



Université Mohamed Khider de Biskra  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et des Langues étrangères  
Filière de Français

# MÉMOIRE DE MASTER

Langue, littératures et cultures d'expression française

---

Présenté et soutenu par :

**SOUIKI AMINA SOFIA**

## **VERS UNE DECONSTRUCTION DEMYSTIFICATRICE / DEMYTHIFICATRICE DE LA MORT-FAUCHEUSE DANS LA VOLEUSE DE LIVRES DE MARKUS ZUSAK**

---

**Jury :**

|                    |                          |            |
|--------------------|--------------------------|------------|
| Dr. Guerid Khaled  | MCB Université de Biskra | Président  |
| Dr. Guettafi Sihem | MCB Université de Biskra | Rapporteur |
| Mme. Djarou Dounia | MAA Université de Biskra | Examineur  |

Année universitaire : 2019/2020



Université Mohamed Khider de Biskra  
Faculté des Lettres et des Langues  
Département des Lettres et des Langues étrangères

## MÉMOIRE DE MASTER

Lettres et Langues étrangères  
Filière: Langue Française  
Spécialité: Science des textes et culture française

---

Présenté et soutenu par :

**SOUIKI AMINA SOFIA**

### **VERS UNE DECONSTRUCTION DEMYSTIFICATRICE / DEMYTHIFICATRICE DE LA MORT-FAUCHEUSE DANS LA VOLEUSE DE LIVRES DE MARKUS ZUSAK**

**Avis favorable de l'encadreur**

*signature*

**GUETTAFI Sihem**

**Avis favorable du Président du Jury**

*signature*

**GUERID Khaled**

**Cachet et signature**

## Remerciements

La réalisation de ce modeste travail a été possible grâce au concours de deux personnes, à qui je voudrais témoigner toute ma reconnaissance et ma profonde estime : [Amina et Sofia](#)... Ce moment d'humour névrotique étant consommé, je me vois astreinte à recouvrir ce dont le domaine académique exige de sobriété et de sérieux :

Puisqu'on dit qu'il est toujours préférable d'avoir des regrets plutôt que d'éprouver des remords, je tiens donc à exprimer mon regret de n'avoir pu par l'indigence de mes mots, remercier, comme je le souhaiterais, toutes celles et ceux qui m'ont de près ou de loin aidé(e)s dans ma tâche, par leurs conseils et leur appui.

Je m'excuse auprès de mes professeurs et enseignants de l'université Mohamed Khider, de ne pouvoir leur exprimer, comme il conviendrait, toute ma reconnaissance pour leur dévouement et les encouragements qu'ils n'ont cessé de me prodiguer. J'évoquerais principalement : M. Feliachi et M. Djoudi pour avoir crus en moi. Ainsi que le carré pédagogique sacré : « L'homme de valeurs et de bonté M. Guerid, la pétillaient Mme. Djerou, Le mythocritique pédagogue et âme d'enfant M. Hammouda... la quatrième personne sera évoquée plus loin ». Mme. Benzid, Mme. Soltani Fayrouz, M. Chelouai Kamal, Mme. Ouamane, M. Rahmani, M. Khider, M. Mansouri. Et enfin, M. Ait et M. Krbaa Amar, mes mémorables enseignants de langue Française au collège et au lycée.

Je m'en voudrais également de ne pas remercier Madame Guettafi (vous l'auriez deviné c'est le quatrième angle manquant), ma directrice de recherche, pour ces belles années de formations. Merci de m'avoir permis de travailler sur cet auteur passionnant qu'est Markus Zusak et de m'avoir toujours poussée à me dépasser. Outre ses qualités indéniables sur le plan professionnel, ce que je retiens surtout de notre relation, c'est la générosité et le courage immense dont elle avait fait preuve à l'égard de ses mémorants malgré la douloureuse épreuve qu'elle eut à affronter, celle du décès de son papa, paix à son âme.

J'exprimerais enfin ma gratitude et mon amour profond et indéfectible au meilleur papa au monde Souiki Mohammed Lamine ainsi qu'à mon adorable maman Bentrach Souade, mes deux prunelles Sofiane et Sally, Mama, LuLu (mon chat), mes grands-parents maternels, mes Tontons et Tatas en Algérie et à l'hexagone, sans oublier mes sœurette Romaïssa, Nesrine, Chanez et pour finir mes chers camarades de la promotion de Master S.T.C.F. (2018).

# Dédicaces

*A mes parents*

*A mon grand-père souffrant*

*A l'âme de mes grands-parents paternels*

## TABLE DES MATIÈRES :

|   |    |
|---|----|
| Remerciements .....   | 02 |
| Dédicaces .....   | 03 |
| INTRODUCTION.....   | 06 |
| <b>CHAPITRE I : Depuis que la mort est vivante</b>                  |    |
| I.1. Du phénoménal au mythique. ....                                | 19 |
| I.1.1. De quoi la mort est-elle le nom ?.....                       | 19 |
| I.1.2. Lorsque la mort se conjugue au pluriel .....                 | 24 |
| I.1.3. Face à la mort, Oraturons ; Face au mythe, Oraliturons ..... | 26 |
| I. 1.4. N'ayez pas peur. Je ne mort pas .....                       | 32 |
| I.2. Mors non facit thanatos .....                                  | 34 |
| I.2.1. Une course contre la mort .....                              | 34 |
| I.2.2. Les milles et un visage de la Mort .....                     | 41 |
| I.2.3. Le retour éternel. ....                                      | 48 |
| <b>CHAPITRE II : Il était une fois ..pacotille !</b>                |    |
| II.1.La Mort entre les lignes .....                                 | 61 |
| II.1.1. Nécropoétique .....   | 61 |
| II.1.2. Signé : La Mort .....                                       | 64 |
| II.1.3. Cortège funèbre ou sémiotique de la mort .....              | 76 |
| II.1.3.1. Agonie infantine .....                                    | 76 |
| II.1.3.2. Abandon .....   | 78 |
| II.1.3.3. Guerre .....  | 80 |
| II.1.3.4. Deuil pathologique .....                                  | 84 |
| II.1.3.5. Suicide .....   | 85 |
| II.1.3.6. Génocide .....  | 87 |
| II.1.3.7. Sommeil .....   | 89 |
| II.1.3.8. Effacement de la spiritualité.....                        | 91 |
| II.2. Au-delà du bien et du mal .....                               | 92 |
| II.2.1. Le Pathétique moral.....                                    | 92 |
| II.2.1.1. Hans et Rosa Hubermann ou les traîtres moraux...          | 94 |

|   |            |
|---|------------|
| <b>I.2.1.2.</b> Liesel et Rudy ou le mal nécessaire ..... | <b>97</b>  |
| <b>I.2.1.3.</b> Du pathétique à l'éthique .....           | <b>99</b>  |
| <b>II.3.</b> Pro domo .....                               | <b>101</b> |
| <b>II.3.1.</b> Comment est-ce raconté ? .....             | <b>101</b> |
| <b>II.3.2.</b> Par qui est-ce raconté ? .....             | <b>104</b> |
| <b>II.3.3.</b> Quelle temporalité pour le récit ? .....   | <b>107</b> |
| <b>II.4.</b> Rhétorique déconstructiviste .....           | <b>108</b> |
| <b>II.4.1.</b> Lorsque forme rime avec intention .....    | <b>108</b> |
| <b>II.4.2.</b> Du chaos jaillit la lumière .....          | <b>114</b> |
| <b>CONCLUSION</b> .....                                   | <b>117</b> |
| <b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....                  | <b>125</b> |
| <b>ANNEXES</b> .....                                      | <b>130</b> |

# INTRODUCTION

« *La littérature ouvre à la perplexité, à la complication, l'embarras (...), elle détruit les certitudes. Elle désillusionne et déniaise.* »<sup>1</sup>

Aujourd'hui encore, partout dans le paradigme de notre quotidien, subsiste l'apport du mythique, du fait de son ancrage antique au plus profond de notre psyché. Il est donc pertinent de constater notre dépendance persistante au mythe. Et cela même l'instance savante l'affirme à l'instar de Claude Lévi-Strauss, George Dumézil, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Pierre Brunel, Joseph Campbell, Mircea Eliade, André Jolies, Raymond Trousson, Roland Barthes, Denis de Rougemont et bien d'autres encore.

Par ailleurs, même durant l'ère primitive, dite pré-rationnelle, et bien avant l'apparition de l'écriture alphabétique, l'on note des traces de mythes chez les sociétés paléolithiques à travers les diverses gravures et cryptogrammes qu'ont mises au jour les recherches archéologiques. Et c'est vraisemblablement à partir de ces temps reculés qu'ils s'insèrent dans la pensée et s'y établissent en tant que systèmes symboliques répondant à un besoin existentiel structurant chez l'être humain. Besoin formulé dans la tentative sisyphienne de créer du sens. Cela étant le rôle même de l'imaginaire. Lequel constituerait selon Gaston Bachelard « *le lieu d'affrontement d'images, de figures* »<sup>2</sup>.

Cette notion d'imaginaire à qui se sont attachés un bon nombre de courants de pensée, parmi lesquels comptent les réflexions développées par Gaston Bachelard et Gilbert Durand, le second s'inspirant souvent du premier. Gaston Bachelard s'est en effet grandement intéressé à la construction et la mouvance des images et a tracé les prémisses de ce qu'on appellerait « la psychologie de l'imagination » qui se développe selon lui sur deux phases repérables :

---

<sup>1</sup> CAMPAGNON, Antoine, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France*, mis en ligne le : 24.06.2010 sur : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/111>. Consulté le 16.11.2019.

<sup>2</sup> QUINSAT, Gilles, « La création littéraire : L'imaginaire et l'écriture », in *Encyclopaedia Universalis*, 1990, p.401.

- La première consiste dans la perception d'images formées et fixées dans la conscience humaine en raison de leur dominance historique ou/et redondance à l'échelle diachronique.
- La seconde s'exprime par la production d'autres formes qui ne cessent de se transformer, par le biais du langage, tout en préservant leur substance primaire (mobilité de la forme).

Gilbert Durand, faisant la synthèse des propositions Bachelardiennes qu'il confronte aux apports du structuralisme, ouvre les voies d'une réflexion sur l'imaginaire qu'il présente comme « *un dynamisme équilibrant entre plusieurs réseaux de forces antagonistes* »<sup>3</sup>.

Le caractère nécessaire que revêt l'imaginaire semble ancré dans le psychisme de l'homo-sapiens. De cette façon, une personne qui ne donne pas de sens à la vie est considérée comme veule, psychiquement souffrante voire potentiellement aliénée. En effet, qui donc oserait prétendre pouvoir mener une existence dénuée de sens ? Le spécialiste en histoire de l'imaginaire. René Barbier atteste :

*Il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde. Et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme.*<sup>4</sup>

L'acception que fait la conscience humaine du mythe en les termes de « créer du sens » apparaît, par conséquent, comme une matière dense à examiner au regard de la transmission qu'il engage. Un constat de la recherche contemporaine sur le domaine littéraire révèle une réelle mutation sur le plan esthétique mais aussi sur le plan fictionnel ; cela exprimerait que le souci de la littérature ne se limite plus à singer la nature en pratiquant l'imitation comme le présupposait Aristote à travers sa notion de

---

<sup>3</sup>DURAND, Gilbert, cité par BERTIN, Georges, « Pour une socio anthropologie de l'Imaginaire ». En ligne:<http://madagascar-interculturel.e-monsite.com/medias/files/pour-une-socio-anthropologie-de-l.docx>. Consulté le : 05.02.2020

<sup>4</sup>BARBIER, René, « Histoire de l'imaginaire et de ses transversalités », Université Paris 8, en ligne : <http://www.barbier-rd.nom.fr/Histoiredimaginaire.htm>. Consulté le : 05.02.2020.



« *Mimesis* »<sup>5</sup>, ou encore le « décrire pour décrire » mais bien d'écrire « quelque chose ». Que ce « quelque chose » soit problématique et suscite des émotions fortes ayant le pouvoir de pousser à une prise de conscience critique, éthique ou encore idéologique.

Si Platon bannit les poètes de sa cité idéale car selon lui ce ne serait que de pathétiques mystificateurs dénués de moral, vulgaires illusionnistes qui se cantonnaient à copier la nature sans intention aucune de délivrer les vérités sur le monde qui nous entoure. Aristote, pour sa part transcrit dans sa *Poétique*, les règles du récit épique ou tragique et flatte l'usage de *la Mimesis*, en attribuant un point d'honneur à l'imitation de la nature et ce qu'elle engendre comme effet de vraisemblance. L'auteur de *La République* quant à lui condamne de manière catégorique toute forme de fiction à l'exception des mythes qui enveloppent, selon lui, un message, une vérité sacrée ainsi qu'une visée didactique et morale.

Notons bien, que les mythes furent de tout temps des éléments déterminants dans le fondement de la culture tant dans les sciences humaines que dans la littérature. Ainsi, aussi loin que l'on puisse remonter dans l'histoire de la littérature, il paraît aisé de se figurer le lien étroit, pour ne pas dire quasi-fusionnel, qu'a de tout temps entretenu la littérature avec la mythologie. Qui, pour sa part, lui faisait office de puits thématique, compact, sans fond et intarissable. Elle y puisait alors inlassablement de la matière réflexive et narrative pour étancher sa plume et obscurcir d'encre métaphorique ses feuilles blanches.

Cependant, la pratique de l'écriture est bien loin d'être un dédale de spéculations sans fin ni débouchés. Elle met au contraire l'abstrait en situation pratique, lui donne vie et implante de nouveaux schèmes de pensée. De ce fait, le Beau, le Juste, le Bon, le Divin, et bien d'autres concepts aussi controversés les uns que les autres prennent place au sein de récits divers, contribuant ainsi à les enrichir tant sur le plan esthétique que symbolique. La notion de « *Thanatos* », autre appellation pour désigner le mythe de la Mort, pivot de notre présente recherche, ne demeure pas en reste.

---

<sup>5</sup> Imitation de la réalité sensible.

Concrètement, la Mort figure à l'avant-garde des topos récurrents en littérature. Initialement relevant du domaine du phénoménal, de l'indicible, cette réalité biologique se trouve très vite convertie en thème poétique au sein du domaine littéraire. Où elle fut et demeure exploitée, investie et exposée sous moult déclinaisons.

A l'instar des écrivains contemporains qui ont su exploiter le mythe de la Mort à des fins poétiques et pragmatiques, nous trouvons Markus Zusak. Auteur Australien né à Sydney en 1975 et dont la plume s'avère être fertile à un âge précoce. Ayant très tôt fait de s'affirmer comme l'un des romanciers les plus novateurs et les plus talentueux du XXI<sup>ème</sup> siècle.

Zusak a été primé pour ses œuvres à maintes occasions, entre autres : le Children's book Council Honour Book (2001 et 2002), le CBC Book Of the Year Award et NSW Premier's Literary Award (2003). Ses livres sont au nombre de cinq : *The Underdog* (1999), *Combat de frères* (2000), *When dogs cry* (2001), *The Messenger* (2002) et *La Voleuse de livres* (2005). C'est par ailleurs, sur ce dernier que notre choix de corpus s'est porté pour notre présent mémoire.

*La Voleuse de livres*<sup>6</sup> est une fiction historique appartenant en même temps à la littérature traduite, et à celle désignée par l'appellation de « Littérature de jeunes adultes » (Young Adult). Cette dernière est, comme son nom l'indique, une littérature destinée à un lectorat dont la tranche d'âge oscille entre la fin de l'adolescence et le début de l'âge adulte.

La littérature de jeunesse, quoique déjà populaire, s'est remarquablement épanouie au cours des dernières décennies, et plus particulièrement à partir des années 1960-1970 l'expansion de ce champ littéraire ne cesse de s'accroître tant en termes de production que de public. Notamment, avec l'émergence de l'incontournable *Harry Potter* en 1997, *Twilight* en 2005, *Uglies* la même année, *Hunger Games* en 2010 ou encore *Divergente* en 2011. Ces Sagas doivent en grande partie leur succès à leurs adaptations cinématographiques. En effet, cette littérature est, et continue d'être, une réelle poule aux œufs d'or pour le cinéma. Lequel galvanise sa

---

<sup>6</sup>ZUSAK, Markus, *La Voleuse de livres*, traduit par GIROD, Marie-France, éditions Pocket, Paris, 2008.

diffusion et sa réception. Les deux secteurs culturels fonctionnent en synergie s'interpénètrent et s'autoalimentent, que ce soit d'un point de vue financier ou de renommée.

Dans les années quatre-vingt, les éditeurs ont multiplié les efforts pour proposer un seuil intermédiaire entre le livre pour enfants et celui destiné aux adultes. Nous assistons ainsi à un décloisonnement des genres et des publics avec l'avènement de la littérature « jeune adulte » (*Young Adult*), les marges entre les groupes d'âge semblent effectivement de plus en plus brouillées. Plus récemment, les auteurs se sont mis à aborder des sujets, autrefois considérés comme tabous, mais qui font toutefois partie intégrante du quotidien des jeunes lecteurs. Tels que, la violence, les troubles et déséquilibres mentaux, le suicide, l'échec, l'abandon, la spiritualité, ou encore la mort comme c'est le cas pour notre présent corpus. Le terme anglais « taboo », dérivé du polynésien « tapu », désigne le sacré dans le sens, à la fois, de ce à quoi il est interdit d'avoir accès et de ce sur quoi l'on passe sous silence. Le tabou est donc un impératif négatif.

Ce genre a longtemps été sous-évalué voire dévalué et relayé au rang de « paralittérature » ; qualification jugée snobe, méprisante, inadéquate et entièrement révolue pour plusieurs raisons, notamment : le phénomène « d'éclatement ». Autrement dit, la reconfiguration des critères de littérarité : le décloisonnement entre les genres (poésie, théâtre, roman) dont a été témoin le XX<sup>ème</sup> siècle, la légitimation et la reconnaissance prisee portée à des œuvres dites « paralittéraires » tel que des romans de science-fiction (œuvre de Jules Vernes), de Fantasy (*Le Seigneur Des Anneaux* de J. R. R. Tolkien), fantastique (*Le Horla* de Guy de Maupassant). Et enfin l'apparition au siècle suivant de ce qu'on appelle la « littérature monde » qui marque la fin des distinctions discriminatoires au sein du champ de création littéraire.

*La Voleuse De livres* est également un best-seller<sup>7</sup> international, traduit dans plus de vingt langues. En 2014, son adaptation cinématographique connaît un succès fulgurant en France et partout dans le monde. C'est l'histoire de « Liesel Meminger », jeune

---

<sup>7</sup> Anglicisme et qualificatif que l'on donne aux livres qui rencontrent un franc succès commercialement parlant (Livre vendu en plus grand nombre d'exemplaires).

orpheline allemande recueillie par Hans et Rosa Hubermann dans la rue Himmel à Molching, et qui sera surnommée par la Mort « la voleuse de livres » suite à ses larcins intrépides. À trois reprises, la Mort prise de pitié à l'encontre de la petite, va se pencher sur son destin sans toutefois épargner les proches de cette enfant. Le roman expose de manière peu commune et pour le moins originale, la figure mythique de la Faucheuse<sup>8</sup> en lui octroyant le droit de parole. En effet, la narration dans cet ouvrage se fait à travers la Mort. Une Mort personnifiée qui brise les idées préconçues, à commencer par réhabiliter sa propre image au fur et à mesure de la progression du récit. Une Mort qui se panse, se pense et repense par le biais d'un langage imagé et performatif, truffé de déclarations démystifiantes et démythificatrices. À travers, encore, un humour noir, parfois jaune, ou encore compatissant.

La mort qui est dans cette fiction historique, témoin d'une époque minée par le fléau nazi, ne reste définitivement pas de marbre face à l'intrépidité de la jeune Liesel Meminger et des siens. Citoyens Allemands d'un Humanisme salvateur qui les poussa à commettre l'impensable, l'impardonnable : violer les lois de leur patrie, ou en d'autres termes, la trahir. En dépit du danger encouru. Pourquoi ? Tout simplement par soucis de justice. La Justice ? C'est justement ce que l'auteur, dans un élan de création poétique, tente de rétablir vis-à-vis d'un mythe longtemps souillé.

C'est dans cette optique que nous proposons comme intitulé à notre recherche ceci: « Vers une déconstruction démystificatrice/démythificatrice de la Mort-Faucheuse dans *La Voleuse de livres* de Markus Zusak ». Postulant ainsi à la mise en forme d'un processus de remise en question, c'est-à-dire contestataire vis-à-vis de la traditionnelle représentation de la Mort promue par la culture et le folklore occidental, et en particulier celle de la grande Faucheuse. D'où le terme démystification<sup>9</sup> qui n'est pas à confondre, dans l'absolu, avec démythification<sup>10</sup> mais que l'on se permet de jumeler dans le cas de notre présente entreprise de recherche, afin d'exprimer le processus de déconstruction que leur mise en relation (causalité) produit.

---

<sup>8</sup> Créature squelettique, terrifiante, vêtue de cape noire et pourvue de faucille avec laquelle elle fauche les âmes des morts.

<sup>9</sup> Détromper quelqu'un qui a été victime d'une mystification, d'une tromperie collective.

<sup>10</sup> Ôter son caractère de mythe à, détruire en tant que légende.

La déconstruction est un concept Derridien qui s'attache à désabuser sur la frauduleuse conception binaire et dichotomique occidentale, héritée du platonisme. Comme l'exprime les couples de concepts suivants : Beau/Laid, Juste/Injuste, Vrai/Faux, Bien/Mal, Mort/Vie. Or, selon Derrida la différence entre les deux éléments de la dichotomie est infiniment pelliculaire, relatif et souvent illusoire ou frauduleuse. La dernière dichotomie que nous avons avancé plus haut et l'ordre de ses éléments n'est pas innocent, car c'est effectivement sur celle-ci que se fixe notre sujet, notre corpus et nos efforts d'analyse.

Les raisons qui ont motivé le choix d'une telle entreprise de recherche trouvent leur origine dans l'intérêt profond que nous portons au champ de la mythologie. Tandis que le choix du corpus revient dans un premier temps à l'indicible attraction que nous avons éprouvé lors de notre premier contact avec l'adaptation cinématographique du roman en question, puis dans un deuxième temps, à la découverte de phénomènes narratifs et représentatifs que nous avons jugé originaux, encore inexplorés et par conséquent, dignes d'intérêt et d'investigations approfondis. En outre, la pertinence de l'étude du mythe de la Mort se justifie, selon nous, de la réalité décisive qui en fait un élément constitutif tout autant de la psyché humaine que de la culture et de la société dans laquelle cet être humain subsiste.

Si, à première vue, il pourrait sembler curieux qu'un document de recherche critique rédigé en français soit centré sur une œuvres traduite d'une autre langue, nous devons pourtant remarquer qu'il s'agit-là d'un chef d'œuvre universel de la littérature du XXI<sup>ème</sup> siècle étant un best-seller mondial. Par ailleurs, il ne s'agira pas dans notre étude de s'intéresser à des structures muables, mais à des idées, des processus et des structures communes indéfiniment de la langue avec laquelle le roman est écrit.

Dans la mesure où l'objectif de notre recherche venait à être résumé en trois petits mots il s'agira de : « quête de transgressions ». Il s'agirait donc de mettre au jour les mécanismes intratextuels (narratifs) et paratextuels concourant à la démystification et à la démythification d'un mythe préétabli. Nous proposerons ici les éléments d'une problématisation linguistique et pragmatique de la question du narrateur. Entreprise dont les enjeux sont foncièrement postmodernes : promouvoir le scepticisme et l'esprit

critique, déconstruire les idées préconçues. Tel que le prescrit Jacques Derrida et bien avant lui Nietzsche et Heidegger.

Dans cette perspective, certaines questions nous interpellent. Ainsi, notre présente étude se propose d'interroger les notions de (dé)mythification et de démystification à travers une narration gouvernée par la Mort d'une part, et soulève, d'autre part, la question de la contribution du pathétique dans le processus de déconstruction. En des termes plus simples : par quels revers narratifs, la « Mort-narratrice » tente-t-elle d'ébranler et de remodeler les images mentales dont elle écope ? Dans quelle mesure la démystification de la figure de la Faucheuse s'effectue-t-elle ? Comment la pratique de la déconstruction se traduit-elle au sein du récit en particulier et dans l'œuvre en général ?

Les hypothèses que nous avancerons pour tenter de répondre à notre questionnement de départ, se présentent au nombre de quatre :

- L'auto-plaidoirie de la mort aurait un effet démystificateur direct.
- La tonalité pathétique du récit générerait un sentiment de compassion bénéfique à la redéfinition de la mort.
- La structure fragmentaire intra et para textuelle provoquerait un effet de doute déconstructeur.
- L'effet de réel assuré par le cadre spatio-temporel et la profusion d'éléments référentiels rajouterait à la crédibilité du narrateur.

En dépit de certaines difficultés d'application, auxquelles nous ne prétendons certes pas pour notre part échapper, quelques jalons peuvent néanmoins être posés afin de s'assurer de la viabilité et la justesse de ces hypothèses. Nous outillerons notre analyse d'un nombre d'éléments méthodologiques qui s'inscriraient au sein d'une méthode analytique ; cela afin de mieux appréhender l'objet de notre étude que nous renforcerons par les approches critiques suivantes :

La *Mythocritique* de Gilbert Durand « se présentant comme une recherche des lieux de sens qui transparaissent à travers la redondance de productions de l'imaginaire individuel et collectif »<sup>11</sup>. Elle servira à étudier les multiples manifestations du mythe de la mort à travers la culture pour pouvoir définir les confluences et métamorphoses par lesquelles il fut traversé, les résidus qui en subsistent et leur exploitation au sein de l'œuvre que nous nous apprêtons à analyser. Selon Jacques Pelletier :

*La mytho critique constitue un courant interprétatif minoritaire aussi bien dans les études littéraires que dans le champ plus large des sciences de la culture. A vrai dire, ce courant se présente comme une variante spécifique, comme une branche du courant plus englobant de la critique thématique dans les études littéraires et de l'herméneutique dans les sciences de l'interprétation et en philosophie. Il leur emprunte leur approche et leur méthode, qu'il met à l'épreuve sur ces objets singuliers que forment les mythes.*<sup>12</sup>

Cette approche nous sera utile afin de décrire le cycle de vie du mythe de la Mort ainsi que le repérage textuel des fragments mythiques dits mythèmes. Il s'agira également de nous référer à la narratologie<sup>13</sup> sous tendue par une analyse linguistique énonciative et pragmatique, puisque nous n'aborderons pas le récit comme une structure fermée (vision de la narratologie dite *classique* ou *structuraliste*), mais plutôt tel un acte de communication.

Rappelons simplement que les instances qui nous occupent demeurent internes au récit et que la communication/interaction entre ces figures n'est pas à proprement parler *réelle* mais plutôt *virtuelle*, puisque narrateur, personnage et lecteur virtuel émanent tous trois d'un même esprit : celui de l'auteur. En d'autres termes, nous ne nous intéresserons pas ici à la réception du message produit par l'instance narrative (la perception du texte par le lecteur réel) mais plutôt ce que le texte littéraire produit comme effet de lecture.

<sup>11</sup> CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique*, éditions IMAGO, Paris, 2005, p.35.

<sup>12</sup> PELLETIER, Jacques, « La lecture mythocritique du roman : intérêt et limites d'une démarche », En ligne : <http://www.religiologiques.ugam.ca/no24/24recensions/Pelletier.htm>. Consulté le 14.03. 2020.

<sup>13</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 251.

Nous nous inspirerons de la théorie de la narratologie, qui consiste à étudier le récit fictionnel en tant que trame narrative imputée à une entité fictionnelle, essentiellement afin de bien aborder cette singularité narrative à laquelle nous sommes confrontés. Et à laquelle, encore, nous avons pris le soin d'attribuer le nom de « *Nécropoétique* ». Concept qui sera davantage développé au cours du deuxième et dernier chapitre. Elle nous sera nécessaire, par ailleurs, afin de mettre l'accent sur la vraisemblance de la temporalité et de l'espace romanesques au sein du récit : « *La narration désigne les grands choix techniques [le mode narratif, l'instance narrative, la gestion du temps ; mouvement, vitesse, fréquence et ordre] qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose.* »<sup>14</sup>

En définitive, nous centrerons nos efforts à expliciter les mécanismes de démythification et de démythification en s'appuyant sur la rhétorique de la déconstruction. Théorie Derridienne définit comme « *un traitement de celles-ci par renversement et neutralisation (...) une résistance à l'appropriation comme maîtrise régulatrice* »<sup>15</sup>.

Néanmoins, nous tenons à préciser que la nature déconstruite du corpus en question, nous fera adopter une approche « systémique », voire « syncrétique ». Croyant ainsi être plus proches du Vrai en additionnant les méthodes. C'est ainsi que, pour notre recherche, nous entendons développer notre propre grille de lecture en s'appuyant toutefois sur les sous-bassement méthodologiques antérieurement établis.

De cette position de départ émerge l'objectif à atteindre dans le cadre de ce mémoire. Objectif qui se donne en cascade au fil des chapitres, permettant de partir des différentes manifestations de la mort à travers l'histoire et dans le roman pour aboutir au « Comment » de la remise en question de la figure mythique de la Faucheuse, fruit de multiples modulations mythiques à l'échelle diachronique.

Aussi, le premier chapitre de notre étude intitulé « *Depuis que la mort est Mort* » vient tracer et rendre compte (sans être exhaustif) de la genèse de l'imaginaire mythique

---

<sup>14</sup> REUTER, Yves, *L'Analyse du récit*, éditions Armand Colin, Paris, 2005, p.40.

<sup>15</sup> DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 107-108.

lié à la Mort, c'est-à-dire l'évolution de la figure mythique de la Mort à travers les aires historiques pour enfin aboutir à sa représentation figurative et poétique dans le corpus.

Dans le deuxième chapitre intitulé « *Il était une fois pacotille !* », nous développerons ainsi le concept de « Nécropoétique », fruit d'une transposition littéraire du concept de « Nécropolitique » relatif au théoricien Achille Mbembe.

Nous interrogerons également les nombreux avatars et représentations poétiques et symboliques de la mort, présentes dans *La Voleuse de livres*. Ainsi qu'à la rhétorique du pathétique surplombant l'œuvre en mettant l'accent sur sa charge pragmatique. Et enfin, il s'agira de s'intéresser aux différentes formes de déconstruction manifestes dans l'œuvre, à savoir : les structures dynamiques du roman tel que l'esthétique fragmentaire du texte et du paratexte.

Les obstacles et difficultés que nous avons rencontrés concernent la nature complexe de l'œuvre. Notamment, sa richesse en termes d'éléments pertinents à l'analyse, ainsi que la pauvreté du champ de recherche littéraire en travaux traitant de la mort narratrice et de la Mort tout court. Elles consistent encore, et par-dessus tout, dans les conditions singulières et très affligeantes d'un point de vue psychologique, au sein desquelles fut confectionné ce travail. En l'occurrence, la crise sanitaire liée à la pandémie du <sup>16</sup> Covid19. Nos digues ont donc étaient essentiellement de natures psychologiques et documentaires.

---

<sup>16</sup> Le masculin est volontairement employé en signe de révolte contre le machisme linguistique et langagier, forme de misogynie résiduelle qui subsiste jusqu'à nos jours (féminisation des noms de catastrophes naturelles comme simple exemple).

# **CHAPITRE I**

## **DEPUIS QUE LA MORT EST VIVANTE**

## I.1. DU PHENOMENAL AU MYTHIQUE

### I.1.1. De quoi la mort est-elle le nom ?

Qu'elle soit douce, subite, tragique, pittoresque, préméditée, ou encore figurée ; la mort, réside indéniablement au cœur de la vie. Et outre, le fait qu'elle soit comprise comme étant son versant obscur, elle y constitue, par ailleurs, la fatalité la plus absolue, si ce n'est la seule vérité positive qui prévaut en ce monde « *Dans l'Histoire des temps la vie n'est qu'une ivresse, la Vérité c'est la Mort.* »<sup>17</sup>

Depuis le paléolithique, l'homme fut happé par la plasticité et la complexité de la nature qui l'environne. Sa fascination fut de la grandeur de son ignorance primitive tant et si bien qu'il tenta à coup d'imaginaire de la dompter et l'appivoiser, en la pensant ainsi que les phénomènes qui s'y meuvent. De fait, il s'est intéressé à la question de la mort « *toute civilisation est hantée, visiblement ou invisiblement, par ce qu'elle pense de la mort* »<sup>18</sup>, problème fondamentalement philosophique que la littérature orale, puis bien plus tard celle écrite s'en est appropriée et s'est donné à cœur joie de s'en servir comme patron poétique (dans le sens de créateur) dont sera généré un nombre conséquent de mythes.

En ce sens en quoi consiste ce problème ? Tout bonnement, celui de savoir ce qu'est la mort, ce qu'elle signifie, comment faut-il l'appréhender ? Quelle est sa fonction dans la vie humaine ? Quelle image (représentation) lui a été attribuée ? Quelle valeur doit-on lui reconnaître ?

Du latin *Mors*, forme irrégulière de *Mortis*, la mort correspondrait à la perte définitive de toutes les fonctions vitales du corps. Liée principalement à l'arrêt irréversible de l'activité cérébrale, ou *stricto sensu*, à la cessation de la vie. C'est ce qui ponctue la phase terminale de l'existence. Ainsi, d'une façon symbolique, elle est attribuée aux objets, aux sentiments ou aux phénomènes sociaux en phase de déclin (tel la mort d'une civilisation, par exemple).

---

<sup>17</sup> DE CHAMFORT, Nicolas, *Semmelweis*, éditions Gallimard, Paris, 1794, p.102.

<sup>18</sup> MALRAUX, André, *Antimémoires*, éditions Gallimard, Paris 1976, p.65.

Phénomène naturel et social, elle fut l'objet de multiples questionnements existentiels humains. Dès lors que ces derniers commencèrent à se rendre compte de leur caractère mortel. Se suppléant sur la terre suivant un cycle ternaire (enfance-maturité-vieillesse) précis, complexe et infiniment identique, à quelques écarts près, liées à la durée de vie de tout un chacun : « *Il y a donc quelque chose de commun à tous les animaux : la naissance et la mort, et leur modalité diffère spécifiquement. La destruction n'est pas sans présenter des différences, mais elle offre quelque chose de commun.* »<sup>19</sup>

L'homme étant un animal aux facultés singulières de rire (Aristote) et d'articuler son langage, il n'échappe pas à la règle. Laquelle aboutit forcément à l'extinction du corps. En l'occurrence, sa mort. Arthur Schopenhauer <sup>20</sup> affirmait que toute philosophie été nourrie par la notion de mort. Cette dernière représente donc l'objet ultime de toute réflexion. Or, la réflexion est souvent un mécanisme de défense qui révèle la présence d'une difficulté ou d'un sentiment de danger. Au demeurant, Vladimir Jankélévitch, dans *La Mort*, semble formuler à son tour de manière admirable la réalité de la mort dans la conscience humaine :

*De quelque sujet qu'on traite, en un sens on traite de la mort; parler de quoi que ce soit, par exemple de l'espérance, c'est obligatoirement parler de la mort; parler de la douleur, c'est parler, sans la nommer, de la mort; philosopher sur le temps c'est, par le biais de la temporalité et sans appeler la mort par son nom, philosopher sur la mort; méditer sur l'apparence, qui est mélange d'être et de non- être, c'est implicitement méditer sur la mort (...). La mort est l'élément résiduel de tout problème - que ce soit le problème de la douleur, ou le problème de la maladie, ou le problème du temps, quand on se décide enfin à appeler les choses par leur nom, sans circonlocutions ni euphémismes.*<sup>21</sup>

En effet, poltron, voire, phobique de nature à l'égard de ce qui lui est inconnu, l'homme tenta, depuis les temps immémoriaux, de définir ce qu'était la mort. De mettre un nom et des descriptions dessus. Afin de la cerner, et par ricochet, se rassurer

---

<sup>19</sup> ARISTOTE, traduit par MUGNIER, René, *Petits traités d'histoire naturelle*, éditions Les Belles Lettres, Paris, p.478.

