

**Les stratégies discursives et narratives de la transgression dans le roman  
« La Vraie Vie » d'Adeline Dieudonné**  
**The discursive and narrative strategies of transgression in the novel  
“La Vraie Vie” by Adeline Dieudonné**

**Smaine Amel<sup>1</sup>, Belarbi Habiba<sup>2</sup>**

<sup>1</sup> Université Mohamed Ben Ahmed d'Oran2, Algérie [amelsmaine@gmail.com](mailto:amelsmaine@gmail.com)

<sup>2</sup> Université des Sciences et de la Technologie Mohamed Boudiaf, Algérie,  
[belarbiha@yahoo.fr](mailto:belarbiha@yahoo.fr)

*Reçu le: 23/03/2023*

*Accepté le: 27/05/2023*

*Publié le: 31/05/2023*

**Résumé**

Le présent article propose l'analyse du roman « La Vraie Vie » de la romancière belge Adeline Dieudonné, dans le but de démontrer l'émergence du thème de la violence et l'expression de l'émotion dans le discours. Dans une approche sémiotique et herméneutique, l'article tente de déceler la symbolique de la mort et la fonction du registre tragique dans le cheminement des événements diégétiques. Ces éléments vont permettre de confirmer la présence des manifestations de la poétique du fragment dans le texte. Cet article étudiera d'emblée la disparité de la composante générique qui attise le caractère fragmenté du discours et qui génère une subversion des codes narratifs.

**Abstract**

This article offers an analysis of the novel “La Vraie vie” by the Belgian novelist Adeline Dieudonné, with the aim of demonstrating the emergence of the theme of violence and the expression of emotion in the discourse. In a semiotic and hermeneutic approach, the article tries to detect the symbolism of death and the function of the tragic register in the progression of diegetic events. These elements will allow us to confirm the presence of the manifestations of poetics of the fragment in the text. This article will study from the outset the disparity of the generic component which stirs up the fragmented character of the discourse and which generates a subversion of the narrative codes.

---

**Auteur correspondant** : Amel SMAINE, Email: [amelsmaine@gmail.com](mailto:amelsmaine@gmail.com)

**Mots clés:** énonciation; transgression; **Keywords:** enunciation; transgression; registre tragique; écriture de l'émotion; tragic register; writing of emotion; symbolique de la mort. symbolic of death

## 1. Introduction

Le roman, dans sa pluralité et sa liberté formelle est un genre malléable. Dans son essai intitulé « *Roman des origines et origines du roman* », Marthe Robert définit le roman comme un genre propice à l'expression de la totalité, en le considérant comme le genre de l'indéfini. Selon sa thèse le roman se présente comme suit :

*« Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, il est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie (...) Il est libre parce qu'il touche d'emblée à la totalité de la vie, dont il connaît d'instinct les secrets. »* (Robert, (1972) 2006)

L'aptitude du genre romanesque à l'imbrication, sa tendance à l'hybridation et sa capacité à se renouveler sans cesse, font de cet art une entité malléable et évolutive, et c'est ici où réside sa force. Il a le pouvoir de faire de l'expérience unique de lecture une aventure, en dépit de toutes les dimensions multiples que l'imaginaire peut prendre et des multiples interprétations que chacun des lecteurs peut faire. Selon Tiphaine Samoyault le roman se définit ainsi :

*« L'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et parvenant ainsi à donner au monde une identité fictive. »* (Samoyault, 1999)

Selon la citation ci-dessus, les dimensions plurielles qu'un roman peut prendre permettent à lui attribuer sa qualité de fiction. Cette structure basée sur la pluralité comporte plusieurs procédés de segmentation, notamment la polyphonie.

Les romanciers contemporains optent aujourd'hui d'intégrer dans une œuvre, différents espaces, époques, rythmes narratifs, tonalités et genres littéraires, donnant naissance ainsi à un produit littéraire amalgamé. En effet, notre corpus d'étude n'appartient pas à un genre littéraire particulier. Les techniques narratives

qui y sont utilisées ne permettent pas de le circonscrire dans un genre délimité. L'esthétique de la dislocation y est privilégiée et la structure malléable est soumise à de multiples entorses et altérations. C'est ce que nous allons tenter de mettre en exergue dans ce chapitre.

Par ailleurs, le travail d'analyse de chaque composante narrative requiert une étude des foyers énonciatifs autour duquel se bâtit l'édifice textuel. L'énonciation s'intéresse en effet à la prononciation du discours dans le roman, l'évoquer signifie que l'on considère aussi bien le sujet énonciateur que le discours qu'il prononce. L'énonciateur agit dans l'univers textuel et principalement sur l'interlocuteur. La définition suivante de Dominique Maingueneau met l'accent sur ce lien indéfectible entre de l'énonciateur et l'interlocuteur :

*« L'énonciation est présentée soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé. » (Maingueneau, 1976)*

En effet, la romancière de « *La Vraie vie* » emploie le discours afin de prouver sa capacité de produire et de réinventer. De ce point de vue, le discours littéraire est un acte de communication qui nécessite incontestablement un énonciateur impliqué dans la sphère spatio-temporelle du tissu narratif.

