

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Кафедра іспанської та французької філології**

**Кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти ступеня «магістр»  
на тему: «Емоційна концептосфера прози Анни Гавальди:  
лінгвокогнітивний аспект»**

*Допущено до захисту*  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2019 року

Студентки групи Ммлф 02-18  
факультету романської філології і перекладу  
освітньо-професійної програми  
Сучасні філологічні студії (французька мова і  
друга іноземна мова): лінгвістика і  
перекладознавство  
за спеціальністю 035 Філологія  
**Хайнацької Аліни Ігорівни**

*Завідувач кафедри*  
іспанської та французької  
філології

Науковий керівник:

к.ф.н., доц. Каратєєва А. М.

\_\_\_\_\_ Савчук Р.І.  
*(підпис)*

Національна шкала \_\_\_\_\_  
Кількість балів \_\_\_\_\_  
Оцінка ЄКТС \_\_\_\_\_

## АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота магістра присвячена вивченню емоційної концептосфери роману сучасної французької письменниці Анни Гавальди « Ensemble, c'est tout ». Актуальність роботи полягає у тому, що емоційна сфера людини на сьогоднішній день є досить важливим питанням лінгвістики з точки зору вираження емоцій у письмовому чи усному мовленні людини. У дослідженні вперше проводиться аналіз емоційних концептів на матеріалі прози сучасної французької письменниці А. Гавальди.

Робота включає в себе огляд основних теоретичних здобутків провідних світових психологів і лінгвістів у галузі вивчення вираження емоційних станів людини. Окрім цього, значну частину роботи відведено на освітлення понять «концепт», «текстовий концепт» та «емоційний концепт». Встановлено основні емоційні концепти ЛЮБОВ, ЩАСТЯ, САМОТІНСТЬ, СУМ, ГНІВ, що відіграють ключову роль у створенні індивідуально-авторської тональності тексту А. Гавальди. У романі А. Гавальди « Ensemble, c'est tout » основними способами репрезентації цих емоційних концептів виступають такі прийоми, як репліки, діалоги та стилістично забарвлена лексика персонажів. Вагоме значення мають і внутрішні монологи героїв, що показують читачеві приховані від інших переживання. Важливу роль у демонстрації емоцій грають описи фізичного стану та вчинків персонажів, спричинених певними емоціями. До того ж, автор часто проводить паралелі внутрішнього стану героїв з природою та навколишнім середовищем для створення ліричної атмосфери у своєму романі.

Ключові слова: *емоція, емоційний концепт, універсальний концепт, текстовий концепт, емоційна концептосфера, реконструкція / вербалізація концепту.*

## SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	5
CHAPITRE 1. ASPECT THÉORIQUE DE L'ÉTUDE DES ÉMOTIONS.....	7
1.1 Définition de la notion d'émotion.....	8
1.2 Différentes approches non-linguistiques à la théorie de l'émotion.....	9
1.2.1. Mouvements qui se réfèrent à l'approche biologique.....	10
1.2.1.1 Mouvement biopsychologique.....	10
1.2.1.2 Courant néo-darwinien. ....	11
1.2.2 Mouvements liés à l'approche physiologique ....	12
1.2.2.1 Théorie périphérique des émotions ....	12
1.2.2.2 Béhaviorisme et la campagne contre les émotions ....	13
1.2.3 Approche cognitive aux émotions.....	13
1.2.3.1 Théorie cognitivo-psychologique.....	13
1.2.3.2 Théorie de l'évaluation.....	14
1.3 Théories linguistiques de l'émotivité.....	15
1.4 Représentation lexicale des émotions dans les textes littéraires.....	20
Conclusion du Chapitre 1.....	26
CHAPITRE 2. FONDEMENTS THÉORIQUES DE L'ÉTUDES DES CONCEPTS.....	28
2.1 Définition du terme « concept ».....	28
2.2 Types de concepts.....	30
2.3 Concept de texte.....	33
2.4 Concepts émotionnels.....	40
Conclusion du Chapitre 2.....	47
CHAPITRE 3. RECONSTRUCTION DES CONCEPTS ÉMOTIONNELS DANS LE ROMAN « ENSEMBLE, C'EST TOUT ».....	49
3.1 Moyens de verbalisation du concept AMOUR.....	50
3.2 Moyens de verbalisation du concept BONHEUR ....	57
3.3 Verbalisation des concepts émotionnels liés au concept SOLITUDE.....	60

3.4 Moyens de verbalisation du concept TRISTESSE .....	64
3.5 Moyens de verbalisation COLÈRE .....	69
Conclusion du Chapitre 3.....	73
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	75
BIBLIOGRAPHIE.....	78
DICTIONNAIRES.....	83
SOURCES D'ILLUSTRATIONS.....	84

## INTRODUCTION

L'ouvrage présent est consacré à l'étude de la sphère des concepts émotionnels dans le roman d'Anna Gavalda « Ensemble, c'est tout ». **L'actualité de la recherche.** Au cours de la dernière décennie, on a mis de plus en plus l'accent sur l'état émotionnel d'une personne dont la réalisation linguistique n'a pas encore été pleinement explorée dans les théories de la communication et celles du texte. Cependant, aujourd'hui, la linguistique relève, dans le cadre d'un paradigme humaniste particulier, une tendance d'analyser « l'émotion dans le langage ». De ce fait, dans la linguistique des émotions, l'un des domaines prioritaires est l'étude des textes qui possèdent leur propre sphère des concepts émotionnels, en particulier les moyens par lesquels le narrateur exprime son attitude envers certaines personnes, phénomènes, faits, transmet ses sentiments, ses émotions.

Le fondement théorique de la recherche inclut les acquisitions des linguistes qui travaillaient dans le domaine de l'étude de l'expression des émotions dans les textes littéraires (V. Shakhovsky, A. Wierzbicka et d'autres) aussi bien que les travaux des savants qui se sont consacrés à l'étude des concepts de texte et ceux émotionnels (Y. Apresyan, N. Krasavsky, V. Shakhovsky, O. Kaganovska, O. Vorobyova et d'autres).

**Le sujet de notre recherche** représente la sphère des concepts émotionnels dans le texte littéraire.

**L'objet de notre étude** est la verbalisation des concepts émotionnels dans le roman de l'écrivaine française contemporaine Anna Gavalda « Ensemble, c'est tout ».

En nous basant sur l'information sus-mentionnée, nous pouvons définir **l'objectif** de ce travail : c'est de relever et d'analyser le développement des concepts essentiels qui font partie de la sphère des concepts émotionnels du roman d'Anna Gavalda « Ensemble, c'est tout ».

L'objectif de la recherche a identifié **les tâches** suivantes :

- analyser le terme d'émotion en tant qu'un élément psycholinguistique ;
- examiner les approches scientifiques à l'étude des émotions ;
- élucider la notion de concept, de concept de texte, de concept émotionnel et les classifications existantes ;

- étudier la nature de l’émotivité du langage et caractériser les moyens de la langue emphatiques ;
- dégager les concepts émotionnels primordiaux du roman ;
- relever les moyens principaux de la verbalisation des concepts émotionnels ;
- reconstruire la sphère des concepts émotionnels dans le roman étudié.

Le matériel de l’étude est le roman de l’écrivaine française Anna Gavalda « Ensemble, c’est tout ».

Au cours de la recherche, nous avons utilisé **la méthodologie** suivante :

- l’analyse de la littérature scientifique concernant le sujet traité, la méthode analytique et la méthode synthétique ;
- la méthode descriptif pour décrire les émotions éprouvées par les personnages ;
- la méthode d’analyse conceptuelle qui prévoit la reconstruction du concept ;
- l’étude des composantes du noyau lexico-sémantique du concept autour duquel sont regroupés les éléments périphériques de l’espace conceptuel.

**La valeur théorique** de l’ouvrage consiste dans le fait que pour la première fois le sujet de la reconstruction des concepts émotionnels est étudié à la base du roman d’Anna Gavalda « Ensemble, c’est tout ». **La signification pratique du mémoire de master** réside dans la possibilité de l’emploi de ses résultats pendant les cours pratiques de la langue française, de stylistique et de l’interprétation du texte.

L’ouvrage se compose d’une introduction, d’un résumé en ukrainien, de trois chapitres, d’une conclusion, d’une bibliographie contenant les travaux des savants nationaux et étrangers aussi bien que les liens vers les sites d’Internet. Le premier chapitre inclut les acquisitions théoriques dans le domaine des émotions et leur représentation dans le langage. Le deuxième chapitre comporte les renseignements concernant les concepts en général, les concepts de texte et ceux émotionnels. Enfin, le troisième chapitre a un caractère pratique et représente la reconstruction de la sphère des concepts émotionnels à la base du roman choisi.

**L’approbation** de la recherche a été faite au cours de la conférence linguistique « L’Ukraine : le dialogue des langues et des cultures » qui a eu lieu à l’Université nationale linguistique de Kyïv en 2019.

## CHAPITRE 1.

### ASPECT THÉORIQUE DE L'ÉTUDE DES ÉMOTIONS

Des chercheurs dans les domaines de la psychologie, des sciences du comportement, de la psychophysiologie, de la psychologie cognitive et de la psychologie sociale, en particulier, ont construit progressivement un ensemble de concepts permettant de présenter une vue scientifique sur ce que représentent les émotions chez les humains et les animaux. Les années 1960 et 1970 sont devenues la base du progrès théorique significatif. Ce développement a résulté en évolution conceptuelle qui a probablement joué un rôle décisif dans le mouvement unificateur qui s'est formé dans les années 1980 parmi les chercheurs engagés dans ce domaine. Maintenant on constate ce mouvement regroupe des centaines de chercheurs représentant de nombreuses disciplines scientifiques. Viennent ensuite plusieurs éditions périodiques consacrées essentiellement à l'étude des émotions. Cet épanouissement qui s'est tout d'abord manifesté dans ce domaine des sciences psychologiques a rapidement entraîné un développement similaire dans d'autres disciplines des sciences humaines. Ainsi, les philosophes, les historiens, les sociologues, les anthropologues, les critiques littéraires, les linguistes et d'autres savants poursuivent actuellement l'étude des émotions du point de vue de leur propre domaine. Toutefois, lorsqu'il s'agit de représenter l'objet d'étude, les auteurs de ces disciplines utilisent généralement des concepts développés par les sciences psychologiques. Les sciences psychologiques offrent une base théorique importante pour l'étude des émotions qui constituent des lignes directrices nécessaires à tous les chercheurs intéressés. Il peut donc être nécessaire d'observer l'histoire des courants qui ont contribué à l'évolution de cette base pendant cent ans, y inclus ceux de la psychologie des émotions.

L'étude des émotions menée dans les sciences psychologiques aujourd'hui repose sur un ensemble de référents qui constituent une culture commune aux chercheurs. Compte tenu de l'internationalisation de la recherche et de la prédominance de la langue anglaise qui prévaut, on peut constater que la plupart des travaux concernant les émotions sont rédigés en cette langue. Ainsi, parmi les chercheurs en psychologie contribuant à l'échange international des connaissances acquises sur ce sujet, on peut citer les travaux de

W. Cannon, M. Arnold, N. Frijda ou K. R. Scherer, aussi bien que les textes publiés par des auteurs francophones tels que Georges Dumas, Jean-Paul Sartre ou Paul Freiss.

### 1.1 Définition de la notion d'émotion

Le terme « émotion » provient du verbe latin « emovere » qui signifie « inquiéter, exciter » et représente l'émotion comme un état de conscience complexe, généralement brusque et spontané, accompagné de manifestations physiologiques [71].

Actuellement, un nombre considérable de chercheurs qui traitent la question de la nature émotionnel divisent les émotions en deux groupes généraux [51]. Le premier groupe a le nom *des émotions primaires* ou *de base*, comme, par exemple, la joie, la colère, la tristesse, la peur, la surprise etc. Le deuxième groupe se compose d'émotions dérivées, apparues comme le résultat du mélange des émotions primaires. Comparées aux émotions primaires, « *les épisodes émotionnels* » du deuxième groupe représentent des processus dynamiques, instables, possédant la durée courte et se produisant d'une manière inattendue en formant une image mentale complète. Dans cette deuxième classe des émotions on trouve telles émotions comme la fierté, l'amour, la modestie etc.

Comme l'émotion représente un processus psychologique très complexe et développé, il est nécessaire de la différencier des certains phénomènes affectifs dont l'émotion fait partie. Klaus Scherer, par exemple, a proposé la classification des types d'affects en émotions, humeurs, préférences ou attitudes et en dispositions affectives. D'après lui, les cinq types d'affects forment une certaine gradation, où les émotions sont exprimées par la joie, la colère, la fierté, la honte, l'exaltation, la désespérance et la tristesse. Les humeurs qui représentent les états affectifs plus ou moins positifs ou négatifs orientés sur le moment de la parole, sont exprimés par l'irritation, la gaieté, la dépression et par la vivacité [61].

Le type suivant, nommé autrement par K. Scherer « les dispositions affectives », représente les traits essentiels de la personnalité, surtout en décrivant les particularités individuelles de ressentir tels états émotionnels comme l'inquiétude, l'angoisse, l'irritation. Pendant le déroulement psychologique des dispositions affectives, la

personne éprouve plutôt des émotions négatives, comme l'hostilité et la nervosité. En parlant du dernier type, nommé « les préférences », qui dépendent de goûts d'un individu, le savant inclut l'amour, l'antipathie et la sympathie, ainsi que la formation des valeurs spirituelles et des désirs personnels [ibid.].

D'après les travaux du linguiste russe Victor Shakhovsky qui a porté une grande attention à l'étude des émotions, « exprimer une émotion signifie montrer l'attitude envers un certain objet animé ou inanimé, c'est-à-dire présenter l'estimation de cet objet » [48; 14]. V. Shakhovsky était parmi les premiers savants qui se sont intéressés aux unités lexicales liées au phénomène d'émotivité psychologique et qui a introduit la notion « lexique émotif » dans sa thèse « La catégorisation des émotions dans le système lexical et sémantique » [49]. Selon le savant russe, le lexique émotif c'est le lexique avec une émotivité claire, bien connue et permanente, qui est bien compris en dehors du contexte et dans le contexte. Le lien entre l'émotion psychologique et son reflet linguistique dans le texte pour Victor Shakhovsky est représenté par la capacité sémantique de la langue d'exprimer les émotions comme un fait du psyché, les émotions sociales et individuelles par le système de moyens linguistiques [ibid.].