<sup>20</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, traduit par BURDEAU, Auguste, *Le monde comme volonté et comme représentation*, éditions PUF/Quadrige, Paris, 2014.

<sup>21</sup> JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort*, éditions du Seuil, Paris, p.52.

soi-même. Or, « définir, c'est limiter »<sup>22</sup> ou comme stipulait Joseph Joubert dans ses Carnets :

*Définir c'est décrire, c'est dessiner avec des mots ce que l'esprit seul aperçoit ; c'est donner des extrémités à ce qui n'en a pas pour l'œil; c'est peindre ce qu'on ne peut voir; c'est circonscrire en un espace qui n'a pas de réalité un objet qui n'a pas de corps. Et qu'est-ce que bien définir ? C'est représenter nettement l'idée que tous les esprits se font en eux et malgré eux de l'objet dont on veut parler, quand ils y pensent au hasard.<sup>23</sup>*

Autrement dit, définir correspondrait au fait d'étiqueter une constituante de la vie, la restreindre, l'appauvrir et parfois même lui nuire. Car nulle définition ne peut rendre compte de toute la complexité et les nuances de la réalité. Aussi, à défaut de pouvoir dire l'indicible, on le domestiquait par l'interprétation et/ou la représentation.

Dans le *Phédon* de Platon, la mort est présentée comme étant la séparation de l'âme, entité spirituelle et immortelle qui anime le corps, lequel est décrit comme étant une prison charnelle, imparfaite. Rejoignant ainsi « le monde des Idées » tant adulé par le disciple de Socrate. L'on comprend donc que la mort est perçue ici, non pas comme un malheur mais au contraire comme une voie vers la quintessence : une délivrance.

Épicure pour sa part annihilait entièrement la mort en tant que réalité représentative, la réduisant à un Rien. Il affirmait que tant que nous existons la mort n'est pas, et lorsque la mort arrive nous ne sommes plus. La mort n'a donc aucune consistance d'existence ni pour les vivants ni pour les défunts : « *Le plus effrayant des maux, la mort, ne nous est rien: quand nous sommes, la mort n'est pas là, et quand la mort est là, c'est nous qui ne sommes pas ! Elle ne concerne donc ni les vivants ni les trépassés, étant donné que pour les uns, elle n'est point, et que les autres ne sont plus.* »<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> WILDE, Oscar, Traduit par VOLKOFF, Vladimir, *Le Portrait De Dorian Gray*, éditions Le livre de poche, Paris, 1972, p.56.

<sup>23</sup> JOUBERT, Joseph, *Pensées, essais et maximes de J. J., suivis de lettres à ses amis*, éditions Charles Gosselin, Paris, 1842, p. 315.

<sup>24</sup> EPICURE, *Lettre A Ménécée*, Cité Par KERLAN, *Ethique En Orthophonie : Le Sens De La Clinique*, éditions Boeck Supérieur, Paris, 2016.

Dans le même esprit, des millénaires plus tard, Michel De Montaigne attestait que « *La mort est moins à craindre que rien, s'il y avait quelque chose de moins, Elle ne vous concerne ni mort ni vif : vif, parce que vous êtes : mort, parce que vous n'êtes plus.* »<sup>25</sup>

Par ailleurs, Le célèbre rhéteur romain Cicéron tenta de démontrer que la mort n'est nullement à déplorer, puisqu'elle nous confère le moyen d'accéder à une vie épurée de chagrins. Il déclare en ces propos que « *c'est la vie, non la mort, qui est un mal (...) la mort, pour dire la vérité, nous détache des maux et non des biens* »<sup>26</sup>. Dans cette lancée, l'humaniste chrétien Erasme de Rotterdam renchérit sur ce qui a été dit : « *Plus heureux est le jour de la mort que celui de la naissance.* »<sup>27</sup>

Par un autre prisme, les différentes croyances et religions « *réactions, par l'intelligence de l'inévitabilité de la mort* »<sup>28</sup>, dont l'Histoire a été témoin à travers les âges, ont apporté chacune une définition de la mort. Définitions qui s'entrecroisent par moments et divergent dans d'autres. En effet, l'homme ayant du mal à se représenter sa fin, les religions lui ont permis d'espérer en une vie après la mort, et bien plus encore, lui ont fait la promesse de l'immortalité spirituelle à défaut de celle charnelle. La mort ne serait donc pas le terme de la vie mais le terme d'une vie. Par ailleurs, la foi en Dieu serait, selon certains, une révolte contre le destin de l'espèce humaine traduisant un refus de s'accepter mortel(s).

Ainsi, nous retiendrons à cet effet les définitions proposées par les trois religions monothéistes contemporaines qui comptent le plus d'adeptes et de fidèles. A savoir : Le christianisme, l'islam et dans une moindre mesure, le judaïsme<sup>29</sup>. En somme, les trois religions considèrent pareillement la mort en tant que fait et non en tant qu'entité qui se présente à nous pour saisir notre âme. La mort serait, en l'occurrence, le terme

---

<sup>25</sup> ALBOU, Philippe, « La Vieillesse Dans Les Essais De Montaigne », *Gérontologie Et Société*, 2005/3, Vol. 28, n° 114, p. 75-83. En ligne : <https://www.cairn.info/Revue-Gerontologie-Et-Societe1-2005-3-Page-75.Htm>. Consulté le 13.01.2020.

<sup>26</sup> CICERON, Traduit par ROBERT, Danièle, *Les Tusculanes Tome1 : Devant la mort*, éditions Arléa, Paris, 1996, p. 79.

<sup>27</sup> ERASME, Didier, *La préparation à la mort*, éditions Paulines et Ade, Montréal, 1976, p. 28-29.

<sup>28</sup> BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, éditions P.U.F., Paris, 1982, p. 136-137.

<sup>29</sup> Nous ne souhaitons pas nous étaler sur cette dernière religion compte tenu de son caractère ésotérique (notamment en raison de sa nature archaïque, c'est-à-dire plus ancienne, comparée aux deux autres systèmes de croyance.) ainsi que la complexité de son point de vue sur les deux questions de la mort et l'au-delà.

d'une vie et le moment de la séparation des deux composantes de l'Être : l'âme et le corps.

A la différence des deux autres religions « néoplatoniciennes »<sup>30</sup> qui voient en la mort une passerelle vers un monde parallèle, passage obligatoire pour faire face au jugement divin. Le judaïsme pour sa part ne considère pas la vie d'un œil nihiliste et ne se prononce pas au sujet de la destination de l'âme après la mort. Cette dernière constitue pour lui un mal, contrairement à la vie que l'on se doit à tout prix de préserver étant un don de dieu : « *Les juifs sont le peuple le plus étonnant de l'histoire universelle, parce que, placés devant la question de l'être et du non être, ils ont, en pleine conscience et avec une résolution qui fait peur, préféré l'être à tout prix.* »<sup>31</sup>

Il est à noter que, de notre point de vue, la connaissance de l'idée que les hommes peuvent se faire de l'après-mort est déterminante pour ce qui est de la représentation qu'ils se font de la mort elle-même. Néanmoins, L'ensemble des acceptations et l'étendue des expériences humaines passées ne donnent pas pour autant une définition rigoureuse de la mort, ni en compréhension ni en extension.

Nous concéderons volontiers au fait qu'il s'agit-là d'un euphémisme de dire que la mort constitue un objet de fascination chez les peuplades humaines depuis belles lurettes. C'est même une idée obsédante qui s'est imposée à leur conscience et sur laquelle s'est érigées des civilisations entières, en renforçant ce que Freud appelait leur « *Pulsion de vie* »<sup>32</sup>, le « *Conatus* »<sup>33</sup> chez Spinoza, ou encore le principe de « la volonté de puissance »<sup>34</sup> chez Nietzsche, en vue de préserver leur espèce et assurer leur survie face aux divers présages de la mort. Ou comme nous aimons à les appeler « ses commis » (famines, guerres, assassinats, froid, animaux sauvages...etc.)

---

<sup>30</sup> En référence à la citation de Nietzsche : « *Le christianisme est du platonisme à l'usage du peuple.* »

<sup>31</sup> NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, traduit par HEMERY, Jean-Claude, *L'Antéchrist*, éditions Gallimard, Paris, 2006, p. 35.

<sup>32</sup> Dynamique psychosomatique qui se traduit par la volonté de conserver son existence et de la renforcer.

<sup>33</sup> L'effort de toute chose pour persévérer dans son être. (Larousse en ligne)

<sup>34</sup> Philosophie de la joie, de la création et de la plénitude vitale.

### I.1.2. Lorsque la mort se conjugue au pluriel

Dans *Lettre à Hérodote*, Épicure observait que les individus d'un même peuple, en raison des conditions géographiques, climatiques et expérimentales qu'ils ont en commun, sont peu ou prou soumis aux mêmes conditions d'affection, et d'émotivité à l'adresse des objets perçus. En effet, nous ne partageons pas les mêmes affections, dans la mesure où nos conditions d'expérience sont différentes. La diversité des expériences se traduit par le langage qui véhicule des images, c'est-à-dire des représentations propres à ces mêmes expériences. Des représentations qui sont le fruit d'émotions et de sensations diverses et variées. Épicure transcrit ce propos en ces mots : « *La nature même des hommes, subissant selon chaque peuple des affections particulières et recevant des images particulières, faisant ressortir d'une manière particulière sous l'effet de chacune des affections et images, de sorte qu'enfin il y ait la différence entre les peuples suivant les lieux.* »<sup>35</sup>

Ces notes d'Épicure ont le bon sens de rendre corollaires les conditions d'expériences des peuples et les conditions de possibilités du langage, devenant finalement les modalités de leur détermination d'un endroit à l'autre du monde. Or, c'est bien par le langage que se structure les représentations de ce monde, représentations qui ont permis à des civilisations de s'ériger par le biais de leurs croyances, leurs rites, leurs mythes. La mort étant une expérience universelle non conditionnée par la géographie ou la race, sa représentation fut étroitement similaire chez les hommes nonobstant la différence de l'environnement spatio-temporelle ou des propriétés biologiques et raciales.

*De facto*, l'homme à très tôt pris conscience de la fatalité de la mort. L'écrivain Canadien, théologien et spécialiste de la mort dans sa dimension culturelle, Eric Volant affirmait bien ceci :

*Une des premières découvertes de l'homo sapiens fut celle de la mort. Avec la sépulture naît la culture, car elle porte à restaurer le lien social, troublé par la mort, et à chercher une réponse spécifique et collective à la question de la mort. Ainsi, il est juste de considérer la mort comme fondatrice de la culture.*<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> EPICURE, *Lettre à Hérodote*, éditions Ellipses, Paris, 2013, p.26.

<sup>36</sup> VOLANT, Éric, *La religion et la mort*, cité par BELLAVANCE, Eric, MENARD, Guy, *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, éditions PUL, Québec, 2001, p. 323.

L'on découvre ainsi, dans différents coins du monde, des sépultures, des tombeaux, ainsi que des gravures macabres qui témoignent de l'éveil que présentaient les communautés primitives à l'égard de la mort mais aussi du caractère social de cette dernière. Car qui donc pourrait construire son propre tombeau et s'y enterrer après sa mort ? Le caractère absurde de cette question en dit long sur l'impossibilité de cette hypothèse.

L'expérience collective de la mort eut un effet amorceur de la culture. Puisque la conscience de son caractère fatal nous force à élaborer du sens, à organiser le monde, à coexister avec « l'Autre » et dans ce contact se construisent des rapports sociaux. Cette conscience tient, en effet, lieu de moteur de cohésion social, dans la mesure où elle incite la collectivité à se sous-tendre contre un seul et même ennemi, commun et universel, constant et irréfutable. Mais en réalité c'est se leurrer que de penser à l'éventualité d'un quelconque affrontement avec celui-ci. Le combat qui est la survivance momentanée à l'idée de mort est peut-être dans la poche : Ne ditons pas que « *L'espoir fait vivre.* » ? Toutefois, la guerre est, inéluctablement, perdue d'avance.

L'homme s'investit en architecture, en agriculture, en sciences, en inventant des outils divers, développant ses méthodes, techniques et technologies, en pratiquant de l'athlétisme et exerçant dans le domaine de la médecine, faisant preuve de génie créateur dans les arts et la littérature. Autant d'éléments aussi fondamentaux les uns que les autres dans la fondation de la culture de toute société. Ceci dans l'unique dessein de déjouer la mort, car sentant le poids de celle-ci sur ses épaules, tel un Atlas écrasé sous le faix de son destin linéaire, et du temps qui s'écoule sans concession. Ainsi, son imagination créatrice se déploya comme pour un ultime geste de rébellion et de révolte contre sa mortalité, celle de ses proches et dans une plus large mesure, sa société. Et qui dit société dit culture !

Essentiellement, La mort, serait le froment de la culture et son maçon. Car c'est justement son assimilation qui permettrait de pouvoir discerner sans encombre les notions de sacré et de profane. L'usage que fait l'humain de cette perception de la mort définit majoritairement la culture et conditionne en parallèle ses mythes, ses usages et

coutumes, ses croyances, ses superstitions, ses divinations et l'appréhension de son devenir. La mort est donc une invitation à l'échange et à la créativité.

### I.1.3.Face à la mort, orateurs ; Face au mythe, oralitours

Anciennement, chez les sociétés dépourvues de système de symbolisation graphique, la transmission des expériences collectives et singulières, des croyances et des représentations du monde s'opérait à travers la tradition orale qui correspondrait selon Paul Zumthor à une forme d'oralité primaire. C'est par ailleurs, à travers cette forme primaire (et non primitive) de littérature que furent dispersés les mythes.

Ainsi, avant l'alphabétisation des vieilles communautés, c'est l'*Orature* qui prévalait. Une notion qui a été revalorisée par Rémy Dor et Claude Hagège. On entend par Orature, l'ensemble des genres narratifs dont le mode d'expression est la parole. Elle sollicite principalement l'écoute et la faculté de mémorisation, de déclamation ou/et de fabulation. De nos jours, une certaine confusion conceptuelle persiste quant à l'appellation attribuée à ce genre de production orale. Auparavant, la désignation « littérature orale » était celle qu'on attribuait aux récits transmis par la tradition orale.

Toutefois, Zumthor déplora cette appellation en relevant le non-sens qui la revêt. Effectivement, le terme de « littérature orale » est un oxymore, tournure qui joint et juxtapose un mot et son contraire comme par exemple : « Nuit blanche ». Littérature vient du latin *littera* « lettre », puis *litteratura* « écriture ». Cela va sans dire que c'est précisément l'opposé de l'oral, du voisé. La littérature relève donc à l'évidence de l'écrit, ce qui camoufle et estompe la nature essentiellement orale du phénomène en question.

Zumthor préfère à « littérature orale » (Qui aurait été utilisée pour la première fois en 1881 par Paul Sébillot lorsqu'il fonda, la collection des *Littératures populaires de toutes les nations*). L'appellation de « *Oraliture* ». qui est une notion qui désigne un ensemble de textes oraux, structurellement définis par la culture qui les a secrétés, récités, racontés, mimés, chantés par des poètes ambulants tel que les bardes celtes, les aèdes et rhapsodes de la Grèce antique, les troubadours et trouvères du Moyen- âge

français, les griots africains, les aşik turcs, etc. Ce sont des récits diffus que les populations colportent et transmettent par la tradition à la postérité.

L'Oraliture, est donc un terme forgé par Paul Zumthor,<sup>37</sup> puis développé par Ernst Mirville, dans le journal *Le Nouvelliste* du 12 mai 1974. OÙ, il indiqua que l'Oraliture correspondait à la somme des créations orales et non écrites, relatives à une époque ou à une communauté. Récits nourris de philosophie, d'imagination, de technique, accusant une certaine valeur. Elle sert d'assise solide afin de conforter l'identité culturelle de certaines communautés, nations, civilisations. Elle présente des semblants de réponses à des questionnements communs à tous les hommes. Elle est donc cette tradition universelle dont le fond se perpétue tandis que la forme s'adapte selon les modalités culturelles et codes propre à chaque société et à chaque langue. Cependant, ces variations peuvent parfois atteindre le sens.

L'Oraliture véhicule aussi bien réalités historiques que des affabulations liées aux croyances anciennes de l'homme, ses représentations symboliques, ses modèles culturels ou la vision qu'il a de son environnement naturel. Elle fut considérée (est continue à l'être par endroits) comme source de savoir étant donnée qu'elle présente des solutions, généralement sous forme d'allégories symboliques, à des problèmes partagés par toutes les sociétés humaines (cosmogonie, anthropogonie, explication et représentation des phénomènes naturels et ésotériques, etc.)

Dans leur aspect traditionnel, les Oralitures, visent à la diffusion du « savoir », à assurer la pérennité, à la conservation de la mémoire collective, à la filiation et à la continuité. Ce souci de permanence va cependant de pair avec une variabilité importante au niveau du matériau qui s'explique par des mutations historiques et sociales aussi bien que par une relative création individuelle. Et lorsque l'on parle de « savoir » cela nous renvoie directement vers sa forme la plus ancienne, c'est-à-dire le mythe.

Les Oralitures ont dans ce sens permis à la conservation des mythes (comme ceux relatifs à la mort), qui à l'origine étaient des récits oraux (mythes, légendes, contes)

---

<sup>37</sup> ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, éditions du Seuil, Paris, 1983.

ainsi qu'à leur transmission. Cette transmission qui s'opéra en et à travers des formes multiples de récits, ne fut pas sans conséquences. En effet, cela a permis la mobilité du mythe, certes. Mais également à son agrémentation parfois excessive jusqu'à sa déformation totale. Ces manipulations orales puis écrites ont mené à la confection de ce qu'on appelle une « mythologie ». Un système symbolique traversé de part et d'autre par le *Muthos*<sup>38</sup>, et au sein duquel se regroupent et s'entrecroisent les mythes et leurs déclinaisons. Citons à cet effet, Marcel Détiénne soulignant que :

*Le mythe récite sa diversité, si complète qu'il fait, à vrai dire, flèche de tout bois. N'est-il pas dispersé entre le nom propre et l'épopée, le proverbe et la théogonie, la fable et la généalogie ? La mythologie, habitée par le mûthos, est un territoire ouvert où tout ce qui se dit dans les différents registres de la parole se trouve à la merci de la répétition qui transmute en mémorable ce qu'elle a sélectionné. Et le mythe, loin de conférer à la mythologie l'identité qu'il semble lui devoir, révèle en allant d'un sens à l'autre qu'il est un signifiant disponible.<sup>39</sup>*

Il existe donc toute une Oraliture pratiquée depuis des siècles et transmise par des générations d'artistes et de conteurs dont les mémoires ne sont rien de moins que les archives mêmes de la société. Proliférant avec une vaste liberté, charriant les exubérances de l'imagination populaire ou l'agrémentant, parlant d'histoire, de généalogies, de rituels religieux et de règles de morale. C'est donc une forme artistique et poétique dynamique où la parole garde toute son efficacité, et où le verbe possède une puissance de subjugation.

Tous les genres et tous les sujets y sont abordés : mythes cosmogoniques<sup>40</sup>, récit d'aventures initiatiques, chants rituels, poésie épique, courtoise, funèbre ou guerrière, les contes et fables, proverbes et devinettes...etc. Le mythe, l'épopée, la légende, le conte, etc. seraient donc l'expression d'une mémoire anonyme et collective car « *Le temps brise et disperse la réalité, ce qui reste devient mythe et légende.* »<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Le mensonge et l'in vraisemblance.

<sup>39</sup> DÉTIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, éditions Gallimard, Paris, 1981, p. 236.

<sup>40</sup> Mythe sur l'origine du monde. Il en existe plusieurs. Entre autres : la cosmogonie grecque, chrétienne, chinoise...etc.

<sup>41</sup> REVELLI, Nuto, *Le Disparu de Marburg*, éditions Rivages, Paris, 2006, p. 15.

Toutefois, nous allons nous focaliser dans ce qui suit, sur les genres majeurs de l'Oralité, en l'occurrence : l'épopée et la légende. Qui ont plus fortement contribué à la transmission des mythes et des images mobiles de l'imaginaire. Cela en ayant conscience que c'est le même processus de transmission qu'a suivi le mythe précis que nous étudions, celui de la mort. C'est-à-dire que c'est à travers mythologies, épopées et légendes que la figure de la Mort se forgea.

L'épopée qui use du mythe en tant que matériau rudimentaire, est un grand récit héroïque qui raconte les exploits d'un ou plusieurs héros, fondateurs d'une Nation. Nous pouvons citer à cette conjecture : Ulysse, Achille et Hector dans *L'Illiade* et *L'Odyssee*, Antar, Gilgamesh, David de Sassoun, Gésar de Ling dans les épopées éponymes, Väinämöinen et Ilmarinen dans le *Kalevala*, Roland dans *La Chanson de Roland*, etc., souvent en vers, parfois en prose, en général chantés par des artistes de la scène, accompagnés d'un instrument de musique et capables d'improviser une partie de leur récitation.

Au même titre que le mythe ou que l'épopée, la légende est basée sur des événements *à priori* réels notamment car elle est située dans une spatio-temporalité historiquement et géographiquement concrète. Néanmoins, tous les trois possèdent la spécificité de faire appel au surnaturel. Il serait ainsi le bienvenu d'établir une distinction entre mythe et légende. Cette dernière viendrait du latin, *legendum* qui signifierait « *ce qui mérite d'être lu, ce qu'il faut lire* »<sup>42</sup>, c'est donc un récit populaire souvent merveilleux, inspiré de la réalité et qui mettrait en scène des événements marquants et des personnages folkloriques. Histoire transmise par la tradition orale, dans un premier temps, puis par la littérature écrite dans un second temps. La légende aide à assimiler et à décoder les mystères de la vie ainsi que les phénomènes naturels incompréhensibles<sup>43</sup>.

Alors que la légende est ancrée dans la réalité et se repose sur des références véridiques, le mythe pour sa part est considéré comme récit fondateur à dimension philosophique, didactique et/ou religieuse puisqu'il relate des histoires sacrées et

---

<sup>42</sup> Larousse. (dic.), Légende. Dans Le Dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/légende/46567>. Consulté le 5 janvier 2020.

<sup>43</sup> Et ce dernier point nous rappelle encore une fois le phénomène de la mort qui fut mythifié avec le temps par l'imagination de l'homme exploitée dans ses récits et œuvres artistiques.

discute des questionnements existentiels. Le mythe tout comme la légende se nourrissent d'un imaginaire populaire et évoluent par la tradition orale caractérisée par sa transmissibilité.

Pour Platon, il est clair que le mythe, en tant que récit oral est pris dans sa signification tautégorique c'est-à-dire que sa valeur est nulle. Le mythe ne nous apprend rien, ce n'est qu'une *Chora*, une panacée qui n'exprime aucune « vérité » ; il n'est qu'une fiction, une fable, fruit de l'imagination poétique ou fabulatrice ; il ne contient rien de réel, de raisonnable, de vraisemblable : son contenu est incohérent, voire absurde. Si l'on « croit » aux mythes, c'est par une adhésion non fondée ; pareille foi ne se retrouve que chez les enfants ou les primitifs. Le mythe, il est vrai, séduit ; mais c'est par sa forme littéraire, non par son contenu. Ce sont des poètes, non des philosophes, qui ont inventé les mythes, ou s'ils ne les ont pas inventés, ils ont revêtu, travestit, un contenu préexistant, simple badinage indigne des gens dignes. A l'image de la sophistique, ce n'est qu'un jeu.

Les différentes formes de traditions orales seraient donc perçues par certains comme nuisibles au bon sens, vecteurs de récits absurdes et de jugements biaisés en raison de leur caractère subjectif. Parmi les teneurs de ce point de vue nous trouvons l'écrivain et scientifique français Bernard Le Bouyer de Fontenelle qui voyait en la matière des récits oralement colportés un lieu de fraudes et d'affabulations par les manipulations et fantaisies que le processus (Orature ou transmission orale) et le produit ( le récit oral en soi) permettent d'opérer par permutation, omission, élision, hiatus, amplification et autres tournures et figures de style : « *Chacun en ôtera quelque petit trait de vrai, et y en mettra quelqu'un de faux, et principalement du faux merveilleux qui est le plus agréable ; et peut-être qu'après un siècle ou deux, non seulement il n'y restera rien du peu de vrai qui y était d'abord, mais même il n'y restera guère de chose du premier faux.* »<sup>44</sup>

En effet, lorsque nous composons une histoire fausse, celle-ci passe par le biais de la tradition chez un autre peuple, qui l'entend et la suppose généralement pour vraie ; ainsi en est-il de même lorsqu'un récit se transmet des parents à leur enfants, et des

---

<sup>44</sup> DE FONTENELLE, Bernard Le Boyer, cité par DUBUISSON, Daniel, *Dictionnaire Des Grands Thèmes De L'Histoire Des Religions*, éditions Complexe, Paris, 2004, p. 296.

enfants, aux petits enfants. A cela s'ajoutent les nuances, les méprises, venant des ambiguïtés, des équivoques, et des quiproquos. De ce fait, même les histoires les plus vraies se transforment ainsi en affabulations.

A l'heure de l'empirisme et du rationalisme moderne, nous ne remarquons guère, à notre connaissance, la création de nouvelles fables. Néanmoins, les anciennes ne cessent d'être réécrites, réactualisées et réinterprétées au moyen de la poésie et des romans de tout genre. Ce qui nous amène à remarquer que même si nous sommes passés du mythe au roman, les mythes continuent de se réincarner et d'affluer, par exemple par le truchement de la peinture, du cinéma et d'autres types de médias. En définitive, nous comprenons rapidement que de cette culture de la transmission fabulatrice en émerge une autre.

Les mythes ne sont certes plus considérés comme une référence pour le savoir, mais ils restent agréables à lire et à écouter car ils flattent l'imagination. Nous nous en repaissons volontiers, nonobstant notre intime conviction de leur caractère fantaisiste. Selon Thomas Pavel :

*L'adhésion de la société à la vérité des mythes décroît graduellement : ce long processus finit par miner le statut privilégié des territoires mythiques. Mais, ces territoires ne disparaissent pas pour autant : ils forment un réseau trop complexe et trop habilement agencé pour que la société l'abandonne. Les mythes, du moins une partie d'entre eux, se transforment en fiction.<sup>45</sup>*

Ainsi, certains adeptes du symbolisme, voire de l'ésotérisme se bornent même à les défendre en dépit de leur flagrante absurdité <sup>46</sup>, en clamant haut et fort qu'ils expriment allégoriquement des algorithmes physiques et moraux qui pourraient être percés et perçus uniquement par les esprits les plus lucides et perspicaces, disent-ils... Nous ne pouvons mieux conclure ce propos qu'avec ces paroles de De Fontenelle : « Ne cherchons donc autre chose dans les fables que l'histoire des erreurs de l'esprit humain. Il en est moins capable, dès qu'il sait à quel point il l'est... Tous les hommes se ressemblent si fort, qu'il n'y a point de peuple dont les sottises ne nous doivent faire trembler. »<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> PAVEL, Tomas, *Univers de la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 104.

<sup>46</sup> Incompatibles avec la logique, et non démontrés ou réfutés par la science.

<sup>47</sup> Note de lecture.

Toutefois, vivantes parce que non figées, les Oralitures, spécifiquement celles à résonance mythique, sont aussi fragiles, parce que difficile à consigner, à ordonnancer et à inventorier. L'accès à la modernité qui caractérise notre ère et la place de plus en plus prépondérante qui est faite à l'écriture, crée un contexte nouveau, qui remet en cause en portant un regard sceptique quant au dynamisme de la reproduction de la tradition orale, et provoque des ruptures critiques dans sa genèse, sa gestion et sa transmission aux générations présentes et futures. Nous pouvons ainsi légitimement se demander si « les choses » sont effectivement telles que nous les « disons », s'interrogeant ainsi sur leur crédibilité, la valeur positive du contenu transmis et de mesurer l'étendue de son emprise sur notre psyché et ainsi notre jugement et vision du monde.

Dans ce sens, mythes, légendes et allégories, seront les condiments de l'exposé non explicite que nous nous apprêtons incessamment à dresser sur l'objet des différentes mutations qu'a subi l'image de la mort à travers le temps.

#### **I.1.4. N'ayez pas peur. Je ne mort pas !**

La mort a toujours été considérée comme une déchirure dont la pensée fait frissonner. Un fait difficile à envisager et même à accepter. Un malheur pour ce rêve chimérique d'immortalité. Anciennement, les amérindiens lançaient des flèches en mirant le ciel lorsque l'un des leurs rendait l'âme pensant ainsi chasser loin d'eux les mauvais esprits.

Elle inspire l'angoisse et la fascination, la curiosité et l'appréhension, mais par-dessus tout : la peur et l'effroi. Ceci étant lié d'une part, à sa nature insondable et hermétique. D'une autre part, aux circonstances souvent dramatiques de sa surgit. Et représente donc ce « *d'où arrive tout le malheur* » qu'évoque Hermann Broch dans sa *Création littéraire et connaissance* :

*En présence de ce qui est hostile on a peur, en présence des ténèbres on éprouve de l'angoisse. Médiatrice entre la réalité psychique et métaphysique, la mort est sur la ligne de crête entre le monde éclairé de la conscience, où toutes choses sont connues, où elles portent leurs noms et peuvent être définies, et le monde des ténèbres où rien ne*

*peut être défini, d'où arrive tout le malheur et, là. Aussi, un "malheur sans nom" au vrai sens du terme.<sup>48</sup>*

Cette « mal mort », tragique, funeste est souvent lente et survient brutalement : guerre, génocides, catastrophe naturelle, suicides, épidémies, accidents, exécutions, etc. L'évocation de ce moment de transition entre vie et trépas effraie et scandalise. Car nous ôtons la vie, elle nous ôte également le droit d'espérer, de choisir (notre libre-arbitre...si libre arbitre il y'a). C'est là que s'installe la peur. Cette peur ne concerne pas en réalité la mort en soi. Mais plutôt le fait, passivement subit, de mourir. Et l'inconnu qu'exprime cette réalité.

Par ailleurs, nous proposons ci-dessous les étapes de l'introjection de la mort par la psyché humaine, sur le modèle dressé par Nicholas Rand<sup>49</sup>, lui-même se basant sur les travaux de Nicolas Abraham sur le symbole psychanalytique. Cette suite pourrait s'appliquer à tout autre phénomène naturel. Il s'agira également de mettre en exergue de manière plus développée les failles qui conduisent à sa mythification par le biais de la représentation générée par l'imagination humaine. Cette opération se fait donc selon trois étapes :

- Le choc et la découverte : correspondant au moment du premier contact avec la mort, fait auparavant inconnu.
- La familiarisation et le questionnement : la familiarisation avec la mortalité par la récurrence ou l'expérience redondante et la formulation d'interrogations à son propos (causes, finalités, enjeux et mécanismes).
- L'assimilation : élucider le mystère du phénomène et comprendre ses mécanismes.

Ces points de repères, ce schéma évolutif aiderait non seulement à comprendre le processus d'introjection mais aussi le phénomène d'émergence des mythes. En effet, un mythe verrait le jour lorsqu'une réalité vécue serait difficile à admettre, à

---

<sup>48</sup> BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, traduit par KOHN, Albert, éditions Gallimard, Paris, 1986, p.237.

<sup>49</sup> RAND, Nicolas, cité par HACHET, Pascal, « Le mensonge mythique, étape indispensable du processus d'introjection », in *Imaginaire & Inconscient*, 2002/3, n° 7, p.11-16. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2002-3-page-11.htm>. Consulté le 04.01.2020.

comprendre ou à accepter par un groupe d'individus et il disparaîtrait lorsque cette réalité serait admise, c'est-à-dire assimilée au sein du Moi.

Se débarrasser de l'emprise d'un mythe, ce serait admettre la réalité des motifs synchroniques qui le susciterent. Non pas comme une capitulation ou un signe de faiblesse face au réel, mais plutôt comme la preuve d'un enrichissement de l'esprit et du Moi, qui a pris le temps d'accueillir les diverses composantes : verbales, imagées, affectives, sensorielles et motrices du phénomène problématique (la Mort par exemple). Ceci à travers un long processus d'introjection dont le dépassement de la dernière étape est le plus capitale.

En d'autres termes, un « bon » mythe, un mythe « positif » serait un mythe en déclin, qui cède et accepte de « passer la main ». Cet émoussement serait le signe que l'assimilation correspondante a été réussite, donc correctement accomplie par les membres d'une collectivité. En revanche, s'il ne meurt pas dans le psychisme où il est né, cela signifiera que ses composantes n'ont pas été métabolisées. Le mythe exercerait une emprise despotique. C'est alors qu'il deviendrait dangereusement leurrant, mensonger et illusionniste.

## I.2. MORS NON FACIT THANATOS<sup>50</sup>

### I.2.1. Une course contre la mort

Les fabulations autour de la mort sont autant de réponses successives que l'esprit, toujours préoccupé par « l'éternel mystère », a dressées dans la suite des âges à une question toujours statique. Au fur et à mesure des expériences socio-historiques (guerres, épidémies, génocides, suicide...etc.) et esthétiques (différents mouvements artistiques et littéraires) qui se succèdent, les communautés antérieures modifiaient leur acception de la mort et, par une conséquence logique et nécessaire, la manière dont ils la concevaient. Comme il arrive toujours en pareil cas, ces représentations se sont imbriquées, mêlées, combinées l'une à l'autre; le brassage s'opéraient de telle sorte

---

<sup>50</sup> Trad. La mort (physique, phénoménale) ne fait pas la Mort (personnifiée). En référence à l'expression latine : « *Barba non facit philosophum* » (la barbe ne fait pas le philosophe).

qu'aucune n'effaçait entièrement la présence de l'autre et coexistaient ainsi dans l'imaginaire populaire.

D'abord, il serait aisé de constater que l'imagination jaillit de la mémoire. Contrairement à ce que stipulait Bergson dans le troisième chapitre de son essai sur la relation entre le corps et l'esprit : « *Imaginer n'est pas se souvenir* »<sup>51</sup>. Or, Si nous n'avions pas de mémoire, nous n'aurions aucun ancrage spéculatif et par conséquent aucun pouvoir imaginatif. La mémoire est la représentation que nous faisons du passé car si l'on en croit Durand, rien n'est jamais présenté ; tout serait représenté. Elle est en outre le lieu d'où émergent toutes les frustrations, toutes les anxiétés et toutes les peurs. La mémoire et l'imaginaire portent donc, comme l'affirmait D. Chauvin un témoignage de la lutte de l'homme contre l'écoulement du temps, contre le changement, et contre ce changement suprême qu'est la mort.

L'angoisse du temps qui fuse vers le néant, aurait ainsi donné lieu à l'émergence d'un nombre croissant et évolutif de mythes, récits originellement oraux qui seraient selon, encore une fois, Gilbert Durand « *un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* »<sup>52</sup>.

Le terme mythe vient du grec « *Muthos* » qui signifie « *récit, fable et plus en amont parole* : « *le mythe est donc une histoire fabuleuse qui se raconte* »<sup>53</sup>. Cependant, Pierre Brunel soulevait, dans la préface de son *Dictionnaire des mythes littéraires*, la question de ce qu'il appelait le « *flou terminologique* »<sup>54</sup> attaché au mot « mythe » : si l'on en croirait ce qu'en dit J. L. Backès, il désignerait « *toute représentation verbale qui ne correspond à rien dans la réalité* »<sup>55</sup>. Le mythe serait donc selon lui, un terme générique permettant de mettre un nom sur tout ce qui relève de l'imaginaire, de l'affabulation, de la poétique.

---

<sup>51</sup> BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, éditions PUF, Paris, 1965, p.106.

<sup>52</sup> DURAND, Gilbert, cité par BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions Rocher, Monaco, 1988, p. 8.

<sup>53</sup> ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éditions PUF, Paris, 2002, p.503.

<sup>54</sup> BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 7.

<sup>55</sup> BACKES, Jean-Louis, *L'Impasse rhétorique. Éléments d'une théorie de la littérature*, éditions PUF, Paris coll. « Perspectives littéraires », 2002, p.1.