Dans le cadre de cet article, nous allons procéder à une analyse de la situation d'énonciation selon son contexte et ses conditions de réceptions particulières, en répondant aux interrogations suivantes : comment une romancière de l'ère actuelle ritualise-elle la communication dans le discours littéraire ? Comment au sein de ce discours rejaillit la question de l'identité et de la place du sujet énonciateur dans le monde textuel et extérieur ? Et par quels procédés et selon quels enjeux l'auteure convertit-elle le discours en une parole actualisée et particulière ?

Nous allons centrer notre analyse sur les axes suivants afin de rendre discernable les stratégies discursives de la transgression dans le roman féminin contemporain :

- L'écriture de la violence au sein d'un genre littéraire éclaté.
- Le « je » dans le discours rétrospectif.
- Le tragique et la mort comme élément diégétique.

Par ailleurs, La lecture d'un roman peut susciter chez le lecteur des émotions, face à ces personnages fictifs au caractère illusoire nous pouvons éprouver de la

gaîté comme du chagrin, de la compassion et de l'enthousiasme, du dégoût et du mépris comme de l'admiration et de l'inspiration. La littérature possède donc ce pouvoir sur le lecteur qu'elle réussit à exercer sans failles et à tous les coups. On ne saurait contester ce que peut susciter la lecture d'un roman comme réaction affective et le contrôle temporaire de l'esprit qu'exerce la lecture à travers l'usage de l'émotion. Mais d'abord, qu'est-ce que l'émotion littéraire et comment se manifeste-t-elle dans la fiction romanesque ? Existente-ils des procédés spécifiques afin de remplir cette fonction ? Et comment peut-on évaluer l'incidence de l'émotion sur notre esprit de lecteur ?

Selon cette méthodologie, nous nous intéressons à la composante narrative et ce qu'elle engendre de fragmentaire. Nous procédons à l'analyse sémiotique et discursive en délimitant les indices de la rupture et des distorsions narratives. Afin de pouvoir suggérer des éclaircissements à ces questionnements nous allons devoir faire appel aux théories de l'analyse du discours notamment aux celles d'Algirdas-Julien Greimas et de Jacques Fontanille. Les théories de Gérard Genette, de Paul Ricoeur, de Roland Barthes et de Maurice Blanchot nous seront également utiles dans notre démarche analytique.

## **2. L'écriture de la violence et la dynamique émotionnelle**

D'abord, « sentiment » renvoie à la sensibilité et possède une connotation légère, « affect » renvoie à une identité altérée, un changement non-désiré ; « émotion » dénote le mouvement spontané, le choc. (Bélanger, 2014) Chaque roman possède effectivement une puissance affective, telle une modalité qui attache le lecteur dans une expérience empathique usant plusieurs procédés à l'instar de l'humour noir et l'ironie, qui ont tous les deux le pouvoir d'ébranler la psychologie et la sensibilité du lecteur. La mobilisation des tensions émotionnelles dans l'expérience de la lecture relève alors de la rhétorique, l'art qui sollicite la collaboration de l'imaginaire, des émotions et de la raison. Madame de Staël confirme cette théorie :

*« Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain. » (Staël, Delphine, (1802) 2004)*

L'étude de l'affect dans le genre romanesque est souvent incluse dans l'approche psychologique du personnage. La stratégie dont l'émotion sert de moteur dans l'écriture est renforcée par l'isotopie la redondance des termes expressives au sein du discours. L'objectif de cette stratégie scripturaire est faire usage des mots crus et brutaux dans un lexique d'atrocité, afin de dramatiser l'action et la narration et donner un effet dynamique au texte. Madame de Staël avance à propos de cette démarche littéraire ce qui suit :

*« Toutes les affections des hommes tendent vers un but raisonnable. Un écrivain ne mérite de gloire véritable que s'il fait servir l'émotion à quelque grandes vérités morales (...) il faut réunir à la fois dans le même sujet les délices de l'émotion et l'assentiment de la sagesse. »* (Staël, Delphine, (1802) 2004)

En effet, c'est le mécanisme émotionnel qu'il convient d'analyser, les personnages parlent de leurs affects, témoignent de leurs émotions et tentent de les communiquer avec le lecteur. Pour Émile Zola, il existe un lien entre l'émotion éprouvée, celle décrite et celle provoquée, il affirme à propos des œuvres romantiques ce qui suit :

