: Writing and Reenchanting the Earth*. International Conference, University of Perpignan, June 2016. Web.

Smith, Scot. "The Death of Genre: Why the Best YA Fiction Often Defies Classification". *The Alan Review* (2007). Web. 17 Nov. 2015.

Zusak, Markus. *The Book Thief* (2005). London: Black Swan, Random House, 2007. Imprimé.

---. *La voleuse de livres* (2007), tr. Marie-France Girod. Paris : Pocket Jeunesse, département d'Univers Poche, 2007. Imprimé.

## Notes

<sup>1</sup>« My friend » est omis dans la traduction officielle française.

<sup>2</sup> Barbara Dancygier invente le terme « narratorship » pour faire référence à l'ensemble de toutes les instances de narration d'un même récit, ainsi que les relations entre elles et avec les diégèses. Ce concept permet d'analyser les outils narratifs utilisés par un récit avec une approche qui prend en compte la manière dont chaque élément influence les autres à l'intérieur du système complexe qu'est le « narratorship ».

<sup>3</sup> "I saw the book thief three times" (Zusak, 15).

<sup>4</sup> Cf par exemple "Death's Diary: 1942", p.317, "Death's Diary: Cologne", p.345, "Death's Diary: The Parisians" (Zusak, 357).