Alors, dans la partie ci-dessus nous avons cité la définition générale de l'émotion, aussi bien que les origines de ce mot. De plus, nous avons exposé les idées des savants connus concernant l'aspect psychologique des émotions (K. Sherer) et la représentation des émotions dans la science linguistique selon V. Shakhovsky.

## **1.2. Différentes approches non-linguistiques à la théorie de l'émotion**

L'étude psychologique des émotions au cours du XXe siècle s'est développée dans le cadre de trois courants de pensée. Ces trois axes constituent la base de la façon dont les sciences psychologiques touchent, explorent et discutent le sujet des émotions. Les axes de recherche dont on parlera plus loin sont bien plus complémentaires que contradictoires, bien qu'ils aient certains points opposés entre eux. Alors, on va éclaircir les trois théories principales exposant de différentes approches aux origines et aux fonctions des émotions.

Alors, le mouvement le plus ancien est *le courant biologique*. Né suite à la théorie

darwinienne, ce mouvement perçoit les émotions comme des dispositifs biologiques développés au long de l'évolution des êtres qui sont capables de s'adapter aux conditions externes. Les manifestations des émotions les plus importantes se trouvent dans les réactions du corps et, en particulier, du visage, donc elles sont innées et automatiques par leur nature.

Le courant suivant s'est développé suite à l'étude physiologique des émotions. Il est né du désir de comprendre des changements intérieurs du corps qui produisent de nombreuses manifestations de l'organisme de l'homme en certains états émotionnels. Donc, *l'approche physiologique* a premièrement étudié les fonctions des modifications du corps. Ensuite, elle s'est tournée vers l'examen des systèmes cérébraux qui en assurent le mouvement et la coordination. Cet axe est également à la base des recherches neuropsychologiques modernes des émotions.

Finalement, la troisième direction de la recherche est apparue plus tard que les deux précédentes. Elle prend en compte la partie psychologique des émotions en étudiant les processus proprement cognitifs. Au cours de la première moitié du XX siècle les recherches des processus mentaux n'avaient pas de soutien suffisant. Ce n'est qu'en 1960, avec l'arrivée de la révolution cognitive dans la science psychologique, qu'on a abouti à un consensus à propos des questions conceptuelles et de la méthodologie de cette approche. En même temps, une étude cognitive des émotions est née, examinant tous les processus mentaux impliqués et portant un grand intérêt pour la place des processus cognitifs dans l'apparition des émotions. Ce courant est nommé *l'approche cognitive* [2].

Il faut noter que toutes les approches susmentionnées comportent quelques mouvements distincts qui se diffèrent l'un de l'autre. Nous allons nous arrêter sur leur caractéristique générale en bref. Ensuite, une plus grande attention va être portée aux théories linguistiques de l'émotivité et aux moyens linguistiques de la verbalisation des états émotionnels dans le texte littéraire, ce qui est lié au sujet de notre recherche.

### 1.2.1 Mouvements qui se réfèrent à l'approche biologique.

1.2.1.1 Mouvement biopsychologique. L'œuvre de Charles Darwin « L'expression des émotions chez l'homme et chez l'animal » (1872) est devenue le point du début de

l'étude scientifique des émotions. Selon le savant, un problème si délicat que les émotions dans le contexte de la théorie de l'évolution était une tâche qu'il souhaitait vraiment résoudre. Il s'est concentré sur les origines et la façon de l'apparition des manifestations émotionnelles au long de l'évolution avant de s'enraciner dans la structure innée. L'ouvrage de Darwin est submergé d'observations sur la façon dont les enfants, les personnes avec les maladies mentales, les animaux et même les peuples autochtones des pays lointains expriment les émotions. Il a conclu qu'il y n'avait pas une très grande variété des émotions. Elles trouvent leur début dans l'évolution et sont donc similaires dans toutes les cultures. Les expressions du visage et corporelles jouaient un rôle important pour la survie des espèces. Ainsi, au moment de la surprise, une large ouverture des yeux pourrait faciliter l'identification de certains événements imprévus. Alors, les mécanismes automatiques sont placés au cœur de la recherche des émotions.

En analysant les travaux de Ch. Darwin, on peut dégager sept idées découlant de son examen de l'évolution des émotions. Conformément à sa thèse, les humains possèdent huit types distincts d'émotions :

- la souffrance, les pleurs ;
- la dépression, l'anxiété ;
- la joie et la bonne humeur ;
- la réflexion, la mauvaise humeur ;
- la haine et la colère ;
- le mépris, le dégoût ;
- la surprise, la peur, l'horreur ;
- la honte et la timidité.

Toutes ces émotions correspondent aux circonstances spécifiques qui les provoquent ; à chacune d'elles répond une expression du visage particulière. Ces idées que nous avons exposées, ont beaucoup contribué à l'étude scientifique de l'expression des émotions. Pourtant, elles ont été véritablement reconnues par la science psychologique seulement un siècle plus tard [55].

1.2.1.2 Courant néo-darwinien. Dans son ouvrage qui s'appelle « Affect, Imagery, Consciousness » (1962), Sylvan Tomkins, professeur au département de psychologie de

l'Université de Princeton, a mis en œuvre une théorie fondée sur la construction d'une quantité limitée d'émotions au cours de l'évolution. En se basant sur les idées de Darwin, Tomkins considère les émotions comme des unités automatiques qui aident à survivre faisant partie du système génétique d'une espèce. Tandis que les théories psychologiques de la motivation reposaient sans doute sur la notion de besoin, l'auteur a soutenu la théorie que nos besoins n'ont pas de pouvoir exclusif de motiver un être vivant. Par exemple, selon lui, si une personne empêche soudainement une autre de respirer, celle dernière montrera la panique et essayera de se délibérer. Pour les psychologues, c'est le manque d'oxygène qui provoque ces réactions. Mais d'après S. Tomkins, la panique est la conséquence d'une attaque inattendue [62].

Comme affirme S. Tomkins, l'organisme, pour survivre, doit obligatoirement posséder un système riche des signaux nécessitant une transition vers l'action. D'après lui c'est le rôle principal des émotions [ibid.].

### 1.2.2 Mouvements liés à l'approche physiologique.

#### 1.2.2.1 Théorie périphérique des émotions. William James (1884), professeur de physiologie, de psychologie et de philosophie à Harvard et unanimement appelé comme le père de la psychologie américaine, chercha surtout à fonder la psychologie sur une base empirique solide. Avant, à cette époque-là, les psychologues et les philosophes traitaient en général les émotions comme des entités psychiques qu'on doit aborder par le biais de descriptions et pas par les moyens scientifiques. En s'appuyant sur les idées de Ch. Darwin, James a complètement changé cette conception. Ainsi, il affirme que l'état mental n'est pas l'essentiel dans la question des émotions. C'est donc la perception de quelque chose en mouvement qui provoque d'abord des modifications corporelles à l'aide d'un mécanisme réflexe. Nous sommes donc en colère parce que nous hurlons et nous avons peur parce que nous tremblons. L'émotion n'est rien d'autre qu'une prise de conscience des changements de réflexes se produisant à la périphérie du système nerveux.

Par conséquent, on considère cette théorie en tant que « la théorie périphérique des émotions » [59].

1.2.2.2 **Béhaviorisme et la campagne contre les émotions.** John Watson, qui a initié la tendance béhavioriste au début du XXe siècle, a cherché à donner à la psychologie le statut de science dure. Seulement le comportement observé devrait attirer l'attention de cette nouvelle science du comportement. Dans ces cadres, les émotions, avec leurs fonctions adaptatives que James a vues, sont devenues des objets condamnés. J. Watson (1919) les considère comme les réactions physiologiques héréditaires n'ayant aucune capacité adaptative. Il les observe comme des phénomènes parasites qui mettent le corps dans un état chaotique et dont il serait utile de se débarrasser. Ils sont particulièrement fréquents chez les enfants et ont tendance à disparaître chez les adultes. J. Watson déclare que l'état émotionnel n'est qu'un indicateur du désordre ou de la destruction des réactions d'une personne dans des conditions problématiques. À son avis, l'analyse des émotions provient plutôt de la physiologie et non de la psychologie. Ces positions ont longtemps empêché la progression de l'étude psychologique des émotions [65].

### 1.2.3 Approche cognitive aux émotions.

1.2.3.1 **Théorie cognitivo-psychologique.** Au début de la révolution cognitive, Walter B. Cannon, le psychophysiologue américain, a signalé que dans les émotions, les modifications physiologiques sont toujours les mêmes. Stanley Schachter, le psychologue américain, suppose que les changements physiologiques décrits par W. Cannon sont une condition préalable pour la création d'un état émotionnel. De ce point de vue, l'émotion ne se manifeste plus comme un phénomène biologique automatique et ne prend pas en compte les spécificités de la situation. Elle est le résultat de l'évaluation de la situation par un individu. Cette théorie « cognitivo-physiologique » a ouvert la voie à l'étude sur le traitement de l'information en certain état émotionnel. Elle était une idée primordiale pendant deux décennies. Cependant, les expériences sur lesquelles elle a été appuyée ont montré des inconvénients évidents qu'on n'a pas longtemps aperçus. En 1979, la chute de plusieurs tentatives de la répliation marque la fin de cette théorie. Après, d'autres positions théoriques ont pris le relais.

1.2.3.2 **Théorie de l'évaluation.** Magda Arnold (1960), une chercheuse d'origine autrichienne qui a émigré aux États-Unis, a fait quelques précisions concernant l'approche

cognitive des émotions. Cela correspond aux travaux de Donald Hebb (1949), un neuropsychologue canadien, qui a influencé un mouvement et qui a fondé la psychologie cognitive en 1960. Le savant affirmait que la stimulation sensorielle vient après le fonctionnement du cortex. Cette activité est une conséquence de l'expérience précédente qui génère des attentes par rapport aux incitations. Par conséquent, la perception n'est jamais neutre. C'est toujours un mi-chemin entre les sensations et les attentes d'un individu. Alors, chaque perception prévoit un certain processus d'évaluation de la stimulation. A l'instar, un objet peut être estimé plus grand ou plus petit que l'autre. Nous pouvons faire des évaluations économiques ou commerciales. Pourtant, souvent cette évaluation est faite avec un certain élan à l'objet. C'est donc que l'émotion se produit conformément à la « théorie de l'évaluation » de M. Arnold [54].

Les chercheurs, qui rejoignent l'analyse théorique fait par Magda Arnold, sont nombreux. Certains d'eux ont apporté une contribution importante au développement de la théorie mentionnée. Ainsi, K.R. Scherer (1984), psychologue allemand et professeur de l'Université de Genève, a précisé le processus d'évaluation. Il affirmait qu'une personne scrute constamment les choses et les événements de son champ perceptuel selon une séquence extrêmement rapide qui comporte toujours cinq niveaux d'appréciation de la situation : l'évaluation de la nouveauté ; la satisfaction intérieure ; la pertinence par rapport aux objectifs et aux besoins ; la capacité de faire face et le respect des normes.

Il faut aussi mentionner Nico Frijda (1986), le théoricien influent des émotions à l'Université d'Amsterdam, qui a souligné le rôle central joué par les tendances en matière d'émotions. Il déclare que les émotions et ces tendances d'action sont la même chose. Chaque type d'émotion correspondrait à une tendance typique de l'action et les émotions vivantes conduiraient, au moins partiellement, à la prise d'une décision, comme par exemple, de fuir, de se rejoindre, ou bien de se détacher de quelque chose [58].

Alors, pour faire le bilan, on doit constater que les recherches scientifiques sur les origines et les manifestations des émotions chez les hommes avaient toujours une place importante au cours de l'histoire de la science. Plusieurs psychologues (W. Cannon, M. Arnold, N. Frida, K. Scherer et beaucoup d'autres) ont contribué à l'avancement de différentes théories des émotions ce qui a suscité des recherches scientifiques ultérieures.

Dans ce paragraphe nous avons analysé trois théories principales exposant les approches non-linguistiques aux origines et aux fonctions des émotions.

Ainsi, en parlant du courant le plus ancien, on parle de celui biologique. En bref, ce mouvement perçoit les émotions comme des dispositifs biologiques formés pendant l'évolution des espèces. Les manifestations des émotions les plus marquantes se trouvent dans les réactions du corps, donc elles sont innées par leur nature. Dans le cadre de ce courant-là, on considère les raisons des émotions seulement à un niveau biologique, c'est-à-dire au niveau de l'organisme.

Le courant suivant est apparu de la volonté de comprendre les changements intérieurs du corps qui provoquent de nombreuses manifestations de l'organisme de l'homme en certains états émotionnels. Donc, l'approche physiologique se concentrait sur les fonctions des modifications du corps et puis elle s'est tournée vers l'analyse des systèmes cérébraux qui en assurent le mouvement et la coordination.

Enfin, la troisième direction prend en compte la partie psychologique des émotions en étudiant les processus proprement cognitifs. C'est en 1960, avec l'arrivée de la révolution cognitive dans la science psychologique, qu'une étude cognitive des émotions est née examinant tous les processus mentaux impliqués, portant un grand intérêt à la place des processus cognitifs dans l'apparition des émotions.

Donc, on a caractérisé en bref les approches non-linguistiques, comme celles qui n'ont presque pas le lien à la linguistique et l'étude du texte littéraire, mais qui ont bien sûr influencé les recherches ultérieures dans ce domaine.

### **1.3 Théories linguistiques de l'émotivité**

Étant principalement un objet de psychologie, de physiologie et de philosophie, les émotions sont encore dans une plus grande mesure l'objet d'étude de ces disciplines et, dans une moindre mesure, de la linguistique. Cela s'explique par la nature de l'objet scientifique : les données sur les émotions obtenues dans ces domaines constituent le fond qui contribue au développement des problèmes linguistiques des émotions.