*« Comment voulez-vous que de pareils livres n'émotionnent pas le public ? Ils sont vivants. Ouvrez-les et vous les sentirez qui palpitent dans vos mains. C'est le monde réel (...) et on n'a plus seulement sous les yeux un paquet de papier imprimé ; un homme est là, un homme dont on entend battre le cerveau et le cœur à chaque mot. On s'abandonne à lui, parce qu'il devient le maître des émotions du lecteur, parce qu'il a la force de la réalité et la toute-puissance de l'expression personnelle. »* (Zola, (1880) 1978)

L'analyse des émotions que provoque le genre romanesque a donc longtemps été sujette à des études et des critiques multiples. Les sémioticiens également s'y intéressaient notamment Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille dans « Sémiotique des passions » :

*« L'examen des passions conduit en effet à dégager un niveau « antérieur », plus élémentaire, un univers précognitif, tensif, monde régi par le sentir, univers où il n'est pas encore possible de connaître, mais seulement d'être sensible à. »* (Fontanille, 1992)

Ces deux sémioticiens décrivent l'univers de l'affect et des passions sous forme de modalités dont il faut étudier la construction syntaxique. En effet, l'auteure de « *La Vraie vie* », reconstitue un drame dans un processus de rétrospection. Elle met en scène une narratrice qui relate ses souvenirs d'enfance, tantôt dans un tempérament dysphorique, tantôt euphorique, dans un réseau lexique complexe et un rythme de narration effréné. La structure lexico-sémantique des thèmes abordés est accentuée par les occurrences et les isotopies de champs notionnels tels : la mort, le sang, la violence, la terreur. Ces termes constituent une alerte d'une dérégulation émotionnelle et la stratégie de la narratrice d'y faire face.

La relation qui existe entre l'émotion suscitée chez le lecteur et l'écriture de ce roman réside dans le fait que l'histoire concerne des figures héroïques d'enfants. Nous sommes particulièrement touchés quand il s'agit de jeunes êtres impuissants. Les enfants dans « *La Vraie vie* » sont à première vue, mal traités et mal aimés par leur père. Il s'agit de la narratrice et de son petit frère Gilles. La narration veut d'emblée susciter chez le lecteur le sentiment de compassion pour la mère battue devant ses enfants terrorisés et le sentiment du mépris pour cet homme cruel. Le simple fait que le récit retrace des souvenirs d'enfance éveille déjà de l'empathie chez le lecteur, et provoque d'autres émotions qui le prépare à la réception d'une charge sémantique susceptible de le bouleverser.

L'usage du lexique émotionnel est établi par l'auteure afin de mettre en exergue certains phénomènes sociaux, dans un but de dénonciation. Comme nous l'avons constaté dans les parties précédentes du présent travail de recherche, les pratiques de ce langage littéraire faisant usage d'un « je » narrateur appartiennent à l'écriture de la transgression, qui contredit toute norme. L'accès au sens est troublé par l'usage des procédés de rupture et de cassure. La violence dans le roman s'applique manifestement sur les formes structurales de ce roman mais également au plan thématique. La violence règne comme un sujet majeur se plaçant au centre de la fiction et ébranle encore davantage les sentiments du lecteur lors de la réception du discours. Le lecteur arrive à saisir les mots appartenant au champ lexical de la violence : « *survivre, hurlait, insultes, coups, brisée, combat, mourir, larmes, peur, terreur, sang, charognard, victime, gisaient...etc.* »

Le lecteur est mis en présence face à la virulence des mots et des situations au sein desquels la narratrice est mise et tente avec courage d'y faire face. La redondance de ces termes qui relèvent de l'horreur a pour fonction de produire une tension lors de la réception du discours. Ce discours s'articule autour d'un « je »

sous l'emprise de la douleur, et qui frôle la mort en permanence.

L'axe émotionnel est fait de deux éléments (euphorie/dysphorie) juxtaposés dans une corrélation basée sur un rapport de binarité. La personnalité émergente de ce père fait osciller l'axe émotionnel vers la dysphorie, alors que le caractère courageux et de l'enfant-héroïne fait pencher l'affect du lecteur vers l'euphorie et l'espoir.

La fonction émotive (expressive) selon Roman Jakobson est propre au destinataire. Elle est basée sur l'expression des sentiments de l'émetteur du message. Il s'agit plus précisément d'informer le récepteur sur son propre état émotionnel et sur sa personnalité, où l'émetteur partagerait ses pensées personnelles :

*« Elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte. » (Jakobson, 1963)*

Selon Jakobson, l'isotopie de certains thème ou notion est révélatrice de la présence d'un visée émotive et expressive par l'émetteur, selon la tonalité de la redondance. L'usage de l'émotion dans le discours fait propager une énergie émotionnelle qui se traduit dans *« La Vraie vie »* à travers une fascination du lecteur devant le courage et la noblesse de la petite fille. Ci-dessous, nous citons quelques passages du roman qui appartiennent à l'axe euphorique :