Le mythe ne saurait être restreint à un héritage du passé, composé de toute pièce par les sociétés primitives pour le mythe ethno-religieux, tel que l'entend Claude Lévi-Strauss à travers les analyses qu'il en a faites, ou de l'Antiquité pour les mythes littéraires. Par ailleurs, Dominique Boutet<sup>56</sup> dresse une distinction nécessaire entre mythe ethno-religieux et mythe littéraire. Ce dernier : « *N'existe que par la littérature, œuvre unique ou processus cumulatif, fondé sur la réécriture, l'intertextualité, et duquel la stéréotypie (...) peut être un solide auxiliaire. Même s'il reprend des éléments du mythe ethno-religieux, il ne remplit plus, stricto sensu, de fonction socioreligieuse.* »<sup>57</sup>

Ainsi, Œdipe, Ulysse, Venus, Don Juan, sont autant de mythes qui doivent donc leur survivance, voire leur renaissance, à la littérature. Philippe Sellier<sup>58</sup> concocte une recette qui serait à même de définir le mythe littéraire selon trois ingrédients: la saturation symbolique ou ensemble archétypique et allégorique, l'éclairage métaphysique ou l'héritage mythique du passé, ainsi que ce qu'il appelle le « tour d'écrou », qui veut simplement dire une économie condensée, étroite et redondante (un texte).

D'autre part, nous devons l'une des remarques les plus pertinentes à ce sujet à Jean-Jacques Wunburger. Cet auteur stipule que pour passer du mythe primitif ou religieux au mythe littéraire, il faudrait l'intervention de ce qu'il nomme une *dialectique créatrice*, c'est-à-dire la *démythologisation*, puis la *remythification* du mythe originel : « *Le mythe constitue une matrice archétypale à partir de laquelle l'imagination recrée, régénère, reconstruit de nouvelles histoires (...)* La vitalité de la sphère mythique ne se mesure donc jamais mieux qu'à travers les changements de mythes. »<sup>59</sup>

La Mort, et plus particulièrement la figure mythique de la Faucheuse tient des deux catégories de mythes. C'est-à-dire que c'est à la fois un mythe ethno-religieux, ce qui explique notre démarche qui consiste à tracer l'évolution du mythe depuis son apparition au paléolithique jusqu'à l'âge moderne en insistant sur sa nature sociale et

---

<sup>56</sup> Professeur réputé à Paris-Sorbonne (Paris4).

<sup>57</sup> BOUTET, Dominique, *Charlemagne et Arthur, ou le roi imaginaire*, éditions Champion, Paris, 1992, p. 11.

<sup>58</sup> SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », in *Littérature*, 1984, p. 112.

<sup>59</sup> WUNENBURGER, Jean-Jacques, *mytho-phorie : formes et transformations du mythe*, En ligne : <https://www.religiologiques.uqam.ca/no10/wunen.pdf>. Consulté le : 15.04.2020.

métaphasique ; et un mythe littéraire car elle a été reprise bien plus tard par la littérature et a servi à nourrir plusieurs intrigues littéraires. Denis de Rougemont résume parfaitement bien ce propos en affirmant que « *Lorsque les mythes perdent leur caractère ésotérique et leur fonction sacrée, ils se résolvent en littérature.* »<sup>60</sup>

Les hommes, démiurges qu'ils sont, créent constamment des mythes. « *les mythes, sont interminables* »<sup>61</sup>, écrit Claude Lévi-Strauss, et leur interprétation ne peut se développer qu'à la façon d'une « *nébuleuse, sans jamais rassembler de manière durable ou systématique la somme totale des éléments d'où elle tire aveuglément sa substance* »<sup>62</sup>. Ce terme de mythe peut, en somme, désigner à la fois, les récits et les figures inscrites dans le patrimoine de l'humanité, et les créations fictionnelles qui sont apparues aux temps modernes, donc plus récentes. Dans ces conditions, il serait limité voire abusif de définir le mythe comme étant un schéma narratif particulier car il serait plus judicieux de le considérer tel un produit généré à partir d'une figure topique, stéréotypée à laquelle il fait référence.

Les définitions proposées illustrent parfaitement le caractère à la fois universel et dynamique du mythe, qui est compris telle une substance flexible et dotée d'une grande capacité d'adaptation. Il a en outre la singularité d'être polysémique, c'est-à-dire qu'il peut donner lieu à plusieurs interprétations et variantes et se prête à de nombreuses lectures. Ce qui ferait sa richesse et sa fécondité. Mircea Eliade le considère à la fois comme : synchronique (fruit des circonstances, d'un hasard non-hasardeux), diachronique (qui se meut et se déplace dans l'histoire) et achronique (puisqu'il fait référence à des temps originels et primordiaux).

D'autre part Jean-Pierre Vernant indique que le mythe serait un récit qui aurait pour fonction : « *d'apporter une réponse à des problèmes fondamentaux, comme le statut des dieux, l'existence de la mort, la condition des hommes, les formes de la vie sociale* »<sup>63</sup>. Effectivement, la représentation de la mort, relève d'un codage à double référence : socio-historique et

---

<sup>60</sup> DE ROUGEMONT, Denis, *L'Amour et l'Occident*, éditions Pion, Paris, 1939, p.203.

<sup>61</sup> LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit*, éditions Pion, Paris, 1964, p.14.

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.10.

<sup>63</sup> VERNANT, Jules, cité par DURAND, Gilbert, *Figure mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, éditions Dunod, Paris, 1993, p. 243.

psychologique. C'est pour cette raison qu'il faut chercher dans les textes de lois, dans les codes, dans les rites culturels et sociaux, et principalement dans les héritages écrits, comment fait-on la mort. En personnage fictif, fruit de ce qu'on appelle « Synchronicité ». C'est alors qu'on s'inscrit directement dans la pensée Jungienne.

Vraisemblablement, la Synchronicité est un « *käiros* » (moment approprié) ; ensemble de signes qui permettrait de donner un sens, une explication à l'inexplicable, qui assure l'accès illusoire au métaphysique par le physique. D'après Carl Gustav Jung, la coïncidence n'est jamais le fruit du hasard, dans la mesure où elle possède une charge sémantique et logique qui relèverait du transcendant. C'est pour lui : « *Une coïncidence d'événements dans l'espace et dans le temps, comme quelque chose qui va bien au-delà du pur hasard. Il s'agit d'une interdépendance particulière entre des événements objectifs et l'état subjectif de l'observateur.* »<sup>64</sup>

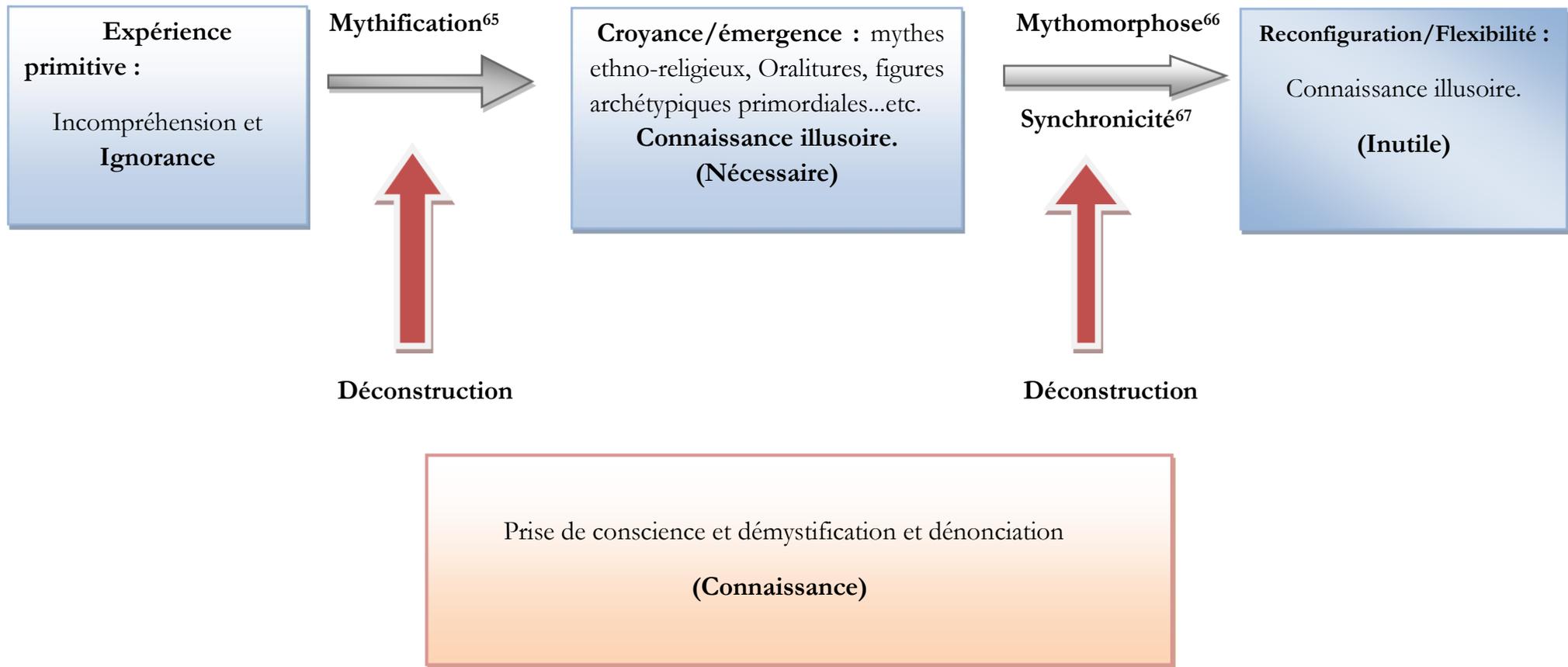
Ce jeu de dés (mot espagnol signifiant à l'origine « hasard » de l'arabe « *az-zahr* » qui serait générateur de ce processus de mythification dont il est tant question. Les synchronicités sont la concordance, qui ne correspond à priori à aucun rapport causal, entre des circonstances réelles et des pensées, des émotions, ou un état d'âme. Phénomène qui donneraient naissance à des archétypes, qui selon Carl Gustav Jung doivent être comprises comme des points énergétiques psychiques. Lesquels existeraient dans l'inconscient collectif. Autrement dit : la mémoire profonde de l'humanité. Quoique leur accordant une importance moindre, Sigmund Freud considère ces éléments universels comme « *résidus et reliquats du passé* » qui s'expriment à travers les contes, les mythes et les légendes.

A la fin de cette séquence, et après avoir exposé la manière (synchronicités émotionnelles et expérimentales) dont naissent les mythes et se mythifient les phénomènes naturels. Ainsi que le moyen de leur transmission (Oralités), nous voilà à même de dresser un schéma récapitulatif qui renseignerait sur le processus de mythification et proposerait par la même entremise, les résolutions de démythification-démythification d'un quelconque phénomène faussement introjecté par l'inconscient

---

<sup>64</sup> JUNG, Carl Gustave, cité par TEODORANI, Massimo, « Synchronicité : Le rapport entre physique et psyché de Pauli et Jung à Chopra », En ligne : <https://psyaanalyse.com/pdf/SYNCHRONICITE.pdf>. Consulté le : 25.03.2020.

collectif. En se référant toujours à celui que nous étudions en particulier dans notre présente recherche : la mort.



<sup>65</sup> Action de mythifier : Processus de transformation d'un objet, personne, phénomène, ou autre en un mythe.

<sup>66</sup> Changement ou reconfiguration de la structure initiale du mythe ou de sa portée symbolique, de sorte qu'il devienne plus ou moins méconnaissable.

<sup>67</sup> Coïncidences spatio-temporelles et affectives relatives au phénomène mythifié, qui influenceraient la psyché humaine et engendraient un glissement du sens originellement octroyé au mythe primitif, entraînant une reconfiguration des figures archétypiques présentes au sein de « l'inconscient collectif ».

## **I.2.2. Les milles et un visage de la Mort**

L'idée de la mort en tant que personnage anthropomorphique est plus vieille que la mort écrite : que ce soit celle qui tue (divinités : Hel, Thanatos, Anubis), créature maléfique (Shinigami au Japon, le chien Sithen écossais, Ankou en Bretagne, les Valkyries pour les celtes, Yama en Inde...etc.) ou encore celle qui transporte les âmes des défunts (psychopompes).

L'évolution de la représentation figurative de la mort ne présente aucun lien avec le phénomène en question puisqu'il est d'essence immuable : mais elle se présente comme la résultante d'une série d'adaptations sociales progressives ou subites à des crises causées par des événements historiques ou par des changements qui se sont opérés sur le plan de l'inconscient collectif.

L'homme, sentant le poids de cette menace qui pèse sur son existence, tenta, en Œdipe présomptueux, de contrer son destin, l'appivoiser et le conjurer en définissant par lui-même ses traits et contours, de sorte à scander haut et fort son emprise sur lui. C'est donc à base d'illusions qu'il entreprend, dans un premier temps, de palier par besoin narcissique, à son ignorance avérée vis-à-vis de la nature même de ce phénomène de mort ; puis dans un deuxième temps, à sa vulnérabilité face à lui et à son incapacité à s'en défendre. Ce n'est qu'alors qu'intervient l'élément de l'imagination, ainsi que celui de la créativité afin de donner forme à ce fantôme insaisissable qui hante la vie des hommes et la leur dérobe.

Ainsi, très tôt dans l'Histoire de l'humanité et plus précisément depuis l'âge antique, où le savoir, malgré sa qualité esthétique et aussi sophistiqué fut-il, demeurait rudimentaire. Une longue dynamique de mythification de la mort fut enclenchée en vue de l'expliquer, l'introjecter et l'assimiler. Ce processus de mythification est nommé par Gilbert Durand : « bassin sémantique » qui évolue dans le temps et s'étale sur « une longue durée » égale quelquefois à une génération voire plus.

Ainsi, le mythe servirait à faciliter l'assimilation psychique d'une expérience collective éprouvante. Les composantes verbales et imagées de cette expérience seraient fonctionnellement déformées par le récit mythique. Cette déformation

mythique opérée par le psychisme à partir de faits réels serait la face visible d'un processus d'introjection de ces faits. Cela reviendrait vraisemblablement à dire que l'homme en faille d'explications d'ordre scientifique ou logique, au phénomène biologique et naturel qui est celui de la mort, a eu recours à un processus de mise en relation de la réalité (le phénomène) et de l'imaginaire (la représentation du phénomène) par le biais de la Synchronicité.

Concrètement, les diverses conceptions de la mort apparaissent à travers ses nombreuses représentations anthropomorphiques. L'anthropomorphisme étant un procédé littéraire qui consiste à l'attribution de traits comportementaux et physiques anthropomorphes – tels des intentions, des perceptions et des sentiments – à des animaux, à des idées abstraites, à des objets ou encore à des phénomènes naturels. Leur octroyant ainsi une densité psychologique et physique.

Nous avons ainsi pu déceler trois représentations anthropomorphiques de la mort qui correspondent chacune à une aire historique différente. Ainsi, s'impose un déplacement de la question du « quoi ? » Au « comment ? ». En d'autres termes, Il ne s'agit plus maintenant de se questionner sur la nature de la mort (qu'est-ce que la mort ?), mais plutôt la représentation que nous nous sommes fait d'elle jusqu'à nos jours. Car la connaissance de l'objet ne peut se mettre en place que par le biais de la fonction figurative de l'idée (sa représentation psychique).

L'idée est donc ce qui remplace et supplée l'objet référentiel dont l'existence est concrète, lorsque celui-ci se trouve absent. La représentation n'accomplit pas uniquement le relai et la lieutenance de l'objet auquel elle renvoie, mais elle est aussi la présence par interprétation(ou déduction si l'on veut) d'une espèce de redondance sémantique ou de pléonasme. La représentation est cette forme d'aporie qui assure la substitution et exprime une présence ontologique. Une idée limpide et bien énoncée indexe de façon immédiate l'objet référentiel (réel) et en délivre l'essence propre.

Les idées abstraites relatives à la mort étaient souvent évoquées au moyen d'allégories. En ce sens, une allégorie est une figure de style qui proviendrait du latin *allegoria*, lui-même dérivé du grec *allégorein*, qui signifie « parler autrement » ou

« parler par images »<sup>68</sup>. Elle consisterait comme son nom l'indique à exprimer une idée à travers une image ou une forme animée et continuée par un développement. Nous retrouvons cette représentation de la mort en tant que personnage anthropomorphique, animé et doué d'une sensibilité humaine, dans quasiment toutes les mythologies majeures<sup>69</sup>. Citons-y les plus connues d'entre elles:

- **Antiquité grecque** : Thanatos, frère jumeau de Hypnos (personnification du sommeil) et fils de Nyx (divinité primordiale de la nuit), était la personnification de la mort. Il était considéré comme un personnage mineur de la mythologie grecque auquel on faisait souvent référence mais qui n'apparaissait que très rarement par la crainte -de la mort- que sa figure inspire. De sorte que l'on ne sache pas grand-chose sur son apparence. S'il apparaît, c'est en compagnie de la figure plus douce de son frère Hypnos.
  
- **le Moyen Âge** : Dans le folklore occidental, la Mort est généralement représentée comme une créature anthropomorphe en décomposition parfois squelettique et drapée d'une toge ou une cape à capuche, de couleur sombre, présentant par endroits des lambeaux de peau sur les membres putréfiés avec un détail emblématique: tenant une faux ( avec laquelle elle est censée faucher les âmes). Élément qui lui valut le surnom de « la Faucheuse »<sup>70</sup>. Autre nom de ce symbole nécrotique : « la Camarde », dérivé de l'adjectif *camard* qui signifie « celui qui a le nez plat » en référence à l'aspect du nez lorsqu'un crâne humain est dégarni de sa chair. La Camarde, la Faucheuse ou simplement la Mort, a été infiniment exploitée dans les chansons des trouvères et troubadours et même dans les poèmes lyriques ainsi que dans les peintures apocalyptiques et macabres comme celle de Pieter Brueghel

---

<sup>68</sup> Larousse. (dic.), Allégorie. Dans Le Dictionnaire Larousse en ligne : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/all%C3%A9gorie/2337>, Consulté le 6 janvier 2020.

<sup>69</sup> « Mythologies majeures » ici n'est pas à entendre comme gage de supériorité hiérarchique. Mais plutôt comme l'ensemble des mythologies les plus connues au niveau universel, en raison de leur apport civilisationnel ainsi qu'à leur cohérence structurelle.

<sup>70</sup>Annexe 1, p.131.

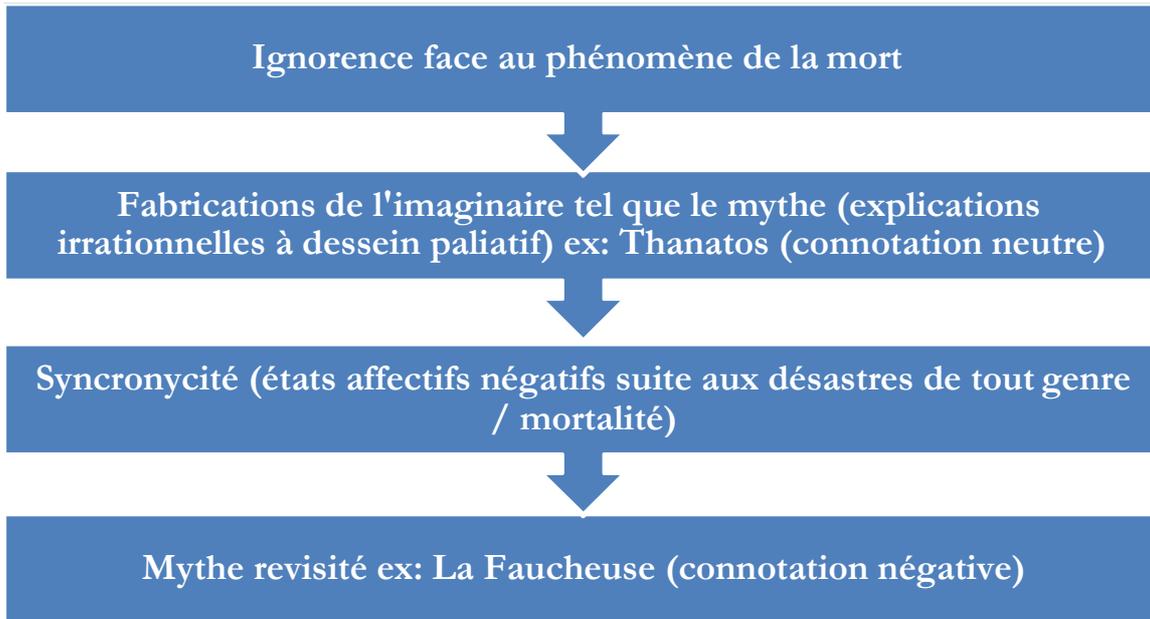
l'Ancien « *Le Triomphe de la Mort* », Ceci à cause de l'épidémie de « la peste noire », également appelée « la mort noire », qui a alors frappé de plein fouet l'Europe occasionnant des pertes humaines conséquentes.

- Dans les trois religions Abrahamiques, la Mort est présentée comme étant un psychopompe, c'est-à-dire, une entité dont la tâche consisterait à conduire les âmes récemment décédées dans l'autre monde. C'est en effet, un archange ailé dont l'appellation varie selon les traditions. Ainsi, en Islam, et dans certaines traditions hébraïques il se nommerait « Azrael » (Dieu aide), « Malak al mawt » ou encore « mal'ake ha-mavet. » qui signifie littéralement « l'ange de la mort ». Le nouveau testament chrétien lui accorderait pour sa part le nom de « Samaël ». Dans l'une de ses formes « *il a quatre faces et quatre mille ailes, son corps tout entier est couvert de langues et d'yeux, dont le nombre correspond à celui des personnes vivant sur Terre* »<sup>71</sup>. Enregistrant sans cesse, dans un grand livre, le nom des hommes à leur naissance et les effaçant à leur décès, il sera le dernier à mourir.
- **L'ère contemporaine :** Dans la culture mexicaine, on trouve la Santa Muerte ou encore la Santísima Muerte (Notre dame de la Sainte Mort), qui est un personnage folklorique populaire qui personnifie la mort, à l'image de la Grande faucheuse dans le folklore européen. Cependant, à son opposé elle est pour sa part de traits plus comiques, disons même festifs. Elle est associée à des attributs positifs comme la guérison ou la protection. C'est en somme une représentation parodique de la sainte vierge.

La représentation de la Mort (mythe de la mort) par l'imaginaire collectif évolue donc selon des besoins psychiques universels, dans un premier temps, puis créatifs dans un second temps. Nous schématisons ces derniers propos comme suit :

---

<sup>71</sup> HASTINGS, James, *Encyclopedia of Religion and Ethics*, éditions Kessinger, 2003. En ligne : [http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Azra%C3%ABl/fr-fr/#cite\\_note-4](http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Azra%C3%ABl/fr-fr/#cite_note-4). Consulté le : 03.03.2020.



Le personnage de la Mort, depuis des siècles, avait revêtu des formes diverses dans les représentations plastiques ou littéraires. Les représentations les plus variées prennent tour à tour des formes plus ou moins familières et rapprochées les unes des autres. La Mort en tant que mythe métaphysique et littéraire est donc multiple, fragmentée et éparpillée dans le temps et les diverses civilisations. Et c'est vraisemblablement ce qui fait sa richesse : « *Le mythe, par son équivocité même, traduit mieux la richesse de son objet ; alors que le discours direct ne peut être compris que d'une seule façon, l'approche allégorique permet une pluralité d'interprétations rationnelles, et donne par conséquent une idée plus exacte de l'inépuisable fécondité de la vérité.* »<sup>72</sup>

En définitive, il paraît évident que la Mort est indéniablement le leitmotiv médiéval par excellence. Aucune autre époque que le moyen âge n'a donné autant d'accent et de pathos à l'idée de la mort. La religion avait réussi à imprimer dans les esprits l'idée constante de la mort. En effet, au milieu du XIV<sup>ème</sup> siècle, une époque où la peste noire faisait des ravages, la mort en tant que thème d'inspiration littéraire gagnait en envergure; il convenait d'y penser de manière plus intense. Nonobstant, elle n'inspirait pas la frayeur ou la répugnance et n'était pas encore revêtue du caractère obsédant qu'on lui a connu par la suite. Elle restait familière, apprivoisée.

<sup>72</sup> VAN RIET, Georges, « mythe et vérité », in *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 58, n°57, 1960, p. 15-87.

Le thème de la Mort évolue. En effet, dans la littérature médiévale, il s'agissait d'un motif ecclésiastique, pour mater les fidèles et faire régner le sentiment de peur auquel s'ajoute celui de la culpabilité. Vestige chrétien et sanction divine liée au mythe biblique du péché originel suite auquel le couple édénique « Adam et Eve » se retrouvent sévèrement châtiés eux et toute leur progéniture jusqu'à la fin des temps par la mort, peine qui leur était en amont de cela totalement inconnue.

La personnification de la Mort, représentait donc la personnification de ce châtiment en question. En quasi-divinité mondaine, la Mort, saisit l'ensemble de la société féodale d'antan. Cette longue tradition culturelle témoigne du rôle déterminant qu'a joué la religion dans l'installation de ce rapport de crainte vis-à-vis de la mort. Ainsi une grande influence sociale s'opéra, par l'entremise du théâtre religieux en vogue au cours du Moyen âge à l'image des mystères, fabliaux et farces.

Parmi les auteurs qui abordent ce sujet, le premier semblerait être Boèce (480-524), puis vient aux environs du XII<sup>ème</sup> siècle Thibaut de Marly (1135-1190) qui nous décrit à l'image de Dante Alighieri les affres de l'enfer. Du reste, nous retrouvons Hélinant de Froidmont qui transcrit une œuvre majeure vers 1194 - 1197 à travers laquelle fut dressé les poutres fondatrices de ce qui deviendra plus tard les « *Danses Macabres* ».

Il est intéressant de rendre compte au passage de la signification du terme « Macabre », qui oscille d'une origine à une autre. L'expression « *Mactorum chorea* » traduite par « Danse des maigres » ou « Danse des décharnés » ferait référence selon certains, au mot d'origine Arabe « Maqabir » qui signifie cimetières. Par ailleurs, l'origine de l'expression « Danse Macabre » serait due à une vieille légende urbaine de morts dansant dans les cimetières, sur les tombes des défunts. Ces danses, mises en scènes aux tons grotesques, nous rappellent la fatalité de la mort et la spécificité qu'elle a de n'épargner personne peu importe : son âge, son statut social, son sexe, sa croyance. Mais elles finirent par s'estomper progressivement au XVII<sup>ème</sup> siècle et deviennent épisodiques jusqu'en 1932. Cela s'explique par un changement progressif des mentalités évoluant vers des horizons de rationalité.

Toujours durant le Moyen Age, diverses familles d'œuvres littéraires macabres peuvent être citées. Tout d'abord, la veine des « *Vado Mori* » poèmes latins du XII<sup>ème</sup> siècle qui présentent la particularité de commencer et de se clore par l'expression suivante : « *Je vais mourir* », ainsi que celle de poser la question : « *Où sont ceux qui avant nous vivaient ?* ». Seuls sont mis en scène des mourants, des personnes qui agonisent ou s'appêtent à rendre l'âme. Plusieurs poètes médiévaux tels Deschamps, Chartier, Chastellain et surtout Villon avec son texte *Les belles dames du temps jadis* s'en inspirent. Autre veines, celle des « *Artes Moriendi* » qui s'adressent avant tout aux clercs plus qu'aux fidèles. Ces œuvres évoquent la lutte qui oppose d'un côté les forces démoniaques et d'un autre, les anges gardiens, au terme de la vie d'une personne.

Le romantisme ressuscite le phénomène du macabre au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle et le poète Charles Baudelaire, à l'instar des poètes maudits, remet la mort au goût du jour. Il compose ainsi son poème « *La Danse Macabre* », bien qu'il soit toutefois différent en termes de contenu, de la conception originelle, décrivant plutôt l'entité qu'est la Mort.

En littérature moderne, la mort est représentée par une large panoplie d'auteurs, à travers une diversité de styles et de langues. Terry Pratchett a fait le personnage principal de ses romans *Le Faucheur est de bon présage*. Pareillement fut le cas pour Anne Rice, dans *Le Sortilège de Babylone*. Elle fait également partie du panthéon de *La Saga du roi dragon* de Stephen R. Lawhead. Le Lord Asriel de Philip Pullman dans *À La Croisée des mondes* pourrait également être une allégorie de la mort (il est celui qui veut tuer Dieu). Elle apparaît également au cours des aventures de *Corto Maltese*, la bande dessinée d'Hugo Pratt, ainsi que dans la bande dessinée *Poulet aux prunes* de Marjane Satrapi.

Ainsi, nous pouvons constater que la mort fit office de muse aux mille facettes pour les artistes de tout genre. Toutefois, c'est bien à travers la littérature, fief de l'imaginaire, qu'elle put s'épanouir en maintes déclinaisons touchant davantage à un statut mythique. Dans ce sens, C. Louis Combet déclarait dans l'un de ses entretiens:

*Le recours à l'imaginaire mythique, aux légendes est à la fois une façon de voiler et de dévoiler le secret. Je crois que le secret*

*n'est pas du tout aboli, il n'est pas refusé, mais il cherche sa voie d'expression, il s'aventure à travers des existences fabuleuses, à travers les produits de l'imaginaire. Il s'aventure vers un horizon dicible. Il y a quelque chose qui peut être dit, qui est sur le point d'être dit. L'aveu peut-être retenu, encore réservé, mais il va aussi loin que possible sur la voie de l'expression. Et c'est cela ou rien. C'est une issue. C'est une issue qui n'est peut-être pas complète, qui n'est pas définitive, mais c'est tout ce qui est possible.<sup>73</sup>*

Avec les siècles, les progrès de la rationalité tendent à rendre de plus en plus farfelue l'idée de cet être effrayant. Néanmoins, Il aurait donc semblé, au premier abord, que l'observation de la logique et de l'esprit critique auraient dû conduire de bonne heure à l'abandon de telles superstitions aussi puériles que grossières ; mais en réalité, l'esprit scientifique moderne n'a pas réussi à l'éradiquer. Actuellement encore, combien est-il restreint le nombre d'esprits ayant le goût du vrai et le besoin des idées justes.

### **I.2.3. Le retour éternel**

« Il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit »<sup>74</sup> affirmait pour sa part Gabriel Garcia Marquez. En effet, une continuité voire une réincarnation s'opère au sein de la littérature. S'il faut en croire l'hypothèse de Mircea Eliade (*Le mythe de l'éternel retour*, 1949) qui stipule que les différents mythes et récits culturels, sont des « réinvestissements mythologiques » conscients ou inconscients. Le poids de ce quotient culturel autorise une enquête plus large sur la prégnance des structures de l'imaginaire dans les textes littéraires, sur leurs divers niveaux de sens, de même que la configuration qu'ils prennent selon les auteurs et les époques.

Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss furent les premiers à avoir tenté de rapprocher et évaluer les mythes pour en extraire des structures communes. Ces mythèmes qui peuvent représenter des références mythiques explicites ou implicites, latentes ou patentes, conscientes ou inconscientes. Suivis de Denis de Rougemont (1906-1985) à qui revient la conceptualisation de ce qu'on appellerait la « *Mythanalyse* »

---

<sup>73</sup>LOUIS-COMBET, Claude, « Entretien avec Claude Louis-Combet », *Rue Descartes*, 2004/1, n° 43, p. 88-101. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-1-page-88.htm>. Consulté le : 02.01.2020.

<sup>74</sup>Note de lecture.

approche analytique qui s'attache à définir les mythes dominants dans une aire historique précise. Concept abusivement accordé à Gilbert Durand, tel que l'affirmait Pierre Brunel. C'est une approche qui consiste à : « *Etudie[r] les diverses manifestations du mythe à travers la culture, afin d'en tirer non seulement le sens anthropologique, mais le sens sociologique et psychologique. Pour elle le mythe articule l'antagonisme des tout premiers schèmes déclenchés par le mimétisme inhérent à l'homme.* »<sup>75</sup>

La Mythanalyse permet donc d'élargir le champ de l'analyse mythologique au hors-texte pour pouvoir déterminer quels sont les mythes prépondérant (ou en tension) dans une période historique donnée.

Par ailleurs, Gilbert Durand déploya les bases de l'étude *Mythocritique* qui peut être définie comme une investigation de repérage afin de détecter les traces des récits mythiques, les extraire, les analyser et interpréter leurs variations. Ce que développa plus tard Pierre Brunel<sup>76</sup> à l'instar de ses analyses comparatistes des mythes antiques et leur réincarnations, voire leurs métamorphoses.

Durand s'intéressa également à l'évolution et à la maturation des mythes d'un point de vue transhistorique, privilégiant ainsi les rapports de combinaisons et de procréation. Ce passage explicite le processus en question :

*Il est possible par des enquêtes fondées à la fois sur des découpages assez fins de myèmes et sur des comptages, mêlant donc qualitatif et quantitatif, de suivre les transformations plus ou moins simultanées de plusieurs mythes, d'analyser ces évolutions, d'examiner les possibles « compensations » d'un mythe par un autre, de rechercher les éventuelles corrélations entre ces transformations et celles de la société qui reçoit le mythe, et même d'apprécier dans quelle mesure un mythe est dominant.<sup>77</sup>*

Ainsi en mettant au jour les phénomènes de « redondance » à travers l'histoire, il a pu former « des séquences de l'imaginaire » qu'il transposa sitôt dans le domaine mythologique. Il est en outre intéressant de noter que le concept de « *bassin sémantique*

---

<sup>75</sup> RAJOTTE, Pierre, « Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours ». En ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/21494ac>. Consulté le 10.04.2020

<sup>76</sup> BRUNEL, Pierre, « Mythocritique : théorie et parcours », éditions PUF, Paris, 1992.

<sup>77</sup> DURAND, Gilbert, *Figure mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, op.cit, p. 243.

»<sup>78</sup> qui correspond à une représentation métaphorique de ces mêmes séquences de l'évolution d'un mythe à travers l'histoire ; représenté symboliquement par un fleuve, est vraisemblablement le noyau de la terminologie durandienne, sur lequel gravitent d'autres concepts clés de la Mythocritique. Nous tâcherons un peu plus loin d'établir un parallèle entre les éléments constituant le bassin sémantique et les phases évolutives qu'a traversé le mythe de la Mort.

D'autre part, Franz Boas<sup>79</sup> admettait que les univers mythologiques sont destinés à être pulvérisés à peine formés, pour que de nouveaux univers naissent de leurs débris. Cela pourrait être traduit par le phénomène de réécriture. En effet, les différentes opérations de réécriture et de configuration des éléments mythiques sont indéniablement une voie éloquente vers le projet de déconstruction. Ainsi, l'on retrouve autour et au sein de toute production littéraire des allusions ou des fragments plus ou moins apparents se rapportant à d'autres textes. Barthes affirmait que : « *Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues.* »<sup>80</sup>

Une réécriture mythique reposerait donc sur des reprises, des réapparitions intrusives d'anciens éléments mythiques. Ce phénomène littéraire est appelé par Hammouda Mounir<sup>81</sup> « *Intermythualité* ». Cette dernière se définit comme étant : « *La réapparition, dans un mythe ou autour de lui, d'un ensemble de fragments appartenant à un autre mythe précédant ou l'égalant chronologiquement. Autrement dit, elle est la ressemblance, l'échange et la correspondance fragmentaire qui s'opèrent entre plusieurs mythes.* »<sup>82</sup>

Cette opération circulaire que Pierre Albouy<sup>83</sup> nomme « *palingénésie* » consiste en une manipulation recyclant des éléments mythiques, leur reprise, et leur réexploitation créatrice, autrement dit, en une « *revitalisation suivie d'une métamorphose visant un*

---

<sup>78</sup>DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie*, éditions Albin Michel, Paris, 1996, p. 85.

<sup>79</sup> Anthropologue Américain.

<sup>80</sup>BARTHES, Roland, cité par RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, éditions Flammarion, Paris, 2002, p. 59.

<sup>81</sup>Enseignant de lettres Françaises, à l'université de Mohamed Khider (Biskra).