La linguistique, plus tard que d'autres sciences, s'est tournée vers l'étude de la

sphère émotionnelle. Les racines de la linguistique des émotions remontent à la discussion prolongée de nombreux linguistes (par exemple, M. Bréal, K. Bühler, E. Sepir, G. Guillaume, Ch. Bally et d'autres) sur le point de savoir si la linguistique devrait traiter des composantes émotionnelles. Certains ont assuré que la fonction cognitive constituait le trait dominant du langage et ont donc exclu l'étude de la composante émotionnelle des études sur le langage (K. Bühler, E. Sepir, G. Guillaume). D'autres (Ch. Bally, M. Bréal) ont considéré l'expression des émotions comme une fonction centrale du langage [55]. Ainsi, Ch. Bally, le fondateur de la direction de la stylistique fonctionnelle, a inclus dans le sujet de la stylistique non seulement les moyens d'expression de la langue en tant que moyen de nuancer les sentiments de l'auteur, mais également des facteurs de communication qui déterminent le choix de la langue dans des situations de communication spécifiques. Il signale que le discours créé par l'homme exprime principalement ses sentiments et caractérise le locuteur d'une manière ou d'une autre (c'est-à-dire qu'il peut constituer le fondement de sa caractérisation sociale) [ibid.], et l'état mental du locuteur affecte la sélection des moyens linguistiques dans la parole : « Toute pensée qui dépend de la vie est émotionnelle » [ibid.]), en raison de son appartenance à une certaine classe, un niveau culturel et éducatif ; les traditions, les valeurs morales, ainsi que la situation spécifique et l'environnement social [ibid.] Ce sujet a longtemps fait l'objet de débats, mais depuis que les contours d'un nouveau paradigme linguistique humaniste ont commencé à émerger, les linguistes ne peuvent plus négliger la sphère des émotions en tant que le facteur humain du langage.

Alors, à partir des années 70 du XX siècle, commence le développement dynamique de la théorie linguistique du côté émotionnel du discours. Les déclarations de Ch. Bally, V. Gak, E. Myagkova que tout dans la langue est émotionnel, ont pris une grande importance. La science humanitaire mondiale a accumulé un énorme bagage de connaissances sur le monde émotionnel de l'homme. Et l'aspect linguistique de l'émotivité humaine fait aujourd'hui une partie intégrante de la recherche scientifique dans de divers domaines de la connaissance. C'est grâce aux données linguistiques que les dispositions les plus importantes de la théorie de l'émotivité humaine et de la théorie linguistique ont été justifiées et affinées.

À l'heure actuelle, toute la variété d'approches théoriques constituent la base de la recherche et du développement linguistiques dans des domaines connexes, mais aucun des concepts existants n'est néanmoins exhaustif [52]. Les sciences psychologiques et psycholinguistiques visent principalement à étudier les fonctions des émotions dans les activités humaines. Cependant, malgré la clarté des positions scientifiques, l'état de l'étude de la psychologie des émotions, selon les psychologues eux-mêmes, reste insatisfaisant. Le problème de la construction d'une théorie psychologique solide à plusieurs niveaux des émotions n'a pas encore été résolu. Cela crée certaines difficultés pour les linguistes face aux problèmes de soutien linguistique des émotions. L'un d'eux est la variété des classifications des émotions. B. Dodonov, le linguiste russe, affirme même qu'« il est impossible de créer une classification universelle des émotions ; et une classification qui a bien servi à résoudre un cercle de problèmes doit inévitablement être remplacée par une autre lors de la résolution d'un cercle de problèmes différent » [16; 22]. La liste des émotions de base elle-même n'est finalement établie ni en psychologie ni en physiologie (ainsi, les psychologues dégagent plus de 500 émotions différentes).

Les processus de nommer les émotions sont également assez compliqués. Ainsi, selon les observations de B. Dodonov, dans la pratique courante, les gens utilisent souvent le même mot pour désigner des expériences différentes, de sorte que leur nature réelle n'apparaît clairement que dans le contexte. En même temps, une même émotion peut être dénotée par des mots différents. Ainsi, en prenant en compte toutes les questions difficiles et non résolues de la théorie psychologique des émotions, un linguiste devrait d'abord examiner les mécanismes linguistiques de désignation et d'expression des émotions, d'autant plus que « les émotions prennent la signification pour un linguiste exclusivement quand ils sont exprimées par des moyens linguistiques » [16;23]. La nécessité d'une analyse linguistique appropriée des moyens reflétant les émotions humaines est motivée par le problème non développé, le fait que l'expression linguistique des émotions n'a pas encore été suffisamment étudiée.

D'après V. Shakhovskiy, le linguiste russe, les émotions sont à la mode aujourd'hui. Actuellement, elles couvrent tout l'espace de communication d'une personne : les médias, la politique, la communication quotidienne et artistique. Les émotions sont devenues

l'élément le plus important de l'esprit, de la pensée et de la conscience linguistique d'une personne moderne appartenant à n'importe quelle culture linguistique. Les différentes expériences émotionnelles présentées dans les mots et les énoncés sont claires pour tous ceux qui parlent une langue donnée. Cela s'explique par le fait que les émotions d'une communauté linguistique donnée sont sociologisées et psychologisées, c'est-à-dire résumées par l'expérience nationale spécifique d'un peuple. Elles ne constituent pas seulement une forme d'évaluation de l'environnement d'une langue donnée, mais elles sont également un fragment important de cet environnement et une image du monde. À cet égard, « l'émotion en tant que catégorie linguistique est la propriété immanente d'un langage d'exprimer les états et les expériences psychologiques (émotionnels) d'une personne par le biais d'unités spéciales de langage et de langage – les émotifs » [67].

Selon le chercheur russe Y. Apresyan, le système émotionnel est nécessaire pour une description systématique de l'image d'une personne en fonction de son langage. Ainsi, Y. Apresyan donne l'algorithme suivant pour la formation des émotions dans une langue :

- la cause fondamentale est la perception physique ou mentale d'un certain état de choses ;
- la cause immédiate de l'émotion est une évaluation intellectuelle de cet état de choses ;
- une émotion proprement dit, ou un état d'esprit, dû à l'état de choses qu'une personne a perçues ou envisagées, et à son évaluation intellectuelle de cet état de choses ;
- une manifestation externe de l'émotion, qui a deux formes principales : les réactions physiologiques incontrôlées du corps à cause de l'émotion (par exemple, lever des sourcils) et les réactions contrôlées de la motricité et de la parole du sujet au facteur qui provoque l'émotion, ou à son évaluation intellectuelle [1].

Analysons maintenant l'approche linguistique à l'étude de la composante émotionnelle de l'homme. En faisant référence aux travaux de V. Shakhovsky, on peut constater qu'il y a un monde (objet), et une personne (sujet) capable de refléter ce monde. Pourtant, l'homme ne le reflète pas de manière mécanique, mais de manière biaisée, sélective : seulement cela dont il a besoin pour le moment ou si c'est intéressant pour quelque raison. Les émotions régulent ce processus de réflexion, agissant en tant que

médiateur entre le monde et son reflet dans le langage de l'homme : les émotions expriment la signification des objets du monde pour une personne. Les émotions en tant que phénomène mental reflètent (c'est-à-dire reproduisent) dans la conscience d'une personne ses relations émotionnelles avec le monde, qui sont subjectives, mais conscientes socialement et par conséquent caractérisées dans une certaine mesure. Les émotifs sont classés par leur sémantique (affectifs, connotatifs), par leur mode d'existence (de la langue, du langage), par le type de sémantique émotionnelle, par le caractère explicite / implicite de l'expression. La fixation des processus émotionnels se produit à travers le mécanisme mental de leur réflexion dans la sémantique des mots utilisés pour la verbalisation des relations émotionnelles. L'expérience de l'état émotionnel est localisée dans la structure sémantique des mots correspondants – les images des objets auxquels ils correspondent. Cette réflexion est codée dans le mot par les composants spécifiques de sa sémantique, qui forment son émotivité, c'est-à-dire sa capacité sémantique à reproduire l'expérience de l'expression verbale de certaines relations émotionnelles de sujets dans des conditions appropriées. Une émotion est « stockée » dans un mot sous forme d'idées à son sujet, cette idée peut « naître » et se déployer jusqu'à l'émotion vécue par une personne à un moment donné. Ainsi, les émotions « pénètrent » dans les mots, s'y fixent, y sont gardées et, si nécessaire, se manifestent, s'expriment et sont reconnues à l'aide des mots. [71].

De surcroît, dans le cadre du paradigme linguoculturelle, le problème des perspectives culturelles dans la présentation linguistique des émotions et des événements émotionnels (les causes de certaines émotions chez les personnalités linguistiques) relève un intérêt particulier. Les émotions sont culturellement conditionnées : elles sont imposées à un groupe linguistique par divers scénarios cognitifs associés à l'une ou l'autre terminologie de l'émotion [51]. Il convient de garder à l'esprit que les scénarios cognitifs d'émotions ne sont pas formés par la biologie et la psychologie humaines universelles, mais par la culture d'un groupe ethnique donné et de ses réflexes conditionnés par le plan national. Les personnalités linguistiques de toutes les cultures sont unies par le fait qu'elles éprouvent toutes les émotions universelles : colère, joie, peur, bonheur, chagrin, haine, etc. Cependant, la répartition de ces émotions universelles, leur intensité, leur accentuation dans les actes de langage est différente au niveau de la personnalité

linguistique aussi bien qu'au niveau culturel et national [48]. La capacité d'un individu en tant que personne linguistique, à contrôler l'expression verbale des émotions et à les transmettre à travers des filtres de la situation, sociaux et autres dans le processus de communication et, selon eux, de regrouper les mêmes émotions dans différentes formes de langage ou de ne pas les transmettre du tout indique l'intelligence de l'émotivité communicative.

Alors, en faisant le bilan, il faut dire que la question de la description et de la manifestation des émotions a pris la place dans la science linguistique relativement récemment. Les origines de ce sujet peuvent être tracées dans les travaux des linguistes connus comme M. Bréal, K. Bühler, E. Sépir, G. Guillaume, Ch. Bally, etc. Ensuite, dans les années 70 du XX siècle, les savants ont commencé à développer ce domaine ; la science des émotions a obtenu son nom – l'émotiologie. Ainsi, les chercheurs ont tenté d'élaborer les classifications des émotions et de les nommer, ce qui était un processus assez difficile. Les linguistes B. Dodonov, V. Shakhovskiy, Y. Apresyan, A. Vezhbitskaya ont étudié les moyens linguistiques de l'expression des émotions humaines. Ils affirmaient que c'est surtout par l'intermédiaire du langage que les émotions peuvent être manifestées et identifiées.

#### **1.4 Représentation lexicale des émotions dans les textes littéraires**

Le problème de la verbalisation des émotions était soulevé dans les travaux de nombreux linguistes mondialement reconnus, comme V. Shakhovskiy, A. Vezhbitskaya, O. Wolf, I. Kvasnyuk et beaucoup d'autres. La représentation linguistique des émotions est une partie importante de l'image linguistique du monde de toutes les langues et occupe l'une des places centrales dans la linguistique moderne. E. Guerassimov note : « Les émotions et les sentiments provoqués par les qualités d'un objet sur lesquelles un collectif linguistique met l'accent, mais qui reflètent non pas l'objet lui-même, mais son attitude à l'égard de celui-ci, deviennent l'objet de la dénomination » [10; 20].

Pour exprimer des émotions, une personne utilise de divers moyens, tels que les mots, les expressions faciales et les gestes. Pourtant, le lexique émotionnel est le moyen le

plus frappant et intéressant d'exprimer des émotions.

Il est connu que l'une des fonctions primordiales d'une langue est celle communicative, qui sert non seulement à exprimer les pensées de la personne, mais aussi à refléter son attitude subjective envers l'énoncé (les sentiments, la volonté, l'appréciation etc.). Il faut mentionner aussi la fonction expressive de la langue qui est comprise comme « la capacité d'exprimer l'état émotionnel du locuteur, son attitude subjective envers les objets et les phénomènes de la réalité » [40; 35].

Par conséquent, les émotions ont une double manière de leur présence dans la langue. Premièrement, elles se manifestent comme l'accompagnement émotionnel qui émerge à cause de la réflexion dans le langage sur un état émotionnel d'un individu par ses jugements émotionnels. Deuxièmement, les émotions sont représentées par les signes de la langue comme la réalité objective, similaire à n'importe quelle réalité observée. Donc, il faut distinguer les notions de la description des émotions dans la langue et l'expression des émotions dans la langue. [4].

Dans notre analyse de l'expression des émotions dans les oeuvres littéraires, nous utilisons la classification proposée par V. Shakhovsky [49], qui dans son travail « Catégorisation des émotions dans le système lexico-sémantique du langage » identifie trois types de lexique représentant les émotions humaines:

1) le lexique qui désigne les émotions ou bien **le lexique des émotions**. Dans la littérature scientifique ce terme est défini comme un lexique qui nomme et décrit les émotions, contenant la notion d'émotions dans sa sémantique ; il est orienté vers l'objectivation des émotions dans le langage. Il faut aussi souligner que la nomination des émotions dans la langue a le nom des méta-émotions : elles sont les images évoquées par certains sentiments, et pas les sentiments proprement dits [ibid.].

2) le lexique qui décrit les émotions, sans les nommer directement, mais en faisant référence à tel ou tel état émotionnel – **le lexique émotionnel**. Le lexique émotionnel comporte les mots de couleur émotionnelle qui sont également utilisés pour exprimer les émotions du locuteur et son évaluation affective de l'objet. Lorsqu'on comprend l'émotion comme une forme spécifique de réflexion de la réalité et son évaluation à travers des sentiments humains, le terme de lexique émotionnel révèle la relation entre un mot et une

certaine émotion exprimée à l'aide de ce mot. Comme exemple, certains savants incluent en ce groupe de lexique des mots stylistiquement colorés (*mamie, gosse* etc.) ; les mots grossiers (*coquin, salaud* etc.) ; les interjections (*doux Jésus !, bravo !* etc.) etc.