- **Candeur d'enfant** : *« Il venait parfois se blottir dans mon lit parce qu'il croyait entendre le chant de dragon. » (p.17)*
- **Amour fraternel** : *« Gilles, je l'aimais d'une tendresse de mère. » (p.17)*
- **Compassion** : *« Quand je voyais mon père pleurer, je me disais que ce petit garçon-là avait besoin d'un câlin. » (p.225)*
- **Douceur maternelle** : *« Ma mère m'a soignée du mieux qu'elle a pu (...) le contact de l'argile m'apaisait. Celui de ma mère aussi. » (p.219)*
- **Rêve d'enfant** : *« J'ai décidé que moi aussi j'allais inventer une machine et que je voyagerais dans le temps. » (p.50)*
- **Amour** : *« Je savais que je l'aimais et que je l'aimerais jusqu'à ma mort » (p.243)*

Les passages suivants se positionnent dans l'axe émotionnel dysphorique :

- **Violence physique** : « *Il a saisi ma mère par les cheveux et lui a écrasé le visage dans la purée et les débris de porcelaine.* » (p.64)
- **Violence verbale** : « *POUR QUI TU TE PRENDS ? TU CROIS QUE T'ES QUI ? T'ES RIEN ! RIEN !* » (P.64)
- **La mort** : « *La mort habitait chez nous. Et elle me scrutait de ses yeux de verre. Son regard mordait ma nuque.* » (p.52)
- **La peur** : « *C'est le bruit qui m'a terrifiée en premier (...) Mon cœur a manqué deux battements.* » (pp. 34-35)
- **Douleur physique** : « *La douleur me vrillait la poitrine et rayonnait jusque dans mes orteils. Jamais je n'avais eu aussi mal.* » (p. 197)
- **Douleur émotionnelle et psychologique** : « *Le rapprochement entre mon père et mon frère renforçait mon sentiment d'isolement.* » (p.118)

Enfin, l'axiologie émotionnelle qui figure tout le long du roman et qui constitue les deux isotopies de base : euphorique et dysphorique, traduisent le caractère répulsif que peut prendre la figure paternelle, et les dégâts qu'une seule personne peut engendrer dans l'environnement familial. Le roman est un carrefour d'émotions et de sentiments où le lecteur fait l'expérience d'émotions déclenchées par la lecture. Il oscille entre euphorie et dysphorie dans une agitation permanente tantôt plaisante tantôt déplaisante.

Ces rapports dichotomiques qui s'opposent constituent le mode d'expression et la stratégie narrative propre à Adeline Dieudonné, selon la théorie greimassienne de l'axiologie, qui repose sur la catégorie thymique, c'est-à-dire l'opposition euphorie/dysphorie, négatif/positif. C'est à partir de cette corrélation dichotomique qu'il est produit l'inventaire des modalités axiologiques. Autrement dit, il s'agit d'une axiologie faite des déixis positives ou négatives (euphorie/dysphorie), et qu'une catégorie sémantique est marquée soit positivement soit négativement.

### **3. Le « je » dans le discours rétrospectif et l'instance narrative éclatée**

Le « je » dans le genre romanesque a longtemps été au centre des problématiques littéraires depuis son émergence. Des théories à propos de son identité se sont établies depuis des siècles maintenant, mais on ne parvient toujours pas à le cerner. La place du « je » au sein du roman est toujours remise en question, sa présence n'est jamais laissée au hasard, et parfois, on lui attribue une grande

importance qui échappe à l'auteur même du texte. Pour certains romanciers, à l'instar de la romancière Adeline Dieudonné, font exprimer leur narrateur à travers le « je » tout simplement pour une question d'économie textuelle ou de facilité dans le flux de la narration.

Dans le roman « *La Vraie vie* », le « je » mène l'action et la narration. Ce « je » subit également violences et douleurs qu'exercent d'autres personnages sur lui. La redondance de ce pronom personnel du singulier peut être significatif de la présence d'un « moi » qui émane de l'auteure-même, et à travers duquel elle cherche à dénoncer certains phénomènes sociaux et familiaux. Le personnage du père condense une violence inouïe et centrale au sein dans l'univers romanesque. Il s'agit d'un rapport de force entre père/fille, homme/femme, prédateur/proie. Ces redondances des rapports dichotomiques et binaires rendent compte d'un désarroi collectif face aux problèmes qui touchent les sociétés phalocrates.

Dans une focalisation interne, le personnage-narratrice relate ses souvenirs d'enfance à travers une énonciation du « je ». Cette narration est qualifiée de rétrospective à cause de son caractère attaché au passé et à la rétrospection. D'abord, Gérard Genette appelle dans l'analyse narrative analepse tout segment rétrospectif (Genette, *Figures III*, 1972) dans un récit. Selon lui, le segment rétrospectif marque une entorse dans la temporalité du récit. Et si le récit exhaustif était une narration rétrospective ?