<sup>82</sup>HAMMOUDA, Mounir, « Le balrog de la moria : La mythomorphose d'une histoire primordiale », *Revue de la faculté des lettres et des langues de Mohamed Khider*, n° 22, Janvier 2018, p. 04.

<sup>83</sup>ALBOUY, Pierre *Mythes et mythologies dans la littérature française*, éditions Armand Colin, Paris, 1963, p. 80.

*renouvellement du mythe* »<sup>84</sup>, car il faut le préciser, l'exercice de réécriture mythique est véritablement une dynamique de création. La réflexion mythique peut ainsi atteindre, par les différentes modulations des formes basiques, des résultats impressionnants de par leur originalité.

Au demeurant, l'on peut aisément remarquer le caractère *mythopoiétique* de cette créativité. Lévi-Strauss affirmait déjà dans « *La Pensée sauvage* » (1962) que la réflexion mythique en tant que « bricolage » est en mesure d'atteindre des degrés de spéculations qu'il qualifiait de brillants et d'imprévus. Ainsi, il serait possible de déceler dans tout type de bricolage une certaine dimension mythopoiétique. Or, au-delà de l'illusion historique de la fabrication mythique, celle-ci présente des propriétés mythopoiétiques. C'est-à-dire, qui génèrent et créent des mythes nouveaux.

Dans la lignée de cette conception d'une « pensée mythique », c'est sans nul doute à Pierre Brunel que revient la proposition du substantif « mythopoiétique » inspiré selon ces dires du critique canadien Northrop Frye, qui considère pour sa part qu'un mythe n'est que la somme de toutes ses variantes ancestrales et contemporaines, affirmant ainsi de manière pour le moins claire la littéarité des mythes. Pierre Brunel a adhéré également aux propos du poéticien Henri Morier qui décrit le mythe comme « Une *conception collective, fondée sur les admirations et les répulsions d'une société donnée* »<sup>85</sup>. De ce fait, la mythopoiétique pourrait donc aller dans le sens de montrer de quelle manière la littérature serait créatrice de mythes tout en prenant acte du caractère non restrictif de la notion de mythe.

C'est, par ailleurs, à partir des occurrences significatives présentes au sein de notre corpus de recherche que nous avons pu déduire que c'est effectivement de La Faucheuse, représentation dysphorique de la mort dont il est question. Ces fragments significatifs exprimés par des mythèmes, unités minimales structurantes du mythe, que Gilbert Durand définit comme suit : « *Les Mythèmes, c'est-à-dire les petites unités sémantiques signalées par des redondances. Ces unités peuvent être des actions exprimées par des verbes [...], des*

---

<sup>84</sup>HAMMOUDA, Mounir, *op.cit.*, p. 13.

<sup>85</sup>MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, éditions PUF, Paris, 1961, p. 264.

situations [...], ou encore par des objets emblématiques : Caducée, Tridents, Hache, Bipenne, Colombe...etc. »<sup>86</sup>

Du parallèle effectué entre la figure mythique de la Faucheuse et la Mort représentée au sein du roman que nous étudions, apparaissent des similitudes frappantes que nous pourrions expliquer par une *Mythomorphose*, c'est-à-dire une réécriture continue, des métamorphoses et des multiples variations structurelles qui touchent un mythe donné<sup>87</sup>. Cette réécriture serait caractérisée par la réapparition d'un ensemble de myèmes : morphologiques et symboliques.

Du point de vue morphologique, il est incontestablement clair que les deux représentations partagent un nombre de traits en commun. Notamment, leur conception anthropomorphique. Notons simplement, que le procédé en question qui est la personnification, du latin « *persona* » voulant dire masque, consiste comme le montre si bien son étymologie, à prêter des caractéristiques humaines telles que la parole, la morphologie bipède, l'émotivité...etc. à des objets inanimés ou encore des animaux. Ou en d'autres termes, coller à ces derniers un masque humain. Nous allons l'observer de plus près pour surtout tenter de comprendre pour quelle raison l'homme accorde à la mort des formes et des comportements humains.

Nous tenons toutefois à préciser que l'ensemble des passages qui vont suivre représentent les propos tenus par la Mort dans *La Voleuse de livres*. Étant donné que celle-ci est la narratrice du roman que nous analysons. Enfin, les extraits suivants sont catégorisés selon la nature du myème en question et toutes les constellations myémiques présentes au sein des citations seront soulignées:

- **Le sens de la vue :** « *C'est comme ça que je vois les choses, d'habitude* »<sup>88</sup>, « *Je les ai regardées se laisser emporter passivement* »<sup>89</sup>, « *j'ai regardé le monde au-dessus de moi. J'ai vu le ciel passer de l'argent au gris, puis à la couleur de la pluie* »<sup>90</sup>.

---

<sup>86</sup> DURAND, Gilbert, *op.cit.*, p.149.

<sup>87</sup> ESTRADÉ, Charlotte, « Mythomorphoses écriture du mythe, écriture métapoétique chez Basil Bunting, T. S. Eliot, Ezra Pound et W. B. Yeats », Université du Maine, 2012. En ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00770332>. Consulté le : 15.03.2020.

<sup>88</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p. 11.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 15.

- **Sensibilité thermique** : « Je frissonne, tandis que j'essaie de m'en abstraire. Je souffle dans mes mains pour les réchauffer »<sup>91</sup>, « Ils étaient tièdes »<sup>92</sup>.
- **Anthropomorphisme ( morphologie humaine )** : « Votre âme reposera entre mes bras »<sup>93</sup>, « J'ai dans une main »<sup>94</sup>, « elle sera perchée sur mes épaules »<sup>95</sup>, « Moi, comme d'habitude, je ramassais des êtres humains »<sup>96</sup>, « J'ai lentement extraît l'âme du pilote de son uniforme en désordre et je l'ai extirpée de l'avion fracassé en jouant des coudes »<sup>97</sup>, « j'ai passé les doigts dans les beaux cheveux bien peignés de Barbara, et j'ai embrassé les plus jeunes »<sup>98</sup>, « Mes pièdes ont atterri bruyamment sur le gravier. Tous pouvaient sentir ma présence »<sup>99</sup>.
- **Cognition** : « Je prononce son nom dans une vaine tentative de réminiscence pour comprendre »<sup>100</sup>.

Les passages ci-dessus sont autant de preuves explicites qui témoignent de manière franche de la parfaite correspondance entre la représentation de la Mort dans notre corpus et celle de la Faucheuse. En effet, La présence des verbes de perception « regarder » et « voir » ainsi que la méticuleuse précision à définir les couleurs « *(la couleur du) ciel passer de l'argent au gris* », permettent de déduire que notre narratrice possède bel et bien des yeux. Ou du moins peut voir de manière claire, distinguer les formes et les couleurs tout en ayant conscience de cela. Ceci étant une propriété humaine que l'on retrouve également chez la figure de la Faucheuse.

Par ailleurs, l'évocation représentative de bras, de coudes, de mains, de pieds : En somme, de membres et d'organes proprement humains. Ainsi que du don sensoriel du toucher qui permet de palper les éléments matériels et de pouvoir déterminer leur température (l'attribut tiède, qui décrit la chaleur dermique des cadavres transportés). Un parfait anthropomorphisme qui ne manquerait de rappeler encore une fois la Faucheuse qui transporte et parfois arrache les âmes des agonisants en usant de ces

---

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>95</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 125.

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>98</sup>*Ibid.*, p. 256.

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 477.

bras, qui se tient sur ses deux jambes, et qui parfois même lance des rires grinçants et sardoniques par la bouche pour dessein de terroriser ou de défier les faibles mortels.

La forme anthropomorphe déduite par le biais des nombreux passages descriptifs dans lesquels la Mort se trouve personnifiée, montrent le profond attachement aux représentations humanoïdes et l'incapacité d'aller au-delà de celle-ci car l'imagination ne pourrait se construire qu'à partir de ce que la perception a pu lui offrir et présenter comme structures et formes, matériaux nécessaires à la création fictive. Nous affirmons donc en reprenant le fameux précepte du philosophe présocratique Anaxagore, repris bien plus tard par Lavoisier : « *Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme.* »

Ainsi même, les figures monstrueuses les plus abjects, les plus effrayantes, et ceux qui nous paraissent, de prime abord, les plus étrangères à notre monde ; Ceux-là même présentent une morphologie et des caractéristiques physiques, parfois même morales propres à l'homme. Ceci en raison de l'anthropocentrisme de l'imagination humaine laquelle est incapable de créer et/ou de se figurer autre chose que ce qu'elle connaît au préalable par l'expérience visuelle. En ce sens, le célèbre sophiste grec Protagoras affirmait que « *L'Homme est la mesure de toute chose.* »<sup>101</sup>, de ce qui est, et de ce qui n'est pas.

Du point de vue symbolique, le texte romanesque que nous étudions est littéralement truffé de symboles. Dérivé du grec *sumbolon*, terme qui désigne originellement un morceau de terre cuite partagé en deux, entre deux familles alliées, lequel était à l'image du cœur brisé en deux, gage d'unicité, d'alliance et de communion éternelle. Le mot « symbole » désigne alors un signe de reconnaissance, un indice à double revers ou un élément référentiel qui renverrait à une idée ou à une réalité abstraite par voie de déduction. Ce renvoi est donc conditionné par un processus interprétatif. C'est très précisément ce qu'affirme la définition du mot « symbole » établie par Louis Hjelmslev : « *Le mot symbole ne devrait être employé que pour des grandeurs qui sont isomorphes avec leur interprétation, telles que des représentations ou des emblèmes comme le*

---

<sup>101</sup>PROTAGORAS, cité par PLATON dans *Théétète*, éditions Flammarion, Paris, 1995.

*Christ de Thorvaldsen, symbole de la miséricorde, la faucille et le marteau, symbole du communisme, les plateaux et la balance, symbole de la justice. »<sup>102</sup>*

Cela nous renvoie directement au précepte Saussurien qui reconnaît la double composition des signes dont la relation qui les relie (le signifié au signifiant) demeure néanmoins immotivée. C'est-à-dire, qu'il n'existe aucun rapport analogique entre la dichotomie précédemment citée. Toutefois, contrairement au signe saussurien, le symbole, signe iconique, a pour caractère de n'être jamais de nature tout à fait arbitraire, étant donné qu'il opère pareillement un renvoi sémantique entre deux objets.

En effet, il existe bel et bien un lien analogique qui peut être établi entre le signifiant et le signifié du signe/symbole en question. Par exemple, le symbole de la justice, la balance, ne pourrait être remplacé par un carrosse, car la représentabilité serait faussée étant donné que l'idée de justice serait absente. La relation entre la forme iconique de la balance et l'objet de référence s'établit sur un mode analogique (caractéristique de pondération, d'équité, d'équilibre, de mesure, et très précisément, de juste mesure) ; Tandis que la relation entre ce motif et sa signification symbolique (le principe de justice) est conventionnelle, puisqu'il s'agit d'abord de savoir, de connaître, d'avoir appris le principe qui fait que la balance soit assimilée comme la figure de la justice.

Ainsi, dès que l'argument référentiel est engagé, s'effectue un processus interprétatif dépendant d'un principe de motivation. Le symbole opère donc par convention et le rapport avec son objet est tributaire d'un accord inhérent et tacite. Cela signifie qu'une conclusion référentielle peut-être tirée à partir de structures matérielles, et dans le cas présent, textuelles. Tel que sont présentés les mythèmes qui sont eux-mêmes des éléments symboliques et dynamiques, des fragments significatifs appartenant à un système référentiel plus large, en l'occurrence, le mythe.

L'essaim de symboles explicites figurant au sein de l'œuvre, renvoient, évoquent et convoquent directement le mythe de la Faucheuse. Citons à cet effet les structures

---

<sup>102</sup> HJELMSLEV, Louis, *Prolegomènes à une théorie du langage*, Traduit par LEONARD, Anne-Marie, éditions de Minuit, Paris, 1968, p.26.

syntagmatiques, éléments symboliques et mythémiques suivants : « *J'ai fauché des âmes* »<sup>103</sup>, « *faux* »<sup>104</sup>, « *faucille* »<sup>105</sup>, « *capuche* »<sup>106</sup>, « *squelette* »<sup>107</sup>.

Cette représentation de la mort portant une faux remonte à l'image du titan grec Cronos. Lequel était souvent représenté portant un globe surmonté d'une faux. Cronos, divinité primordiale et personnification du temps Exilé sur Terre, au titre de simple mortel, après que le dernier de ses fils, Zeus, l'ait détrôné. Il fonde une communauté agricole, désignée par les Anciens par l'Âge d'Or. C'est donc de là que serait venu l'attribut de la faux, qui symboliserait la succession des saisons qui rythment l'existence. Assimilation logique compte tenu de l'intime relation qu'entretient la trinité corollaire exprimée par : Le temps, la vieillesse et la mort.

À priori, cette réécriture mythique nous semble viser une nouvelle forme de réécriture mythique car tout en exorcisant un mythe ancien, l'auteur, par le biais de la narratrice (la Mort) ridiculise cette croyance jugée absurde en la déconstruisant. Nous aurons l'occasion d'étudier ce phénomène en détails et de manière plus approfondie au cours du deuxième chapitre de la présente étude.

Dans un article daté de 1978, Gilbert Durand décrivait l'évolution des structures mythémiques en termes de *pérennité*, de *dérivations* et d'*usure*. trois concepts que nous jugeons extrêmement utiles à notre recherche car ils permettent de mettre en exergue le rôle rudimentaire que jouent ces microstructures élémentaires dans le processus d'émergence, de transformation (flexibilité) et de poétisation (irradiation, selon la mythocritique de Brunel) du mythe, et principalement celui de la Mort. Nous allons donc les expliciter comme suit :

*La Pérennité* correspond à un constat : les constellations de mythèmes s'organisent et gravitent tel que nous venons de les dégager plus haut autour d'un « modèle idéal », d'un « mythe type », d'un « *Ideal type* » selon Max Weber ou d'un « Archétype » selon la phénoménologie psychanalytique Jungienne. Dans ce cas, c'est indéniablement celui de

---

<sup>103</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.150.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.355.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.401.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.625.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.633.

la Faucheuse. Figure mythique qui constitue la synthèse de toutes les leçons mythémiques, au-delà de leurs origines et colorations propres. Il advient au demeurant de souligner sur le fait que ce modèle de référence n'est pas posé comme un commencement, Gilbert Durand rappelant volontiers qu'il n'existe pas de mythe « pur ».

La notion de *Dérivation*, quant à elle, postule, comme son nom le présuppose, pour l'interpénétration des productions de l'imaginaire, leurs emprunts et échanges réciproques, ainsi que leur inspiration mutuelle qui serait génératrice de formes poétiques nouvelles. Gilbert Durand appuie ce propos qui est le sien par le fait que tout mythe se prêterait parfaitement au comparatisme et à la confrontation avec d'autres productions mythiques grâce à sa mobilité essentielle. Cela nous avons pu le constater auparavant en montrant comment se déplacent les éléments mythémiques archaïques (la faux de Cronos par exemple) dans le temps pour se retrouver incorporés à une version actualisée du mythe

Finalement la phase de dégradation et de l'*usure* du mythe repose sur une forme d'excès ou de surcharge mythémique. L'altération peut se produire par amplification ou déconstruction comme c'est vraisemblablement le cas dans notre présent corpus. Cette dernière est potentiellement mortifère et induit à la remise en cause du mythe d'origine. L'on arrive ainsi à une impasse où nous perdons le fil conducteur de l'ensemble constitutif du mythe, lequel se dilue progressivement jusqu'à s'effacer. Nous nous retrouvons alors dans une logique d'usure, exprimée à travers une déperdition quantitative, et surtout qualitative.

De ce qui a été dressé comme fondement théoriques relatifs à la mythocritique durandienne, nous nous proposons d'effectuer, incessamment, un parallèle entre les différentes phases de l'évolution d'un mythe donné, conceptualisées par Durand, et celles du mythe que nous étudions actuellement, en l'occurrence, celui de la Mort :

- **Ruissellements** : l'affût synchronique de courants au sein d'un même milieu culturel donné à la manière dont ont émergé les diverses formes

et représentations mythiques de la Mort précédemment évoquées. Tel que le fut : Thanatos et Cronos, La faucheuse et La Camarde...etc.

- **Partage des eaux** : les ruissellements se regroupent en segments. Or, certaines représentations de la Mort se sont effacées superficiellement pour se combiner à d'autres. Ainsi, dans chaque culture domine une unique figure mythique de la Mort.
- **Confluences** et alliances avec d'autres courants apparentés. En effet, des combinaisons s'opèrent de façon transhistorique, transculturelle ou encore interculturelle entre certains mythes à travers le déplacement des mythèmes tel que l'apparition de la faux de Cronos dans la structure de la Faucheuse.
- **Au nom du fleuve** : c'est alors qu'un mythe sous-tendu par la légende, le folklore, le conte, l'histoire ou tout autre canal de transmission de l'imaginaire, se voit légitimer et devient prépondérant au sein du bassin sémantique.
- **Aménagement des rives** : une consolidation stylistique et littérisation du mythe anciennement de nature ethno-religieuse.
- **Épuisement des deltas** : le mythe s'altère et se voit remodelé jusqu'à ne plus être reconnu en perdant ses propriétés originelles. Le cas de la représentation moderne de la Mort qui revêt des traits joyeux et bienveillants allant jusqu'à frôler le seuil du familier.

L'on peut de ce fait conclure à cette étape, que la Mort fut divinisée au cours de l'antiquité gréco-romaine, diabolisée comme le fut la femme, à laquelle elle s'est vue assimilée durant le Moyen Age en raison de la grande emprise de l'Eglise, pour enfin être banalisée dans les temps modernes après l'exploitation de sa figure dans l'art comique ainsi que sa sur-médiatisation. La représentation mythique de la Mort évolue ainsi de manière linéaire selon un axe horizontal à travers trois périodes historiques : L'ère archaïque – L'ère religieuse – L'ère folklorique.

Pour revenir au concept de base relatif à la deuxième section de ce chapitre, en l'occurrence celui du mythe ; il convient de conclure que tout mythe réécrit encourt

d'être sujet à nombreuses modifications. Dans le cas du mythe de la Mort revisité au sein de notre corpus de recherche, c'est la subjectivité créatrice de Markus Zusak, son auteur, qui le fait apparaître sous un nouveau jour en lui assignant des traits ludiques. Cet aspect nouveau opérerait un glissement du signifiant relatif au mythe de départ (La Faucheuse) en lui conférant des signifiants/mythèmes. Une structure mythologique marginale, dépouillée des idées-reçues et devient un personnage qui, au-delà des invariants du type qu'il incarne, affirme sa complexité et son individualité, menant ainsi à bien le projet de déconstruction/reconstruction.

C'est dans cette optique qu'il convient de réinterpréter les caractéristiques esthétiques de la Mort qu'il suffira d'éclairer d'un jour nouveau pour en faire jaillir une poésie jusqu'ici bâillonnée au sein de la cage archétypique que la psyché humaine lui a fabriquée. Tel sera le parti-pris de la séquence qui suit : mettre en relief, sur fond d'histoire « holocaustique », la dimension poétique de la mort. Et pas n'importe laquelle ! La poésie d'une mort narratrice.

## **CHAPITRE II**

**IL ETAIT UNE FOIS...PACOTILLE !**

## II.1. LA MORT ENTRE LES LIGNES

### II.1.1. Nécropoétique

En guise de préambule à notre propos, nous répondrons à l'interrogation posée par Pierre Brunel en tête de son article : « *Les néologismes sont-ils indispensables au progrès des études littéraires ?* »<sup>108</sup>. Concrètement, La science s'est bâtie et a gagné en volume et en consistance à travers différentes opérations de création et de découverte. Les néologismes (« *néo* », pour nouveau et « *logos* » pour discours ou langue) sont les formes les plus parlantes de l'évolution et du progrès scientifique grâce à leurs propriétés heuristiques<sup>109</sup>. Elles témoignent d'une avancée technique et critique intense ainsi que d'une créativité novatrice.

Ce sont par ailleurs, souvent le fruit d'une maturation intellectuelle poussée et d'une remise en question de notions antérieures à leur apparition. Comme pour un grand nombre de notions critiques (si ce n'est toutes) à l'image du concept freudien de « *Psychoanalyse* » qui inspira celui rougemonien (relatif à Denis de Rougemont) de « *Mythanalyse* » ainsi que le concept mauronien (Relatif à Charles Mauron) de « *Psychocritique* » qui inspira Gilbert Durand à créer celui de « *Mythocritique* ». Selon Brunel : « *À la psychoanalyse de Freud répondait la mythanalyse de Denis de Rougemont. À la psychocritique de Charles Mauron répond la mythocritique de Gilbert Durand.* »<sup>110</sup>

Parmi les nombreux intellectuels qui se sont penchés sur la notion de mort, et ont pu l'exploiter dans leur recherches en l'engageant dans la composition de néologismes pour des fins progressistes et critiques, nous pouvons citer le théoricien du post colonialisme, historien et philologue camerounais Achille Mbembe. Lequel s'est basé sur les notions Foucaaldiennes (Relatif au philosophe et théoricien français Michel Foucault) de « *Biopouvoir* » et de « *Biopolitique* », qui signifient respectivement que la « *vie* » et le « *vivant* » sont les enjeux de nouvelles luttes politiques et stratégies économiques. Elles décrivent une forme d'exercice du pouvoir qui porte, non plus sur

---

<sup>108</sup> BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : Théorie et parcours*, en ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/6426>. Consulté le 13.03.2020.

<sup>109</sup> Propre à la découverte.

<sup>110</sup> BRUNEL, Pierre, *op.cit.*, p.23.

des aires spatiotemporelles, mais sur la vie les individus et les populations. En d'autres termes, il s'agit de notions qui définissent un « *processus de création politique, confisqué depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle par les grandes institutions politiques et les grands partis politiques* »<sup>111</sup>, pour donner naissance au nouveau concept de « *Nécropolitique* ».

La Nécropolitique est un néologisme constitué de « nécro » qui signifie mort et de « politique » qui signifie l'économie du pouvoir et son administration. Il veut concrètement dire « la politique de la mort ». Mbembe affirme : « *Je définis d'abord la souveraineté comme le droit de tuer* »<sup>112</sup>. Ainsi, il entend que l'expression ultime de la souveraineté réside dans le pouvoir social et politique de donner la mort. D'une certaine façon, « les autres » que le souverain définit, comme catégorie politique, deviennent une figure rhétorique de « l'ennemi », du « nuisible », du « danger » justifiant de cette manière leur mise à mort. C'est alors aux citoyens d'adhérer et de se soumettre à cette sentence, à cette vision.

L'exemple le plus parlant de cette pratique est très clairement perçu dans le phénomène de colonisation. Or, le colonisateur, de par sa « souveraineté » au sein des pays colonisés, afflige la mort à ses opposants révoltés/révolutionnaires ou simples indigènes en justifiant ses actes par : la supériorité raciale, le rétablissement de la paix et de la discipline, contrer des dangers présumés ou éventuels. La « politique de la mort », se présente donc comme étant une panacée qui rend compte des diverses formes contemporaines de soumission de la vie au pouvoir de la mort et qui reconfigurent les relations Etat-Citoyen, Souverain-Sujet. Par la description et l'analyse d'un nombre d'éléments qui serait une expression directe de la souveraineté par la mort. Tel que : le droit d'imposer la mort sociale ou civile, le droit d'assujettir les autres et de les manipuler, l'influence irrévocable sur les individus...etc.

A notre tour, nous jugeons nécessaire de transposer cette notion au champ des études littéraires. Effectuant ainsi un glissement du domaine politique à celui de la littérature à travers la « Nécropoétique ». Notion que nous avons composée à partir de

---

<sup>111</sup> FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir*, éditions Gallimard, Paris, Coll. Tel, n° 248, p. 187.

<sup>112</sup> MBEMBE, Achille, *Nécropolitique, Raisons politiques*, 2006, p.29. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-1-page-29.htm>. Consulté le : 05.03.2020.

« nécro » (voir plus haut) et de « poétique » (dans le sens de création, écart esthétique ou sémantique) et qui signifie « poétique de la mort » ou bien le pouvoir créateur/destructeur exercé par la mort au sein d'une œuvre donnée. Opérant ainsi un mariage entre les principes de la Nécropolitique et ceux de la création littéraire, en tâchant de mettre en exergue les différentes distorsions esthétiques, philosophiques, stylistiques et poétiques engendrées par la mort.

Nébuleuse et complexe, bien que parfaitement naturelle, dans la mesure où elle affecterait l'ensemble des êtres vivants ; la mort ne l'est pas moins lorsqu'elle se trouve sous la loupe biscornue de la littérature. Et davantage lorsque Markus Zusak décide d'y tremper sa plume. Dans notre présent corpus, la mort tricote elle-même le tissu narratif, aidée d'un lexique aussi sombre que son humour mais qui se déploie de manière tout à fait chatoyante et colorée « *D'abord les couleurs. Ensuite les humains. C'est comme ça que je vois les choses d'habitude.* »<sup>113</sup>

Singularité qui a l'avantage de séduire, de gagner la confiance, la compassion et l'adhésion du lecteur. Par ailleurs, l'originalité de ce roman réside entièrement dans l'omniprésence quasi-concrète de la mort. Non plus relayée au rang de thème-décor, effleurée via des paysages lugubres et repoussants ou de peintures macabres de scènes apocalyptiques. Mais plus encore, elle gouverne le récit par son statut de narratrice.

La présente contribution, qui ne constituera, rien d'autre qu'une esquisse dessinée à grandes lignes, se chargera de rendre compte de cette nouveauté complexe, en permettant d'entrevoir la manière avec laquelle elle se dévoile à travers l'œuvre. Cette partie de notre travail entend rendre compte des différentes manifestations de la mort au sein du roman. A travers les titres des chapitres du roman, puis à l'intérieur même du récit via ses différents avatars pour enfin se focaliser sur son statut de narratrice déconstructionniste.

---

<sup>113</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.10.

### II.1.2. Signé : La Mort !

Certains titres exposent de manière explicite la présence de la mort en la citant par son nom, tandis que d'autres y font allusion en évoquant l'un de ses schèmes. Il en est ainsi de même pour les titres qui suivront. Nous allons donc en premier lieu les considérer de manière descriptive puis minutieusement les décortiquer.

*Des Montagnes De Décombres*<sup>114</sup> étant le premier titre qui se présente à nous lors de notre lecture, il nous informe sur l'imminente mort d'un grand nombre de personnages au cours de l'histoire et que cela aura des allures d'hécatombe d'après le terme quantitatif « montagne » qui signifie ici « beaucoup ». D'ailleurs, il existe une caricature, un dessin au allures enfantines que l'on rencontre au sein du roman en question, censé être réalisé par un certain juif protégé par la famille Hubermann, et qui illustre une petite fille (Liesel Miminger, héroïne de l'histoire) se tenant au sommet d'une montagne de cadavres humains.

Le terme « décombres » fait référence donc aux cadavres ou corps inserts. Ces titres sont dits « prédictifs » selon la terminologie de Gérard Genette. Il s'agit en l'occurrence des présages annonçant la mort prochaine de certains personnages qui nous permettraient de conjecturer leur disparition. Il s'agira très précisément de la mort des héros de l'histoire, à savoir : Rudy Steiner, Liesel Meminger et ses parents adoptifs Rosa et Hans Huberman. Et cela se confirme au dernier chapitre lorsque la mort, narratrice, compare les personnages agonisant à des dormeurs au repos :

*Les gens dormaient. Rudy dormait. Rosa et Hans Hubermann dormaient. Tout comme Frau Holtzapfel, Frau Diller, Tommy Müller. Ils étaient tous en train de dormir. En train de mourir. Leurs cadavres étaient étendus un peu plus loin, comme les autres. Un voile de rouille recouvrait déjà les yeux d'argent de Hans et les lèvres cartonneuses de Rosa étaient entrouvertes, vraisemblablement sur un ronflement inachevé.<sup>115</sup>*

Plus loin, nous retrouvons : « *Que Faire D'un Cadavre Juif ?* »<sup>116</sup>, titre qui est formulé sous forme de phrase interrogative dont l'objet est de savoir l'usage qu'on pourrait

---

<sup>114</sup>*Ibid.*, p.122.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p.628.

<sup>116</sup>*Ibid.*, p.375.

faire d'un cadavre (sème de la mort), mais pas n'importe lequel : un cadavre « juif ». Ce trait discriminatoire est assez évocateur car en filigrane à la visée démythificatrice de la Mort par l'auteur, un autre type de déconstruction est mis en branle : celui qui porte sur la question de la discrimination raciale, plus spécifiquement le paradigme Nazi et Aryen. En effet, tout au long du récit, l'on rencontrera une constante thématique qui consistera dans ce qu'on appelle « le Nazisme ». Le Nazisme est dans son acceptation la plus simple, un modèle idéologique et sociétal totalitaire, nationaliste mais surtout connu pour son caractère profondément raciste semblable au fascisme.

Ce régime politique a vu le jour en Allemagne, où il a été mis en œuvre dès l'arrivée au pouvoir d'Adolf Hitler, désigné alors par ces adeptes « Führer »<sup>117</sup>, et l'établissement de ce qu'on appelle le III<sup>ème</sup> Reich en 1933. Cette idéologie consiste dans le fait de hiérarchiser les êtres humains selon leur race et appartenance ethnique, mais par-dessus tout, accorder l'hégémonie à la race blanche. Ainsi, pour un Nazi, la race aryenne, indo-européenne ou encore germanique (caractérisée par sa peau diaphane, ses yeux de couleur claire, ses cheveux blonds et sa taille grande et élancée) doit régner sur le monde entier. Elle est souveraine, et doit soumettre, voire exterminer les races et espèces qui lui sont inférieures, entre autre la noire mais principalement la juive.

Zusak nous présente un univers chaotique voire dystopique dont la toile de fond est l'Allemagne Hitlérienne. Un univers où les notions de *Pluralité*<sup>118</sup> et d'*Altérité*<sup>119</sup> suffoquent, univers correspondant à un lieu fictif à caractère cauchemardesque, où est érigée une société totalitaire au sein de laquelle les libertés individuelles et l'esprit créatif se retrouvent profondément limités et parfois même odieusement punis.

Aussi, croise-t-on çà et là au fil du roman des descriptions très illustratives de cette société en question comme le montre ce passage « *les cheveux d'un Juif avaient été coupés avec des ciseaux rouillés. Un couteau étincelant s'attaquait à ceux de son meilleur ami*

---

<sup>117</sup> Substantif - dérivé du verbe allemand führer : conduire ; diriger, guider- qui signifie dirigeant, chef, guide (Larousse en ligne)

<sup>118</sup> Notion qui signifie l'hétérogénéité et la diversité, notamment sur le plan culturel.

<sup>119</sup> Concept philosophique et littéraire qui renvoie au « caractère de ce qui est autre que soi, ou la reconnaissance de l'Autre dans sa différence et ses propriétés identitaires.

(Allemand, blanc) »<sup>120</sup>. Exposant de manière crue et douloureuse la pensée raciste et antisémite de toute une idéologie. Ou encore, l'extrait suivant : « *les Allemands adoraient brûler. Des boutiques, des synagogues, des Reichstag, des maisons, des objets, des gens assassinés et, bien sûr, des livres. Ils appréciaient un bon bûcher de livres* »<sup>121</sup>, qui met en exergue le caractère monstrueux des nazis Allemands en insistant sur l'attrait et la satisfaction qu'ils trouvent à mettre en flammes et réduire en cendres des lieux et des objets chers, et quelque fois, sacrés appartenant aux juifs du pays.

Un peu plus loin dans le roman, on retrouve une scène qui met en avant le personnage du Führer, principal instigateur de la dictature nazie, au côté d'un juif meurtri et s'adressant au Allemands en tant que justicier. Le passage en question met en évidence la rhétorique manipulatrice, sournoise et profondément sophiste dont use Hitler avec son peuple pour, non seulement le persuader par la puissance formel des arguments avancés, leur enchaînement logique...etc., mais aussi les convaincre de la nécessité de l'adoption d'un tel paradigme par le biais de l'affect et des émotions :

*Les mots étaient visibles. Ils tombaient de ses lèvres (...): «Regardez-le ! Regardez-le bien. » Ils regardèrent. Max Vandenburg (le juif) tout ensanglanté. « Pendant que nous parlons, il vient se glisser dans votre voisinage. Il vient s'installer à côté de chez vous. Il vient vous infester avec sa famille et il va bientôt prendre votre place. Il...» Hitler considéra Max d'un air dégoûté. «Il ne va pas tarder à être votre propriétaire, et un jour, ce sera lui qui se tiendra, non pas au comptoir de votre épicerie, mais dans l'arrière-boutique, la pipe aux lèvres. En un clin d'œil, vous devrez travailler pour lui, pour un salaire de misère, tandis qu'il aura les poches tellement pleines qu'il pourra à peine marcher. Allez-vous vous laisser faire sans réagir ? Allez-vous vous comporter comme l'ont fait par le passé vos chefs, qui ont bradé votre patrie à tout le monde et vendu votre pays contre quelques signatures ? Resterez-vous les bras croisés ? Ou bien... » Hitler l'acheva.<sup>122</sup>*

L'extrait ci-dessus déploie sous notre regard la dynamique rhétorique dont usait Hitler pour faire naître un sentiment de peur et d'effroi vis-à-vis de l'Autre (il s'agit ici du/des juif(s)) chez son auditoire. Cette peur qui se muera éventuellement en haine. Cet outil rhétorique en question est une figure de style nommée « l'hyperbolisation »

---

<sup>120</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.357.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.259.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.598.

qui consiste en une forme d'exagération, d'amplification consciente et volontaire du discours dont le seul but consiste à marquer les esprits. En effet, Hitler présentait une pléthore de dangers hypothétiques liés à la présence des juifs auprès des Allemands, comme étant des faits avérés et des conséquences inéluctables à la coexistence. Ensuite, par une habile acrobatie sophiste, il pousse son auditoire à former malencontreusement un jugement inique sur une base véreuse et biaisée « *Allez-vous vous laisser faire sans réagir ?* » pour enfin aboutir à une condamnation prématurée de l'ensemble des juifs.

Le personnage d'Alex Steiner, le voisin de la famille Hubermann et père de Rudy Steiner, représente sans nul doute le parfait modèle de cet auditeur embobiné jusqu'à en contracter une hostilité couarde vis-à-vis des juifs. Dans l'extrait qui suit, la mort en tant que narratrice, nous présente ce personnage anecdotique, nous explique son raisonnement et nous dévoile ses sentiments et ressentiments en utilisant une figure stylistique de description progressive que l'on nomme « l'énumération » :

*Un : il était membre du parti nazi (...). Deux : toutefois, il ne put s'empêcher d'éprouver secrètement un certain soulagement (ou pire, un certain contentement !) Quand des boutiquiers juifs furent privés de travail, car d'après la propagande, des tailleurs juifs n'allaient pas tarder à venir lui voler sa clientèle. Trois : mais cela signifiait-il qu'ils devaient être définitivement chassés ? Quatre : sa famille. Il devait évidemment tout faire pour l'entretenir. Et si ça voulait dire être membre du parti, eh bien, il était membre du parti. Cinq : quelque part, tout au fond de son cœur, il éprouvait une démangeaison, mais il refusait de se gratter. Il redoutait ce qui pourrait alors suinter.<sup>123</sup>*

Hitler arrive donc à manipuler son auditoire de sorte à en faire une foule d'aliénés. Mais ce n'est pas tout ! Car à la fin de son propos, Hitler se présente comme l'unique alternative à ce danger inventé de toute pièce et le seul moyen de conjurer ce mal présumé. Il s'érige ainsi en vrai « Führer » et accule son peuple à la nécessité si ce n'est le devoir de s'allier à sa cause, d'adopter sa vision du monde et de se soumettre à sa souveraineté « messianique ».