3) le lexique exprimant des émotions, où l'émotion elle-même n'est pas appelée, mais se manifeste dans la sémantique du mot, transmettant par la désignation indirecte l'état émotionnel du locuteur. C'est justement ce groupe de lexique qui est, selon le chercheur, **le lexique émotif**, qui forme un fonds lexical des moyens émotifs d'une langue. Contrairement au lexique des émotions et du lexique émotionnel, le lexique émotif, qui est l'un des aspects les plus importants du monde intérieur de la personnalité, désigne les expériences émotionnelles et leurs manifestations ; de plus, le lexique émotif a un potentiel émotionnel important [ibid.].

Pour illustrer la classification de V. Shakhovsky, examinons, à titre d'exemple, les phrases tirées du roman étudié « Ensemble, c'est tout » : « – *Elle avait pris sur son genou la main de son amie et la lissait comme si c'était le bas de sa jupe, mécaniquement. Le chagrin et l'effroi l'empêchaient d'être plus tendre* » (Gavalda, ECT). Dans l'extrait susmentionné, les mots *chagrin* et *effroi* font tout de suite référence aux états émotionnels correspondants car selon le dictionnaire de la langue française « Larousse » [71] le *chagrin* signifie « état de déplaisir, de peine, d'affliction », et inclut « la manifestation de cet état ». Le mot *effroi*, à son tour, signifie « grande frayeur qui glace, épouvante ; terreur », c'est-à-dire la constatation directe, explicite de l'état émotionnel de l'héroïne. De surcroît, l'auteur utilise la figure stylistique nommée la gradation pour renforcer l'image des souffrances internes du personnage : si le mot *chagrin* exprime le déplaisir et ne se manifeste pas habituellement d'une manière très frappante et expressive, le mot suivant, *effroi* marque un état émotionnel plus fort, plus visible pendant sa manifestation, car, selon la définition, c'est une émotion « qui glace », en d'autres mots, qui a une influence signifiante non seulement sur l'état interne, mais aussi sur l'expression du visage, la posture et sur la conduite de l'homme. Alors, dans l'exemple donné nous avons analysé les cas de l'utilisation du lexique des émotions comme une des façons de l'expression des émotions dans le texte littéraire.

Dans l'exemple suivant, les adjectifs utilisés sont classifiés comme le lexique des émotions par certains linguistes, et comme le lexique émotionnel par d'autres. Si nous prenons en compte l'estimation de V. Shakhovsky, il est plus correctement de parler du lexique des émotions dans ce cas, car les mots analysés comportent une indication directe à des émotions concrètes : « – *Elle était vivante. Bien vivante. Aussi active que les autres. Aussi gaie, aussi triste, aussi courageuse, aussi sensible et aussi décourageante que n'importe quelle fille* » (Gavalda, ECT). Dans la phrase analysée, le lexique émotionnel est représenté par les adjectifs *gaie* et *triste*, qui rendent une image claire de l'état émotionnel de l'héroïne principale. Dans ce fragment, l'auteur utilise l'antithèse : l'adjectif *gaie*, d'après le dictionnaire « Larousse », signifie « qui rit, s'amuse, est joyeux, de bonne humeur ; qui manifeste cette gaieté » ; aussi bien que « qui met de bonne humeur, inspire la gaieté ; joyeux, riant, clair » [70]. Donc, c'est une émotion positive, représentant un bon état émotionnel. L'adjectif *triste*, à son tour, signifie « qui éprouve du chagrin ; qui fait naître le chagrin, la mélancolie, la peine » [ibid.], c'est-à-dire c'est une émotion désagréable, complètement différente de celle déjà analysée. Dans cette phrase, l'antithèse, qui consiste en utilisation de ces deux adjectifs totalement opposés, souligne le fait que le personnage principal ne se diffère point d'autres gens ; elle éprouve les mêmes émotions que les autres, elle peut être de bon humeur (*gaie*) , aussi bien qu'elle peut subir des difficultés et être dans un état déprimé (*triste*). Il faut également mentionner la présence de l'adverbe *aussi* qui se répète plusieurs fois dans cet extrait : « *Aussi gaie, aussi triste, aussi courageuse, aussi sensible et aussi décourageante* » (Gavalda, ECT). Grâce à l'utilisation de cette répétition, l'écrivaine renforce encore une fois la similarité de l'héroïne principale et d'autres gens au niveau émotionnel : elle révèle des émotions complètement pareilles, elle veut être socialisée, comprise par les gens, bien qu'elle paraisse fermée et un peu froide par rapport aux autres. Alors, on peut constater que le lexique émotionnel, analysé dans l'exemple susmentionné, nous indique clairement les sentiments de l'homme par la description directe de ses émotions. De plus, nous notons la présence d'autres moyens linguistiques, n'étant pas eux-mêmes le lexique émotif, ils aident également à mieux comprendre le monde émotionnel du personnage (comme le mot *aussi* dans le fragment).

Prenons maintenant un autre exemple qui éclaircie le deuxième groupe de lexique –

le lexique émotionnel. Dans le cas présent, nous analysons le fait de l'expression des émotions par l'utilisation de l'interjection : « *Doux Jésus !* » *s'exclama-t-elle, en apercevant le corps de son amie étendu sur le carrelage de la cuisine* » (Gavalda, ECT). Dans le fragment observé, nous n'apercevons pas de constatation directe de l'état émotionnel du personnage, c'est-à-dire il n'y a pas de lexique des émotions comme dans les exemples précédents (*le chagrin, gai* etc.). Pourtant, les émotions sont exprimées par le lexique émotionnel, qui pointe sur les sentiments internes d'Yvonne, quand elle a aperçu son amie Paulette allongée sur le plancher : « *Doux Jésus !* ». Selon « Larousse », c'est « une exclamation de surprise, de frayeur, d'admiration, etc. » [70]. Vu la situation inattendue et dangereuse qui a frappé la femme âgée, l'interjection susmentionnée manifeste une grande surprise et l'angoisse d'Yvonne. Le fait de l'appel aux forces plus hautes, particulièrement à Dieu et à Jésus, prouve en général que l'homme se sent perdu et incertain à cause d'une situation imprévue ; il semble s'adresser inconsciemment à quelqu'un qui est plus fort et plus sage que lui, qui peut certainement l'aider. En outre, le verbe *s'exclamer*, utilisé dans le discours indirect, souligne aussi une grande perturbation émotionnelle de l'héroïne, car ce verbe signifie selon le dictionnaire, « pousser un ou des cris ou dire quelque chose d'une voix forte qui exprime la surprise, la joie, un sentiment vif, etc. » [ibid.]. Les émotions fortes et inattendues, bonnes aussi bien que mauvaises, sont présentes dans la sémantique du verbe examiné. Donc, l'extrait analysé prouve que les émotions peuvent souvent être exprimées de façon voilée, sans les nommer directement, comme dans les exemples précédents.

En prenant en compte encore un moyen, décrit par V. Shakhovsky, le lexique émotif, il faut signaler que c'est la manière la plus implicite et invisible d'exprimer l'état émotionnel d'une personne, et pourtant, la plus expressive et frappante pour l'imagination du lecteur. À titre d'exemple, prenons le fragment suivant du roman « Ensemble, c'est tout »: « – *Ça ira ma grande ? – Oui, répéta Camille en retenant ses larmes. – Tu veux garder nos clefs ? – Non, non, ça ira. Je... qu'est-ce que je peux dire... qu'est-ce que... Elle pleurait. – Ne dis rien. – Merci ? – Oui, fit Mathilde* » (Gavalda, ECT). Dans cet extrait de dialogue entre le personnage principal Camille et la femme qui l'a aidée à déménager, Mathilde, nous ne pouvons pas noter les moyens lexicaux indiquant directement l'état

émotionnel. Il n'y a pas non plus d'expressions affectives ou de mots émotionnellement colorés comme dans l'exemple précédent. Cependant, la description des manifestations physiques nous rendent une image complète des sentiments interne de l'héroïne ; car les signes externes comme les larmes, la sourire, la rougeur etc. sont compréhensibles et communes pour toute l'humanité. Ainsi, l'expression *en retenant ses larmes* souligne une grande perturbation de l'état interne de Camille : nous apprenons du contexte qu'elle est très touchée et reconnaissante pour l'aide qu'elle a reçue. De plus, l'auteur utilise la gradation pour montrer que cet état émotionnel est plus fort : *répéta Camille en retenant ses larmes* → *elle pleurait*. Grâce à ces expressions qui décrivent non pas les sentiments eux-mêmes, mais leurs manifestations physiques, on apprend l'état émotionnel réel de l'héroïne, tandis que les répliques des personnages ne suffisent pas pour éclaircir les émotions vécues par les héros. Donc, on a analysé encore un type de lexique qui exprime les émotions – le lexique émotif, qui fait référence à l'état émotionnel sans nommer les émotions elles-mêmes et sans les transmettre par la parole des locuteurs.

En faisant le bilan, on doit dire que l'expression des émotions est le plus marquée dans l'aspect lexical de la langue, bien qu'elle se manifeste aussi aux autres niveaux comme ceux phonétique, morphologique, phraséologique et syntaxique, ce que nous analyserons plus en détails dans la partie pratique de notre recherche. Alors, d'après V. Shakhovsky, il y a trois types de lexique exprimant les émotions. Tout d'abord, on parle du lexique des émotions, qui inclut les mots, dont la signification fait la référence directe aux émotions en leur donnant le nom ; donc, l'état émotionnel est tout de suite compréhensible pour celui qui lit ou l'écoute. Ensuite, le lexique émotionnel n'inclut pas les noms directs des émotions ; cependant, il comporte les mots émotionnellement colorés, qui aident à créer une tonalité particulière du texte. Ce sont, par exemple, les mots stylistiquement marqués, les expressions grossières, les interjections etc. Enfin, le troisième type de lexique s'appelle le lexique émotif. Contrairement au lexique des émotions et du lexique émotionnel, le lexique émotif, qui est l'un des aspects les plus importants du monde intérieur d'une personne, désigne les expériences émotionnelles et leurs manifestations. Sans doute, le domaine du lexique, lié à l'expression des émotions de celui qui parle, a un potentiel signifiant de décodage du monde intérieur d'un individu et

fait l'objet d'une grande attention des savants contemporains.

## **Conclusion du Chapitre 1**

Dans le premier chapitre, nous avons étudié la notion d'émotion en tant qu'un constituant primordial de l'expression psychologique des sentiments. Premièrement, c'était très important d'examiner le concept d'émotion du point de vue psychologique. Nous avons également analysé quelques approches à la classification des émotions (K. R. Sherer, V. Shakhovsky etc.). De plus, nous avons éclairci les notions souvent confondues tels que les humeurs, les préférences, les postures impersonnelles, les épisodes émotionnels et les sentiments, ce qui est nécessaire pour l'étude ultérieure des émotions.

En outre, on a examiné en détail les courants et leurs nombreuses branches qui ont stimulé la formation et le développement des théories de l'émotion, ainsi que des opinions autoritaires des linguistes et des psychologues connus. Parmi elles, il faut nommer celle biologique de Charles Darwin, d'où découlent sept thèses de son analyse évolutionnaire des émotions. En bref, dans le cadre de ce courant-là, on trouve les raisons de la naissance des émotions seulement à un niveau biologique sans toucher d'autres sphères de la vie humaine. La deuxième grande approche, nommée l'approche physiologique, a initialement étudié les fonctions des modifications du corps dans certain état émotionnel et puis elle s'est tournée vers l'analyse des systèmes cérébraux qui assurent le mouvement et la coordination. Enfin, la troisième direction, le mouvement cognitif, s'est arrêtée sur le côté psychologique des émotions en étudiant les processus proprement cognitifs.

Dans la partie suivante, nous nous sommes concentrés sur des approches linguistiques de l'étude des émotions, car c'était une information indispensable pour nos recherches pratiques. Alors, tout d'abord, il fallait nous focaliser sur les origines de l'analyse des émotions dans la science linguistique ; donc, tels noms comme M. Bréal, K. Buhler, E. Sepir, G. Guillaume, Ch. Bally ont été mentionnés. Ensuite, nous nous sommes adressés aux travaux des linguistes connus comme B. Dodonov, V. Shakhovsky, Y. Apresyan, A. Vezhbitskaya pour étudier les particularités de la représentation et la manifestation des émotions dans la langue.

Enfin, nous avons abordé les différents types de lexique servant à exprimer les émotions, car c'est un moyen le plus fréquent et le plus brillant de l'expression des émotions dans les textes littéraires. Selon la classification de V. Shakhovsky, nous avons présenté les moyens lexicaux essentiels de la verbalisation des émotions : le lexique des émotions, le lexique émotionnel et le lexique émotif. Sur des exemples concrets du roman d'Anna Gavalda « Ensemble, c'est tout », tous les types susmentionnés ont été illustrés et analysés.

Dans le chapitre suivant, nous allons nous arrêter sur la notion de concept, particulièrement, sur le concept émotionnel comme celui le plus important pour notre recherche. Nous allons également élucider la classification des concepts et leur signification pour l'étude des textes littéraires.

## **Chapitre 2.**

### **FONDEMENTS THÉORIQUE DE L'ÉTUDE DES CONCEPTS**

Une tendance caractéristique de l'humanité contemporaine est la recherche de dominants culturels sémantiques et généraux présents dans la langue, dans divers domaines de l'art et de la littérature. L'étude des constantes littéraires, en tenant compte de leur essence mentale, peut être menée non seulement en tant que recherches littéraires, mais également en tant qu'étude interdisciplinaire dont la méthodologie apparaît de plus en plus clairement dans le paradigme de la pensée scientifique moderne, en raison de l'intégration de disciplines scientifiques connexes et de divers champs de connaissances. Le nom de ces constantes peut être donné par analogie avec le terme déjà défini dans les domaines de la philosophie, de la culturologie, de la linguistique cognitive, de la psychologie, de la sociologie et de la communication. Cette notion unificatrice, largement utilisée dans les sciences humaines modernes, est le terme « concept ». Les catégories du concept et des universaux sont connues de la science depuis le Moyen Âge (Pierre Abélard, Gilbert Porretansky, Thomas d'Aquin etc.), mais c'est seulement à la fin du XXe siècle que leur actualisation apparente a commencé. L'utilisation de ces catégories manifeste aujourd'hui une direction presque indépendante de la pensée scientifique. M. Epstein parle de la possibilité de développer une méthodologie qu'il appelle « conceptualisme ». « Le conceptualisme, explique l'auteur, est une activité de réflexion constructive dans le domaine des concepts et des universaux » [52; 168]. Il voit la tâche de cette méthodologie dans « la création de plusieurs modèles de mondes possibles, de pratiques cognitives et sociales » [ibid]. Donc, examinons plus en détails les définitions du terme et les classifications des concepts.