Effectivement, « *La Vraie vie* » est un roman qui s'ouvre et s'achève dans une atmosphère complètement analeptique. Les verbes y sont tous conjugués à l'imparfait, au passé composé, au passé simple et au plus-que-parfait. La narratrice ne cesse de rappeler le lecteur qu'il s'agit bien des péripéties de son enfance :

« *En grandissant, je me suis aussi demandé comment ces deux-là avaient conçu deux enfants.* » (LVV-pp. 12-13) ; « *D'aussi loin que je m'en souviens.* » (LVV-p. 12) ; « *Gilles avait six ans, j'en avais dix.* » (LVV-p. 17)

Le plus-que-parfait marque un point d'arrêt dans la séquence chronologique et repère des événements accomplis par rapport au point de vue de l'énonciatrice. Ensuite, le passé simple et l'imparfait viennent faire avancer le récit et réinsérer de nouveaux événements relatés. En somme, la narratrice effectue le bilan des événements déjà accomplis et elle demeure tout au long du tissu narratif le seul repère à lequel s'accroche le lecteur. Alors, le roman est une rétrospection fictive, comme le confirme cette définition de Gérard Genette :

*« L'essence d'un tel roman est d'être rétrospectif, d'établir une distance temporelle reconnue entre le temps de l'histoire (celui des événements qui ont eu lieu) et le temps réel du narrateur, le moment où il raconte ces événements. » (Genette, Figures III, 1972)*

Selon lui, certaines rétrospections, quoique consacrées à des événements singuliers, peuvent renvoyer à des ellipses. (Genette, Figures III, 1972) Ce qui est le cas dans « *La Vraie vie* », comme nous l'avons expliqué dans la deuxième partie de ce travail, le texte est divisé sur des parties consacrées à la narration analeptiques de chaque saison d'été sur une de période de cinq années (l'âge de la narratrice y est circonscrit de 10 ans à 15 ans). Nous comptons alors six étés où la narratrice a choisi de limiter sa narration, marquant ainsi le roman par des ellipses. Dans son approche herméneutique, Paul Ricœur insiste sur l'aspect rétrospectif de la temporalité narrative en trouvant que cette dimension est explicable et permet par la suite d'analyser la conduite passée du narrateur. Il met l'accent sur le fait que la narration permet de rendre malléable la temporalité en appuyant sur la dimension rétrospective de sa configuration. Il avance que le récit était inclus en permanence dans la dialectique de remémoration et d'anticipation :

*« Parmi les faits racontés à un temps du passé, prennent place des projets, des attentes, des anticipations, par quoi les protagonistes sont orientés vers leur avenir mortel (...) Autrement dit, le récit raconte aussi le souci (...) C'est pourquoi il n'y a pas d'absurdité à parler de l'unité narrative d'une vie, sous le signe de récits qui enseignent à articuler narrativement rétrospection et prospection. » (Ricœur, Soi-même comme un autre, 1990)*

Dans le contexte de « *La Vraie vie* », la rétrospection est une prise en charge subjective de la part de l'énonciatrice-personnage qui alterne avec des ellipses en relatant les événements de son enfance mais aussi, elle les qualifie et les reconsidère au moment de l'énonciation, comme si elle les vivait une seconde fois avec la même acuité. Par ailleurs, la rétrospection peut également être la caractéristique de l'autobiographie, définie par Philippe Lejeune comme suit :

*« Le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence. » (Lejeune, Le pacte autobiographique, 1996 (1975))*

Cependant, la romancière Adeline Dieudonné affirme que l'histoire de « *La Vraie vie* » soit le produit de son imagination. Elle a voulu y rendre sensible des

phénomènes sociaux et familiaux avec l'insertion des faits inspirés de la vie réelle, d'où le sens du titre. C'est l'histoire d'une métamorphose précoce de l'enfance à une existence ancrée dans les problèmes de la vie des adultes. Malgré son jeune âge, la narratrice fait face à « la vraie vie » avec bravoure, sans avoir la chance de vivre pleinement son enfance, elle devient une adulte avant son temps. Par conséquent, l'identité du « je » énonciateur reste ambigu et difficile à en déceler l'origine. Les personnages qui l'habitent sont décrits uniquement d'un point de vue de la narratrice-héroïne, la focalisation interne permet de décrire ces personnages selon la perception de la narratrice au sein d'une narration homodiégétique.

Dans cette narration hachée par un rythme fragmenté, se dessine un espace sanglant et une temporalité malléable, au service de l'éclatement et de la violence qui parcourt le texte. L'analyse narratologique révèle la particularité de la stratégie scripturaire qui tend vers la transgression des normes structurales classiques et vers la subversion des codes formels. Enfin, tout ce que nous pouvons dire c'est que le roman est l'expression d'un malaise social et familial profond. Ce malaise ne peut être transmis que par le truchement de plusieurs et disparate codes narratifs. Mettre en exergue la souffrance collective n'est admissible qu'à travers une écriture enchevêtrée et une appartenance générique compliquée.