Progressant dans notre lecture, l'on parvient à un moment du développement qui pourrait être assimilé à l'achèvement, voire, l'aboutissement d'une description en

---

<sup>123</sup>*Ibid.*, p.361.

entonnoir de l'idéologie Nazie ; allant de la présentation extrapolée et globale de la société en tant qu'un Tout structuré et homogène, jusqu'à la description méticuleuse d'un échantillon de cette même société endoctrinée, correspondant au prototype du personnage/citoyen nazie modèle. Celui qui dresse un trait frontalier infranchissable entre le Nous/Soi et les Autres « *Tu ne dois pas vouloir être comme les Noirs, les Juifs ou les gens qui... ne sont pas nous* »<sup>124</sup>. L'extrait en question est donc le suivant :

*Frau Diller, la propriétaire de la boutique au coin de la rue, une Aryenne pure et dure. C'était une femme à l'air glacial, avec de grosses lunettes et un regard méchamment perçant. Elle cultivait cette apparence afin de décourager toute tentative de vol dans sa boutique, qu'elle occupait dans une attitude toute militaire, avec une voix glaçante et même une haleine qui sentait le «HeilHitte ». Quand le rationnement fut mis en place, un peu plus tard dans l'année, elle eut la réputation de vendre sous le manteau certains produits difficiles à trouver et de donner l'argent au parti nazi.<sup>125</sup>*

Frau Diller est dès le départ présentée dans ce passage comme étant une Aryenne de souche, une sang-pur. Ce sang est néanmoins « glacial » jusqu'à donner un air de méchanceté, de gravité féroce et d'affect pétrifié au personnage. Frau Diller était une Nazie convaincue, adulant le Führer jusqu'à exiger de ses clients d'exécuter le salut nazi<sup>126</sup> en entrant sa boutique et en la quittant, en hennissant la formule « Heil Hitler », qui signifie « salut Hitler » ou encore « vive Hitler » ; Sans quoi ils ne seront pas servis. L'Etre et le Faire du personnage de Frau Diller sont donc en parfaite cohérence ne présentant aucune aporie ou antinomie étant donné la concordance existante entre, d'une part, la structure du personnage en question : aigri, froid, dur (l'image du nazi).

Et d'autre part, les actions de ce même personnage caractérisées par leur aspect militant et politiquement teinté. C'est en effet cette conformité, cette continuité logique qui réside au sein de la dichotomie Etre/Faire qui fait de Frau Diller un personnage-nazi prototypique. A la suite de ce long détour que nous avons jugé nécessaire, nous revenons à la charge pour pister la Mort et tenter de déceler ses traces à travers les

---

<sup>124</sup>*Ibid.*, p.126.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p.147.

<sup>126</sup> Symbole politique raciste, appelé également « salut fasciste » car étant emprunté initialement à la dictature italienne. Il consiste dans le fait de tendre le bras et la main droite à la manière du salut qu'effectuaient les soldats romains, en signe de ralliement au parti nazi et métonymiquement à Hitler.

titres hautement évocateurs de notre corpus, pour le simple fait qu'à l'instar de tout produit littéraire, les intitulés ne sont nullement innocents.

« *Liesel Et La Mort* »<sup>127</sup> est un autre intitulé que nous jugeons très parlant, non seulement car le mort y est évoquée de manière explicite, mais encore, parce que l'auteur pointe du doigt une relation qui hante l'intégralité du roman, une mise en rapport très récurrente en littérature, dans laquelle est confrontée la figure de la fille et/à celle de la mort. Le thème de « *La jeune fille et la Mort* » remonte chronologiquement parlant à l'antiquité grecque et substantiellement parlant au mythe du rapt de Perséphone que l'on retrouve dans la mythologie gréco-latine.

Ce mythe en question raconte l'histoire de l'enlèvement de Perséphone (Proserpine chez les Romains) fille de Déméter (Cérès chez les Romains) la déesse de l'agriculture et de la moisson, par son oncle le Dieu des enfers et du monde souterrain : Hadès (Pluton chez les Romains). Enlèvement qui aura des conséquences directes sur la nature : en effet, le roi des Dieux Zeus (Jupiter pour les romains) conclut un arrangement entre Déméter et Hadès pour remédier à leur différend et parallèlement à la disette qui frappa le commun des mortels en raison du refus que témoigna la déesse de l'agriculture à bénir la terre.

Le pacte consista dans le fait que Perséphone passe six mois de l'année avec sa mère (printemps et été) et les six autres mois restant au domaine souterrain en tant que reine des enfers avec son ravisseur Hadès (l'automne et l'hiver). Cet événement symbolise donc originellement la mort et la renaissance de la nature ainsi que l'annonce du cycle des saisons et par là, de la vie.

Ce thème (celui de la fille et la mort) devint à partir du XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'à l'ère contemporaine, une source d'inspiration pour les poètes et les écrivains qui se saisirent de ce mythe pour exprimer, à travers les arts et les lettres la rencontre d'Eros (l'amour, qui est l'essence de la vie et pouvant être assimilé à la figure de la fille) et de Thanatos (la mort). La figure de la jeune fille est, par excellence, associée aux promesses de la vie

---

<sup>127</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.625.

et en est le symbole même : de par sa beauté, son épanouissement, sa fécondité ainsi que le fait qu'elle soit objet de contemplation et de désir.

La rencontre symbolique de la figue de la fille et celle de la mort met en avant le contraste entre les deux images afin de mettre en évidence un principe décisif qui unit les deux revers : Le Temps. La fragilité et la vulnérabilité de la fillette/ la vie face aux outrages et vicissitudes du temps, générateur de vieillissement, qui lui rappelle, appelle et annonce la mort. La jeune fille est la préfiguration de la confrontation continue des deux valeurs opposées qui nous habitent : la vie et la mort.

Nonobstant, cette opposition entre la mort et l'image de la jeune fille dépasse la méditation sur le temps : c'est l'interrogation, en termes symbolique, sur le cycle de renaissance qui préserve le principe de vie. Or, force est de souligner (le truisme) que sans mort, renaissance il n'y a pas. Voilà sans doute l'une des raisons discrètes pour lesquelles le thème de la jeune fille et de la Mort traverse toute la culture occidentale.

Par ailleurs, les personnages féminins sont connus pour être très présents dans la littérature en général. Mais la figure de la fillette, qui plus est « aventurière » ou encore « rebelle » se trouve être particulièrement récurrente, notamment dans la littérature de jeunesse et/ou jeunes adultes où nous suivons l'évolution de la jeune fille à travers l'histoire qu'elle arpente. La fille est généralement présentée comme étant orpheline, sans doute car l'absence de parents qui signifie symboliquement l'absence d'autorité, donne une plus grande marge de liberté à l'imagination de l'auteur et à ses manipulations du personnage.

Lequel sera forcément porté vers l'exploration du monde et de ses possibles. Les orphelins étant par la forces des choses et la fatalité de leur statut d'enfants sans soutien ni interférence parentale, dotés d'une aptitude plus grande, au risque et à la révolte. Leur exploration du monde est associée à une rencontre avec le surnaturel (dans le cas de notre corpus, le surnaturel correspond au personnage de la mort), à une quête de soi et à une quête d'un chez soi. Comme c'est le cas pour Liesel Meminger, héroïne du roman que nous examinons.

Liesel est donc une petite fille de treize ans, ayant été abandonnée malencontreusement par sa mère (communiste en terre nazie dont on ignore le sort) chez une famille d'accueil allemande pour la protéger et lui assurer une vie et un avenir meilleur. Elle se retrouve donc symboliquement, et même potentiellement orpheline. Résidant chez la famille Hubermann à laquelle elle s'attache et qu'elle adopte à son tour. Liesel occupe un rôle central au sein de l'histoire, non seulement en raison de son courage, son intrépidité et sa quête de soi à travers les livres qu'elle subtilise (nous y reviendrons plus tard) et dévore avec passion, mais aussi et surtout car la narratrice en a décidé ainsi : nécropoétique !

En outre, il serait fort convenable de soulever la familiarité que l'on peut remarquer entre le personnage fictif de Liesel Meminger et celui d'Anne Franck qui est pour sa part historique, donc bien réel. Toutefois, la ressemblance entre les deux fillettes ne se résume pas dans le simple fait qu'elles soient du même sexe, car le rapprochement entre elles, peut s'effectuer sur plusieurs niveaux et à différents points. Commençons tout d'abord par présenter brièvement Anne Franck afin de pouvoir justifier et démontrer de manière plus fluide la correspondance que nous pouvons effectuer entre elle et notre héroïne romanesque.

Anne Franck, de son vrai nom Annelies Marie Frank, est une petite fille de sang juif née le 12 juin 1929 à Francfort-sur-main en Allemagne. Ce qui lui a valu la grande notoriété dont elle fait l'objet partout à travers le monde (l'occident de manière particulière) c'est le fait qu'elle ait écrit un journal intime. Ce qui confère à son écriture une dimension hautement symbolique voire spirituelle, c'est bien le fait qu'il fut publié à titre posthume par Otto Franck, son père, le seul membre de la famille rescapé de la fureur nazie après avoir été libéré par les troupes britanniques en Mai 1945. Anne Franck eut à goûter à l'horreur des camps de concentration où elle succombe terrassée par le Typhus et décède à l'âge malheureux de 15 ans au camp d'Auschwitz à Bergen-Belsen.

En définitive *Le Journal D'Anne Franck* est un témoignage enfantin et émouvant de l'une des victimes emblématique de la Shoah, qui relate les événements historiques et humains allant du 12 juin 1942 au 1<sup>er</sup> août 1944. Il fut écrit sur deux ans, durant la

période où Anne s'est vue astreinte elle et sa famille à se cacher dans un appartement secret situé à l'arrière-boutique de son père qu'elle appelait « L'Annexe » alors qu'elle n'avait pas plus de douze ans. *Le Journal D'Anne Franck* est à nos jours, le livre le plus lu dans le monde après la bible et fut à plusieurs reprises adapté en films, en opéras et en pièces de théâtre qui ont connus un franc succès auprès du public. Ce livre qui retrace le destin tragique de cette jeune fille, courageuse, pleine de vie et d'espoir, amoureuse des livres est de nos jours considéré comme un hymne à la tolérance et à la jeune révolte.

Ainsi nous pouvons, dès à présent, affirmer que Liesel et Anne partagent effectivement un bon nombre de points communs. Tout d'abord, elles vécurent au temps de la seconde guerre mondiale et étaient toutes deux mineures (plus précisément adolescentes) lorsqu'Hitler et son parti nazi montèrent au pouvoir et affirmèrent leur dictature sur l'Allemagne de l'époque.

En effet, le lien entre les deux fillettes peut rapidement être établi dès lors que la narratrice annonce au début de son récit la spatio-temporalité de l'histoire. En l'occurrence « L'Allemagne Nazie ». Et puis ne lit-on pas à propos de la protagoniste de notre roman qu' « en 1939. Elle avait presque dix ans »<sup>128</sup>, exactement comme Anne Franck. Comme elle encore, elle fut confrontée à la peine, à la discrimination et aux déboires dès son plus jeune âge « Mon cœur qui est las. Ce ne devrait pas être le cas d'un cœur de treize ans. »<sup>129</sup>

Toutefois, ce qui nous frappe d'emblée et ne manque assurément pas à nous faire invoquer l'image de la petite juive en lisant *La Voleuse de livres*, c'est en raison du fait que Liesel comme Anne, se fit offrir un cahier sur lequel elle se mit à rédiger l'histoire de sa vie, faisant ainsi de lui son journal intime. Ce journal pour lequel Liesel se cachait dans le sous-sol de la maison Hubermann afin d'y noter son quotidien et mettre noir sur blanc ses pensées, son ressenti vis-à-vis de ce qu'elle vit et de ce que les juifs endurent sous le règne nazi.

---

<sup>128</sup>*Ibid.*, p.13.

<sup>129</sup>*Ibid.*, p.16.

La Mort au début de sa narration anticipe quelque peu sur les événements qu'elle s'apprête à dérouler sous nos yeux et projette le lecteur au cœur de l'objet phare de cette même narration « *C'est l'histoire d'une Allemande qui est dans un sous-sol...* »<sup>130</sup>. Et cela nous rappelle étrangement le retranchement de la famille Franck dans la chambre secrète, ou l'Annexe. Car plus loin, la narratrice raconte comment la famille Hubermann a aménagé le sous-sol de manière à ce qu'il serve de cachette et d'abri : « *Ils déposèrent le matelas en dessous des marches et édifièrent un mur de bâches de protection sur le côté. Elles étaient suffisamment hautes pour dissimuler l'entrée triangulaire dans sa totalité.* »<sup>131</sup>

Cet abri qui la couvait ainsi que ses révoltes profondes et ses pensées les plus intimes, comme l'inconscient psychique dirait Freud, réceptacle obscur où subsiste tout ce qui serait inconvenable de montrer au grand jour ou d'exprimer ouvertement. L'état nazi et ses répressions pourraient en ce sens représenter le Surmoi policier. Le sous-sol, quant à lui, serait donc l'échappatoire de Liesel et son espace de liberté et d'extériorisation « *La voleuse de livres, souhaitait regagner son sous-sol pour écrire, ou pour relire une dernière fois son histoire. Après coup, je me rends compte que cela se voyait sur son visage. Elle mourait d'envie de se retrouver dans ce lieu sûr, où elle se sentait chez elle.* »<sup>132</sup>

Nonobstant ce qui fut dressé ci-dessus, il serait sans doute pertinent de constater la différence notée au niveau de l'apparence physique des deux jeunes filles : En effet, alors qu'Anne Franck est brune, Liesel Meminger quant à elle était blonde « *la teinte de ses cheveux se rapprochait du blond germanique, mais ses yeux étaient dangereusement foncés. Bruns. À cette époque-là, en Allemagne, des yeux de cette couleur n'étaient pas un cadeau* »<sup>133</sup>. Elle était certes blonde, mais la couleur de ses yeux était un appel à la tolérance et une marque d'hybridité. La narratrice s'est même permis d'émettre une friande plaisanterie pleine de subtilité et débordante de sens, au sujet de la couleur d'yeux d'Hitler lui-même « *Oh, les yeux du Führer ! Ils étaient si délicieusement noirs, comme ceux des Juifs.* »<sup>134</sup>

Le lien établi entre les deux personnages n'est donc pas le fruit d'une fantaisie herméneutique mais plutôt une déduction justifiée par un nombre non négligeable

---

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>131</sup>*Ibid.*, p.424.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p.405.

<sup>133</sup>*Ibid.*, p.12.

<sup>134</sup>*Ibid.*, p.201.

d'éléments concordants et de points en communs. Nous appellerons ce procédé « Mythification Historique ». Il s'agit effectivement d'exploiter l'image d'une personnalité historique, d'éléments biographiques de sa vie, en vue de confectionner un personnage fictionnel. Que ce soit pour idéaliser sa vie et ses actions ou encore pour lui réserver un sort meilleur et plus heureux que celui auquel il a eu droit dans la réalité historique. Notre protagoniste Liesel Meminger serait le produit de la mythification d'Anne Franck, visant à lui octroyer une fin moins tragique telle qu'elle l'aurait méritée « Elle survécut parce qu'elle se trouvait dans un sous-sol, où elle relisait l'histoire de sa propre vie. »<sup>135</sup>

« *Le Manuel Du Fossoyeur* »<sup>136</sup> , « *Lettres Mortes* »<sup>137</sup> et « *Le Journal De La Mort* »<sup>138</sup> sont trois titres tirés de notre corpus qui ont en commun la mise en relation et l'alliance qu'ils opèrent entre la Mort (Fossoyeur, Mortes, La Mort) et la littérature (Manuel, Lettre, Journal). Et cela nous amène sans détours à nous interroger sur le rapport qui peut exister entre les deux. La protagoniste du roman elle-même s'interroge là-dessus : « *Lorsqu'elle entreprit d'écrire son histoire, elle se demanda à quel moment exactement les livres et les mots avaient commencé à avoir une influence capitale pour elle.* »<sup>139</sup>

En effet, Mort et Littérature sont en permanente interaction au sein de l'histoire et souvent, l'une engendre l'autre. D'une part, en ayant été confrontée à la mort jeune, Liesel Meminger s'éprend de la littérature et essentiellement la lecture de livres qui ont pour thème central la mort. Aussi, elle sent un désir et un besoin prenant d'écrire sa souffrance et sa peur vis-à-vis de ce phénomène qui hante son existence. D'autre part, la littérature permet symboliquement de « tuer » les peurs. Voire même, la mort elle-même, car la littérature pérennise l'être et sa pensée au-delà de son existence et le rend par-là éternellement immortel, comme pour Anne Franck.

« *Mort Et Chocolat* »<sup>140</sup>, encore un intitulé de chapitre qui rapproche la mort avec un élément qui lui serait de coutume non associable, voire contraire. Ce titre aux

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.676.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.355.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.616.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.26.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.11.

franches allures d'oxymore, est tout aussi paradoxal autant en surface (littéralement) qu'en profondeur (symboliquement). *A priori*, de farfelue peut être qualifiée l'idée de joindre côte à côte la mort dont l'image commune est triste et détestable, et le chocolat qui est quant à lui un aliment gourmand et sucré qui évoque les images les plus douces et invoque les sensations les plus raffinées. Mais plus encore, la symbolique contemporaine du chocolat, c'est-à-dire, amour et plaisir, tend à affirmer davantage cet écart de sens entre les faux jumeaux dont nous disposons.

Toutefois, la correspondance entre les deux devient plus claire et évidente lorsque nous nous replongeons dans la symbolique originelle de cette confiserie. En effet, Les Mayas furent les premiers à découvrir le chocolat, dont ils attribuèrent la création aux Dieux Mayas de la mort. Selon le livre de la Genèse Maya, le *Popol Vuh*, le chocolat, aussi dit « Xokoatl » aurait vu le jour lors de l'union du héros Hun Hunaphu avec une jeune fille de Xibalba (inframonde Maya).

Suite à cette union, Hun Hunaphu fut décapité par les seigneurs du monde souterrain, Dieux de la mort et de la maladie, et sa tête laissée accrochée, pendouillant à un arbre mort. Ce dernier aurait miraculeusement donné des fruits en forme dealebasse appelés cabosses de cacao. La tête du héros, enfin, aurait craché dans la main de la jeune fille, assurant ainsi sa fécondation magique. Le chocolat trouverait donc son origine dans le monde des morts. Le chocolat, étant considéré comme boisson sacrée, fut réservé aux nobles et aux guerriers des tribus.

En outre, les fèves de cacao servant à le fabriquer étaient quant à elles données en offrande aux Dieux lors des funérailles de cette même élite. La référence aux Dieux demeure encore dans l'étymologie du mot « cacaoyer » qui fut classé, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, sous le nom de « Théobroma Cacao », littéralement : la nourriture des Dieux. Le terme d'« offrande » rappelle sans peine celui d'holocauste, qui correspond au sacrifice religieux qui consistait à incendier l'objet ou la personne destinée à être sacrifiée et la laisser se consumer par le feu. Terme qui renvoie par ricochet, à celui de Shoah (catastrophe en hébreu), l'extermination des juifs par les nazis dont il est question dans *La Voleuse De livres*. Ainsi le lien est fait entre : La mort, le chocolat et le roman que nous étudions.

Du reste, en observant consciencieusement ces quelques titres évoqués plus haut, l'on peut attester à l'évidence, que de l'incipit « *Vous allez tous mourir* »<sup>141</sup>. À la clause où l'on peut lire « *Une ultime note de la narratrice* »<sup>142</sup>. Le récit est encadré par la mort. Les preuves textuelles qui nourrissent cette déduction résident dans l'abondance du lexique de la mort et la dominance de ce thème dans l'œuvre. Le thème de la mort représente le rachis du roman, la colonne vertébrale qui garantit le maintien de son squelette, et fait en sorte qu'il ne périlite pas. La mort est une constante autour de laquelle gravite et se déploie le développement idéologique et événementiel de l'œuvre.

En revanche, ce thème donne lieu à des variations infinies si l'on considère l'ensemble de ses manifestations. Le caractère protéiforme et polyvalent du thème est à l'origine d'une certaine confusion qui installe un climat de scepticisme à l'égard d'une unique et despotique représentation (la faucheuse dans ce cas) favorisant ainsi une meilleure réception aux formes figuratives nouvelles et par là, un enclenchement plus souple des dynamismes de déconstruction. Reste à présent à voir ce qui se passe au sein du récit à proprement parler.

### II.1.3. Cortège funèbre ou sémiotique de la mort

Immergés au sein d'une ambiance agonale où la mort est la cheftaine ultime, il s'agira désormais de distinguer entre les différents signifiants de la mort, si l'on considère celle-ci en tant que signe de composition binaire, et ses avatars exposés dans le roman en question. Nous procéderons donc sans plus attendre à une lecture détaillée des formes textuelles du mourir, ceci pour rendre compte de la forte teneur nécropoétique de notre corpus et sans pour autant *prétendre* à l'exhaustivité.

#### II.1.3. 1. Agonie enfantine

Symbole d'innocence, de vitalité et de régénérescence, l'enfant apparaît comme être substantiellement contraire à l'idée de mort. L'enfant est également symbole de la vie, c'est précisément pourquoi, la figure de l'enfant mort, particulièrement en

---

<sup>141</sup>*Ibid.*, p.255.

<sup>142</sup>*Ibid.*, p.640.

littérature, perturbe, émeut et choque autant notre inconscient de lecteur. Car tout simplement, elle bouscule à la fois la logique et l'éthique. Malgré ce fait établi, notre corpus regorge de scènes agonales décrivant la mort d'enfants de bas âge. Cela nous pousse à nous interroger sur la raison d'un tel risque, d'un tel choix auctoriale de représentation.

En effet, étant donné que les événements de l'histoire sont ancrés dans un contexte de guerre, un environnement hostile où la paix sévit et au sein duquel la sécurité marque son absence, la rencontre avec la mort devient chose récurrente et prévisible. La description de la mort d'un enfant possède, néanmoins, une dimension symbolique très puissante, différente de celle de l'adulte. Dans la mesure où, elle signifierait une rupture symbolique avec un passé psychique ou physique révolu et le prélude d'une nouvelle phase de l'existence individuelle ou commune.

Dans ce sens, le premier enfant qui meurt au sein du roman, c'est Werner, le petit frère de Liesel Meminger, l'héroïne du roman. Cette mort surgit alors que les deux enfants partaient en direction de Munich, en compagnie de leur mère. Où cette dernière comptait les abandonner chez une famille d'accueil, pour leur assurer une vie sûre et confortable. La mort de Werber viendrait donc affirmer le passage à une nouvelle étape de la vie de Liesel, qui peut se traduire par les dichotomies suivantes : enfance/adolescence, paix/guerre, insouciance/souffrance, quiétude/perturbations. La description que fit la mort narratrice des dernières minutes de la vie de l'enfant se présente comme suit :

*Une intense quinte de toux. Qui fut pratiquement inspirée. Et puis ensuite — rien. Quand la toux cessa, il n'y eut plus rien, que le néant de la vie s'écoulant dans un halètement, ou une contraction presque muette. Quelque chose monta soudain aux lèvres de l'enfant qui étaient brunâtres et pelaient, comme de la peinture écaillée qu'il aurait fallu refaire. J'étais à genoux, en train d'extraire l'âme du petit garçon que je recueillais entre mes bras enflés. Il s'est réchauffé aussitôt après mais, au moment où je l'ai saisi, son âme était moelleuse et froide comme de la crème glacée (...) Les yeux bleus de Werner regardaient le sol. Sans le voir (...) il était mort.<sup>143</sup>*

---

<sup>143</sup>Ibid., p.17.

Par ailleurs, mettre l'accent sur la mort de l'Enfant peut traduire une volonté de témoigner de l'absurdité de l'existence, de son caractère aléatoire, arbitraire et injuste. Ainsi qu'un désir de la part de l'auteur de diaboliser la guerre, et marquer son rejet d'une telle entreprise collective, inhumaine et insane. Le passage suivant figure d'une façon ingénieuse et touchante, la mort d'un groupe d'enfants jusqu'à la rendre esthétiquement raffinée, presque admissible : « *Dans cette rue qui ressemblait à des pages tachées d'huile, des enfants jouaient à la marelle. En arrivant, j'entendais encore les échos de leur jeu. Les pieds qui frappaient le sol. Les petites voix qui riaient et les sourires comme du sel, mais déjà en train de pourrir.* »<sup>144</sup>

L'originalité du jeu de mot que fait l'auteur entre pourrir/mourir n'est pas sans conséquence sur la dimension esthétique et sémantique du passage en question. Non seulement en raison de la sonorité confuse qu'il confère au texte mais aussi à la portée prophétique que le verbe « pourrir » suggère. Effectivement, ces enfants décrits plus haut trouveront tous la mort.

### II.1.3.2. L'abandon

Père disparu, frère décédé et mère en phase de livrer sa fille à une famille étrangère. C'est donc sur le thème de l'abandon que s'ouvre le récit de la vie de Liesel Mamingier. L'abandon de la petite fille seule face à sa destinée, symbole de la mort de l'autorité et par extrapolation de Dieu. Le choix de la mère en tant qu'acteur de l'abandon renforce l'aspect pathétique : l'être qu'elle a conçu et mis au monde, un ego externe dont elle doit se détacher. Toutefois, l'acte abandonnique dans le roman est le fruit de l'amour maternel qui, motivé par le danger et la précarité, préfère laisser son enfant dans un endroit plus sûr et décent. L'abandon, dans ce cas, n'est plus une action de rejet égotiste, mais au contraire, une preuve d'amour, d'abnégation et de sacrifice.

L'auteur ne nous donne pas d'informations sur l'état psychologique de la mère, ni nous la montre au moment de quitter son enfant. La scène de séparation est donc, telle un hiatus, complètement ignorée, outrepassée, sa place marque une vacance et un vide

---

<sup>144</sup>*Ibid.*, p.12.

au sein du récit. Comme pour exprimer un état d'amnésie post-traumatique.

L'événement a tout simplement été éliminé par ellipse.

En dépit de la frustration et la tristesse ressentie par la fille suite au départ de sa mère, synonyme de sécurité utérine et de tendresse, fut bien exprimée. Tout d'abord, une expression à caractère onirique. C'est-à-dire que Liesel faisait souvent des rêves nocturnes et avait même des visions et songes pendant la journée, dans lesquels elle voyait sa mère : « *Il arrivait qu'elle chuchote «Maman» et voit apparaître le visage de sa mère une certaine de fois en une seule après-midi. Mais c'étaient des petites misères, comparées à la terreur de ses rêves. Dans l'immensité du sommeil, elle se sentait plus seule que jamais.* »<sup>145</sup>

Le rêve étant le domaine de l'inconscient, où les frustrations resurgissent et s'affirment à travers des visions cauchemardesques et des songes répétitifs et gênants, ceux de notre petite protagoniste mettent en relief « le manque » engendré par l'absence de la mère. Elle crie « Maman » comme le ferait un bébé en besoin de réconfort, de chaleur maternelle. Liesel voulait sa maman et son absence lui insufflait un sentiment de terreur, signe d'insécurité.

La deuxième expression de souffrance face à l'acte d'abandon correspond au refus qu'elle témoigne en allant habiter chez des étrangers, et l'image persistante d'une mère (qu'elle espérait inconsciemment) chagrinée et morte de regret en raison de son acte d'abandon. Ceci est clairement exprimé dans le suivant extrait :

*L'ennui, c'est que Liesel ne voulait pas descendre de voiture. Elle avait l'estomac retourné et espérait plus que tout que, que les gens allaient se perdre en chemin ou changer d'avis. Et surtout, elle ne pouvait s'empêcher de penser à sa mère, qui était maintenant à la Bahnhof, où elle attendait le train du retour. Toute frissonnante, engoncée dans ce manteau qui ne la protégeait pas du froid. Elle devait se ronger les ongles.*<sup>146</sup>

Toutefois, Liesel Meminger finit par tisser des liens beaucoup plus étroits avec ses parents adoptifs pour compenser la perte de son frère et l'abandon de sa mère « *Sa mère lui manquait, mais elle avait maintenant des consolations. Elle aimait son papa, Hans*

---

<sup>145</sup>Ibid., p.41.

<sup>146</sup>Ibid., p.64.

*Hubermann, et aussi sa mère nourricière* »<sup>147</sup>. Toutefois les liens affectifs étaient plus puissants avec Hans, son père adoptif, car il était plus doux avec elle que ne le fut Rosa. Mais surtout car, durant les premiers jours de son arrivée, il demeurait le soir près de son lit et la rassurait lorsqu'elle se réveillait en pleurs et en sueurs après avoir vu sa mère en rêve ou plutôt, en cauchemar.

Il lui jouait de l'accordéon et lui caressait les cheveux jusqu'à ce qu'elle se calme enfin et se rendorme à nouveau : « *Les premiers mois furent les plus pénibles. Chaque nuit, Liesel faisait des cauchemars. Le visage de son frère. Qui regardait par terre. Elle se réveillait en criant, nageant dans le lit, noyée sous le flot des draps. Le seul avantage de ces cauchemars, c'était que Hans Hubermann, son nouveau papa, entrait dans la pièce pour la rassurer et la câliner.* »<sup>148</sup>

Une connivence complice florissait entre les deux personnages, rendant cette relation père (adoptif)- fille attendrissante au plus haut degré :

*Liesel se levait et l'embrassait précautionneusement sur la joue. Alors il s'éveillait et lui souriait. Parfois, Papa lui disait de se recoucher et d'attendre une minute, puis il revenait avec son accordéon et jouait pour elle. Elle se redressait dans le lit et fredonnait, ses orteils glacés crispés par l'excitation. Personne n'avait jamais joué pour elle auparavant. Elle souriait béatement, en regardant les sillons se creuser sous le métal fluide des yeux de Hans Hubermann, jusqu'au moment où le juron arrivait de la cuisine (...) Papa continuait encore un peu. Il faisait un clin d'œil à la fillette, qui, maladroitement, le lui rendait*<sup>149</sup>

Le rapport père-fille n'est pas sans évoquer le complexe d'Electre, qui est la version féminine du complexe d'Oedipe. En effet, l'affection et l'attraction dont témoigne la petite fille à l'égard de son père est à l'opposé de sa relation avec sa mère adoptive Rosa. Relation d'apparence électrique qui adhère parfaitement au schéma du complexe et affirme sans effort sa présence textuel. Comme pour attester de l'adoption spirituelle de la nouvelle famille par la petite fille en transposant le même schéma affectif et psychologique que suit un enfant normal, entouré de ses parents biologiques.

---

<sup>147</sup>*Ibid.*, p.25.

<sup>148</sup>*Ibid.*, p.65.

<sup>149</sup>*Ibid.*, p.34.

### II.1.3.3. La guerre

La guerre est un thème littéraire qui se marie parfaitement bien avec celui de la mort. Car l'un invoque l'autre, par effet de cause et de conséquence. Deux thématiques aussi délicates à aborder et à décrire. Celle de la guerre plus spécifiquement, car elle « *brouille les frontières entre logique et superstition* »<sup>150</sup>. C'est-à-dire qu'elle traduit un état de chaos indicible. De surcroît, elle est l'œuvre de l'homme (pouvant donc être évitée), témoin honteux de sa folie ravageuse. Mais alors, comment peut-on écrire la guerre ? Cette seule question conduit à penser que la mise en écriture du désastre est une tâche extrêmement ardue et complexe. Il n'en demeure pas moins que la transfiguration textuelle de la violence de la guerre révèle certaines lacunes d'ordre esthétique et langagier qui expriment l'impuissance des mots à proprement dire l'inhumanité.

Pour répondre à la question qui a été citée plus haut : les écrivains, lors de leur tentative d'approcher la guerre par leur plume, usent de procédures narratives fondées sur la distanciation (discours indirect ou indirect libre), ils inscrivent l'histoire au sein d'un univers fictionnel et incluent la sublimation du phénomène guerrier (aborder la guerre en tant que phénomène esthétique, la poétiser). Ce fut-là précisément la démarche adoptée par Markus Zusak dans son abord du sujet de la deuxième guerre mondiale « *une époque d'hommes en sang, d'avions fracassés* »<sup>151</sup>. En effet, la fiction qui s'exprime à travers la représentation du cadre spatial des événements de l'histoire, creuse l'écart avec le monde réel et opère un effet de distanciation qui rend l'approche de la violence et même de la mort, moins brutale, moins choquante.

Toutefois, la vraisemblance de l'histoire n'en demeure pas moins intacte, grâce à la représentation « réaliste » des événements décrits ainsi que la précision des dates évoquées qui trouvent leur résonance au sein de l'Histoire des nations. L'exactitude du référent, confère donc au récit une dimension réaliste, crédible et donc plus touchante pour le lecteur. Comme dans le passage suivant où s'entremêlent références historiques et poétique fictionnelle :

---

<sup>150</sup>*Ibid.*, p.14.

<sup>151</sup>*Ibid.*, p.19.

*Ce 30 Mai...plus d'un millier de bombardiers se dirigèrent vers la ville de Cologne. Résultat pour moi : à peu près cinq cents personnes. Cinquante mille autres, privées d'abri, errèrent parmi les décombres, tentant de s'y retrouver et de deviner quel pan de mur effondré avait été leur domicile. Cinq cents âmes. Je les portais à la main, comme des valises. Ou bien je les jetais sur mon épaule. C'est seulement les enfants que j'ai emportés dans mes bras.<sup>152</sup>*

Plus loin encore :

*Les troupes allemandes envahissaient la Pologne et les gens se rassemblaient ici et là pour apprendre les dernières nouvelles. La rue de Munich, comme la plupart des rues principales des villes allemandes, bruissait de l'animation de la guerre. L'odeur, la voix. Signe avant-coureur, le rationnement avait commencé quelques jours plus tôt, et maintenant c'était officiel. La France et l'Angleterre avaient déclaré la guerre à l'Allemagne. Pour parler comme Hans Hubermann : Ça va barder.<sup>153</sup>*

L'auteur use d'une figure de rhétorique qui instrumentalise l'imagination et la met en branle sous le nom d'une figure particulière : l'hypotypose. Cette dernière consiste à « donner à voir » au lecteur la situation ou la scène décrite, la dépeignant en un tableau poétique, pittoresque et par-dessus tout réaliste. Où il s'agirait dès lors de « *mettre les choses sous les yeux du lecteur, non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir* »<sup>154</sup>. En effet, les mouvements de la description épousent ceux du regard du narrateur, c'est-à-dire celui qui raconte la scène et la rapporte au lecteur.

Par ailleurs, cette figure de rhétorique repose sur ce que Roland Barthes nomme « l'effet de réel ». Ce dernier concept correspond à l'illusion de réel que crée la description d'éléments romanesques, en apparence triviale et dénuée de sens et de fonction, dont le réalisme et la minutie contribue à la vraisemblance de l'histoire et à son ancrage dans la réalité référentielle.

Néanmoins, faute de pouvoir cerner un réel fugace, incertain, trompeur, changeant et insaisissable, l'imaginaire littéraire s'efforce de le représenter en ayant recours à la fiction dans laquelle il trouve un lieu propice à la

---

<sup>152</sup>*Ibid.*, p.92.

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 393.

<sup>154</sup> BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 1968, Recherches sémiologiques le vraisemblable, p. 84-89.

déconstruction/reconstruction du réel. Concrètement, il s'agit d'ériger sur les ruines de l'Histoire, et superposer au réel un univers nouveau qui entretient un rapport étroit avec la réalité référentielle. C'est exactement le pari que se donne le roman historique que définit Alfred Doblin comme suit : « *Le roman historique est en premier lieu, un roman ; en deuxième lieu, ce n'est pas de l'histoire.* »<sup>155</sup>

Le roman historique est donc substantiellement un lieu où s'entremêlent et parfois s'entrechoquent réalité et fiction. Paul Ricoeur affirmait plus fort ce point, « *le rapport entre fiction et histoire est assurément plus complexe qu'on ne le dira jamais* »<sup>156</sup>. Les personnages, êtres de papiers, évoluent dans un univers fictionnel dont les échos retentissent dans le monde réel. Le tout écartelé entre écrivain créateur, et lecteur interprète suggestif.