#### **2.1 Définition du terme « concept »**

L'une des premières définitions du concept en science appartient au philosophe russe S. Askoldov : « Le concept est une unité mentale qui nous remplace dans le processus de penser un ensemble indéfini d'objets du même genre » [3; 15]. Les signes, nommés par

S. Askoldov, comme l'appartenance à la sphère de conscience et la capacité à généraliser, resteront des caractéristiques obligatoires du concept pour toujours.

Il faut noter que les scientifiques russes A. Kubriakova [28] et Y. Stepanov [44] ont le plus largement contribué à la définition de la notion donnée. Selon leurs travaux, d'une part, le concept est l'unité de base de la conscience, la composante de « l'inconscient collectif », l'unité opérationnelle de la mémoire, l'unité des ressources mentales ou psychiques de notre conscience, la « brique » du système conceptuel, qui reflète la connaissance et l'expérience de l'homme sous forme de l'unité de connaissances ; partiellement verbalisé par des moyens linguistiques ; et qui aussi contient une part importante d'information non verbale [28, 44]. D'autre part, selon S. Stepanov, le concept agit comme un caillot d'énergie de la culture, une image mentale de ce qui ne peut pas toujours être exprimé par des mots, mais qui peut être vu, entendu, senti, reconnu, et retenu ; de plus, les concepts en général peuvent soi-disant se répandre sur les mots et les choses et les exprimer (les incarner) [44].

Le mot concept traduit du latin (*conceptus*) signifie « notion ». Le lien entre le concept et la notion est noté par tous les chercheurs de ce phénomène, cependant, leur corrélation est expliquée différemment. Outre le sens fondamental du concept, il est également nécessaire de prendre en compte ses caractéristiques facultatives relevées dans les travaux des philosophes. C'est la « corrélation des concepts les uns avec les autres » [67] ou la « corrélation d'un concept avec un problème » [ibid], qui permet à des concepts de se croiser, de se coordonner.

Le principal domaine scientifique de l'étude des concepts à l'heure actuelle est la linguistique où il existe déjà diverses écoles et des sphères différentes de recherches des concepts [38]. Naturellement, cette catégorie a de différentes interprétations en linguistique, ayant en même temps un champ de significations commun.

Alors, dans la recherche présente nous allons nous concentrer sur les acquisitions des linguistes dans la sphère de conceptologie, notamment sur la réalisation des concepts dans les textes littéraires ; puisque cela est nécessaire pour le travail ultérieur lié à l'analyse de l'œuvre choisie. Premièrement, commençons par les typologies des concepts élaborées des chercheurs différents.

## 2.2 Types de concepts

La question de la typologie des concepts est l'une des premières questions théoriques posées par la linguistique cognitive pendant le processus de sa formation. La recherche de la définition du concept et de ses spécificités mentales était étroitement liée au problème de la classification des concepts, auquel les chercheurs ont fait une grande attention.

Le développement intensif de la linguistique cognitive, la compréhension théorique du terme « concept » et la typologie des concepts ont amené les chercheurs à comprendre que le concept est une notion générique qui combine différents types de phénomènes mentaux dont la fonction est la structuration de la connaissance dans l'esprit humain.

Il est compréhensible que les concepts sont des unités de pensée dont le contenu et l'organisation peuvent être très différents, tout en conservant leurs fonctions fondamentales : structurer la connaissance et agir en tant qu'unités du processus de réflexion. Une typologie des concepts est possible et nécessaire en vue que les types de connaissances représentés par les concepts sont différents. Ainsi, A. Babushkin différencie les images de pensées, les schémas, les hyperonymes, les cadres, les scripts et les concepts kaléidoscopiques [5]. S. Vorkachev identifie les concepts de plus haut niveau (DEVOIR, BONHEUR, AMOUR, CONSCIENCE) et les concepts ordinaires (EAU, SOLEIL) [8]. M. Pimenova dégage les types de concepts suivants : images (PAYS, MÈRE), idées (SOCIALISME, COMMUNISME) et symboles (CYGNE), ainsi que les concepts de culture, qui sont divisés en plusieurs groupes : catégories universelles de culture – TEMPS, ESPACE, MOUVEMENT, CHANGEMENT, CAUSE, EFFET, QUANTITÉ ; catégories socioculturelles – LIBERTÉ, JUSTICE, TRAVAIL, RICHESSE, BIENS ; catégories de la culture nationale – VOLONTÉ, PARTAGE, ESPRIT ; catégories éthiques – BIEN, MAL, DEVOIR, VÉRITÉ ; catégories mythologiques – DIEUX, ANGE GARDIEN, ESPRITS etc. [34].

Si on prend en considération les critères clés de la systématisation des concepts qui servent de base aux recherches des savants, on note les suivants : environnement et actualisation, contenu du concept, son universalité ou spécificité, place dans la hiérarchie ou poids spécifique dans le système conceptuel, degré de variabilité, format d'actualisation,

etc. L'ensemble de critères et la liste de classes de concepts peuvent être complétés et détaillés. Analysons maintenant des exemples des typologies de concepts les plus courantes. Ainsi, selon l'environnement de l'être, qui détermine l'essence ontologique des concepts, on distingue : les concepts linguistiques, ou les concepts exprimés verbalement [18] ; les concepts de texte [20 et ses étudiants] ; ceux du discours [32, 37] ; les concepts philosophiques [15]; ceux culturels [8,21], y compris les concepts linguoculturels [42] et ethnoconcepts [41] ; les concepts artistiques [3, 33] et les concepts esthétiques. D'après le contenu on peut distinguer : les concepts de catégorie (TEMPS, ESPACE), théosophiques (VIE, MORT), téléonomiques (VÉRITÉ, JUSTICE), qui font appel à des valeurs spirituelles plus élevées [36], les concepts anthropologiques (MÈRE, HOMME), les concepts émotionnels [60], les concepts psychologiques, les concepts écologiques [13], les concepts mythiques [45]. L'inventaire thématique des concepts semble être le plus ouvert à l'achèvement. Selon leur place dans la hiérarchie, tout d'abord textuelle, les savants distinguent les méga-, macro-, hyper-, méso-concepts, cataconcepts et leurs constituants [20] ; par le degré de variabilité – des constantes, principalement culturelles, stables dans le temps, et des concepts vibrationnels [44].

Une classification récemment élaborée, qui est assez intéressante pour la conceptologie moderne, est celle de la chercheuse ukrainienne O. Vorobyova. [9]. Elle propose une classification des concepts en fonction du format de leur représentation. Du coup, d'après la linguiste, chaque classe de concepts peut agir en tant que les concepts de langage, de texte ou de discours ; les concepts culturels ou artistiques selon l'environnement de leur réalisation. Donc, la classification proposée comprend: 1) concepts simples (AMOUR, VIE) ; 2) doubles concepts (VIE/MORT, AMOUR/HAINE), c'est-à-dire qu'il s'agit d'un concept unique, mais ayant toujours un couple corrélatif, formant avec lui un gestalt complet ; 3) concepts de cluster (LA VOIE À LA GLOIRE) : les concepts qui n'ont pas de nom monosyllabique spécifique dans une langue particulière, mais sont perçus comme une certaine unité mentale dans laquelle certaines caractéristiques conceptuelles sont expliquées, tandis que d'autres restent implicites ; 4) les concepts cumulatifs (SAVOIR VIVRE) en tant qu'unité de caractéristiques conceptuelles intégrées au tout par l'accumulation ; 5) images (AUTOMNE DORÉ) : celles qui sont plus faciles à

visualiser qu'à décrire verbalement ; 6) paraboliques (PRINTEMPS DE PRAGUE) : concepts qui contiennent une histoire ou un motif particulier dans leur forme la plus réduite possible; 7) image-parabolique (SOURIRE DU CHAT DE CHESHIRE) : concepts paraboliques qui sont représentés non seulement verbalement mais également à l'aide d'un emblème visuel ; 8) concepts essayistiques (MODERNISME, SIMULAIRE), c'est-à-dire ceux qui sont construits sur le principe de minimalisme [44] et qui conservent une grande quantité d'informations philosophiques sous forme comprimée.

En outre, certains linguistes, y compris O. Vorobyova, parlent d'un problème actuel du plan linguo-poétologique : c'est la distinction entre trois types de concepts – textuel, artistique et esthétique. Ainsi, *les concepts textuels* sont interprétés comme « des formations du plan de contenu orientées vers la parole, caractérisées par des tensions multiformes et une supercatégorialité, en impliquant au niveau textuel un ensemble de certaines caractéristiques des images d'une œuvre d'art qui acquièrent leur explication dans le texte » [20; 24]. *Les concepts artistiques* existent dans une certaine idiosphère en tant que partie de la représentation artistique du monde, prédéterminés par le cercle des associations de l'artiste, et émergent comme une présupposition de significations possibles, comme une réponse à l'expérience linguistique et culturelle antérieure d'une personne, exprimant la compréhension individuelle et littéraire des objets et des phénomènes par l'auteur [33]. Certains linguistes ne font pas de différence entre les concepts artistiques, textuels et esthétiques. En général, on parle d'une structure extrêmement complexe qui incarne le motif, les intentions de l'auteur et génère le texte ; une sorte de point d'explosion qui donne la vie au texte [26].

La comparaison des définitions ci-dessus révèle un ensemble de caractéristiques communes aux concepts textuels, artistiques et esthétiques, comme les suivantes: 1) multidimensionnalité (comme l'holographie etc.) ; 2) compression, coagulation ; 3) tension interne ; 4) sens pluriel (par R. Bar) [6]; 5) énergie ; 6) aura émotionnelle, stable ou variable ; 7) capacité à agir en tant que génome de texte (selon Y. Lotman) [30], c'est-à-dire servir de catalyseur pour le déploiement du texte ; 8) intertextualité intégrée, existant comme une sorte d'écho de concept ; 9) le potentiel d'acquérir les caractéristiques de l'anti-concept par la découverte de ses caractéristiques nouvelles [45]; 10) variabilité

(stéréotype, idiotype etc.).

Alors, dans la partie susmentionnée nous avons analysé les approches scientifiques différentes à la classification des concepts, notamment celles des linguistes ukrainiennes contemporaines O. Kaganovska et O. Vorobyova, car on observe que la direction de conceptologie se développe de manière dynamique en Ukraine.

Pour notre recherche ultérieure, il est nécessaire de nous arrêter plus en détails sur deux types des concepts : premièrement, les concepts de texte, car la recherche présente est liée à l'analyse du texte ; deuxièmement, les concepts émotionnels, puisque l'objet de notre travail représente l'étude de la verbalisation des émotions dans le texte.

### 2.3 Concept de texte

L'unité centrale du paradigme cognitif de l'étude des textes littéraires est le *concept textuel* (artistique, individuel de l'auteur). Tout d'abord, il faut noter qu'en général, les linguistes contemporains ne font pas de distinction entre les concepts textuels et ceux artistiques. Comme exemple, on peut mentionner la citation de O. Gontcharuk, le chercheur ukrainien dans le domaine de cognitologie linguistique : « À notre avis, la notion de concept textuel ne contredit pas celle de concept artistique » [12; 468]. Alors, vu que la recherche présente concerne l'analyse du texte littéraire, il est plus convenable, selon notre opinion, d'utiliser le terme « concept de texte ». Donc, faisons une brève étude des travaux des savants qui ont contribué à ce domaine.

Des problèmes de conceptualisation de la réalité environnante ont été posés pour la première fois dans les travaux de V. Humboldt [14] et O. Potebnia [35]. L'introduction du terme concept dans le champ de la recherche linguistique a été causée notamment par le fait que, lors de l'analyse des textes littéraires, les fonctions sémantiques du texte ont été identifiées, ce qui a nécessité une révision des postulats fondamentaux et ce qui a donné à une personne en tant que locuteur d'une langue la place la plus importante dans des recherches conceptuelles. Ces études ont conduit à la nécessité d'identifier une unité de pensée fonctionnelle en cours de la compréhension et de l'abstraire du terme « notion ».

Il découle de la définition de base qu'un concept est formé entre la signification d'un

mot et le sens d'une notion, où le sens d'un mot est le rapport d'une marque verbale au contenu d'une notion, et le sens d'une notion est le rapport du volume d'une notion à un référent. La définition d'un concept est établie sur la base de corrélations sémantiques propres à une langue, c'est-à-dire qu'elle ne se limite pas au contexte littéraire et n'est pas créée à partir de définitions de dictionnaires. En tant que caractéristique essentielle d'une marque verbale, un concept peut être représenté grammaticalement principalement par un nom exprimant une caractéristique générique.

Selon V. Kolesov, la langue en tant qu'une forme d'activité implique un renouvellement constant du concept dans toutes ses formes significatives ; historiquement et systématiquement, il est un invariant de toutes ses « significations » possibles, données comme le rapport du sens d'un mot à une chose. De ce fait, le savant détermine les propriétés fonctionnelles du concept : constance de l'existence, c'est-à-dire le développement de la sémantique d'un mot avec déploiement de la forme interne d'un mot à sa limite logique (symbole ou mythe) dans les limites d'une culture donnée ; l'imagerie artistique, c'est-à-dire le maintien d'une connexion permanente avec des dérivés basés sur une racine unique, qui aboutit au syncrétisme sémantique de la signification de la racine en tant qu'invariant sémantique de l'ensemble du modèle de la création des mots et à l'intégration continue dans le système des composantes idéales d'une culture donnée. De plus, le concept est généralement accepté par tous ceux qui sont conscients de leur appartenance à une culture donnée, puisque la manifestation des concepts culturels dans la mentalité nationale est la conscience quotidienne de la personne de cette culture [23].