#### **4. Le tragique et la morte comme élément diégétique**

Le tragique est souvent utilisé pour rendre compte d'une situation où la mort s'impose comme élément fondamental. En effet, le roman d'Adeline Dieudonné « *La Vraie vie* » est orné d'une thématique majeure qui submerge le texte de tous les côtés. Ce tragique reflète un espace voué à la rupture et à la déformité textuel, par un dysfonctionnement narratif. Comme nous l'avons décrypté précédemment dans le présent travail de recherche, la rupture caractérise la structure de ce roman, que ce soit dans sa composante spatio-temporelle ou dans le rythme de sa narration. En outre, le ton grave que prend la narration par le biais de la voix narratrice de l'héroïne est accentué par l'omniprésence de la mort. Effectivement, cette thématique est dominante dans le texte est ce depuis la description qui marque son ouverture sur ce que la narratrice appelle : « la chambre des cadavres » :

*« À la maison, il y avait quatre chambres. La mienne, celle de mon petit frère Gilles, celle de mes parents et celles des cadavres. »*  
(LVV-p. 09)

Le mot « cadavre » attire d'emblée le lecteur, qui dès cette entrée morbide se demande si ce ton grave et tragique va durer encore et se développer au cours de la trame narrative ou non. Aussitôt, la mort apparaît dans le récit comme une image imposante et une structure thématique obsessionnelle autour de laquelle tournent les péripéties. La narratrice décrit « la chambre des cadavres » avec l'effroi d'un enfant, à travers une narration détaillée et bien illustrée afin d'initier le lecteur à cet environnement hostile et susciter chez lui le sentiment de l'empathie :

*« Des daguets, des sangliers, des cerfs (...) Aux murs, dans des cadres, mon père posait, fier, son fusil à la main. » (LVV-p. 10)*

Il est important de rappeler que tout au long du discours, la narratrice relate ses souvenirs les plus marquants de son enfance. D'abord, l'écriture prend une forme de réquisitoire contre la chasse d'animaux et contre la mort elle-même. En évoquant la mort des animaux sous la main de son père le chasseur, la narratrice crée un lien permanent avec la mort dans son récit, qui se traduit dans un processus de douleurs et de brutalité :

*« La pièce maîtresse de sa collection, sa plus grande fierté, c'était une défense d'éléphant. » (LVV-p. 10)*

De surcroît, intervient l'action et rend plus palpable la mort. L'histoire prend un tournant funeste quand la narratrice et son petit frère Gilles assistent à l'instant de la mort du vieux marchand de glaces, tué accidentellement par le siphon de crème de chantilly :

*« Le siphon était rentré dedans, comme une voiture dans la façade d'une maison. Il en manquait la moitié (...) Son visage, c'était un mélange de viande et d'os. Avec juste un œil dans son orbite. » (LVV-p. 35)*

Le procédé employé ici est le *topos* de l'agonie. Ce *topos* est rendu par la description de l'accident mortelle du vieux par la narratrice. De son point de vue interne, elle le décrit en utilisant la métaphore : « *comme une voiture dans la façade d'une maison* ». La fonction de cette image est de cerner l'intensité du coup violent subit par la victime, et de transmettre au lecteur la gravité et l'urgence de la situation vécue. Le choc de ce moment sanglant traumatise Gilles, et le fait plonger dans une léthargie permanente :

« Gilles est resté silencieux pendant trois jours entiers (...) Il ne mangeait plus rien (...) Il ne vivait plus à l'intérieur. » (LVV-pp. 46-47)

Le traumatisme de Gilles engendre une mort symbolique du personnage, désormais vide de toute émotion positive, il commence à devenir agressif et cruel. Cette métamorphose dans sa personnalité est un mécanisme de défense qui lui permet d'échapper à la douleur intérieure en se tournant vers la monstruosité. Nous constatons alors que le tragique transparaît à chaque page de ce roman, mais ce sentiment se fait plus poignant sans doute grâce au jeune âge des personnages, notamment l'héroïne et son frère Gilles, au moment de l'action, suscitant de l'empathie chez le lecteur. La narration homodiégétique relate les difficultés que rencontrent ces enfants victimes de carence affective, de violence paternelle et proies aux sévices de la mort.