Il s'agit aussi de rendre moins insupportable le tragique de la situation agonale et d'en atténuer la dimension. Les extraits du roman en question qui décrivent le chaos et la mort imminente de personnages témoignent de la difficulté de transformer la violence extrême de telles situations en une expérience esthétique. D'après Luc Resson « *La littérature est sans doute l'instrument le plus apte à transformer la guerre en une expérience esthétique* »<sup>157</sup>. Et Markus Zusak met bien ce propos en pratique en insufflant une âme artistique et poétique à des scènes de terreur. Comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

*Les décombres s'accumulaient. Des collines de béton coiffées de rouge. Et cette belle adolescente écrasée par la douleur qui seconait un mort. En quelques minutes, des monticules de terre et de béton s'accumulèrent. Les rues étaient des veines ouvertes. Le sang ruissela jusqu'à sécher sur la route et les corps restèrent coincés là, comme du bois flotté après une inondation. Tous, jusqu'au dernier, étaient cloués au sol. Un paquet d'âmes.*<sup>158</sup>

La sublimation du drame guerrier par des métaphores stridentes et subtiles arrache en douceur le lecteur à l'affliction d'un monde envahi par la terreur et le plonge dans la fascination d'une beauté douloureuse. Dans ce sens, Markus Zusak s'attarde à décrire des scènes pathétiques mais vraisemblables afin d'accentuer la crédibilité de

---

<sup>155</sup> DOBLIN, Alfred, cité par COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 2001, p. 230.

<sup>156</sup> RICOEUR, Paul, cité par COHN, Dorrit, *op.cit.*, p.7.

<sup>157</sup> RASSON, Luc, *contre la guerre : littérature et pacifismes*, éditions L'Harmattan, Paris, 1997, p.13.

<sup>158</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.606.

l'œuvre ainsi que raffermir l'adhérence émotionnelle et idéologique du lecteur à l'histoire. Ainsi en est-il, lorsque l'auteur nous décrit à travers le regard scrutateur de sa narratrice « la Mort », l'horreur que vécurent et ressentirent les familles allemandes cachées dans les sous-sols durant le bombardement de la rue *Himmel*, lieu fictif symbolisant l'Allemagne sous le régime nazi :

*Les enfants comprirent vite que les parents avaient encore plus peur cette fois, et les plus jeunes, réagissant de la seule manière qu'ils connaissaient, se mirent à gémir et à pleurer tandis que la pièce semblait osciller. Même au fond de cette cave, ils entendaient vaguement le bruit des bombes. La pression atmosphérique s'effondrait tel un plafond, comme pour écraser la terre.<sup>159</sup>*

L'auteur déploie sous notre regard, le supplice des réfugiés souterrains par un tableau de frayeur où l'angoisse du silence intermittent et le fracas des bombes se font maîtres des lieux. Par ailleurs, force est donc de constater que la fiction s'avère être un moyen efficace pour contourner la difficulté d'écrire la guerre et, par fait de conséquence, la mort.

#### II.1.3.4. Le deuil pathologique

Lors d'un deuil l'excès est un tort, voire même quelques fois, une tare. Dans la mesure où, lorsqu'il devient inenvisageable de remonter la pente après le décès d'un être cher, s'en remettre courageusement et aller de l'avant, armé de reconnaissance, d'espoir et de chaleureux souvenirs, cela devient pathologique car il traduirait un état dépressif alarmant.

C'est assurément le cas dans notre roman, de la femme du maire Ilsa Hermann. Qui, suite au mystérieux décès de son fils unique, sombre dans une dépression aiguë, au parfum d'un deuil inconsommable, inconsolable. État douloureux (deuil dérive du mot latin *dolus* qui signifie douleur), intérieurement, mais qui, paradoxalement, se traduisait extérieurement par une apathie moribonde, un stoïcisme maladif, un état de mutisme et une mélancolie chronique. Ilsa Hermann présente les mêmes symptômes : « *La femme du maire, qui ne disait jamais rien, se tenait simplement là, vêtue de son peignoir, ses*

---

<sup>159</sup>*Ibid.*, p.653.

*cheveux flous attachés en un petit catogan. Un courant d'air passa. Quelque chose comme le souffle imaginaire d'un cadavre. Elle était lointaine. »<sup>160</sup>*

Toutefois, l'arrivée de Liesl à la maison du maire et les fréquentations quotidiennes qu'elle effectuait à la bibliothèque personnelle d'Ilsa Hermann eurent le pouvoir de dissiper quelque peu l'indolence dont la mère meurtrie témoignait de coutume. Ainsi, par la présence de la fillette, elle tenta de combler sa perte. Hélas, ce fut une peine perdue. Mme. Hermann ne put toujours pas faire son deuil de manière définitive et absolue. Cet état de mollesse et de résilience finit par agacer Liesel Meminger, jusqu'à la pousser à confronter « *la femme, dont le sourire ressemblait à une ecchymose* »<sup>161</sup>, à sa peinétable vérité : « *Il est temps que vous admettiez que votre fils est mort. Il a été tué ! Il a été étranglé et haché menu il y a plus de vingt ans ! À moins qu'il ne soit mort de froid ? Mais de toute façon, il est mort ! Il est mort et, vous voulez que je vous dise, c'est pathétique que vous soyez là, à vous obliger à crever de froid dans votre maison pour souffrir. Vous croyez que vous êtes la seule ?* »<sup>162</sup>

S'ensuit d'une réaction hyperbolique, qui serait synonyme d'une prise de conscience brutale de soi, par Ilsa Hermann « *Elle était toute meurtrie. Liesel le voyait sur son visage. Du sang coulait de son nez et venait lui lécher les lèvres. Ses paupières avaient noirci. Des coupures s'étaient ouvertes et des blessures apparaissaient à la surface de sa peau* »<sup>163</sup>. Prise de conscience dont l'atteinte physique et l'hypersensibilité s'avèrent être les principaux signes.

### II.1.3.5. Suicide

Le suicide est un acte qui correspond au fait de mettre fin à sa propre existence en se donnant la mort de manière délibérée. C'est un thème qui a de tout temps intrigué les esprits et joué le rôle de matériau artistique et littéraire tant sa charge symbolique est puissante ainsi qu'au fait qu'il suscite des questionnements d'ordre philosophiques, religieux, psychologiques, économiques ou encore politiques. En effet,

---

<sup>160</sup>*Ibid.*, p.369.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.368.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.543.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.544.

L'acte de se suicider traduit une révolte ultime à l'égard de l'existence et à ceux qui l'habitent. C'est là l'expression d'un état dépressif aigu, un geste fatal de désespoir face à un monde hostile. C'est parfaitement le cas de l'univers romanesque de *La Voleuse de livres*, univers dominé par la guerre et la mort. Cette dernière décrit méticuleusement cet univers dans lequel, la guerre appelle au suicide et parallèlement à la mort :

*À cette époque-là, ils étaient nombreux à courir après moi, à crier mon nom, à me demander de les emporter. Et puis il y en avait quelques-uns qui m'appelaient d'un air désinvolte et murmuraient d'une voix étranglée. «Prends-moi », disaient-ils, et il était impossible de les arrêter. Ils avaient peur, bien sûr, mais pas de moi. Ils avaient peur de manquer leur coup et de se retrouver ensuite face à eux-mêmes, face au monde. Je ne pouvais rien faire. Ils étaient trop inventifs, trop astucieux et, lorsqu'ils s'y prenaient bien, quelle que fût la méthode choisie, je n'étais pas en position de refuser.<sup>164</sup>*

Ainsi, les guerres ont été historiquement parlant étroitement liées au phénomène suicidaire en raison des traumatismes qu'elles causèrent autant chez les civiles que chez les militaires, et soldats survivants. Dans ce cas, la symbolique du suicide tend davantage à exprimer l'autodestruction, la révolte contre l'absurdité de la guerre, sa violence et son injustice ainsi qu'un remède à portée de main contre la souffrance physique et psychique « *Ce n'est pas mutilation, ni aucune autre blessure, qui avait conduit Michael Holtzapfel à son geste fatal, mais la culpabilité d'être en vie.* »<sup>165</sup>

En effet, Michael Holtzapfel est un personnage de notre roman, ancien soldat et l'unique survivant de sa troupe. Le fait qu'il soit le seul à être revenu vivant de la guerre, le fit sombrer dans une dépression au parfum de l'humiliation, le déshonneur et la culpabilité. Ce qui le conduisit à se donner la mort pour se réhabiliter devant soi-même et de mettre fin à ce qu'il jugeait être un déshonneur : « *La rue Himmel s'éveilla, on découvrit le corps sans vie d'un soldat de retour du front russe. Il s'était pendu à l'un des chevrons d'une buanderie près de la boutique de Frau Diller. 24 juillet, 6h0, La buanderie était chaude, les chevrons étaient solides et Michael Holtzapfel sauta de sa chaise comme d'une falaise.* »<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup>*Ibid.*, p.169.

<sup>165</sup>*Ibid.*, p.571.

<sup>166</sup>*Ibid.*, p.569.

Le suicidaire saute comme pour exprimer un état de relâchement, de laisser-aller et de dissolution suprême. Un abandon de l'enveloppe charnelle, temporelle et douloureuse, pour accéder à la délivrance de l'infinité. Le dernier adieu de Michael Holtzapfel fut un mot griffonné sur un bout de papier froissé comme lui-même l'était à ce moment précis, un mot d'adieu qu'il adressa à sa mère : « *Ma chère Maman, Pourras-tu jamais me pardonner ? Je n'en pouvais plus. Je vais retrouver Robert. Je me moque de ce que racontent ces fichus catholiques. Il doit y avoir une place au paradis pour les gens qui sont allés là où je suis allé. Surtout ne pense pas que si je fais ça, c'est que je ne t'aime pas. Je t'aime. Ton Michael.* »<sup>167</sup>

L'auteur, à travers sa narratrice (la Mort) opéra une fixation sur la douleur des proches des suicidaires après leur disparition et de la peine épouvantable que cet acte tragique leur insuffle. Il dépeignit, en ce sens, la souffrance de Frau Holtzapfel, la mère de Michael Holtzapfel, nous offrant ainsi un spectacle déchirant où se manifeste l'étendue du désespoir de la femme :

*Allongée sur le sol, une femme sèche avait poussé un hurlement qui avait parcouru la rue avant de retomber comme une pièce de monnaie arrivée en bout de course après avoir roulé. Elle cria au moins une vingtaine de fois le prénom de Michael, mais Michael avait déjà répondu. Frau Holtzapfel étreignit le corps de son fils pendant presque une heure dans la buanderie. Quand elle sortit, ses jambes ne la portaient plus. Elle s'effondrait, le dos sur le sol dur.*<sup>168</sup>

Toutefois, la question du suicidaire demeure à tout jamais insondable et l'unique herméneute de l'acte ne peut être personne d'autre que le suicidaire lui-même. Comme l'attestait la narratrice : « *Michael Holtzapfel savait ce qu'il faisait. Il s'est tué parce qu'il voulait vivre.* »<sup>169</sup>

### II.1.3.6. Génocide

Le génocide et l'extermination raciale et raciste occupent une grande part de l'inspiration poétique dans le présent roman. Dans cette œuvre, il est question, entre autres, de dresser un tableau plus ou moins représentatif du taux d'agressivité, d'inhumanité et d'injustice dont ont été victimes les juifs d'Europe, plus précisément

---

<sup>167</sup>Ibid., p.570.

<sup>168</sup>Ibid., p.576.

<sup>169</sup>Ibid., p.579.

allemands, durant la seconde guerre mondiale sous l'égide du nazisme. En effet, les violences démesurées s'appliquent sur les juifs dans le présent roman comme en témoigne le passage suivant : « *L'extermination et la punition de la peste juive se poursuivaient sans relâche. Tandis que la plupart des camps étaient répartis dans différents pays d'Europe, certains continuaient à fonctionner en Allemagne même. Dans ces camps, beaucoup de gens étaient toujours obligés de travailler, et de marcher. Qu'ils étaient nombreux !* »<sup>170</sup>

Des actes inhumains exécutés avec un certain zèle par ceux qui sont investis du pouvoir de l'exercer : la police nazie. L'œuvre de ces derniers traduit le substrat du discours du pouvoir (la méprise, l'humiliation et l'annihilation de l'Autre, la hiérarchisation raciale) ; car ces régimes autoritaires et dictatoriaux n'ont d'autre langage que celui de la contrainte par la force.

Cette violence contre les juifs, signe d'antipathie, se déploie sans vergogne allant jusqu'au bout du goulot, elle ne cesse qu'au moment décisif où la mort intervient. Une violence sans nom qui ne s'exerce pas exclusivement dans les camps de détention et d'extermination. Cette hargne méprisante se dévoile au grand jour sans discrétion et broie sans décence les hommes qui osent dire autre chose que le discours qui prévaut. C'est précisément cette triste expérience que fit une fois Liesl Meminger qui, en observant « *les Juifs qui arrivaient, vit leur nombre et leur souffrance* »<sup>171</sup>, et en les suivant du regard, ces juifs destinés à être exterminés dans le camp de concentration Dachau, son œil se posa sur un vieux juif entraîné dans cette « marche du déshonneur ». La narratrice dresse le portrait poignant de ce vieil homme :

*Dans un îlot du cortège, il y avait un homme plus âgé que les autres. Il portait une barbe et des vêtements déchirés. Ses yeux avaient la couleur de l'agonie. À plusieurs reprises, il tomba. La joue contre la chaussée. Chaque fois, un soldat arrivait. « Steh'auf, ordonnait-il. Debout ! ». Le spectacle de ses bras douloureux qui tremblaient quand il tentait de se remettre sur ses pieds était insupportable. Cet homme était un homme mort.*<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.192.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p.203.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.210.

Le vieil homme, exténué, était au bout de sa vie. Cette scène pathétique eut emprise des émotions de la protagoniste qui décida sitôt de l'aider à se maintenir debout. Mais c'était sans compter sur la foudre des officiers : « *Elle ferma les yeux et le fouet la cingla de nouveau, encore et encore, jusqu'à ce que son corps s'effondre sur la chaussée.* »<sup>173</sup>

Ces démonstrations de force qui attentent à la vie humaine sans pudeur et de manière ostentatoire par des dictatures sanglantes prennent la forme d'une déshumanisation. C'est par ailleurs, le motif suprême de la torture : relayer l'individu à un statut inférieur de celui d'un homme, le considérer comme une sous-espèce en le dépossédant de ce que l'homme a de plus cher : Sa dignité. L'écrivain nous dépeint avec tout un vocabulaire pathétique et douloureux, les atrocités dont les juifs en Allemagne nazie ont fait l'expérience :

*Dans leurs crânes affamés, leurs yeux étaient immenses. Et la crasse... Ils étaient dans une gangue de crasse. Les mains des soldats les poussaient et ils titubaient en une brève accélération forcée avant de reprendre lentement leur marche sous-alimentée. Ces hommes et ces femmes épuisés tournaient vers eux leurs visages torturés, demandant non pas de l'aide — ils étaient au-delà de ça — mais une explication. Juste de quoi atténuer leur désarroi. Ils avaient des étoiles de David plaquées sur leur chemise et le malheur était attaché à eux.*<sup>174</sup>

L'on retrouve plus loin une séquence qui rappelle les tortures qu'exerçaient les nazies sur les juifs : « *Le 23 juin 1942, beaucoup de gens sont morts sur le coup. Pour d'autres, ce fut plus long. Minute après minute. Douche après douche. Le premier jour à Auschwitz, il y avait des corps brisés et des cœurs tendres arrêtés. Pourtant, c'était mieux que les gaz* »<sup>175</sup>. Ce genre d'épisodes se déroulait à l'intérieur des camps de concentrations qui représentaient des lieux d'incarcération où les juifs étaient, pour faire dans l'euphémisme, mal traités et obligés d'accomplir des travaux forcés jusqu'à l'épuisement. Mais aussi, les chambres à gaz existants dans les camps d'extermination tel qu'Auschwitz- Birkenau. Ces chambres à gaz étaient des pièces que l'on tenait hermétiquement closes et dans

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.210.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.202.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.251.

lesquelles, on introduisait du gaz toxique pour asphyxier les juifs gardés dedans. Les portes des chambres à gaz annonçaient le « *prélude de leur mort* »<sup>176</sup>.

### II.1.3.7. Sommeil

Egalement appelé « la petite mort », « la mort douce » ou encore « la belle mort », le sommeil se trouve très présent dans notre corpus et en étroite si ce n'est quasi fusionnelle relation avec la mort. Ainsi, le sommeil ne nous a pas été dévoilé sous son simple aspect d'occurrence nocturne coutumière, mais plutôt dans son image la plus fatale, la plus frigide annonciatrice de la fin : celle drapée par la mort.

En effet, le sommeil correspond à une forme paisible de la mort, dans la mesure où elle décrit un état léthargique dans lequel l'âme de la personne endormie est censée symboliquement être suspendue entre deux mondes antipodes : L'un physique, matériel, foyer des maux et des chagrins, des violences et de injustices. L'autre, spirituel, onirique, symbolisant l'échappatoire aux peines de la vie et le terrain dans lequel l'impossible devient possible à travers l'accomplissement des fantasmes. C'est en quelque sorte un décès du monde des vivants pour vaquer dans un au-delà soluble et moins rigide.

Le recours à cette représentation soporifique dénote d'une volonté à flouter l'aspect tragique de la mort des personnages au sein du roman et de lui conférer une dimension plus esthétique, plus romantique. Comme le figure si bien l'extrait qui va suivre, dans lequel la mort narratrice décrit le moment de l'extraction des âmes des habitants de la rue Himmel pendant leur sommeil :

*Chez les Fiedler, tout était en ordre, chacun dormait sous les couvertures. Pffifikus avait remonté les siennes jusqu'au menton. Chez les Steiner, j'ai passé les doigts dans les beaux cheveux bien peignés de Barbara, j'ai ôté l'expression sérieuse sur le visage endormi de Kurt et j'ai embrassé les plus jeunes. Tommy Müller dort, le visage innocemment agité de tics, et je m'agenouille à son chevet. C'est ensuite le tour de sa sœur. Les pieds de Kristina dépassent de la couverture.. Leur mère dort à proximité. Il y a quatre cigarettes déformées dans son cendrier et le plafond sans toit*

---

<sup>176</sup>Ibid., p.222.

*est incandescent. Bonne nuit. Ils étaient tous en train de dormir.  
En train de mourir.*<sup>177</sup>

Le contraste qui apparaît à la fin de l'extrait est, à notre sens, extrêmement significatif : l'euphémisme « bonne nuit » pour dire adieu. Et l'assertion à caractère choquant « *(ils étaient tous) en train de mourir* », qui vient dissiper la confusion romantique du sommeil. Comme marquer une fin en apothéose, à couper le souffle. Par ailleurs, le fait que les personnages n'ont pas à affronter la mort en face, étant donné que le sommeil signifie essentiellement l'absence et l'ailleurs. C'est ainsi que le sommeil devient un moyen pour conjurer la souffrance face au déchaînement de la violence.

### II.1.3.8. Effacement de la spiritualité

Le roman que nous étudions est très marqué par l'absence de la foi, dans son sens religieux de spiritualité, et d'humour blasphématoire. Par exemple, lorsque un groupe d'allemands perdirent la vie en raison des obus qui leur sont tombés dessus, la narratrice inséra une allocution à l'égard du lecteur dans laquelle elle lui demande ironiquement quel fut la cause de la mort des allemands, elle poursuivit en ces termes-là : « *Etait-ce la destinée ? La malchance ? Qui les avait mis dans cet état ? Bien sûr que non. Ne soyons pas idiots. C'était plutôt la faute des bombes, lâchées par des humains dissimulés dans les nuages* »<sup>178</sup>. Et plus loin encore : « *Elle trouva un cadeau enveloppé dans du papier journal posé au pied du sapin. « C'est saint Nicolas qui l'a apporté », dit Papa, mais elle ne fut pas dupe* »<sup>179</sup>. Les injures « idiot » et « dupe » sont toutes deux attribuées dans les extraits ci-dessus aux personnes croyantes, religieuses, superstitieuses. Cette œuvre adopte donc une vision matérialiste du monde.

Nous pouvons également retrouver dans le roman une critique à l'égard des religieux, à caractère satirique : « *Tous ces prêtres sont trop gros, expliqua-t-il à Liesel tandis qu'ils marchaient dans les rues. Ils peuvent bien jeûner un peu pendant une semaine. Liesel ne pouvait qu'approuver* »<sup>180</sup>. Ceci pour désacraliser le religieux, soulever ses incohérences et ses dérives.

---

<sup>177</sup>*Ibid.*, p.402.

<sup>178</sup>*Ibid.*, p.15.

<sup>179</sup>*Ibid.*, p.103.

<sup>180</sup>*Ibid.*, p.334.

Cette approche de reniement de la spiritualité correspond à l'idée de « la mort de Dieu », synonyme de matérialisme moderne qui a conduit à la proscription de toute divinité dans la gestion des affaires des hommes. La mort des dieux, ou comme l'appelait Nietzsche « le crépuscule des idoles » est ainsi corrélative de l'effondrement des mythes. Ceci étant donné que les croyances et superstitions à caractère religieux sont structurellement considérées comme des mythes. L'effondrement des mythes entraîne donc à une affirmation de la rationalité phénoménologique.

Pour conclure, il serait pertinent de constater que dans *La Volense de livres*, on ne meurt pas de vieillesse. Les cas de mort violente, plus nombreux dans le roman, donnent le sentiment d'une offense permanente à l'égard de la vie et renforcent la dimension absurde d'une existence injuste. La description de ces cas de mort violente donne un éclairage sur l'horreur d'un climat social qui cristallise l'attention du lecteur.

L'auteur explore donc la relation équivoque de la Mort, physique ainsi que sa relation avec ses avatars spirituels et offre par le prisme de l'effort créatif une mosaïque de déclinaisons funèbres représentant la mort au sein du monde matériel et spirituel des personnages : Théophanie de la mort.

## II.2. AU-DELA DU BIEN ET DU MAL

### II.2.1. Le Pathétique moral

Un autre type de mort peut être soulevé au sein du présent corpus, qui est celui de « la mort de la morale » ou pour être moins nihiliste, sa relativité. La narratrice ne proclamait-elle pas que « *La nature humaine est pétrie de contradictions. Le bien et le mal en proportions égales* »<sup>181</sup>. Ou encore : « *la même chose pouvait être à la fois si laide et si magnifique, et ses mots et ses histoires si accablants et si étincelants* »<sup>182</sup>. En effet, Zusak témoigne d'une incroyable habilité à marier le Cœur et la Raison, le Beau et le Juste ; Ceci en mettant en scène des dilemmes éthiques qui transcendent le traditionnel absolutisme moral.

---

<sup>181</sup>*Ibid.*, p.524.

<sup>182</sup>*Ibid.*, p.653.

Il est à souligner, que parmi les valeurs qui interfèrent dans la construction des textes et fictions, nous décelons celle de la Morale <sup>183</sup>. Certes, opaque et objet à controverses, dans la mesure où elle serait tributaire de ce qu'on appellerait en termes d'anglicisme le *cultural background* ou référence culturelle (religieuse et/ou sociale). Néanmoins, cela n'a pas empêché que nous nous intéressions à la capacité de l'œuvre littéraire à édifier un système de catégorisation qui déterminerait ce qui doit ou ne doit pas être fait. Ou le cas échéant, flouterait l'interstice les séparant.

Ce n'est effectivement qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle que des affinités ont commencé à se créer entre la littérature et la philosophie morale. En ce sens que la littérature devient non seulement un artisanat pour le philosophe, mais aussi un discours. Au point que la littérature pouvait apparaître comme un sérieux concurrent au discours philosophique, exposant devant ses lecteurs des personnages fictifs auxquels il est possible de s'identifier, en prise avec des dilemmes moraux, ou devant se confronter à une ou plusieurs intrigues et faire face aux événements problématiques de l'histoire.

La littérature semble en effet pouvoir se constituer comme une ressource essentielle pour penser les problèmes éthiques. Ainsi qu'un champ expérimental de philosophie pratique, à même de mettre en scène et de répondre à de véritables problèmes philosophiques et moraux. La dimension éthique des œuvres littéraires consiste alors dans leur capacité à édifier, poser et/ou répondre aux questions morales fondamentales. L'Éthique <sup>184</sup> correspond dès lors à la manière dont la littérature propose, par des dispositifs chaque fois singuliers, d'entraîner et de munir ses récepteurs de nouvelles capacités à même de les rendre meilleurs et plus performants.

Dans cette optique, le philosophe québécois Michel Dion postule que la littérature mène une réflexion éthique qui intéresse la philosophie. Il insiste également sur la dimension nécessairement morale de toute œuvre littéraire en attestant que : « *Tout écrivain adopte une certaine position face à la réalité, qu'il s'agisse de soi-même, du monde, du*

---

<sup>183</sup> « Morale » vient du latin *Mos, Mores* et de *Moralis*, traduction par Cicéron du grec *Ethos*, parce qu'elle a trait aux mœurs. Ensemble de règles de conduite, de normes et de valeurs agissants dans une société donnée.

<sup>184</sup> « Éthique » vient d'*Ethos*. C'est : « *l'étude théorique des principes qui guident l'action humaine dans les contextes où le choix est possible* » (AUROUX, Sylvain, *le Dictionnaire Encyclopédie Universelle de philosophie*, éditions PUF, 1990). « Éthique » et « morale » ont donc la même origine et renvoient toutes deux aux mœurs. Cependant, La morale dicte et juge alors que l'éthique propose et résout.

*bien et du mal, de l'existence, de Dieu. Toute la difficulté est de cerner les tenants et les aboutissants de son processus de positionnement philosophique. »*<sup>185</sup>

La littérature serait donc à la fois un art esthétique et le moyen d'expression d'une pensée auctoriale ou le reflet d'une autre, sociétale. C'est par ailleurs cela que nous nous proposons de démontrer par le biais de l'analyse des valeurs véhiculées par notre corpus et de la philosophie morale qu'il sous-tend.

La démarche de Markus Zusak repose sur le postulat, selon lequel le bien et le mal seraient relatifs et contextuels. Ainsi, la narratrice débride sous notre regard une histoire habitée par des personnages confrontés à des dilemmes cornéliens qui finissent par se pencher vers un choix jugé, le plus « éthique » selon eux. Parmi ces personnages, nous retiendrons essentiellement : Hans et Rosa Hubermann, Liesel Meminger et Rudy Stainer que nous analyserons suivant le même ordre de leur énonciation et selon la grille d'analyse dressée par Philippe Hamon<sup>186</sup>. Nous nous intéresserons à l'Être<sup>187</sup> et au Faire<sup>188</sup> des personnages cités. Ceci, sans pour autant s'étaler dans des marasmes théoriques superflus. Nous justifions le choix des protagonistes, par la place importante qu'occupent ces derniers au sein de l'histoire, ainsi qu'à l'accent porté sur leur construction.

### II.2.1.1. Hans et Rosa Hubermann ou les traîtres moraux

Le personnage de Hans Hubermann assure le rôle du père adoptif de Liesel Meminger, l'héroïne malencontreusement abandonnée par sa mère biologique. Il est présenté comme étant un allemand de souche, grand, mince et doté d'yeux « *gris métallique* »<sup>189</sup>. En somme, le profil physique d'un aryen. Néanmoins, « *les apparences sont trompeuses. Car Hans Hubermann était un homme de valeur* »<sup>190</sup> nous dit la narratrice. Son être

---

<sup>185</sup> DION, Michel, *Texte littéraire et réflexion éthique*, éditions Liber, Montréal, 2014, p.10.

<sup>186</sup> HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, n°6, 1972, Mai 1972, p. 86-110. En ligne : [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1972\\_num\\_6\\_2\\_1957](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957). Consulté le 21.04.2020.

<sup>187</sup> L'Être correspond à la somme des propriétés et attributs physiques du personnage, son paraître. Il nous renseigne sur son rang social et son caractère.

<sup>188</sup> Il s'agit de la somme des actions menées par le personnage. En effet, le *Faire* (également appelé *l'Agir*) sert à définir le positionnement du personnage vis-à-vis des normes sociales en vigueur dans la société romanesque ainsi qu'à l'égard des autres personnages de l'histoire.

<sup>189</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.20.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p.27.

ne reflète pas le froid glacial de ses origines puritaines : « *La bonté émanait naturellement de cet homme, de sa façon d'être là* »<sup>191</sup>. C'était « *un homme juste* »<sup>192</sup>.

Hans était un fumeur incorrigible. Ce qui montre son caractère iconoclaste et rebelle. Il exerçait la profession de peintre en bâtiment et jouait de l'accordéon. Ceci reflète son esprit d'artiste et sa haute sensibilité. C'est précisément cette sensibilité à fleur de peau qui l'entraînait souvent dans des situations complexes voire dangereuses. Ainsi, en dépit de son appartenance à une nation historiquement connue pour être hostile à la race juive : « *Dans l'Allemagne nazie, on n'aide pas les Juifs dans la rue. On ne doit pas en cacher un dans son sous-sol. Vous cachez un Juif. Vous le payez. Vous devez le payer, d'une manière ou d'une autre* »<sup>193</sup>. Il se risqua malgré tout à abriter sous son toit l'un de ces humains discriminés et humiliés. Se rendant coupable de haute trahison : « *C'était un comportement mauvais pour l'Allemagne, et pour celui qui transgressait la règle.* »<sup>194</sup>

Toutefois, l'auteur, et textuellement la narratrice, nous exposent cet acte contextuellement défendu, sous un angle indulgent et le montre comme le meilleur parti à prendre, éthiquement parlant. En effet, Hans était tout sauf un nazi, « *En 1933, 90 % des Allemands affichaient un soutien sans faille à Adolf Hitler. Ce qui veut dire que 10 % ne le soutenaient pas. Hans Hubermann en faisait partie.* »<sup>195</sup>

Il avait peu d'instruction et n'avait aucune teinte ou ambition politique mais du moins, nous dit la narratrice : « *C'était un homme épris de justice. Il ne pouvait adhérer à un parti qui manifestait une telle hostilité envers des gens. Et il décida après mûre réflexion de ne pas suivre Hitler* »<sup>196</sup>. Or, lors de l'invasion de la Pologne par l'Allemagne nazie, il ne manifesta aucun enthousiasme : « *Son regard allait des inscriptions noires au journal : « Hitler s'empare de la Pologne », répondit-il en s'affalant sur une chaise. Puis, sur un ton qui n'avait rien de patriotique, il murmura : « Deutschland über Alles*<sup>197</sup>. »<sup>198</sup>

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.123.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.200.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.102.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.411.

<sup>197</sup> « *L'Allemagne au-dessus de tout* » ancien hymne national d'Allemagne.

<sup>198</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.208.

Rosa, l'épouse Hubermann, était une femme sévère et intègre « *Elle mesurait un mètre cinquante-cinq et coiffait en chignon ses cheveux, d'un gris tirant sur le brun. Pour arrondir les fins de mois, elle faisait de la lessive et du repassage pour cinq familles aisées de Molching* »<sup>199</sup>. Une bonne femme au foyer qui deviendra toutefois une mauvaise allemande en aidant son époux à cacher un jeune juif dans leur sous-sol. La Mort la décrit ainsi : « *Il ne faut pas s'y tromper : cette femme avait un cœur. Un cœur beaucoup plus gros qu'on ne pouvait le penser. Il contenait énormément de choses. Elle avait nourri un Juif sans poser la moindre question dès le soir de l'arrivée de Max à Molching.* »<sup>200</sup>

La situation de Hans et Rosa Hubermann était très difficile « *et même épouvantablement difficile* »<sup>201</sup> selon la narratrice. Cette dernière va plus loin dans sa descriptions du couple jusqu'à dévoiler leur psychologie : « *Lorsqu'un Juif débarque chez vous au petit matin, dans le berceau du nazisme, on peut raisonnablement s'attendre à devoir affronter des niveaux élevés de malaise. L'angoisse, l'incrédulité, la paranoïa. Chacune ayant ses propres effets et chacune conduisant à se dire que les conséquences n'auront rien d'un lit de roses.* »<sup>202</sup>

Hans et Rosa se trouvaient face à l'un des dilemmes les plus dangereux qui fût pour un citoyen allemand sous le troisième Reich. La narratrice alla même jusqu'à impliquer le lecteur dans la situation délicate vécue par le couple en l'invitant à s'assimiler à eux et à moduler son jugement vis-à-vis des personnages et de leur actes en se mettant à leur place : « *Imaginez que vous deviez sourire après avoir reçu une gifle. Imaginez maintenant que vous deviez le faire vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Voilà ce que cela impliquait, de cacher un Juif.* »<sup>203</sup>

Se mettre dans la peau frissonnante des deux personnages et précisément dans une telle situation périlleuse ne peut qu'être effrayant et incitant à l'indulgence et même au respect. Un respect mérité par le courage et l'abnégation dont témoigna le couple récalcitrant face au danger encouru « *La peur est quelque chose qui irradie. On la voit de*

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p.422.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.39.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.603.

*manière impitoyable. Il faut toutefois souligner que, malgré cette peur qui irradiait dans l'ombre, ils ne cédèrent pas à l'affolement. »<sup>204</sup>*

Aussi, la bienveillance et le dévouement dont Hans et Rosa font montre à l'égard du juif, Max, accentuent et amplifient la sympathie que dégagent ces deux personnages grâce à leur humanisme et leur courage : « *Une fois par jour au moins, Hans Hubermann venait le voir au sous-sol et parlait avec lui. Rosa, pour sa part, lui apportait à l'occasion un petit morceau de pain supplémentaire. »<sup>205</sup>*

Les Hubermann avaient deux enfants : Hans Junior et Trudy. Les deux avaient quitté la maison parentale pour des raisons financières et professionnelles. Il est sans doute important de noter, que les enfants Hubermann étaient contrairement à leurs parents, adhérents au parti Nazi « *Hans junior travaillait dans le centre de Munich et Trudy était femme de chambre et bonne d'enfants chez des particuliers. Bientôt, tous deux se retrouveraient dans la guerre. L'une façonnerait les balles. L'autre les tirerait. »<sup>206</sup>*

Le contraste idéologique entre les parents et les enfants, principalement, entre le père et le fils apparaît plus clairement lors de la visite de Noël faite par Hans junior chez ses parents « *Hans junior avait la stature et les yeux de son père, sauf que l'argent de son regard n'était pas chaleureux. Ses yeux avaient été fûhrérés »<sup>207</sup>. En effet, un débat houleux oppose alors les deux males, ce qui a permis de définir les positions de chacun : « *Le Fûhrer, on est pour ou on est contre. Et je vois que tu es contre. Tu l'as toujours été »<sup>208</sup>, affirmait Hans junior. Hans pour sa part était clairement contre Hitler, et il ne s'en cachait pas. La narratrice l'atteste : « *Le jeune homme était un nazi ; pas son père »<sup>209</sup>. Cette nuance et différence de philosophies de vie mise en exergue entre les parents et les enfants servirait à signifier le caractère relatif, individuel et non génétique ou inné de la Morale.***

### II.2.1.2. Liesel et Rudy ou le mal nécessaire

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.602.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.623.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.596.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.423.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p.605.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p.441.

Les deux enfants protagonistes, Liesel Meminger et Rudy Stainer ont aussi été confronté à des choix moraux complexes. Les deux ont dû se résoudre à « voler ». Et encore une fois, l'auteur fait en sorte que leurs « torts » soient justifiés, voire pardonnés. Ainsi, la narratrice nous fait savoir que « *Les raisons qui les avaient poussé irrésistiblement à le faire étaient multiples* »<sup>210</sup>. Plus loin, parlant de Liesel : « *Il faut dire que pour Liesel Meminger, le vol n'était pas un acte gratuit. Elle ne dérobait des livres que par besoin.* »<sup>211</sup> Il s'agit là, d'un point de vue utilitariste qui postulerait que ce qui définit le bien et le mal, c'est précisément les degrés d'utilité de l'acte ainsi que du bénéfice collectif ou collatéral engendré par ses conséquences.