Le point de départ de l'explication du concept sous forme verbale est la représentation figurative (présentation initiale dans la terminologie de V. Vinogradov) ; par conséquent, l'intuition du philosophe ou du poète, qui est capable de comprendre et d'exprimer le concept, est importante [ibid.].

Selon S. A. Kocharna, les notions et les représentations sont des composants d'un concept, mais toutes les représentations ne sont pas conceptuelles. Le concept n'inclut qu'un certain ensemble invariant de représentations communes aux porteurs d'une culture unique, en corrélation avec les connaissances collectives, et les représentations individuellement déterminées sont exclues de cet ensemble [24].

La distinction entre les concepts cognitifs et textuels (dans une autre terminologie, on parle des concepts primaires et individuels) a été faite pour la première fois par S. Askoldov [3]. Cela a déterminé de grandes orientations de la recherche dans ce domaine – d’une part, des idées universelles sur le monde, d’autre part – celles individuelles.

Il faut donc mentionner quelques définitions connues de la notion de concept textuel. Ainsi, la chercheuse ukrainienne O. Kaganovska détermine le concept textuel comme « une formation linguistique et mentale du plan significatif, qui est conditionnée par l’intensité multiforme du texte artistique ; se caractérisant par une super-catégorisation et impliquant un ensemble de caractéristiques significatives d’une œuvre artistique » [20; 12]. Selon la chercheuse russe L. Churilina, un concept de texte c’est « un fragment de l’image du monde représenté dans un texte donné en tant que système fermé », et la sphère conceptuelle d’un texte est « un ensemble de tous les concepts représentés dans le texte ». Le représentant principal du concept dans le texte est le mot doté de statut de mot-clé du texte, ou de mot-thème [47; 7]. N. Bolotnova, par exemple, note que le repérage d’un concept (analyse conceptuelle) est possible sur la base de champs associatifs et sémantiques du texte organisés de manière conceptuelle et stimulés par des structures lexicales de types variés [7]. V. A. Maslova souligne les différences suivantes entre le concept de texte et le concept cognitif : « Premièrement, son sens est basé sur l’association ; deuxièmement, le concept de texte contient non seulement le pouvoir de divulgation d’images, mais également une variété de significations émotionnelles ; troisièmement, le concept de texte inclut des images ». [31; 45]. L’auteur estime que contrairement aux concepts cognitifs généralisés, les concepts textuels sont individuels, personnels, flous et psychologiquement plus complexes. C’est un ensemble de notions, d’idées, de sentiments, d’émotions, parfois même de manifestations volontaires, nées de l’associativité artistique. Plus l’expérience culturelle et émotionnelle du poète est riche, plus ses concepts sont profonds et étendus.

Le concept textuel est compris comme une unité mentale de l’image individuelle du monde d’un auteur, représentant, d’une part, les connaissances généralement acceptées, et d’autre part, reflétant l’expérience subjective vécue par l’auteur. Ils s’inscrivent dans

l'élément irrationnel et indéfini de mots et de techniques poétiques. Quelles que soient leurs significations, les mots artistiques ont toujours des points d'intersection communs, ils renferment toujours une généralité et, à cet égard, toutes les perceptions artistiques ont le caractère de concept.

La priorité de la couche associative dans la structure du concept textuel est reconnue par N. Bolotnova, ce qu'elle explique par « l'associativité des activités de parole et de pensée de l'auteur et du destinataire, qui s'engagent dans un dialogue textuel » [7; 200]. En acceptant le point de vue de I. Tarasova, qui inclut telles couches comme celles conceptuelle, associative, imaginative, symbolique, celle de valeur dans la structure du concept artistique, la chercheuse souligne les relations d'inclusion et de croisement de certaines d'entre elles. Une telle approche à l'étude des concepts de texte s'appelle l'approche communicative et cognitive qui prend en compte des facteurs linguistiques et extralinguistiques de l'activité textuelle. Les associés textuels, les éléments de support et les marqueurs d'associations sont les unités de texte au niveau du mot et au niveau plus haut (des combinaisons de mots aux fragments de texte volumineux), c'est-à-dire que les données de la paradigmatique textuelle et de la syntagmatique sont prises en compte. Dans la structure du texte, le champ associatif et sémantique du concept, d'après N. Bolotnova, comprend :

1) le mot-clé nominal du concept et les unités lexicales du niveau de mot et du niveau de combinaisons de mots qui en sont synonymes, faisant généralement référence à la partie nucléaire du champ (selon le caractère esthétique du texte, il peut y avoir les paraphrases et les néoplasmes des auteurs individuels) ;

2) de divers représentants (explicateurs) et actualisateurs des concepts (les unités textuelles directement ou indirectement associées au concept analysé par certains signes). Les représentants et les actualisateurs diffèrent sur le plan fonctionnel : les premiers expriment le concept codé dans le texte, en étant la forme de sa matérialisation, les derniers servent de repères supplémentaires aux concepts, renforçant ainsi leur représentation textuelle. En l'absence du nom d'un concept, ces unités de son champ associatif et sémantique peuvent devenir nucléaires. Le rapport du sujet, des couches figuratives et associatives est particulièrement évidente [7].

Du point de vue du déploiement du texte artistique, les représentants et les actualisateurs du concept sont des éléments stimulants de la structure lexicale du texte, donnant naissance à des associés corrélés dans la conscience du destinataire à certaines réalités du langage, de la conscience et de la réalité environnante. Si des associés sont verbalisés pendant le processus de déploiement du texte, « un point de contact » est noté pendant le dialogue entre l'auteur et le lecteur. Le concept artistique, verbalisé dans le texte, apparaît comme une structure multiforme, composée de diverses séries associatives, reflétant certaines directions d'association, concrétisées dans le texte, fixant la multidimensionnalité du concept et son caractère dynamique. L'espace conceptuel du texte étant continu, les champs associatifs et sémantiques de différents concepts peuvent communiquer entre eux par le type d'inclusion, d'intersection, de contraste, d'addition, etc., selon certaines directions d'association.

Il est à noter que la chercheuse ukrainienne dans le domaine des concepts O. Kaganovska propose sa propre méthodologie de l'étude du développement du concept textuel. Menant une analyse systématique des concepts de texte aux niveaux sémantique, métasémiotique et métamétasémiotique – du mot à l'image, de l'image au symbole et, enfin, à une représentation formalisée de la structure d'un texte artistique, l'auteur établit une hiérarchie des concepts textuels d'une œuvre artistique, détermine leur caractère codé, révèle leur dynamique cognitive et communicative du déploiement. L'auteur note que la dynamique cognitive du déploiement des concepts de texte est déterminée par l'unité de leur organisation conceptuelle et de la structure compositionnelle du texte, et retrace deux tendances du déploiement des concepts textuels liées à la structure compositionnelle des œuvres d'art. Elle souligne le rôle des positions fortes des œuvres d'art dans l'identification des mégaconcepts de texte et la tendance à la structuration textuelle des mégaconcepts par la structure compositionnelle des romans [20].

Conformément à la première tendance, parmi les positions fortes, la place principale dans l'identification conceptuelle est attribuée aux titres qui certifient l'identification totale ou partielle du mégaconcept textuel. En plus, l'identification de concept se déroule au niveau des préfaces, des débuts et des fins des textes. De différents types d'épigraphes (le type classique, les citations des personnages d'autres œuvres d'art) et les épilogues ont

pour but de faciliter l'identification de grands concepts de texte.

Selon la deuxième tendance, le déploiement des concepts textuels dans la dynamique cognitive, la structuration des mégaconcepts est prédéterminée par la structure compositionnelle des romans. Le contenu des lignes thématiques des œuvres d'art étudiées par la chercheuse ukrainienne est cohérent avec les noms des composants conceptuels qui développent les mégaconcepts de texte des romans. Ainsi, « les liens conceptuels entre l'implication et le sous-texte, aussi bien qu'entre l'implication et le contexte, conditionnent la compréhension de l'implication textuelle comme situationnelle », ce qui « prévoit la façon de l'organisation et de l'unification des concepts textuels » [20; 35].

Dans la nature polyphonique des œuvres en prose, la capacité des concepts de texte à refléter le niveau de connaissance qui détermine, en premier lieu, leur capacité à changer en fonction de la prévalence d'informations implicites ou explicites dans le texte, est inhérente. Dans ce cas, ils apparaissent comme des connaissances condensées sur un objet artistique ou sont considérés comme une structure paradigmatique dérivée des relations syntagmatiques du nom, telles qu'elles sont consignées dans le texte. Cela permet de définir le double sens d'un concept de texte intégrant des plans de parole et de pensée. Le plan de parole d'un concept textuel est une manifestation de son caractère verbal et, dans ce cas, le concept apparaît comme une réalité qui se reflète indirectement dans la conscience, mais par le biais de la parole. En termes de réflexion, le concept de texte est considéré comme une image dans laquelle sont incarnées certaines idées culturelles sur le monde environnant [44]. Le double plan des concepts textuels (le plan de pensée et le plan de parole) suggèrent que la relation hiérarchique entre un mot, une phrase, un énoncé supplémentaire et un texte global forme des niveaux d'intégration parallèles dans lesquels l'interaction de la forme et du contenu conduit à un « incrément de significations ». La propriété d'un texte artistique d'utiliser cet « incrément de significations » nous permet de répondre aux questions pourquoi la segmentation de son espace sémantique se déroule de cette manière et non d'une manière différente, et quels concepts textuels sont impliqués dans ce processus. Un rôle majeur dans la formation du concept artistique est joué par la présupposition et l'espace cognitif d'une personne. La présupposition est généralement

comprise comme le fonds général de connaissances des communicants, c'est-à-dire la zone d'intersection de leurs connaissances individuelles, ou les espaces cognitifs. L'espace cognitif d'une personne est en quelque sorte un ensemble structuré de connaissances et d'idées sur le monde qui l'entoure. Ainsi, V. Krasnykh [27] propose de formaliser l'espace cognitif d'une personne sous forme d'un « ballon magique », d'une sphère, dont chaque point possède un certain ensemble de vecteurs d'activités : verbal, mental, physique, émotionnel. Par conséquent, en agissant sur l'un des vecteurs de la conscience, c'est-à-dire en créant une excitation en un point de la sphère, il est possible de déclencher une certaine réaction provenant du même point, mais sur un autre vecteur (le vecteur d'une autre activité). Différents types de concepts, y compris les concepts de texte, peuvent remplir les fonctions suivantes :

- structurante, ou constitutive (le concept est une « particule élémentaire », l'unité de l'image mentale et linguistique du monde) ;
- cumulative (les concepts accumulent et gardent les informations culturelles) ;
- classificatrice ou taxonomique (établissent des relations, des hiérarchies d'objets de réalité, forment des champs conceptuels) ;
- cognitive (actualisent des gestalts, structurent les cadres, les scénarios) ;
- affectives ou émotionnellement évaluatives (ils portent en eux-mêmes une évaluation de l'information culturelle, principalement sur l'échelle « bon – mauvais ») [ibid.]. Selon I. Golubovska [28], lorsque nous définissons des termes-concepts qui reflètent de manière objective la représentation artistique d'un certain quantum de connaissances, nous nous adressons aux principes suivants :
  - le principe de l'élaboration du vocabulaire (culturel) ;
  - le principe de fréquence d'utilisation dans les textes artistiques, limité à la localisation temporaire ;
  - le principe de la productivité par dérivation ;
  - le principe de régularité d'utilisation dans les unités phraséologiques de la langue ;
  - le principe du marquage axiologique obligatoire ;
  - le principe de signification pour l'expression de la spiritualité d'un espace linguistique et culturel donné.

De plus, si on parle de l'analyse conceptuelle du texte, on doit mentionner la linguiste russe L. Babenko qui identifie les procédures principales impliquées dans ce processus :

- la sélection de présupposés de prétexte importants pour la formation de l'espace conceptuel du texte. Comme le souligne E. Kubryakova, « bien que l'analyse textuelle puisse fermer l'espace sémantique, limitant les observations par des liens intertextuels et travaillant dans le sens immédiat du texte, on préfère aujourd'hui l'analyse discursive, dans laquelle le même espace sémantique est considéré comme lié à des milliers de liens avec les conditions de création, les buts et objectifs de ce texte, en conjonction avec des textes similaires pour lui, etc. » [28; 150] ;

- l'analyse de la sémantique du titre et de son reflet sémantique dans le texte, notamment M. Arnold [54] parle de l'importance du titre ;

- l'analyse de la composition lexicale du texte afin d'identifier les mots d'un domaine thématique avec de différents degrés d'expressivité ;

- l'identification de significations répétitives implémentées dans de différents contextes associés à des mots-clés. Les mots-clés de texte ont généralement une signification conceptuelle et sont le plus souvent des représentations lexicales du concept de texte ;

- l'étude de la sphère conceptuelle du texte (ou d'un ensemble de textes d'un auteur) fournit une synthèse de tous les contextes dans lesquels des mots-clés sont utilisés – des supports du sens conceptuel, afin d'identifier les propriétés caractéristiques du concept.

Alors, dans la partie susmentionnée nous avons analysé les définitions et de différentes approches de l'étude des concepts de texte, car notre recherche est directement liée à l'analyse du texte littéraire. Ainsi, le concept textuel est la structure du niveau cognitif de la personnalité linguistique, représentée par des unités linguistiques, moyens d'imagerie artistique et reflétant la vision du monde artistique et figurative.

Ensuite, nous allons passer à l'étude des concepts émotionnels car l'objet de notre recherche est la verbalisation des concepts émotionnels dans le roman d'Anna Gavalda « Ensemble, c'est tout ».