« C'est le bruit qui m'a terrifiée en tout premier (...) Mon cœur a manqué deux battements (...) Puis j'ai vu le visage du vieux monsieur gentil (...) visage en viande. » (LVV-pp. 34-35)

Alors, suite à la scène morbide de mort subite et douloureuse du vieux, et après les segments descriptifs de « la chambre des cadavres », une isotopie de la mort s'impose dans le texte et nous permet de confirmer l'aspect virulent et tragique que ce roman adopte. Même la mort se moque de ces personnages, qui selon la narratrice émet un rire au moment de l'accident :

« J'ai même pu entendre un rire (...) Je crois que c'était la mort. Ou le destin. » (LVV-p. 35)

Cette mort qui envahi l'espace romanesque inspire de l'angoisse et de la terreur que la narratrice exprime tout au long du récit. L'omniprésence de l'insécurité au sein du milieu familial fait encore appel au tragique, avec la mort qui représente l'opposant permanent de la jeune fille, et qui symbolise son impuissance face aux forces du mal incarnées par le père. Cette situation correspond à la définition du tragique par « Le dictionnaire littéraire » :

« On appelle tragique une situation où la mort frappe. Mais plus précisément, on désigne comme tragique une phase où l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable où l'impossible au nécessaire se joint. » (Paul Aron, 2004)

En effet, le roman reflète une image sombre de la famille, qui se voit briser tout espoir de normalité sociale quand la présence paternelle est si pesante au point qu'on cherche à s'en débarrasser. Dans cet espace où la mort règne, la narratrice relate avec amertume et détresse le désastre de sa vie, qui ne cesse de s'accroître au fur et à mesure que la trame narrative progresse :

*« Rien ne suffit au désastre ; ce qui veut dire que, de même que la destruction dans sa pureté de ruine ne lui convient pas, de même l'idée de totalité ne saurait marquer ses limites (...) Mourir nous donne parfois (à tort, sans doute) le sentiment que, si nous mourrions, nous échapperions au désastre. »* (Blanchot, 1980)

Par ailleurs, la narratrice et sa mère sont des personnages tragiques, toutes les deux condamnées à l'oppression et victimes des crises colériques du père. En effet, la présence sans ombre ni voix de la femme dans « *La Vraie vie* » est représentée comme une figure méprisée et jugée en permanence à travers son corps dans une optique dépréciative et dégradante :

*« Mon corps avait beaucoup changé. Tout s'était arrondi (...) Le regard des autres changeait en même temps que mes formes. Surtout celui de mon père. J'étais passée du statut de petite chose sans intérêt à celui de petite chose repoussante. J'avais l'impression d'avoir fait quelque chose de mal. »* (LVV-p. 11)

Le sentiment de culpabilité et la redondance du diminutif « petite » révèlent que la façon avec laquelle la narratrice est jugée par son père l'affecte et nourrit chez elle le mépris de soi. D'un point de vue rhétorique, le tragique emploie le registre pathétique afin de rendre compte de la douleur et de la souffrance que la narratrice endure. Il s'exprime par des modalités exclamatives et interrogatives :

*« Et si le choc de l'explosion du siphon de crème avait ouvert un passage dans la tête de Gilles ? Et si la hyène était en train de profiter de ce passage pour aller habiter dans mon petit frère ? »* (LVV-p. 54) ; *« Et si j'avais juste perdu une bataille ? Et si mon combat ne faisait que commencer ? »* (LVV-p. 106)

Il se déploie également à travers des thèmes qui renvoient à la douleur dont la détresse de la narratrice est illustrée par un champ lexical de la souffrance et

de la peur : « *horreur, terreur, choc, trembler, terrifiée, pulvériser... etc.* » La fonction du pathétique est d'abord donner un ton d'urgence et de crise au discours, et puis de susciter de l'empathie chez le lecteur, afin qu'il puisse s'identifier aux tourments des personnages. Bien que la narratrice arrive à survivre au cours des péripéties mais son enfance trouve une fin précoce à cause du mal qui l'entoure.

Le lecteur assiste à une deuxième mort symbolique (après celle de Gilles) le jour où la narratrice réalise qu'il est impossible de remonter le temps avec de la magie. Ce jour-là, la petite fille met fin aux rêveries enfantines, et décide enfin de travailler dure au tant que scientifique afin de pouvoir peut-être trouver l'objet de sa quête. Elle persiste dans sa passion pour les sciences, malgré que son comportement enfreint les lois établis par le père. Émouvoir est donc facile dans cet univers romanesque, en employant le registre pathétique et des personnages-enfants, le lecteur est vite submergé par une vague de compassion.

En somme, le caractère tragique du récit se construit selon un mécanisme fondamental qui tend toujours vers la mort et la terreur. Les scènes tragiques se succèdent dans la maison familiale de la narratrice, qui se sent de plus en plus seule avec le penchant de Gilles vers le mal, et l'attitude d'amibe de la mère, la petite fille sent la division au sein de sa famille. Roland Barthes considère la division comme « *la structure fondamentale de l'univers tragique.* » (Barthes, 1963) Ce déchirement se manifeste dans le discours de la narratrice qui accentue le caractère tragique de sa vie au fur et à mesure que la trame narrative avance :

*« Je tenais ce couteau devant moi. Et je me demandais comment frapper pour être certaine de ne pas le rater. Je savais que je n'aurais pas droit à une deuxième chance. Il faudrait un seul coup, puissant, précis, mortel. »* (LVV-p. 254)

Dans une œuvre conventionnelle, le tragique implique nécessairement la mort de l'un ou de tous les personnages, c'est l'univers dans lequel le personnage marche inexorablement vers un destin fatal qu'il n'a pas choisi. Dans une trame narrative linéaire et classique l'atmosphère du tragique ainsi que les événements, rappellent tout au long du tissu narratif cette fatalité. En revanche, dans « *La Vraie vie* », nous n'attendons pas à ce que la victime soit le père.