Commencerons tout d'abord par Liesel. Ce personnage est présenté comme étant une petite fille, éveillée et curieuse, mais par-dessus tout, une inconditionnelle mordue de lecture. C'est principalement cette passion qui la conduit à dérober un livre. Un livre destiné à être brûlé. En effet, en Allemagne nazie, il était de coutume d'organiser des autodafés<sup>212</sup> qui visaient à éliminer les livres et documents ennemis et/ou corrupteurs :

*L'on annonçait un feu de joie sur la place de l'hôtel de ville, auquel assisteraient toutes les cellules locales des Jeunesses hitlériennes. Tous les matériaux concernant cette période – journaux, affiches, livres, drapeaux – ainsi que tout ce qui a trait à la propagande ennemie devront être apportés au bureau du parti nazi, rue de Munich.*<sup>213</sup>

En outre, la narratrice renchérit sur le caractère cruel et presque sadique de l'autodafé : « *Les flammes orange saluèrent la foule tandis qu'elles dévoraient le papier et les caractères d'imprimerie. Les mots en feu étaient arrachés à leurs phrases* »<sup>214</sup>. Comme pour justifier, dans un élan de sensibilité auctoriale à l'égard des livres, le larcin de Liesel Meminger « *Les Allemands appréciaient un bon bûcher de livres — ce qui donnait l'occasion aux gens qui, eux, aimaient les livres de se procurer des publications qu'ils n'auraient jamais pu avoir autrement.* »<sup>215</sup>

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.308.

<sup>212</sup> Pratique nazie qui consistait dans la destruction par le feu d'un objet (en particulier des livres) que l'on désavoue, que l'on condamne.

<sup>213</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.316.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.317.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.247.

Quant à Rudy Stainer, son vol était plus gourmand. Il déroba des pommes de terre du jardin des curés de Molching. Selon la narratrice, « *la déprimante soupe de pois et la faim de Rudy finirent par les pousser à voler* »<sup>216</sup>. Elle justifie donc une fois de plus le vol commis par le petit Rudy par le besoin, par le manque et par la nécessité. Rudy et sa famille vivaient dans des conditions très difficiles à tel point qu'ils ne se nourrissaient pas pendant des journées entières. Voyant que les curés étaient les seuls à avoir des provisions et un ventre bien rond, il conclut donc qu'il n'y avait aucun mal à aller se servir, une fois n'est pas coutume, de leur jardin.

Ce qui est intéressant en termes de cohérence idéologique et textuelle, c'est que les deux personnages « voleurs » sont décrits par la narratrice comme étant satisfaits de leurs actions et n'y voyaient aucun malaise ou marque de malhonnêteté. Ainsi parlant de Liesel, la Mort affirme qu' « *elle n'éprouvait aucune honte de l'avoir volé. Au contraire, le petit quelque chose qu'elle ressentait au creux de l'estomac ressemblait plutôt à de l'orgueil. Et c'était une colère noire et une sombre haine qui avaient alimenté son désir de dérober ce livre* »<sup>217</sup>, et plus loin évoquant un dialogue entre les deux enfants :

*Pendant un bon moment, ils cheminèrent en silence. «Tu t'en veux ?» finit-elle par demander. Ils étaient déjà Sur le chemin du retour. «A propos de quoi ? — Tu sais bien. — Évidemment, mais j'ai le ventre plein et je te parie que lui aussi. Tous ces prêtres sont trop gros, expliqua-t-il à Liesel tandis qu'ils marchaient dans les rues. Ils peuvent bien jeûner un peu pendant une semaine.»<sup>218</sup>*

Pour finir, on ne peut mieux résumer l'effet-valeur<sup>219</sup> compris dans ce roman que par les paroles de Rudy Stainer : « *On est peut-être des voleurs, mais on a une certaine morale* »<sup>220</sup>. Ce qui revient à dire que même un acte *a priori* immoral, peut éventuellement se révéler salutaire et même bienfaiteur.

### II.2.1.3. Du pathétique à l'éthique

Force est de constater, que la Mort-narratrice, qui correspond à l'autorité textuelle, en nous racontant l'histoire des Hubermann et de leur trahison envers leur

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p.533.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.444.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.534.

<sup>219</sup> JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, éditions PUF, Paris, 2001.

<sup>220</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.535.

nation mère, nous transmet également une conception singulière du bien et du mal, du licite et de l'interdit. En somme, elle compose un univers de valeurs grâce à un procédé stylistique et littéraire que l'on nomme : Le Pathétique.

Markus Zusak décrit la misère et l'état d'extrême terreur du juif Max Vandenburg en veillant à imprégner sa description de tonalité pathétique, comme lorsqu'il décrit l'état de détresse dans lequel se trouvait le juif : « *Max ne pouvait espérer d'autre secours que le leur. Celui de Hans et Rosa Hubermann* »<sup>221</sup>. Ou encore dans le passage suivant, qui peint la souffrance de Max durant la période de son « séjours » au sous-sol des Hubermann : « *Dans une petite pièce obscure, un Juif y est assis. Il n'est rien. Il meurt de faim. Il a peur. S'il vous plaît, essayez de ne pas détourner le regard (...) Terré dans ce sous-sol, il était digne de pitié, sans aucun doute...je les ai pris en pitié.* »<sup>222</sup>

Le pathétique est un registre littéraire, c'est-à-dire, une configuration affective et émotionnelle dominante destinée à apitoyer le lecteur en évoquant la misère et la douleur d'un ou plusieurs personnages de l'histoire. Le registre pathétique utilise le lexique de la compassion et est associé à un vocabulaire affectif. Le terme pathétique est dérivé du grec *Pathos* qui fait référence à l'une des trois unités rhétoriques établis par Aristote : *Logos*<sup>223</sup>, *Ethos*<sup>224</sup> *Pathos*<sup>225</sup>.

C'est à ce *Pathos*, ce Pathétique qu'il appartient de remuer le cœur du lecteur, qu'il appartient de l'émouvoir et susciter en lui de la compassion envers le personnage de Max et par- là créer de la compréhension à l'égard de l'acte de trahison de Hans et Rosa. Implantant ainsi une nouvelle manière de voir, de juger et d'appréhender les faits moraux.

Un détail assez intéressant est à soulever dans notre présente analyse des valeurs communiquées par le roman : Le nom (en allemand) de la rue dans laquelle habitaient les Hubermann (traîtres), ainsi que Liesel et Rudy (voleurs) est « Himmel ». Or, la

---

<sup>221</sup>*Ibid.*, p.598.

<sup>222</sup>*Ibid.*, p.644.

<sup>223</sup> La raison et le discours logique.

<sup>224</sup> Dérivé de *mores*, actuellement mœurs, il correspond à la manière d'être habituelle de l'individu, sa réputation, son caractère.

<sup>225</sup> Ce qui, par l'hyperbole dans l'expression du malheur ou de la souffrance, excite les passions et les émotions vives telles que la tristesse, l'indignation, l'horreur ou encore pousse à la compassion et la pitié.

narratrice elle-même nous apporte la signification du toponyme : « *Assez loin de la périphérie de Munich, il y avait une petite ville nommée Molching. C'est à cet endroit qu'on la conduisait, rue Himmel. (Traduction : Himmel = Paradis)* »<sup>226</sup>. Le toponyme est donc hautement symbolique du système de valeurs romanesques et serait porteur d'une charge pragmatique. L'auteur, à travers le discours de la Mort, tiendrait à communiquer une vision éthique relativisée en ancrant des personnages « traîtres et voleurs » dans « le paradis » de sorte à flouer l'interstice séparant le Bien du Mal.

Ainsi, nous dit la narratrice : « *L'obscurité, la lumière. Quelle différence ?* »<sup>227</sup>. Des thèmes tels que la conscience morale, le courage d'être soi-même, l'être-pour-autrui, l'humanisme, la paix, la tolérance. Ce faisant, Markus Zusak offrirait, un panorama remarquablement complet des positions éthiques relatives aux « points de vue » des personnages. Et s'engage à rendre compte de la légitimité des perspectives en question, dans des affirmations qui trahissent sa propre vision du monde. La littérature serait donc pensante, mais comme l'écrit Éric Bordas : « *L'énonciation qui pense dans le roman, et qui donne à penser, n'est pas tant dans l'énoncé de ces « idées », mais dans leur configuration en langue narrative romanesque globale.* »<sup>228</sup>

L'écriture de la mort devient aussi un mode de prise de conscience aiguë du caractère relatif de tout jugement moral. Fait intéressant, le roman ne développe pas une conception platonicienne, ou autrement dit binaire, de la morale. C'est-à-dire, que la dichotomie Bien versus Mal se voit intensément ébranlée au sein de l'œuvre. Ainsi, le roman met en scène des actes ordinairement perçus comme relevant du mal. Mais sans y porter un jugement négatif ou réprobateur. Bien au contraire, l'on témoigne d'une flexibilité morale de taille qui tend à effacer les frontières entre bien et mal à l'avantage d'une vision bien plus raisonnée, bien plus finaliste et justicière. Pour s'inscrire ainsi non plus dans une morale absolue, mais dans une éthique du cas par cas.

---

<sup>226</sup>*Ibid.*, p.49.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p.225.

<sup>228</sup> BORDAS, Éric, « Romanesque et énonciation «philosophique» dans le récit », *Romantisme*, 2004/2, n° 124, p. 53-69. En Ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2004-2-page-53.htm>. Consulté le : 15.03.2020.

## II.3. PRO DOMO<sup>229</sup>

### II.3.1. Comment est-ce raconté ?

Tout de bon le ton dans le roman est donné à la mort. Elle intervient fréquemment durant le récit pour donner son point de vue, ses impressions sur les personnages, leurs actions, l'histoire qui se dénoue, et veuille à nous faire part de ses émotions. Il s'agira donc, dans cette section de concentrer notre attention et nos efforts d'analyse sur les différents aspects de la narration assurée par la mort. Ceci en nous basant sur les concepts de la narratologie proposés par Gérard Genette. Néanmoins, par souci de pertinence, nous concentrerons nos efforts sur la figure du narrateur ainsi que l'acte de narration afin de mettre en lumière les stratégies et les techniques narratives pour lesquelles a opté l'auteur de l'œuvre.

L'œuvre littéraire est ce matériau qui comporte une triade indissociable exprimée par : *L'histoire, le récit, la narration*. Genette affirme que « *La narration transmet le récit, qui raconte une histoire* »<sup>230</sup>. C'est-à-dire que l'histoire se définit comme étant le contenu du récit qui est lui-même le résultat de la narration. Le récit est donc « *Le signifiant, l'énoncé, le discours ou le texte narratif* »<sup>231</sup>. En outre, tout récit serait selon Genette obligatoirement une *diégèse* (narration), dans la mesure où il ne pourrait prétendre qu'à une illusion du réel en donnant à l'histoire un aspect de vraisemblance. Nous tacherons donc d'appréhender les niveaux diégétiques qui correspondent à notre récit en mettant au jour les relations possibles entre la triade citée plus haut. Relations qui prennent forme au sein de quatre modalités analytiques : *Le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps*.

Nous constatons dans notre corpus qu'un effet de distance est observé entre le narrateur et l'histoire. Cette distance est celle qui permettrait de déterminer les degrés de précision et d'implication du narrateur. Ainsi, il existerait quatre types de discours qui auraient le pouvoir de révéler la distance du narrateur vis-à-vis du texte : *Le discours*

---

<sup>229</sup> Se dit du plaidoyer d'une personne qui se fait l'avocat de sa propre cause, qui plaide pour soi-même. Cas de la Mort dans notre présent corpus.

<sup>230</sup> GENETTE, Gérard, *op.cit*, p.253.

<sup>231</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, éditions du Seuil, Paris, Coll. « Poétique », 1983, p.79.

*narrativisé*<sup>232</sup>, le discours transposé-style indirect<sup>233</sup>, le discours transposé-style indirect libre<sup>234</sup> et le discours rapporté<sup>235</sup>.

Dans ce roman de Zusak, la narratrice est distante vis à vis de son texte, en dehors des pauses qu'elle effectue lors de ses commentaires et passages descriptifs, de sorte qu'elle donne un aspect objective à son discours : elle cite directement les paroles et actions des personnages « *Hans Hubermann intervint. Sa voix douce s'insinua dans la pièce, comme si elle fendait la foule. "Laisse-moi faire" »*<sup>236</sup>. Nous pouvons donc déduire que le narrateur est fiable en raison de l'objectivité de son discours qui est rapporté.

Par ailleurs, Genette répertorie cinq fonctions du narrateur qui détermine tout comme la distance, le degré d'implication du narrateur au sein du récit : *La fonction narrative*<sup>237</sup>, *la fonction de régie*<sup>238</sup>, *la fonction de communication*<sup>239</sup>, *la fonction testimoniale*<sup>240</sup> et *la fonction idéologique*<sup>241</sup>.

Dans notre corpus, la narratrice assure plusieurs fonctions à la fois. La première est indéniablement narrative car elle raconte une histoire en effectuant son récit. Ensuite, elle exerce une fonction de régie car elle organise elle-même le récit et déplace les événements selon sa guise : « *Une fois encore, je vous donne un aperçu de la fin. C'est peut-être pour amortir le choc, ou bien pour mieux me préparer, moi, à en faire le récit »*<sup>242</sup>. La narratrice dans ce passage décide elle-même de l'ordre du récit et présente les raisons qui l'amènent à faire un tel choix d'économie.

En outre, la Mort assure une fonction de communication, car elle s'adresse directement à un narrataire (et parfois des narrataires) en employant la deuxième

---

<sup>232</sup> Les paroles et les actions des personnages sont intégrées à la narration de manière subjective.

<sup>233</sup> Les paroles et les actions des personnages sont rapportées par le narrateur, selon son interprétation.

<sup>234</sup> Les paroles et les actions des personnages sont rapportées par le narrateur sans l'usage de subordonnant.

<sup>235</sup> Les paroles et les actions des personnages sont citées littéralement par le narrateur.

<sup>236</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit*, p.212.

<sup>237</sup> C'est une fonction intrinsèquement liée au récit dès lors qu'un narrateur le prend en charge.

<sup>238</sup> Le narrateur intervient fréquemment pour commenter l'organisation et l'articulation du texte

<sup>239</sup> Le narrateur s'adresse directement au narrataire (lecteur idéal) afin d'établir un lien ou maintenir le contact avec lui.

<sup>240</sup> Le narrateur affirme la véracité de son histoire et exprime ouvertement ses émotions.

<sup>241</sup> Le narrateur interrompt son histoire pour apporter un propos didactique ou informative concernant l'histoire.

<sup>242</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit*, p.28.

personne du singulier et/ou du pluriel afin de créer une atmosphère de confiance et raffermir le lien avec le destinataire : « Venez. Je vais vous raconter une histoire. Je vais vous montrer quelque chose »<sup>243</sup>. Enfin, la narratrice assure au sein de notre corpus une fonction testimoniale comme dans l'excipit du roman par exemple : « Une ultime note de votre narratrice : je suis hantée par les humains »<sup>244</sup>, qui montre l'implication émotionnelle et affective dans son récit.

### II.3.2. Par qui est-ce raconté ?

Qui raconte l'histoire ? La réponse semble *apriori* évidente et infiniment simple à trouver : La Mort « Il y a la Mort. Moi, la narratrice ».<sup>245</sup> Toutefois, il ne suffit pas de se limiter à l'instance narratrice pour y répondre. Cette question nous amène à interroger la nature de la voix narrative, la perspective (focalisation) et la gestion du temps par le narrateur. Ce dernier élément est d'une importance capitale car tout récit suppose un narrateur qui prend en charge le récit.

La notion de « narrateur » a longtemps occupé une place importante chez les théoriciens de la littérature, dont : Genette, Todorov, Goldenstein...etc. qui ont tenté de la définir chacun à sa manière. Il est cette « médiation narrative », cet être fictif, une voix de papier, qui n'a pas d'existence réelle en dehors du texte. Il n'est pas à confondre avec l'auteur qui fait partie du hors-texte ni avec le personnage qui pour sa part « subit » les événements de l'histoire et son récit.

Afin de pouvoir déterminer le statut du narrateur dans notre corpus, il nous faudra définir le niveau narratif : « Le statut du narrateur se définit par le niveau narratif, si le narrateur extra ou intra diégétique, et par sa relation à l'histoire, hétéro ou homo diégétique »<sup>246</sup>. En narratologie, il existerait trois niveaux narratifs : *extradiégétique*<sup>247</sup>, *intradiegétique*<sup>248</sup>,

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.624.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>246</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, *op.cit.*, p.255.

<sup>247</sup> Le narrateur n'est pas l'objet d'aucun récit.

<sup>248</sup> Ce dit d'un narrateur au second degré, qui est lui-même l'objet d'un récit premier.

*autodiégétique*<sup>249</sup>. Et deux emboîtements narratifs sous l'appellation de *homodiégétique*<sup>250</sup> et *hétérodiégétique*<sup>251</sup>.

Deux types de récits animent l'œuvre. Tantôt, L'histoire est narrée à la troisième personne « *Il tenait entre ses doigts une cigarette allumée. Il roulait lui-même ses cigarettes* »<sup>252</sup>. C'est principalement le cas lorsque la narratrice se penche sur la vie des personnages de l'histoire qu'elle développe en trois temps : L'adoption de Liesel par la famille Hubermann, suivie par l'arrivée de Max et sa dissimulation dans le sous-sol et enfin, la mort des personnages.

Tantôt, l'histoire est racontée à la première personne, renvoyant de manière directe à la Mort (narratrice) : « *A plusieurs reprises, je me suis incitée à rester à distance de l'enterrement du frère de Liesel Meminger. Conseil d'ami, dont je n'ai pas tenu compte. De très loin, j'ai vu le petit groupe d'humains que vous voyez-là, dans ce paysage de neige désolé. Je les ai très vite rejoints. Je me suis inclinée.* »<sup>253</sup>

Dès lors, nous pouvons attester que le narrateur est extradiégétique car il est au premier degré, c'est-à-dire qu'il s'adresse directement à un lecteur virtuel et non à un personnage de l'histoire. Ceci en usant de la première personne du singulier ainsi que par l'emploi du « vous ». Par ailleurs, du point de vue de sa relation à l'histoire, notre narrateur est homodiégétique. Car il est présent dans l'histoire, il en fait partie à travers son statut de témoin comme en atteste l'extrait ci-dessus (Ibid., p.57.). Notre narratrice et donc : extradiégétique / homodiégétique.

Par ailleurs, l'auteur utilise le procédé de la métalepse qui consiste à passer d'un niveau narratif à un autre. Selon Genette, elle est « *Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extra diégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages dans un univers méta diégétique, etc.) ou inversement* »<sup>254</sup>. Ce procédé octroie au narrateur une liberté absolue de déplacement, d'intrusion et de manipulation vis-à-vis de son récit. Autre élément qui

---

<sup>249</sup> Le narrateur se présente comme le héros de l'histoire.

<sup>250</sup> Le narrateur est présent dans la diégèse. Il est également personnage dans l'histoire.

<sup>251</sup> Le narrateur n'intervient pas dans la diégèse. C'est-à-dire que ce n'est pas un personnage de l'histoire.

<sup>252</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.62.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>254</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III, op.cit.* p. 79.

intéresse l'analyse narratologique : le temps de la narration. Le narrateur adopte une position temporelle spécifique par rapport à l'histoire qu'il raconte. Nous pouvons ainsi distinguer quatre types de temps narratifs : *ultérieur*<sup>255</sup>, *antérieur*<sup>256</sup>, *simultané*<sup>257</sup> et *intercalé*<sup>258</sup>.

Dans *La Voleuse de livres*, la narration est complexe et intercalée : « Je me souviens de notre premier tête-à-tête. Elle était là, diaphane et fiévreuse. Mon souffle l'embaumait (...) Venez que je vous raconte l'histoire de la voleuse de livres »<sup>259</sup>. En effet, la mort se remémore sa rencontre avec Liesel Meminger et nous raconte l'histoire de la petite fille en immergeant des commentaires sur les personnages et leur sort.

Pour finir à cette strate, il s'agit de déterminer la *perspective narrative*, également appelée *focalisation*. Cette dernière est définie comme : « Une restriction de champ, c'est-à-dire une sélection de l'information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l'omniscience »<sup>260</sup>. Cet aspect correspond au point de vue du narrateur qui ne peut qu'être subjectif. Il distingue trois types de focalisations : La *focalisation zéro*<sup>261</sup> (point de vue omniscient), la *focalisation interne*<sup>262</sup> et la *focalisation externe*<sup>263</sup>.

La narratrice dans notre corpus sait plus que les personnages, rien ne lui échappe, elle lit les pensées, connaît les faits et devine les gestes de l'ensemble des protagonistes de l'histoire. Elle domine entièrement le récit : « Je savais des choses qu'ils ignoraient, eux »<sup>264</sup>. Il s'agit d'une focalisation zéro et d'un point de vue omniscient : « On parlera de focalisation zéro lorsque le récit n'est focalisé sur aucun personnage. »<sup>265</sup>

---

<sup>255</sup> Narration de faits passés.

<sup>256</sup> Narration de faits qui ne se sont pas encore produits.

<sup>257</sup> La narration se fait simultanément, en même temps que les événements de l'histoire se déroulent.

<sup>258</sup> Diégèse complexe qui alterne entre une narration ultérieure et une autre simultanée (raconté un souvenir avec le recul).

<sup>259</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.18.

<sup>260</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, *op.cit.*, p.252.

<sup>261</sup> Le narrateur est semblable à un Dieu : omniscient, il a connaissance de toute l'histoire dans ses moindres détails : le passé et l'avenir des personnages, leurs pensées...etc.

<sup>262</sup> Le narrateur voit à travers les yeux d'un personnage, le champ de vision est restreint, la connaissance psychologique des autres personnages est limitée et l'information est filtrée.

<sup>263</sup> Le narrateur tel l'œil d'une caméra ne fait que suivre les protagonistes et décrire ce qu'il voit. Ce n'est qu'un simple observateur

<sup>264</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.45.

<sup>265</sup> JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, éditions Armand Colin, Paris, 2007, p.40.

On constate également que cette focalisation omnisciente du narrateur est souvent exprimée lorsque ce dernier informe sur l'état psychique des personnages, ou encore lorsqu'il se prononce et émet des commentaires qui tranchent avec la narration de l'intrigue pour introduire des indices et des promesses d'élucidations : « *Et là, il y a de quoi faire. Le matériau ne manque pas. Déjà, il y a le livre intitulé Le Siffleur, dont il faut vraiment que nous parlions, ainsi que du motif précis de sa présence dans les eaux de l'Amperà quelques jours de la Noël 1941.* »<sup>266</sup>

La narratrice cite un livre flottant dans l'eau d'un étang dont elle connaît le nom, elle cite même une date bien précise et glisse une promesse de donner plus d'explications à ce propos. Ce qui confirme l'omniscience de la narratrice vis-à-vis de l'histoire qu'elle raconte.

### II.3.3. Quelle temporalité pour le récit ?

Après avoir pu déterminer le temps de la narration, c'est-à-dire, celui qui définit la position temporelle du narrateur par rapport aux faits racontés, il serait à propos de s'intéresser au temps du récit. C'est-à-dire, comment l'histoire et ses événements sont-ils présentés à travers le récit ? Un nombre d'éléments est à prendre en compte : *L'ordre du récit*<sup>267</sup>, *la vitesse narrative*<sup>268</sup>, *la fréquence*<sup>269</sup>.

En effet, le récit n'observe pas l'ordre chronologique (linéarité) des événements relatés « *Des années avaient passé, mais je la reconnus* »<sup>270</sup>. Un laps de temps important précédant la rencontre de la Mort avec Liesel a été passé sous silence, cela montre que certains faits sont totalement ignorés lors de la narration (Ellipse).

Tandis que d'autres sont permutés. C'est-à-dire qu'ils font l'objet d'un retour en arrière (Analepse) « *Le dynamique duo de gardes revint vers la mère, la fillette et le petit cadavre. Je me souviens que ce jour-là, ma respiration était bruyante* »<sup>271</sup>. Nous pouvons constater

---

<sup>266</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p. 109.

<sup>267</sup> Le rapport entre l'enchaînement logique des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit.

<sup>268</sup> L'étude du rythme du roman, ses accélérations et ses ralentissements.

<sup>269</sup> L'étude du nombre de reproduction des événements fictionnels dans le récit.

<sup>270</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.51.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p.18.

l'emploi du passé simple dans « *revint* » ainsi que l'acte de réminiscence qui s'exprime à travers l'expression « *Je me souviens.* » témoignant indéniablement d'un retour en arrière.

Les événements sont à d'autres endroits anticipés (Prolepse), tel que l'atteste la narratrice elle-même : « *C'est très impoli de ma part. Je suis en train de gâcher non seulement le dénouement du livre, mais la fin de ce passage particulier. Je vous ai annoncé deux événements* »<sup>272</sup>. La narratrice s'adresse directement au narrataire pour s'excuser du chamboulement qu'elle a fait subir au récit en anticipant des faits. L'auteur use donc de différentes anachronies pour créer une dynamique non-linéaire au sein du récit.

La durée fictive des événements s'étale sur une période de six ans allant du dixième anniversaire de Liesel Meminger « *En Janvier 1939. Elle avait dix ans* »<sup>273</sup>, jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale en 1945 « *1945 : la guerre est terminée* »<sup>274</sup>. Nous pouvons très aisément remarquer que les dates 1939 et 1945 concordent avec le début et la fin du III<sup>ème</sup> Reich. Ainsi, *La Voleuse de livres* serait une fresque lugubre (dressée par la Mort) relatant les revers de l'Allemagne du temps d'Hitler et son nazisme. Ceci à travers un mode singulatif, c'est-à-dire la fréquence du récit d'événements égale au nombre initial de leur production. Soit, une seule fois. C'est également un gage de crédibilité pour le narrateur.

## II.4. RHETORIQUE DECONSTRUCTIVISTE

### II.4.1. Lorsque Forme rime avec Intention

Comme le suggère déjà le titre « *Mort et chocolat* »<sup>275</sup> l'auteur se situe d'emblée dans une perspective pragmatique déconstructiviste. Il relie le substrat de la narratrice « la Mort » à une gourmandise raffinée par la conjonction de coordination « et » qui suppose une correspondance des traits caractéristiques entre les deux, engendrant ainsi un effet d'assimilation immédiate et de ressemblance. Le chocolat étant l'élément connu car factuel et observable, servira d'assise afin de se fabriquer une idée sur la Mort qui relève pour sa part du domaine métaphysique. Ainsi, selon la formule

---

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.400.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p.630.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p.10.

annoncée plus haut, la Mort serait agréable et douce comme du chocolat. Par-là, l'auteur, à travers sa narratrice, se porte en faux contre une conception traditionnelle, mystificatrice et mythificatrice, selon laquelle les formes de savoir acquises sont nécessairement bonnes, justes et immuables.

La rhétorique de la déconstruction valorise le plan de l'expression, c'est-à-dire, la langue et ce qu'elle véhicule. Elle annonce des enjeux radicalement nouveaux qui marquent une rupture avec l'idéalisme et le principe de la totalité harmonieuse. La déconstruction s'oppose à tous les niveaux à la domination des dichotomies platoniciennes, mais dans le cas de notre corpus, c'est celle de Bien/Mal qui est remise en question.

La domination de la valeur euphorique liée à la mort dans le roman est intéressante car elle informe sur l'intentionnalité du texte. Derrida postule que la « déconstruction » se contenterait de démanteler les concepts directeurs de la rationalité occidentale, exercerait un scepticisme radical et culminerait en un relativisme : « *La déconstruction serait une démarche capable de remettre en question toute prise de position, se cantonnant pour son compte dans une sorte d'indifférence réductrice où tout discours se verrait instamment renversé en son contraire. La « déconstruction » ne serait alors qu'un moyen de déprécier, donc de nier ou de dénier.* »<sup>276</sup>

Cette déconstruction s'opère dans le présent corpus à travers le discours de la Mort. Le terme « discours » renvoie à l'usage du langage en situation pratique, un énoncé envisagé tel un acte effectif mis en relation avec l'ensemble des actes langagiers<sup>277</sup> qu'il suppose.

Le discours est toujours subjectif, c'est-à-dire qu'il est pris en charge par une instance. Il est en effet inenvisageable que le discours soit désincarné. Dialogique, il s'adresse à une autre instance. Il postule nécessairement un narrataire, dans le cas d'une œuvre littéraire. Selon Maingueneau : « *Toute énonciation suppose la présence d'une autre*

---

<sup>276</sup> COHEN, Joseph, ZAGURY-ORLY, Raphaël, « Déconstruire jusqu'à la résistance », *Les Temps Modernes*, 2012/3, n° 669-670, p. 391-410. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2012-3-page-391.htm>. Consulté le : 07.03.2020.

<sup>277</sup> Énoncés qui possèdent une valeur pragmatique, performative et illocutoire (qui renferme une intention).

instance d'énonciation, (...) à laquelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours »<sup>278</sup>. Dès qu'un locuteur s'énonce, son propos s'inscrit d'emblée dans une dynamique discursive dialogique.

En définitive, le discours implique un acte langagier d'où émergent un texte, un contexte et une intention. Cela signifie qu'il s'agit d'une entité complexe ayant une dimension linguistique, une autre sociologique, et une dernière communicationnelle. Le discours est une arme de combat, il est polémique, car il n'existe que pour définir ou redéfinir un état de choses. Il n'envisage les réalités à construire qu'à partir de réalités à déconstruire.

John Searle évoque le discours de fiction dans une perspective d'actes de langage. C'est-à-dire que le discours agit sur l'instance qui le reçoit. L'interprétation de la théorie de Searle par Genette est pertinente par les renforts qu'elle lui apporte. Genette reprend ainsi le principe des actes indirects de langage : le romancier feint d'asserter, c'est-à-dire, propose que ce qu'il avance par le biais du narrateur et des personnages soit vrai, pour convaincre. De même, suggère Genette, l'auteur peut à la fois asserter l'existence d'êtres et d'objets imaginaires, et demander par un acte indirect de langage au lecteur d'imaginer que ceux-ci se convertissent en êtres ou objets fictifs pour lui faire prendre conscience de la *fictionnalisation*<sup>279</sup> dont ils ont été l'objet. Pour la mort, la fictionnalisation est assimilable au phénomène de *mythification*.

Dans notre corpus, la dénonciation des séries dichotomiques (Bien/Mal, Beau/Laid, Juste/Injuste, Mort/Vie), dans la bouche de la Mort, acquiert le rôle d'outil pragmatique destiné à guider le lecteur sur la voie de la tolérance morale mais aussi de la déconstruction des illusions. Ainsi, dès l'incipit, la Mort commence par se présenter afin d'installer un climat de confiance entre elle et son narrataire : « *Faites-moi confiance. Je peux vraiment être enjouée. Je peux être aimable. Affable. Agréable. Et nous n'en sommes qu'aux «A». Mais ne me demandez pas d'être gentille.* »<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> MAINGUENEAU, Dominique, CHARAUDEAU, Patrick, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, éditions du Seuil, Paris, 2002, p.188.

<sup>279</sup> Transformer quelque chose de réelle en un personnage ou lieu fictionnel.

<sup>280</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.10.

Plus loin elle renchérit dans l'attestation de sa bonne foi : « *Surtout, n'ayez pas peur. Je vous demande une fois de plus de me croire. Je suis quelqu'un de correct.* »<sup>281</sup> En effet, une Mort sensible nous est présentée, tout à fait différente de l'image désagréable de la Faucheuse mythique. Notre narratrice est dotée d'une sensibilité à fleur de peau « *Vous voyez ? Même la Mort a un cœur.* »<sup>282</sup>

De surcroît, elle nous dit qu'elle est avant tout une travailleuse acharnée, particulièrement en temps de guerre étant le contexte de l'histoire : « *On dit que la guerre est la meilleure amie de la mort, mais j'ai une autre opinion là-dessus. À mes yeux, la guerre est comparable à un nouveau patron qui attend de vous l'impossible. Il est là, sur votre dos, à répéter sans arrêt qu'il faut que ce soit fait, alors vous mettez les bouchées doubles. Et le travail est fait.* »<sup>283</sup>

Elle nie donc être partisane de la guerre en glissant des idées reçues par le biais de l'implicite. En outre, elle témoigne d'un manque d'enthousiasme voire d'un écœurement vis-à-vis de ce qu'elle appelle « son travail ». Ce travail consiste à recueillir les âmes lorsqu'elles atteignent la fin de leur vie sur terre. Simplement, elle assure le faire avec douceur et pour le bien du mourant :

*On peut faire beaucoup de mal à quelqu'un en le laissant vivre. Alors je me pencherai sur vous, avec bienveillance. Votre âme reposera entre mes bras. Une couleur sera perchée sur mon épaule. Je vous emporterai avec douceur. Un grand nombre d'entre eux allaient mourir. Ils m'accueilleraient tous comme leur dernière amie sincère.*<sup>284</sup>

Elle est extrêmement diligente et respecte toujours ses délais. Certains pourraient la considérer comme un odieux serviteur du Mal parce qu'elle ôte aux individus leur vie. Mais selon elle, il n'en est rien, car c'est leur destin de mourir. Une fatalité qu'elle applique. À bien des égards, son travail est nécessaire car elle maintient le cycle de la vie et sa régénérescence. Elle nous dit ainsi qu'elle permet de mettre fin aux souffrances des personnes âgées ou malades et prévient la surpopulation. La rhétorique de la Mort est donc basée sur la relation entre la narratrice, et le narrataire qui consiste en l'instance d'un lecteur idéal.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p.611.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.603.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p.13.

La narratrice devine les réactions éventuelles d'un lecteur idéal. L'emploi, par la Mort ; du « Je » et du « Tu » ou encore le « Vous » : « Venez avec moi, si ça vous tente. Je vais vous raconter une histoire. Je vais vous montrer quelque chose »<sup>285</sup>. Un Je et un Tu/Vous qui, par moments, s'émulsionnent pour former, à travers le discours de la narratrice un « Nous » de connivence et de complicité, comme dans 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. »<sup>286</sup>

Le lien direct entre « je » et « tu » installe le lecteur dans une logique de communication et d'interaction continuelle et le conduit au fur et à mesure du récit à prendre parti avec la narratrice.

L'humour succède à la mise en confiance, lorsque la Mort utilise le sarcasme pour tourner en dérision l'image de la Faucheuse « J'aime bien cette vision de la mort qu'ont les humains, sous les traits mythiques de la Faucheuse. La faux me plaît. Ça m'amuse »<sup>287</sup>. Ceci permet d'opérer une démythification du mythe en question et ainsi sa démythification en douceur, avec humour et subtilité « Par pitié, oublions la faux, c'est d'un balai ou d'une serpillière dont j'avais besoin. Et de vacances »<sup>288</sup>. Finalement, la narratrice donne des « vérités » sur elle et assène un coup déconstructeur final à la figure mythique de la Faucheuse : « Quelques petites vérités : Je n'ai pas de faux, ni de faucille. Je ne porte une robe noire à capuche que lorsqu'il fait froid. Et je n'ai pas cette tête de squelette que vous semblez prendre plaisir à m'attribuer. Vous voulez savoir à quoi je ressemble vraiment ? Je vais vous aider. Allez-vous chercher un miroir pendant que je poursuis. »<sup>289</sup>

L'écriture de l'irracontable inaugure une sortie métaphorique du mutisme par la Mort et restitue sa voix et son visage à cette réalité rendue mythe. Il ne traduit pas moins une mise à l'épreuve de la parole qui, face à la mystification, se dérobe et déconstruit un pré-discours à travers un récit désarticulé. L'aspect parodique de l'écriture de la mort et surtout la relation qu'elle établit avec des énoncés antérieurs par le truchement de l'intertextualité trahissent chez l'auteur : « Une conscience aigüe de la

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p.473.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p.230.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p.623.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p.633.

*nature palimpsestique de l'œuvre littéraire* »<sup>290</sup>. La convocation du mythe de la faucheuse inscrit dans la mémoire collective en veillant à le démonter et à le démystifier témoigne du projet de déconstruction orchestré par ce dernier.

En effet, le roman ne développe pas une conception dysphorique de la mort. Et c'est en cela que réside l'effet de la déconstruction. Cette « tolérance envers la mort » s'illustre parfaitement à travers la quiétude des personnages qui n'abordent pas leur mort avec un sentiment d'amertume ou d'angoisse. Il n'apparaît pas chez ces personnages l'expression d'une révolte, qui laisse entendre l'aveu d'un refus de la mort, qu'on estime venir trop tôt, contrariant la réalisation de projets inachevés. La dignité et le courage de ces personnages devant la mort assure un pouvoir d'euphorisation de la mort. A l'image des héros tragiques, Liesel, Han, Rosa, Rudy et les autres, nous apparaissent comme ayant des attitudes exemplaires dans la mesure où ils parviennent à dominer l'angoisse liée à l'idée de mort ou la situation qui pourrait y entraîner.