## 2.4 Concepts émotionnels

Les idées de l'homme sur le monde intérieur forment dans l'esprit la sphère conceptuelle émotionnelle, qui consiste en un système de constructions mentales en développement. Lorsque les émotions sont tracées dans la conscience, elles acquièrent leur propre contenu et habitent dans des représentations émotionnelles ou des images cognitives, qui incluent des composants extéroceptifs et intéroceptifs. Ces composants signalent au sujet à propos des changements dans son monde intérieur en raison de son attitude envers des personnes, des objets, des phénomènes et des événements environnants [57]. Les idées d'une personne sur son monde intérieur forment dans la conscience une sphère de concepts émotionnels consistant en un système de constructions mentales en développement dynamique – les concepts émotionnels.

Une définition plus détaillée du concept émotionnel est donnée par N. Krasavsky, comprenant sous ce type de concept particulier « une formation verbalisée au niveau structurel, sémantique, lexical et / ou phraséologique, fondée sur une certaine base conceptuelle et comprenant, outre le concept lui-même, l'image et la valeur culturelle » [25; 256]. Le concept émotionnel est une sorte de concept culturel conservant toutes ses caractéristiques, mais qui présente des caractéristiques émotionnelles et des valeurs différentes. Il est basé sur l'évaluation en tant que propriété ontologique d'une personne, qui ne peut pas, dans son activité cognitive, ne pas évaluer la réalité environnante. Les concepts émotionnels ne sont pas de structures homogènes, car ils reflètent des réalités de nature différente. Un concept émotionnel peut être présenté comme un concept reproduisant une situation dans laquelle le sujet ressent une émotion particulière. L'un des domaines actuels de la recherche linguistique est l'étude des concepts émotionnels qui façonnent l'image linguistique globale du monde. L'étude des concepts émotionnels est un domaine important de la recherche linguistique, car la verbalisation des émotions dans la langue élargit les synonymes, et, de plus, diffère également par ses niveaux de couleur émotionnelle. Les scientifiques ont noté une telle particularité du concept émotionnel comme la combinaison de contenu universel et ethno-spécifique. Toutefois, certains scientifiques (E. Kubriakova) estiment que non seulement le concept émotionnel, mais

également tout autre concept d'essence abstraite, convient à une telle définition. [28]. Alors, le concept émotionnel est une unité mentale abstraite, reflétant l'expérience séculaire des gens sous forme d'idées générales universelles et spécifiques à la culture sur les expériences émotionnelles. Pour tels linguistes comme V. Shakhovsky, N. Krasavsky et d'autres l'expression des émotions humaines et leur reflet dans la langue orale et écrite sont très significatifs.

V. Shakhovsky estime « qu'un concept, contrairement à une notion, a une couleur émotionnelle, c'est-à-dire que tous les concepts sont émotionnels » [48;14]. N. Krasavsky définit le concept émotionnel comme « une création verbalisée par une unité lexicale ou phraséologique, conditionnée par la culture et structurée de manière ethnoculturelle, fondée sur une base conceptuelle, qui inclut, sauf d'une notion, l'image, la valeur culturelle et le processus de réflexion et de communication des objets (au sens large du mot) du monde, amenant une personne à être biaisée à leur égard » [25;47]. L'étiquetage ethnique des concepts émotionnels est déterminé par des facteurs sociaux, psychologiques et culturels tels que les traditions, les coutumes, les particularités de la vie, les modes de pensée, les comportements, etc., formés historiquement au cours du développement, de la formation d'une ethnie [ibid]. La base du concept émotionnel c'est la notion émotionnelle, qui est formée à partir d'images perceptuelles du monde réel et qui fixe les signes de phénomènes émotionnellement intensifs. Comme les concepts émotionnels sont des entités mentales, ils peuvent également être interprétés comme une forme particulière de régulation mentale des processus mentaux basée sur la représentation symbolique, qui fournit une catégorisation et une organisation généralisées, abstraites et socialement développées, d'informations sur les expériences émotionnelles sous forme d'un système de significations linguistiques interdépendantes [39;54].

Enfin, le trait distinctif des concepts émotionnels est leur intelligibilité, car les émotions, comme on le sait bien, sont inaccessibles à l'observation visuelle directe et constituent une « abstraction non-incarnée et difficile à comprendre » [8;83].

Conformément aux vues précédentes des linguistes et des culturologues sur le concept et, particulièrement, le concept émotionnel, nous comprenons ce dernier comme une unité mentale abstraite, conditionnée par beaucoup de facteurs comme la nationalité, la

mentalité, le niveau social etc., qui reflète la perception du monde et des événements qui s'y passent sous forme de l'expression verbale présentant tel ou tel état émotionnel.

Cette compréhension de l'essence des concepts émotionnels en tant que sens verbalisé culturellement marqué, que le locuteur natif confère à ses émotions, permet de distinguer les aspects conceptuels, figuratifs et de valeur, dont l'explication implique l'utilisation de diverses méthodes d'analyse linguistique et culturologique.

En règle générale, le concept émotionnel est abstrait, complexe et évasif dans le langage, ce qui est difficile à étudier. Ces propriétés sont non aléatoires. Ce n'est un secret pour personne, qu'il est parfois très difficile de décrire les émotions avec des mots. Cependant, la capacité d'un individu à réagir émotionnellement aux objets de la réalité environnante est sa propriété naturelle, qui ne dépend pas de sa langue ni de sa culture. Un certain nombre d'études sur les problèmes de l'émotivité et de la conceptologie, menées par des érudits et des linguistes tels que Y. Apresyan, S. Ionova, Y. Stepanov, V. Shakhovsky, J. Aitchison, etc., aussi bien que les chercheurs ukrainiens A. Prykhodko, I. Golubovska, V. Starko, O. Vorobyova et beaucoup d'autres., mettent en évidence des concepts émotionnels dont le centre sont les émotions de base, créant leurs propres domaines, unissant des choses, des mots, des images, des associations dans la représentation générale, formant la structure émotionnelle du texte, qui contient certaines informations émotionnelles.

Comme la recherche présente est liée à l'analyse des concepts émotionnels dans le texte, on doit s'arrêter sur le sujet de déploiement du concept émotionnel dans des œuvres littéraires.

Ainsi, en prenant en compte les moyens de la reconstruction des concepts émotionnels dans le texte, il faut mentionner la méthode la plus connue et la plus utilisée, élaborée par V. Shakhovsky. Le linguiste estime que l'étude linguistique des concepts émotionnels comporte l'analyse de leur *nomination*, de leur *description* et de leur *expression* [50].

Alors, la nomination, la description et l'expression du concept émotionnel sont effectuées par les unités nominatives de la langue française, c'est-à-dire celles qui sont utilisées pour désigner des fragments sélectionnés du continuum non linguistique et

correspondent à la « vision du monde » d'une certaine société linguoculturelle [46]. On dégage des unités nominatives classiques (terme de V. Teliá) et non classiques – les groupes de mots et les expressions. Ainsi, la nomination du concept émotionnel est son nom direct ou secondaire. C'est le mot qui représente un moyen prototype pour nommer un concept. L'émotion lexicalisée est un concept émotionnel car elle existe en tant que formation symbolique, fonctionne dans la culture et, par conséquent, reflète l'expérience émotionnelle d'un individu, dans la société tout entière, catégorise de manière évaluative et conceptualise le monde qui l'entoure. L'unité lexicale est le moyen de la représentation verbale le plus important du concept [25]. Le nom du concept est une unité lexicale, caractérisée par sa fréquence et sa multifonctionnalité syntaxique. Le nom du concept de BONHEUR, par exemple, est considéré en français comme *bonheur*, car c'est celui qui nomme le plus complètement le concept dans la langue et décrit le mieux l'émotion susmentionnée. Après avoir analysé les définitions des dictionnaires du nom du concept de BONHEUR, nous sommes arrivés à la conclusion qu'en français moderne le lexème *bonheur* est défini comme une circonstance favorable ; un état de complète satisfaction ; de plénitude, de contentement etc.

Cette analyse nous permet d'identifier les caractéristiques principales du concept émotionnel fondamental de BONHEUR. La sémantique des lexèmes analysés contient un sème générique état ou sentiment, qui pointe vers la sphère dénotative correspondante de la conscience humaine, représentée par une catégorie de plus haut niveau de généralisation – ÉMOTION. Toutes les autres espèces servent à spécifier la signification du lexème. Les composants spécifiques incluent : le caractère d'émotion (favorable, satisfaisant), la manifestation de l'émotion (faire quelque chose qui plaît), le caractère de l'événement (bien) et l'objet de bonheur (un individu). En conséquence, en outre du nom de la notion, le lexème de bonheur est représenté par beaucoup de synonymes : *agrément, allégresse, ataraxie, événement heureux, avantage, béatitude, bénédiction, bienfait, bonne fortune, bonne occasion, chance, consolation, contentement, délice, douceur, enchantement, euphorie, extase, félicité, faveur, fortune, gaieté, habileté, joie, nirvana, paix, plaisir, prospérité, réussite, ravissement, salut, sérénité, satisfaction, septième ciel, succès*, etc. ; dérivés (*heureux, heureusement*), les expressions stables et les phraséologismes (*au petit*

*bonheur, avec bonheur, avoir le bonheur de, bonheur éternel, faire le bonheur de quelqu'un, par bonheur, porter bonheur à quelqu'un, etc.)* ; les comparaisons (*heureux comme un roi ; comme un oiseau sur l'arbre; comme un poisson dans l'eau*) ; des métaphores cognitives caractérisées par l'imagerie et la clarté (*marcher tête haute, les joues roses et la bouche ouverte*) ; les aphorismes (*le bonheur est une habitude; le vrai bonheur consiste à rendre les autres heureux; le bonheur ne tient pas compte du temps, etc.*) dénotant un état de joie, de plaisir et de bonheur (Gavalda, ECT), [71]. L'étude des dictionnaires permet d'identifier les moyens de verbalisation utilisés pour désigner le concept BONHEUR, l'universalité de ses propriétés et la spécificité nationale et culturelle. Les phrases avec la désignation du bonheur ou ses synonymes sont les moyens d'incarnation linguistique des métaphores qui constituent le contenu figuratif du concept BONHEUR. La composante figurative, c'est-à-dire les images, les associations, le savoir qui naît dans l'esprit en relation avec telle ou telle dénotation, joue un rôle important dans la verbalisation du concept mentionné. Le composant artistique du concept BONHEUR en français moderne se manifeste par un certain nombre de métaphores cognitives et figuratives clés. La métaphorisation est l'une des manifestations les plus importantes de l'activité humaine adaptative et régulatrice visant à traiter des informations émotionnelles. En linguistique cognitive, la métaphore est comprise comme un phénomène qui contribue à la parole et à l'activité mentale de l'homme. Ainsi, pour le concept de TRISTESSE, les plus marquantes sont les métaphores ontologiques et leur type le plus courante – la personnification. Par exemple, dans l'extrait : « *Il était plié en deux, laminé par le chagrin et tout barbouillé de morve* » (Gavalda, ECT), le chagrin est comparé à une personne qui a la capacité d'effectuer des mouvements physiques. Le verbe *laminer* signifie « faire subir à un produit, en général métallique, une déformation permanente par passage entre deux cylindres d'axes parallèles ; rogner quelque chose, le diminuer, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus grand-chose ; ruiner la santé de quelqu'un, ses forces physiques ou psychiques » [71]. Donc, les actions physiques, normalement faites par l'homme, sont dans ce cas « effectuées » par le chagrin. De plus, un groupe de métaphores est construit pour comparer les émotions à des phénomènes physiques tels que, dans ce fragment, l'ombre ou le battement : « *Pas le moindre mouvement de recul ou d'hésitation, pas l'ombre d'une*

*grimace* » ; « *Son esprit s'apaisa et les battements de son cœur devinrent plus rapides* » (Gavalda, ECT).

Les moyens de nomination sont utilisés non seulement pour nommer et assimiler métaphoriquement le concept, mais également pour la description et l'expression des émotions, transmises par un concept émotionnel.

La description du concept émotionnel est réalisé par des expressions linguistiques qui ne contiennent pas, selon les définitions du dictionnaire, des moyens nominatifs de verbalisation du concept, mais acquièrent telles caractéristiques dans le contexte du discours. Comme l'exemple prenons la phrase suivante : « *Il frappa la table, il frappa le mur, il cogna dans tout ce qui était à sa portée. Il se mit en tenue pour aller courir et s'effondra sur le premier banc venu* » (Gavalda, ECT). Le fragment ci-dessus contient une description de l'état émotionnel du protagoniste, indiquant clairement l'émotion de colère. L'expression du concept émotionnel de COLÈRE est réalisée à travers un ensemble d'unités lexicales (*frapper, cogner, courir, s'effondrer*) qui, grâce à leurs caractéristiques sémantiques [71], peuvent exprimer son état psychologique et émotionnel ; aussi bien que par la figure stylistique de la répétition (*frappa la table, frappa le mur*), qui souligne une perturbation interne forte du personnage.

L'expression du concept émotionnel repose sur l'ensemble d'unités qui, grâce à leurs caractéristiques sémantiques et stylistiques sont capables d'exprimer l'attitude subjective du locuteur par rapport au contenu, au destinataire ou de rendre son état physique, psychique et émotionnel au cours de la communication. L'expression se manifeste comme une intensification du message, comme une augmentation de l'influence de ce message sur l'interlocuteur. À titre d'exemple, citons un extrait du roman : « – *Eh pourquoi c'est toujours toi qui fais le cinquième ? C'est pas normal ça ! Faut pas te laisser faire ! Tu veux que je lui parle à la chef ? Moi, je m'en fous de gueuler tu sais ! Oh, mais oui ! Je m'en fous bien !* » (Gavalda, ECT). Dans ce cas, on peut parler de l'émotion de colère, en prenant en compte l'utilisation des expressions grossières et les phrases inachevées. Ainsi, l'expression du concept de COLÈRE est réalisée par le personnage par le biais des exclamations et des répétitions constantes, signifiant un état émotionnel impétueux. Le même concept est codé d'une manière variée chez des personnes différentes.

Alors, dans cette partie nous avons examiné les définitions du terme « concept émotionnel », données par les chercheurs dans ce domaine V. Shakhovsky et N. Krasavsky. De surcroît, nous avons analysé les particularités de la reconstruction des concepts émotionnels dans les textes littéraires selon V. Shakhovsky. Ainsi, nous avons étudié en détails et en citant des exemples, les types de reconstruction d'un concept dans l'œuvre artistique, plus précisément la nomination, la description et l'expression. Cette recherche constituera le fondement de notre travail pratique ultérieur.