En effet, il est condamné à mort à la fin du roman, sans qu'aucune donnée textuelle ne l'indique au cours de la trame narrative. Il possède une carrure solide de chasseur, il a le caractère violent et cruel ce qui ne correspond pas à la description d'une victime. Ce bouleversement est propre à l'écriture post-moderne, qui vient

ébranler toute conventions et transforme en un instant un prédateur en proie. Sa mort correspond pourtant au vouloir des personnages, car il représente l'élément perturbateur et l'obstacle à tout épanouissement familial. Cet espace familial morbide voué à la rupture et dominé par un régime patriarcal oppressif, trouve enfin une issue favorable à travers la mort du père. Ce récit tragique prend paradoxalement une dimension euphorique provoquée par la mort. Donc nous avons une dichotomie qui se dessine au sein de l'univers romanesque et qui se présente sous la forme suivante : mort dysphorique/mort euphorique :

*« Gilles a tiré. La balle est passée à travers sa pommette, lui pulvérisant le visage. Son corps a arrêté de fonctionner. » (LVV-p. 261)*

À la fin de cette scène, nous nous retrouvons devant une famille délivrée, en particulier la narratrice qui s'avoue enfin libre à respirer en compagnie de son petit frère Gilles :

*« Assise sue le banc de pierre devant notre maison (...) Gilles est venu s'asseoir à côté de moi (...) Le jour finissait et mon histoire commençait. » (LVV-p. 266)*

Nous n'assistons à aucune présence du deuil chez la jeune fille, ni même une once de chagrin pour la perte de son père. En définitif, la mort du père est le symbole de survie et de triomphe pour la narratrice, elle représente un soulagement et elle constitue en tant qu'événement le point d'aboutissement nécessaire à la survie de l'héroïne et de sa famille. C'est ce modèle de famille que l'auteure veut dénoncer.

## **5. Conclusion**

L'auteure de « *La Vraie vie* » fait état des différents aspects de violence thématique, outre que la violence scripturaire qui se manifeste par la crudité du langage et l'écriture fragmentaire, donnant naissance à un roman d'émiettement et de cassure. L'acuité des émotions déclenchés chez le lecteur ému, c'est un trait de modernité qui exige la subversion des codes romanesques. L'isotopie des notions émotionnelles qui fait appel à l'affect du lecteur, plonge le texte dans une atmosphère de chaos affectif régit par les modalités énonciatives et narratives de la distorsion du récit. L'effondrement générique est une tendance propre à l'écriture post-moderne, qui s'applique sur le roman « *La Vraie vie* ».

L'auteure Adeline Dieudonné y fait émerger la thématique de la violence, outre que la violence scripturaire qui se manifeste par l'écriture fragmentaire. L'intensité

des émotions déclenchés chez le lecteur est un trait de modernité qui exige le bouleversement des codes narratifs. La redondance des notions émotionnelles plonge le texte dans une ambiance de chaos affectif, accentué par le jeu établi de l'énonciation. Les procédés de l'ellipse et de l'analepse caractérisent le cheminement narratif du discours, et marque une entorse dans le rythme de la narration. L'usage du registre tragique et l'omniprésence de la mort reflètent un espace de rupture et de déformité textuel. Enfin, tout ce que nous pouvons dire c'est que le roman est l'expression d'un malaise social et familial profond. Ce malaise ne peut être transmis que par le truchement de plusieurs et disparates codes narratifs. Mettre en exergue la souffrance collective n'est admissible qu'à travers une écriture enchevêtrée et une appartenance générique compliquée.

## **6. Liste Bibliographique**

- Robert, M. ((1972) 2006). *Roman des origines et origine du roman*. Paris: Gallimard.
- Samoyault, T. (1999). *Excès du roman*. Paris: Maurice Nadeau.
- Maingueneau, D. (1976). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette.
- Bélanger, M. (2014). *La rhétorique des passions: le problème du pathos* (Vol. mémoire de maîtrise en philosophie). Québec: université LAVAL.
- Staël, M. d. ((1802) 2004). *Delphine*. Paris: H. Champion.
- Staël, M. d. ((1802) 2004). *Delphine*. Paris: H. Champion.
- Zola, É. ((1880) 1978). *Le roman expérimental*. Paris: Hachette.
- Fontanille, A. J. (1992). *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Paris: Seuil.
- Jakobson, R. (1963). *Linguistique et poétique, Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Lejeune, P. ((1975) 1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Paul Aron, D. S.-J. (2004). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Blanchot, M. (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris: Seuil.