Par ailleurs, le fait que la Mort soit en quelques sortes sa propre avocate sous un statut de narratrice, lui fait gagner en crédibilité, en influence et en sympathie. Ainsi, dès le départ, la Mort affiche une certaine bienveillance et un humour subtil et ironique, dissipant aussitôt l'image diabolique transmise des années durant par les mythologies. Nonobstant, La Faucheuse fut et continue à être la figure mythique phare que l'idée de mort interpelle. L'apparence de la Faucheuse folklorique fait froid dans le dos, mais la mort n'est pas aussi démoniaque que son nom le laisse imaginer nous dit notre narratrice.

La mort, s'apprivoise progressivement. Le rire et le jeu sont des constantes de ce roman et les couleurs du paysage sont symboliques des sentiments de la mort. D'où la forte dimension satirique de l'écriture de Markus Zusak qui, en portant un regard désabusé sur la mort, stigmatise la bêtise humaine et met en évidence des à priori et des images mentales puérils. A défaut de pouvoir les corriger, l'écrivain cherche à les ridiculiser par des « pics » au fil des pages de son roman pour des fins déconstructionniste. La portée subversive du présent roman repose aussi sur la

---

<sup>290</sup> CELERIER, Patricia, « Engagement et esthétique du cri », in *Notre Librairie*, n°148, « Penser la violence », juillet-septembre, 2002, p. 62.

réappropriation de l'imaginaire populaire dont la convocation dans l'espace textuel n'est pas sans motifs ni conséquences. Ceci témoigne clairement de la volonté de l'écrivain de soustraire sa production aux conventions préétablies.

Dans ces conditions, il devient aisé de comprendre que la représentation du phénomène de la mort implique des choix narratifs et rhétoriques. Ce que l'écriture échoue à dire comme tel, on dit qu'elle tentait de l'exprimer autrement, par le travail de l'invention formelle. Cependant plusieurs conditions préalables à la réalisation d'un tel projet d'écriture qui a pour objectif de rendre plus présent dans l'œuvre littéraire ce qui, en réalité, n'est qu'absence dans la réalité.

La première de ces conditions impose de donner une forme à ce qui n'en a pas. L'auteur utilise des artifices littéraires, dans la mesure où, si la littérature pourrait apparaître comme un instrument efficace pour transformer la mort en une expérience esthétique, l'impossibilité de figurer l'immatériel demeure ce qui autorise toute sorte de manipulations poétiques et narratives, mais aussi formels afin d'y arriver. La raison en est que le phénomène thanatique est indescriptible dans sa totalité.

#### **II.4.2. Du chaos jaillit la lumière**

La construction du roman déroute et surprend. Car, malgré l'unicité du thème, l'homogénéité des figures qui le représentent et l'enchaînement des chapitres, le récit reste saccadé et décousu. En effet, ces chapitres loin d'exprimer une continuité, se juxtaposent l'un à côté de l'autre, l'un après l'autre, de sorte que la fin du chapitre ne trouve pas son prolongement dans celui qui le suit.

En outre, l'œuvre foisonne de genres et d'énoncés très diversifiés : caricatures<sup>291</sup>, lettres<sup>292</sup>, notes<sup>293</sup>, commentaires,...etc. qui enrichissent la structure du roman lui conférant une dimension hétéroclite, certes, mais surtout un aspect crédible. Crédible dans la mesure où la multiplicité des genres et des formes animant le texte, assure un

---

<sup>291</sup> Annexe 2, p.131.

<sup>292</sup> Annexe 3, p.132.

<sup>293</sup> Annexe 4, p.132.

effet de réel au sein récit, sert d'appui à l'instance narratrice et joue le rôle de fragment vraisemblable, un alibi de la véracité de l'histoire, un gage de l'honnêteté de la Mort.

Par ailleurs, ce type d'écriture bigarrée renforce le doute et la curiosité qui sont des éléments *sine qua non* à l'amorce d'une déconstruction. La Mort ne dit-elle pas que « *C'est le chaos et le chaos va nous aider à guérir* »<sup>294</sup>. Comme pour attester que le désordre textuel et structurel concourait au dessein narratif, et indirectement auctoriale. Elle nous dit encore ceci : « *Il faut signaler néanmoins que tout schéma présente au moins un petit défaut, qui va un jour le faire trébucher ou basculer d'une page à l'autre* »<sup>295</sup>. Le schéma en question, celui de la Faucheuse se voit effectivement déconstruit d'une page à une autre à travers le discours de la narratrice.

L'écriture fragmentaire<sup>296</sup> fut longtemps considérée comme une production littéraire inconsciente et ne fut reconnue en tant que choix esthétique délibéré de la part de l'auteur qu'à partir du XX<sup>ème</sup> siècle. Pourtant, elle est apparue très tôt dans l'histoire précisément dès l'Antiquité et s'affirma en 1623 par Théophile de Viau dans *la première journée*. Selon Ripoll Ricard « *Ecrire par fragment, cela serait opérer, soi-même, et par avance une sélection sur une totalité déjà perdue, et que nul ne connaîtra jamais* »<sup>297</sup>. L'écriture fragmentaire relève de l'inachevé et du polyphonique car elle donne à l'auteur un espace et une liberté qui lui permettent d'enchâsser et de superposer une pluralité de voix, d'images et de (sous) genres littéraires.

Ainsi, en raison de sa complexité elle requerrait de l'auteur une maîtrise totale de son texte ainsi que l'attention et la vigilance du lecteur. L'écriture fragmentaire est avant tout un style d'écriture qui ne met pas en usage les procédés et l'esthétique du roman traditionnel (unité de temps, de lieu et de l'intrigue), elle rompt avec la chronologie linéaire, la précision ou la vraisemblance de la spatio-temporalité et la forme classique. Elle préconise l'inachèvement de l'œuvre, sa discontinuité narrative,

---

<sup>294</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.599.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p.632.

<sup>296</sup> Fragmen emprunté fragmentum vient de frango qui veut dire « morceau d'un objet brisé » qui est dérivé du fragmen « éclat, débris », il désigne une œuvre incomplète morcelée.

<sup>297</sup> RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, éditions Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 2002, p.15.

ses brèches spatio-temporelles, enfin tout ce qui constitue la structure du roman traditionnel.

Le fragment bouleverse et change les normes de la lecture. Il fait chavirer les usages scripturaux. Ginette Michaud le désigne « *d'un surplus, d'un supplément de sens plus que d'un manque : c'est ce qui, dans le fragment fait poindre l'invisible, c'est-à-dire l'omniprésence d'une pensée, qui n'est plus celle de son auteur, mais d'un Je* »<sup>298</sup>. Le fragment fonctionne alors comme une métonymie, de la partie vers le tout. Il faut rappeler toutefois que l'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est, un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distraité du néant.

La déconstruction convient à une écriture telle que celle-ci : perforée, bègue, écartelée entre la vraisemblance et l'incohérence ; une écriture dans laquelle la déflagration des normes langagières se signale notamment par la présence d'un métissage au niveau de la langue. Ainsi, l'on remarque des passages écrits en langue allemande et traduits par la narratrice en français comme dans l'extrait suivant : « *Deinneues Heim- Ta nouvelle maison* »<sup>299</sup>, « *Wasist los mit demKind? - Qu'est-ce qui se passe avec cette enfant ?* »<sup>300</sup>.

Par-delà la prolifération de l'isotopie de la Mort, de la guerre et de l'écroulement, les dérèglements formels et la déstructuration du récit pourraient trouver une explication dans le projet démystificateur du texte comme effet de la déconstruction. Par son activité esthétisante et les divers procédés rhétoriques qu'il cultive. Zusak tente de hisser sa représentation de la Mort à la hauteur du phénomène mythifié pour le mettre à bas et cerner les contours insaisissables d'un réel qui « se déréalise ». Ajoutons à cela, la stratégie de sublimation de la mort à l'œuvre dans le roman, comme si l'horreur avait quelque chose d'exaltant, comme si le mécanisme tragique pouvait susciter autre chose que la terreur et le dégoût.

---

<sup>298</sup> QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments, Essai sur Jean de La Bruyère*, éditions Galilée, 2005, Paris, p. 13.

<sup>299</sup> ZUSAK, Markus, *op.cit.*, p.50.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.56.

# CONCLUSION

Nous nous accorderons tous, certainement, sur le fait que la différence entre l'homme et l'animal réside (entre autres) dans la capacité du premier à se représenter ses idées avant de les mettre en œuvre dans le monde concret. De cette manière le pigeon en construisant son nid obéit à un schéma inné, tandis que l'architecte dessine au préalable dans son esprit la bâtisse qu'il s'apprête à ériger ; cela revient à dire qu'il se la représente d'abord, puis conclut à la construire. Le même schème se met en œuvre lorsqu'il s'agit de phénomènes insondables.

La mort en est un exemple assez parlant. C'est ainsi que lors de son évocation ce sont ses représentations qui nous surviennent à l'esprit. Or, celle qui est reconnue comme la plus prépondérante consiste en la figure de La Grande Faucheuse. La figure mythique de la Faucheuse subira de multiples métamorphoses : synchrétique, elle fond les versions d'un mythe avec des traditions éloignées, superpose figures et faits mythiques et réels, historiques et contemporains. La richesse des formes d'émergence lui assure son pouvoir d'irradiation. A la flexibilité de la forme et du contenu correspond la diversité des fonctions : La figure mythique se prête à toutes sortes de manipulations stylistiques.

Ordinairement d'allure rebutante et associée à des décors effrayants, la Faucheuse est un pur produit de l'imaginaire. L'imaginaire, ce système dynamique dans lequel se meuvent des images, qu'il organise en leur conférant une profondeur en les reliant entre elles, autrement dit, il est un mode de mise en relation qui s'opère par la représentation d'images. Des images qui expriment la vision qu'ont les hommes de leur monde puisque la réalité ne peut être objective. La réalité est alors un monde d'images. L'image est une imitation (*mimésis*) de l'objet réel extérieur à nous-mêmes en tant qu'il existe. Ainsi l'image peut servir à représenter un objet existant aussi bien qu'inexistant. Imaginer signifie alors donner une signification aux objets et phénomènes observés.

Markus Zusak, conscient des affabulations mystificatrices que l'homme a longtemps couvées dans son inconscient et dont regorge l'imaginaire collectif, il tente de nous désabuser vis-à-vis de l'une de ces images tant répandues liées à la mort. La mort, phénomène biologique et naturel, se voit peu à peu mythifier au fur et à mesure des

récits, d'abord oraux puis écrits, conçus pour tenter de « mettre un visage sur son nom », la figurer pour rassurer un ego honteux de son ignorance.

De ce fait, la mort fut « humanisée » par le biais de l'anthropomorphisme. Mais aussi diabolisée à cause de ce qu'elle évoque comme peur, tristesse et danger. Et c'est justement la confusion entre le concept et sa représentation, ou en termes saussuriens, le signifié et le signifiant que Zusak dénonce dans son roman. N'est-ce pas que « *Tout écrivain serait porté, plus ou moins consciemment, par des mythes que son œuvre reprendrait, reformulerait, retransmettrait* »<sup>301</sup>. La déconstruction de la dichotomie Mal/Bien liée au mythe de la Mort s'opérerait donc sur trois plans : Fond, forme et énonciation.

Ainsi, après avoir soulevé dans notre présent travail la prégnance de la Mort dans *La Voleuse de livres* à travers ses signes, schèmes et déclinaisons (*guerre, suicide, irréligiosité,...*etc.), nous pourrions penser que Markus Zusak, à travers son œuvre, ne présente qu'un tableau obscur de l'existence, un long « récit de la mort ». Que nenni ! Bien au contraire, le présent roman semble déclamer un hymne à la vie, bien qu'il traite de son antipode. Et malgré ses connotations funèbres, il ne laisse poindre d'aucune manière des accents nihilistes. L'écriture macabre devient, dès lors un mode de prise de conscience aiguë de la nature mortelle de l'homme, mais aussi un appel à la reconsidération des structures mentales relatives à la question de la Mort.

Sans susciter de lutte apparente, la mort dans notre corpus est dite « acceptée », pour autant qu'elle ne soit plus la mort, ou à tout le moins, qu'elle ne relève plus de la mort qu'ont rencontrée des générations depuis des millénaires, même avec de considérables variations. Markus Zusak commence non pas simplement par l'habiller, mais par la travestir en s'axant sur le style : elle doit être non perturbatrice, insérée dans la « normalité », et à la limite, « sympathique », par-delà les sursauts d'émotions. Son caractère « dépareillé » pâlit et disparaît.

En d'autres termes, la mort serait accueillie à condition, justement non pas tant qu'elle soit dévoilée, ce qui est une « parade » universelle, en soi, mais que cette mise en scène soit précisément le point de mire. À la limite, la mort ne serait que ses traces, qui donnent accès à l'expérience, à la fois intime et culturelle. Or, à force de se distinguer

<sup>301</sup> CHEVREL, Yves, *Réception et mythocritique*, éditions IMAGO, Paris, 2005, p. 285.

Dans le style, et bien plus, si on donne celui-ci comme aune de la fabrication du « Sens », on ne fait pas qu'aplatir ontologiquement la mort. En prime, on barbouillerait le principe même du deuil. Et par conséquent, la mort triste.

Si nous nous attachons au texte du corpus, nous constatons que les descriptions de la Mort sont peu nombreuses. Cependant, nous retrouvons dans le ton et dans le récit des signes qui forment, alignés côte à côte, les pièces de puzzle qui composeraient l'intégralité du personnage-narrateur. Autour duquel se forme une constellation d'éléments mythémiques qui génèrent un nouveau mythe anthropocentrique, traduisant un dépassement de la tradition mythique. Finalement, nous nous rendons compte que la représentation de la mort ne fut rien d'autre qu'une humanisation comme pour rappeler le caractère anthropocentrique de l'imagination humaine.

La Mort est à la fois absente et présente. Elle obéit à une stratégie poétique fondée sur le voilement-dévoilement. S'opère ainsi, un constant va-et-vient entre l'exhibition et l'occultation, l'atténuation et l'excès. Cette atténuation s'exécute principalement au moyen de l'euphémisation et la métonymie (la mort peut tout d'abord être figurée par celui qui la donne, ou bien par l'objet qui la cause, comme la guerre), subordonnant le narratif au poétique, la représentation à l'énonciation, la narration au dire. Si elle apparaît comme un motif secondaire à l'intrigue principale, elle finit par engloutir tout le récit en tant que narratrice omniprésente et thème constant tout au long du récit.

La dimension poétique du présent corpus tient dans le flottement esthétique et figuratif de la Mort. Elle est habitée de cette prescience qui frise la précarité. C'est que cette voix émerge hors de l'empirie Zusakien. Mieux, elle sourd à son rythme, dans l'imprévisible. Elle s'élabore selon ses propres règles dans le tissu fictif, dans la pulpe du récit, et génère souvent, des ressentis inattendus. Dans ce roman, la Mort gagne du style. Le style, c'est ce qui caractérise un objet, un phénomène, une représentation, par certains traits distinctifs nous permettant alors de les situer au regard des personnages et transcendentale au lecteur.

La Mort est à la fois (dé)faiseuse de mythe et témoin d'actions. En effet, elle commence par se présenter en réfutant ce qu'on lui incombe comme caractéristiques. Elle utilise le discours direct pour argumenter sa position. Témoignages et promesses s'insinuent dans le récit pour instaurer un rapport de confiance à autrui, au narrataire plus particulièrement. Nous constatons en outre que le « témoignage » constitue donc bien, sous cet angle, une subversion de la connaissance.

Dans cette œuvre, la narratrice est extradiégétique-homodiégétique. Elle raconte une histoire dont elle ne fait pas partie mais, en même temps, elle est l'un des personnages, qui lui-même objet de sa narration, se trouve dans le même espace-temps de son histoire. Le lecteur perçoit ainsi la conscience du personnage de la mort, ses pensées à travers les traces de sa subjectivité et voit le monde romanesque à travers sa connaissance illimitée. La narratrice est donc omnisciente dans son récit.

Par ailleurs, la narratrice alterne entre le « je » et le « il » pour marquer les transitions entre ses commentaires et la narration de l'histoire des personnages. La Mort joue le rôle d'une narratrice mais également celui d'un personnage témoin et commentateur, elle est censée raconter de manière rétrospective tout le long du récit.

La Mort introduit son « *pathos* » c'est-à-dire les émotions afin de bouleverser l'ordre idéologique et figuratif préconçu chez le lecteur, ce qui nous inscrit au cœur du *pathos*, tel que le définit Aristote. Le lecteur est davantage porté à croire celui qui lui offre une image de soi positive, en l'associant à sa démarche. Derrière une connivence d'apparence, la participation masque le rapport de domination entre celui qui s'exprime et celui qui participe à ce qui est dit. L'action du participant ne crée aucun discours nouveau : elle n'est que le résultat collatéral du *pathos* propre au discours de l'idéologie dominante.

Dès lors, toute possibilité existentialiste d'une influence réciproque se trouve remise en question. Pour Aristote, le renversement qui provoque l'adhérence et la compassion a sa racine dans les émotions - peur ou pitié - qui sont à la fois le vecteur des conceptions erronées et illusives de l'imaginaire lectoral et le remède à celles-ci. En d'autres termes, le *pathos* est une des conditions *sine qua non* à la démystification d'une image fautive.

Le narrateur occupe une position privilégiée qui lui permet de communiquer des intentions sous forme de discours. Ce statut dominateur que nous avons nommé Nécropoétique. Ce dernier consiste dans le fait que la Mort devienne la valeur prépondérante du roman et définirait donc son orientation sémantique et pragmatique. La Nécropoétique repose sur la notion de dominance et de contrôle. Un contrôle qui ne concerne pas uniquement la mise en récit, mais aussi les valeurs et idéologies que l'œuvre suppose ou propose de manière franche et directe. Il s'agit de manipuler ce sur quoi l'auteur a une emprise : Le Texte. Ce dernier qui est à la fois un reflet de sa pensée offert à la visibilité et une image pragmatique qu'il livre au lecteur. Un cran de plus dans le vertige d'omnipotence, le contrôle va pousser l'image comme étant la réalité.

Cette écriture devient un mode esthétique, poétique et pragmatique afin de dire l'indicible, d'atteindre le chaos incarné par la Mort et à cerner un objet qui défie l'intelligence et échappe à la raison. La présente étude reste, néanmoins, ouverte, tant dans les conclusions que dans sa conception de la notion de *Nécropoétique* et même de *Nécromorale*<sup>302</sup> ou encore *Iconopoétique*<sup>303</sup> pour désigner la prégnance d'une œuvre en une figure (image) de l'imaginaire collectif.

Au niveau des valeurs, les personnages ne correspondent pas aux clichés traditionnels : l'héroïne est à la fois voleuse mais d'un humanisme inconditionnel, les allemands sous le nazisme ne sont pas tous des êtres odieux. En effet, d'une part Liesel Meminger, personnage principal du roman vole des livres destinés à être brûlés. Son acte est justifié par la narratrice qui prend sa défense devant un lecteur hypothétique. D'autre part, le roman raconte l'histoire d'une famille Allemande, celle de Hans et Rosa Hubermann, parents adoptifs de Liesel, qui trahirent leur Patrie.

Ceci en protégeant sous leur toit un ennemi de la nation, raciste et inique dont ils sont citoyens. Un jeune homme chétif qui n'a d'autres torts que celui de naître avec un sang juif qui coule dans ses veines. La narratrice vient encore une fois innocenter des

<sup>302</sup> La morale se définit et s'établit sur la base d'une donnée essentielle : la mort (son rapport à l'action). Par exemple : En Islam, le fait d'être confronté au risque de mort par déshydratation rendrait licite (moralement permis) la consommation de boissons alcooliques.

<sup>303</sup> Notion pour exprimer la prégnance d'une figure, image, qu'elle relève de l'imaginaire ou autre, dans une œuvre littéraire.

---

« présumés coupables » en dressant le portrait attendrissant du couple Hubermann, touchant par le taux de bonté et d'humanisme qu'il laisse voir.

Le récit des actions des personnages et de leurs choix éthiques serait porteur de valeurs médianes, relativistes, mais par-dessus tout humanistes dont la justification tiendrait à une composante fondamentale de toute morale, à savoir la compassion et l'empathie. Le pathétique sollicité, alors mis en vitrine, autorise enfin le reflux démonstratif de cette moderne civilité qui intime, un dépassement des règles de morale invitant à la complaisance intelligente et à la compréhension. D'où la pertinence de la notion de « *pathétique moral* ».

A travers la mise en mots d'une imagerie nécrotique, cette œuvre, de par sa structure désarticulée et le mélange des genres qui s'y opère (roman entrecoupé de lettres, de notes, de commentaires, de caricatures) et dans lequel la discontinuité du discours trouve une explication dans le fait de rendre compte du caractère aléatoire de l'écriture de la mort. Il importe de préciser que ces dérèglements formels, qui sont de nature à amuser et divertir les lecteurs, tiennent à l'objet même de la représentation.

Le texte se nourrit du thème de la mort de fond en comble. Elle l'habite, le maintien dans sa cohérence et sa cohésion outre le fait qu'elle participe intimement à la construction du sens. Cela malgré la panoplie de transgressions esthétiques et narratives auxquelles il est soumis : perturbation de l'ordre chronologique, désarticulation de la syntaxe, métissage linguistique, incohérence des personnages au niveau des valeurs, basculements abrupts entre le vraisemblable et le surnaturel ainsi que exploitation exacerbée de la métaphore. En se donnant pour mission de relater l'inénarrable, de raconter les tourments d'un monde qui s'effrite, l'écriture prend le risque de se fracasser elle-même.

La récurrence des déformations dont nous venons de parler est d'ailleurs très significative dans la mesure où elle laisse supposer une certaine volonté de déconstruction et de remise en ordre général. En effet, Zusak compose un « *Néomythe* » irrévérent envers le folklore occidental : en ce sens où il va à l'encontre de la représentation canonisée de la mort, à l'encontre de la tradition platonicienne du point de vue moral, ainsi qu'à l'encontre de la structure classique du texte ou de l'œuvre dans

sa globalité. L'auteur « joue » donc sur plusieurs tableaux afin d'instaurer un climat textuel de déconstruction encourageant alors à la remise en question des fondamentaux et à l'éveil de l'esprit critique.

De ce point de vue, le récit de la mort, inaugure une crise de la représentation et, à ce titre, offre l'occasion de réfléchir sur la rhétorique de la crise comme embrayeur de la déconstruction et agent démystificateur en mettant l'accent sur les modalités énonciatives et narratives que celle-ci sollicite pour inventer de nouveaux modes de dire le monde. De ce fait, le romancier est obligé de contourner l'objet de représentation pour mieux le cerner.

Si Markus Zusak ne vise plus à sonder les mystères de l'indicible, mais au contraire à indiquer le caractère insaisissable des images de l'imaginaire par le langage. L'écriture de la mort se lie à une interrogation des limites du langage, puisqu'elle fait inmanquablement ressurgir la difficulté, voire l'impossibilité de dire la Mort. Et cela donne lieu à un nombre de questionnements : Peut-on représenter la mort autrement que par la mort ? Ou plus généralement, peut-on représenter un objet autrement que par sa propre figure ? Peut-on déconstruire des concepts et des images sans tomber dans l'absurde ?

Contre la fuite du sens lié au mythe de la Mort, l'écriture se tend également contre la fausse évidence du réalisme qui s'y appuie et le dénonce comme construction historique et sociale qui substitue à la nécessité d'une connaissance factuelle. Telle est l'une des dimensions capitales de l'œuvre : restaurer l'*ethos* de la Mort. Dans un genre affectif à la première personne qui noue ensemble fiction historique et plaidoyer démystificateur. Ce roman s'écrit comme une contre-Histoire, contre le monument construit et mensonger qu'est le mythe de la Faucheuse. Réécrire la mort serait ainsi écrire contre sa représentation. Mais alors, représentation et essence seraient-ils forcément, et en toute circonstance incompatibles ? La représentation serait-elle toujours une infidélité au référent auquel elle renvoie ?

**RÉFÉRENCES  
BIBLIOGRAPHIQUES**

**CORPUS :**

ZUSAK, Markus, *La voleuse de livres*, traduit par GIROD, Marie-France, éditions Pocket, 2008.

**OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES**

AMOSSY, Ruth, MAINGUENEAU, Dominique, *L'analyse du discours dans les études littéraires*, éditions PUM, Toulouse, 2003.

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduit par CHIRON, Pierre, éditions Flammarion, Paris, 2007.

BAKHTINE, Michael, *Esthétique de la création verbale*, éditions Gallimard, Paris, 1979.

CHEVREL, Yves, DUMOULIE, Camille, *Le mythe en littérature*, édition PUF, Paris, 2000.

COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 2001.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, éditions de Minuit, Paris, 1972.

DUPUY, Jean Pierre, *La marque du sacré*, éditions Carnets Nord, Paris, coll. « Essai », 2008.

DURAND, Gilbert, *Figure mythiques et visages de l'œuvre : De la mythocritique à la mythanalyse*, éditions Dunod, Paris, 1993.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, éditions Albin Michel, Paris, 2006.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, éditions PUF, Paris, 1963.

FOREST, Robert, *Empathie linguistique et point de vue*, éditions Cahiers de Praxématique, 2003.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, éditions du Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, éditions du Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1983.

GUILLAUME, Paul, *La Psychologie de la forme*, éditions Flammarion, Paris, 1937.

- HANUS, Hanus, *Les deuils dans la vie : Deuils et séparations chez l'adulte et chez l'enfant*, éditions Maloine, Paris, 1993.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, éditions Flammarion, Paris, 1966
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, éditions PUF, Paris, 1992.
- MAGRIS, Claudio, *Utopie et désenchantement*, éditions Gallimard, Paris, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éditions Gallimard, Paris, 1945.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'image peut-elle tuer?*, éditions Bayard, Paris, 2002.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, éditions du Seuil, Paris, 1970.
- PATRON, Sylvie, *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, éditions Armand Colin, Paris, coll. « U », 2009.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, éditions du Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1988.
- RABATEL, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, éditions Delachaux- Niestlé, Lausanne-Paris, 1998.
- REBOUL, Anne, *Rhétorique et stylistique de la fiction*, éditions Presses Universitaires de Nancy, Nancy, coll. « Processus discursifs », 1992.
- RIVARA, René, *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, éditions L'Harmattan, Paris, coll. « Sémantiques », 2000.
- THOMAS, Louis-Vincent, *La mort en question. Traces des morts, mort des traces*, éditions L'Harmattan, Paris, 1991.
- VOLANT, Éric, *La maison de l'éthique*, éditions Liber, Montréal, 2003.
- XIBERRAS, Martine, *Pratique de l'imaginaire : Lecture de Gilbert Durand*, éditions PUL, Canada, 2002.

**ENCYCLOPEDIES ET DICTIONNAIRES**

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, édition PUF, Paris, 2002.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, Monaco, 1988.

CHAUVIN, Danièle, SIGANOS, André, WALTER, Philippe, *Questions de mythocritique*, édition IMAGO, Paris, 2005.

LE QUELLEC, Jean-Loïc et SERGENT, Bernard, *Dictionnaire critique de mythologie*, éditions du CNRS, Paris, 2017.

MOESCHLER, Jacques et REBOUL, Anne, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, éditions du Seuil, Paris, 1994.

QUINSAT, Gilles, *La création littéraire : L'imaginaire et l'écriture*, in encyclopaedia Universalis, 1990.

**ARTICLES :**

BRONCKART, Jean-Paul, STROUMZA, Kim, « Les types de discours comme traces cristallisées de l'action du langage », *Les Modèles du discours au défi d'un dialogue romanesque : l'incipit du roman de R. Pinget : Le Libera*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2002.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, recherches sémiologiques le vraisemblable, N°11, 1968.

COHEN, Joseph, ZAGURY-ORLY, Raphaël, « Déconstruire jusqu'à la résistance », *Les Temps Modernes*, N° 669-670, 2012.

DESY, Jean, « Le nœud sacré. Essai sur la Synchronicité », *Revue Laval théologique et philosophique*, vol. 52, N° 1, 1996.

GASPARD, Turin, « Quand la mort s'écrit : fiction, performance et performativité du suicide chez Bernard Lamarche-Vadel et Édouard Levé », *Fabula-LbT*, N° 22, 2019.

HACHET, Pascal. « Le mensonge mythique, étape indispensable du processus d'introjection », *Imaginaire & Inconscient*, vol. N° 7, 2002.

HAMMOUDA, Mounir, « Le Balrog de la Moria : La mythomorphose d'une histoire primordiale », *Revue de la faculté des lettres et des langues de Biskra*, N° 22, 2018.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, N°6, 1972.

HERTZ, Robert, « Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort », *Année sociologique, Sociologie religieuse et folklore*, N° 10, 1907.

IPPERCIEL, Donald, « La vérité du mythe : une perspective herméneutique épistémologique », *Revue Philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 96, N° 2, 1998.

MBEMBE, Achille, « Nécropolitique, Raisons politiques », *Raison Politique*, N° 21, 2006.

VAN RIET, Georges, « Mythe et vérité », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 58, N° 57, 1960.

## SITOGRAPHIE

BOUILLON, Dominique, *L'art poétique d'Aristote*, En ligne, <[https://www.psychaanalyse.com/pdf/L%20ART%20POETIQUE%20D%20ARISTOTE%20\(%2014%20Pages%20-%20205%20Ko\).pdf](https://www.psychaanalyse.com/pdf/L%20ART%20POETIQUE%20D%20ARISTOTE%20(%2014%20Pages%20-%20205%20Ko).pdf)>, consulté le : 17 04.2020.

CONSTANDULAKI-CHANTZOU, Ioanna, *Du mythe ancien au mythe moderne*, En ligne, <[ine-notebooks.org/index.php/te/article/download/33/103.pdf](http://ine-notebooks.org/index.php/te/article/download/33/103.pdf)>, consulté le : 14.02.2020.

DUMETRESCU, Adela-Elena, *L'imaginaire plus fort que la réalité dans une lettre d'amour de Jean-Jacques Rousseau*, En ligne, <[www.diacronia.ro/indexing/details/A6060/pdf](http://www.diacronia.ro/indexing/details/A6060/pdf)>, consulté le : 10.04.2020.

HUBNER, Patrick, *Structure d'un mythe*, En ligne, <<https://journals.openedition.org/babel/3126>>, consulté le : 15.03.2020.

MATIUSI, Laurent, *Schéme, type, archétype*, En ligne, <<https://hal-univlyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00946734>>, consulté le : 05.04.2020.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction » *Vox Poetica*, 2000, en ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>

TEODORANI, Massimo, *Synchronicité*, En ligne, <http://docplayer.fr/53993913-Synchronicite-un-article-de-j-p-h-pourgeneasens.html>, consulté le 05.03.2020.

VASSILACOU-FASSEA, Toula, *L'usage du mythe chez Aristote*, En ligne, <http://journals.openedition.org/kernos/1366>, consulté le : 16.01.2020.

## ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

PERCIVAL, Brian, *La Voleuse De Livres (The Book Thief)*, U.S.A., 2003, 1h31m

## THESES ET MEMOIRES

CHIKHI, Mohamed Nassim, « *De la quête de l'absolu à la démystification du monde Lecture mythocritique du roman Les mangeurs d'étoiles de Romain Gary* », mémoire de Master 2, Université Frères Mentouri Constantine, 2012.

DELORMAS, Paul, « *Genres de la mise en scène de soi. Les "autographies" de Jean-Jacques Rousseau* », thèse de Doctorat, Université de Paris 12-Val de Marne, 2006.

DJAROUN, Madjid, « *Les stratégies argumentatives dans « Les Identités meurtrières » d'Amin Maalouf* », thèse de doctorat, Université de Tizi-Ouzou, 2016.

GABANA, Marine, « *La déconstruction du mythe chez Sylvain Trudel : un symptôme postmoderne ou l'étude du mythe dans Terre du roi Christian* », mémoire de Master 2, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010.

TORAN, Lydie, « *Théâtralité de la mort chez Michel de Ghelderode et Jan Fabre* », thèse de Doctorat, Université d'Avignon, 2014.

WANG, Juan, « *A la Recherche du Temps Perdu : La Métafiction de la Métaphore* », thèse de Doctorat, Université du Colorado, 2010.

# **ANNEXES**



*Chère madame Hermann,  
 Comme vous voyez, je suis  
 revenue dans votre bibliothèque et  
 j'ai mis l'un de vos livres en pièces.  
 C'est la colère et la peur qui m'ont  
 poussée. Je voulais tuer les mots.  
 Je vous ai volée, et voilà que  
 maintenant je m'en prends à vos  
 biens. Je suis désolée. Pour me  
 punir, je crois que je vais arrêter  
 de venir. Mais ce n'est peut-être  
 pas vraiment une punition. En fait,  
 j'adore et je déteste cet endroit,*

Annexe n°3 : Lettre écrite par la protagoniste de  
 l'histoire Liesel Meminger et adressée à la femme  
 du maire.

## ❧ REMARQUE ❧

*Deux gardes dans un train.  
 Deux fossoyeurs.  
 Quand il le fallut, l'un d'eux prit les  
 choses en main.*

Annexe N°4 : Note (commentaire) incérée par la  
 narratrice.

## RESUME

Le but de ce travail est de mettre en évidence le phénomène de démystification du mythe de la Mort dans l'univers de « *La Voleuse de livres* ». Les pages de cette étude tentent de confronter la représentation de la mort à son référent, en insistant sur l'idée de déconstruction et de démythification. L'imaginaire est aujourd'hui une source de connaissances et un lieu de réévaluation de l'inconscient collectif en questionnant les figures, symboles et principalement mythes qui y sont inscrit. En effet, le mythe représente un matériau prolifique, en raison de sa transformation au fil du temps, il donne à l'écrivain la possibilité de combinaisons ingénieuses. Mais dans le cas de notre corpus, ce n'est pas la construction d'un mythe qui s'opère mais plutôt la déconstruction d'une figure mythique ancrée dans l'imaginaire collectif : La Faucheuse (mythification de la mort). La présente recherche se propose de mettre à jour la façon dont le mythe de la mort naît, évolue, se transforme et se réinterprète dans l'œuvre littéraire.

**Mots clés : Démystification, Démythification, Mort, Déconstruction, Nécropoétique. Mythe.**

## ABSTRACT

This work aims to highlight the phenomenon of demystification that is related to the myth of death in the universe of "The Books Thief." The study's pages attempt to confront the representation of death with its referent by insisting on the idea of deconstruction and demystification. Today, the imagination is a source of knowledge and a place for reassessing the collective unconscious by questioning the figures, symbols, and mainly the myths inscribed there. Indeed, the myth represents a prolific material because its transformation over time gives the writer the possibility to compose ingenious combinations. Nevertheless, in our corpus, it is not the construction of a myth that takes place but rather the deconstruction of a mythical figure attached in the collective imagination: The Grim Reaper (mythification of death). This research aims to update the way the myth of death is born, evolves, transforms, and reinterpreted in literary work.

## ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الشخصية الخرافية المجسدة لظاهرة الموت في رواية «سارقة الكتب». حيث سنتطرق للقيام بمقاربة بين تركيبة اسطورة "ملك الموت" ومرجعيتها في العالم الملموس اليوم، يعد الخيال مصدرا للمعرفة ومساحة لإعادة تقييم اللاوعي الجماعي من خلال التساؤل عن الشخصيات والرموز، وخاصة الأساطير المنقوشة هناك. في الواقع، تمثل الأسطورة مادة غزيرة الإنتاج لأن تحولها بمرور الوقت يمنح الكاتب إمكانية تكوين تركيبات بارعة. المميز في الرواية هو انه لا يحدث فيها بناء بل تفكيك لشخصية أسطورية خيالية. يهدف هذا البحث إلى ابراز كيفية ولادة. تطور تحول واعادة تصويرها في العمل الأدبي