## **Conclusion du CHAPITRE 2**

Dans le deuxième chapitre une attention particulière a été faite aux fondements théoriques de l'étude des concepts comme des unités généralisatrices qui aide à organiser la perception des objets et des phénomènes de la réalité environnante. En nous basant sur les ouvrages des linguistes connus, nous avons établi que les concepts dans la plupart des cas sont des unités universelles, compris par toutes les nations. De plus, nous avons analysé les classifications différentes des concepts, faites par les linguistes ukrainiens et étrangers contemporains, notamment celles de S. Vorkachev, A. Babushkin, M. Pimenova et d'autres. Une des classifications les plus récentes, faite par la chercheuse ukrainienne O. Vorobyova, a été également analysée. Comme le résultat, il est à constater qu'il n'existe pas de classification unique des concepts ; cela dépend du point de vue de tel ou tel chercheur et des critères de l'évaluation de ce problème. Encore un domaine de notre recherche concernait les concepts de texte, ou ceux textuels. Tout d'abord, nous avons éclairci la confusion entre les concepts de texte et les concepts artistiques. Ayant analysé les travaux des conceptologues modernes, notamment ceux de O. Vorobyova, nous avons conclu que la distinction entre ces types de concepts est minimale et ces notions sont comprises dans notre recherche en tant que synonymes. Il faut aussi mentionner la contribution dans le domaine des concepts de texte de la linguiste ukrainienne O. Kaganovska, qui a décrit le déploiement du concept de texte dans les œuvres littéraires. En bref, le concept en question est perçu comme une unité mentale de l'image du monde d'un auteur, qui représente, d'une part, les connaissances universelles, et d'autre part, reflète le

monde subjective créé par l'auteur. Finalement, le thème de concepts émotionnels, comme le sujet de notre thèse, a été abordé au cours de la recherche. Ainsi, le concept émotionnel est défini comme une unité mentale abstraite, reflétant l'expérience des gens sous la forme d'idées générales universelles et spécifiques dans la sphère émotionnelle. Nous avons également analysé en détail les trois étapes de la reconstruction d'un concept dans l'œuvre artistique, élaborées par le linguiste russe V. Shakhovsky, notamment la nomination, la description et l'expression, qui représentent la base de notre étude du roman « Ensemble, c'est tout ».

### CHAPITRE 3.

## RECONSTRUCTION DES CONCEPTS ÉMOTIONNELS

### DANS LE ROMAN « ENSEMBLE, C'EST TOUT »

Anna Gavalda est l'une des auteurs les plus lues au monde. On l'appelle «l'étoile de la littérature française», «la nouvelle Françoise Sagan», «la douce Welbeck», le «phénomène littéraire» et la «principale sensation française» [53]. Ses livres, qui ont captivé des millions de lecteurs, sont traduits dans des dizaines de langues, marqués par un grand nombre de prix littéraires et sont devenus la base pour beaucoup de films français.

Anna Gavalda est née le 9 décembre 1970 à Boulogne-Billancourt, dans la prestigieuse banlieue parisienne. Elle a passé son enfance dans le département d'Ayr et Loire et à l'âge de 15 ans est allée dans un établissement d'enseignement pour filles. À 20 ans elle a suivi des cours préparatoires à Paris, puis elle a étudié la littérature à la Sorbonne. Pendant cette période, elle a beaucoup travaillé : comme gouvernante, vendeuse de billets de cinéma, fleuriste, typographe à l'imprimerie et professeur de français dans une école privée. Son talent d'auteur a été reconnu en 1992 lorsqu'elle est devenue lauréate de France Inter pour la meilleure œuvre d'amour. Par la suite, l'écrivaine a regagné un certain nombre de concours littéraires prestigieux, en particulier en 1998, sa nouvelle « Aristote » a remporté le prix « Le sang dans l'encrier » [ibid].

En 1999, à l'âge de 29 ans, Anna Gavalda a publié son premier livre de nouvelles « J'aimerais que quelqu'un m'attende quelque part ». Grâce à cette œuvre, traduite en 19 langues, elle a reçu le Grand Prix RTL-Lire en 2000. Cependant, c'est avec la publication des romans qu'à l'auteur est venu un vrai succès. Ses romans « Une gorgée de liberté », « Je l'aimais » et « Ensemble, c'est tout », le dernier rassemblant un nombre important de prix littéraires, sont devenus des best-sellers et ont été vendus par millions d'exemplaires [ibid].

Le roman « Ensemble, c'est tout » est un livre brillant sur l'amour et la solitude, sur la vie, sur le bonheur. Dans son roman Gavalda parle d'une jeune fille Camille, qui se lie d'amitié avec son voisin Philibert, qui est un jeune homme très poli, et, en raison de sa maladie soudaine, s'installe dans son appartement, où elle trouve la compréhension et la

chaleur. Là, Camille rencontre un cuisinier Frank, avec qui les relations ne sont pas très bons en premier temps. Pourtant, ensuite entre Camille et Frank est apparue une profonde affection. Trois personnages principaux qui ne sont pas trop chanceux ni avec la famille, ni avec le caractère, gagnent peu à peu la harmonie et le goût pour la vie. Après avoir traversé des querelles et des désaccords, ils deviennent plus fort, plus sage ; ils atteignent le bonheur et une forte amitié. A. Gavalda écrit que beaucoup de gens préfèrent se cacher du monde extérieur et vivre en leurs propres illusions, espérant de trouver le bonheur, cependant tous les jours ils passent à côté de lui : « *ce qui empêche les gens de vivre ensemble, c'est leur connerie, pas leurs différences ...* » (Gavalda, ECT). Mais dans la vie, où un détail insignifiant est d'une importance primordiale, et une rencontre inattendue risque de devenir cruciale, le bonheur dépasse une personne au moment le plus surpris. Après tout, parfois, pour le trouver, il suffit de tendre la main à votre voisin. L'idée principale revient au fait que, bien que la réalité soit cruelle et injuste, il faut croire au meilleur, car au final, la vie mettra tout à sa place.

En 2007, Claude Berry a réalisé le film « Ensemble, c'est tout », basé sur le roman d'Anna Gavalda, le rôle principal de Camille y a été joué par Audrey Tautou. Les critiques, comme le public, ont reçu le film avec chaleur et enthousiasme, de plus, le film a reçu de nombreux prix internationaux, y compris au Forum de la littérature et du cinéma, qui s'est tenu à Monaco. Son réalisateur a reçu un prix pour la meilleure adaptation du roman [53].

Une particularité frappante du style de l'écrivaine est la description très fine et très réelle des sentiments et des émotions des personnages. C'est une des causes principales du grand succès de ses romans. On peut noter que l'auteur fait plus d'attention aux sentiments et aux émotions des personnages qu'aux événements extérieurs. Alors, pour notre travail ultérieur nous avons choisi cinq concepts émotionnels les plus importants dans le livre pour le déploiement des caractères des personnages, tels que AMOUR, BONHEUR, SOLITUDE, TRISTESSE et COLÈRE. Au cours de notre recherche, nous allons étudier la représentation de ces concepts dans le texte littéraire, indiquer les moyens de leur reconstruction et citer des exemples du roman « Ensemble, c'est tout » que nous avons choisis pour notre analyse.

### 3.1 Moyens de verbalisation du concept émotionnel AMOUR

Dans presque tous les romans d'Anna Gavalda, en particulier dans le roman étudié « Ensemble, c'est tout », le concept AMOUR est l'un des concepts dominants. Le thème de l'amour et des relations amoureuses peut être tracé de quelques façons et se manifeste de points de vue différents tout au long du roman. Dans le cadre de cette recherche, nous examinerons les moyens grâce auxquels le concept AMOUR se révèle dans le roman d'Anna Gavalda. Nous allons nous concentrer sur tels sujets comme l'amour entre les membres de la famille, l'amour entre les amis et l'amour comme un sentiment romantique combinant des émotions positives comme la joie et l'intérêt.

Tout d'abord, observons la définition de l'amour selon quelques sources. Ainsi, d'après le dictionnaire de la langue française « Larousse », l'amour possède beaucoup de significations, par exemple, c'est 1) « mouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité, vers une entité idéalisée » ; 2) « adhésion à une idée, à un idéal » ; « affection ou tendresse entre les membres d'une famille » ; 3) « inclination d'une personne pour une autre, de caractère passionnel » ; 4) « sentiment très intense, attachement englobant la tendresse et l'attirance physique entre deux personnes » ; 5) « intérêt, goût très vif manifesté par quelqu'un pour une catégorie de choses, pour telle source de plaisir ou de satisfaction » ; 6) « liaison, aventure amoureuse, sentimentale, galante » ; 7) « personne aimée (surtout dans des apostrophes) » ; 8) « représentation symbolique des désirs de l'amour par un très jeune enfant ou un petit cupidon » [71]. Alors, en vue du nombre de définitions du mot *amour*, on doit constater que c'est un sentiment à multiple facettes, une source inépuisable des recherches des philosophes, psychologues, personnes religieuses etc. Du point de vue linguistique, on étudie les moyens de l'expression du sentiment de l'amour dans le langage et dans le texte littéraire.

Nous allons donc considérer le concept émotionnel d'amour, basé sur la même émotion. Il est inclus dans la liste d'émotions de base dominantes. Ainsi, selon les savants, l'amour fait partie de la liste d'émotions fondamentales (P. Ekman, W. Friesen, K. Izard, A. Wierzbicka, A. Leontiev, S. Rubinstein et d'autres) et incarne les caractéristiques de base de l'émotion : la polyvalence, la possibilité de la reconnaissance, la capacité de

verbalisation. Y. Stepanov appelle AMOUR avec d'autres concepts de base, tels que FOI et JOIE, des constantes. Une constante est un concept qui existe depuis très longtemps. Le concept AMOUR a toujours été reconnu comme une valeur culturelle éternelle : l'amour au niveau physique, l'amour sacrificiel pour Dieu, l'amitié ou l'amour-passion, l'amour aux objets spécifiques ou aux idées abstraites [44].

Alors, le nom de concept est AMOUR, comme un lexème qui englobe le plus largement possible toutes les émotions liées à l'amour et leurs manifestations différentes. Les composants du concept émotionnel en question incluent : le caractère de l'émotion (intense, sublime), la manifestation de l'émotion (telles émotions comme excitation, joie), et l'objet de bonheur (un individu, un objet, une idée etc.). Le concept émotionnel d'AMOUR inclut dans son noyau le nom (*amour*), mais aussi ses synonymes comme *une belle histoire, le flirt, le désir, l'affection, la passion, l'intrigue* ; les verbes *aimer, adorer, tomber amoureux, plaire*, adjectifs *amoureux, romantique* etc. Les noms suivants peuvent être attribués à la couche périphérique : *les déclarations, les insomnies, les ravages de passion*, verbes *épouser, se marier, faire l'amour, dormir dans les bras*, adjectifs *pris, fichu* (Gavalda, ECT). Ce lexique agit en tant que mots-clés, définissant la tonalité générale du texte.

Ainsi, le sentiment de l'amour se manifeste dans le texte à l'aide des émotions différentes ; elles peuvent être positives (comme la joie, l'intérêt, l'excitation, l'enthousiasme etc.) aussi bien que négatives (la douleur, le désespoir, la tristesse, le chagrin etc.) en cas de la séparation ou de l'impossibilité d'être ensemble avec l'objet de son amour. Nous avons analysé les situations variées pour illustrer les différents aspects de concept émotionnel en question.

Premièrement, abordons le sujet de l'amour entre les membres de la famille. C'est au début du roman qu'on rencontre déjà ce thème qui se développe sur le fond des relations entre Franck, un jeune cuisinier, et sa grand-mère Paulette. Franck est obligé de travailler énormément, et c'est pourquoi il est toujours fatigué et épuisé. Pourtant, il ressent la responsabilité d'aller rendre visite à sa grand-mère : « *Franck, qui travaillait tous les dimanches comme extra [...], se rendait chaque lundi au chevet de sa grand-mère* » (Gavalda, ECT). Il ressent la paix, la possibilité de se distraire et de se reposer. Donc, ce

n'est que dans le cercle familial (dans notre cas — chez la grand-mère) qu'on peut se sentir en sûreté, à l'aise ; qu'on peut trouver l'abri et la compréhension mutuelle même sans mots. Au contraire de Franck, dont la vie a plusieurs aspects outre les soins de sa grand-mère, Paulette n'a aucune préoccupation sauf son grand-fils : « *Quand on lui amenait son plateau-repas, la vieille dame posait son index sur sa bouche et indiquait, d'un mouvement de tête, le gros bébé enroulé sur lui-même qui lui tenait compagnie. Elle le couvait du regard et veillait à ce que son blouson reste bien en place sur sa poitrine. Elle était heureuse. Il était là. Bien là. Rien qu'à elle...* » (Gavalda, ECT). Elle est toujours très attentive, elle note les moindres détails qui le concernent. On voit cela grâce à certaines expressions comme *indiquait, le couvait du regard, veillait*. Le mot *indiquer*, par exemple, signifie « désigner quelque chose, quelqu'un à quelqu'un, attirer son attention sur quelque chose ou quelqu'un par un geste, un signe précis » [71]. Alors, le verbe en question comporte dans sa sémantique un des signes de la manifestation de l'amour : ce qui est reflété dans sa définition, « attirer son attention sur quelque chose ou quelqu'un » [ibid.]. Encore un mot, qui est aussi significatif, est le verbe *veiller* (« porter ses soins attentifs sur quelque chose, quelqu'un pour les protéger ; faire attention à quelque chose, s'en occuper » [71]). Dans la définition, le mot *attention* est répété quelques fois ; donc, cela prouve qu'elle est un composant indispensable de la manifestation de l'amour dans la famille aussi bien qu'entre les amis et dans les relations romantiques.

De plus, l'auteur utilise la métaphore *le couvrait du regard* pour montrer encore l'attention et la tendresse de la vieille femme envers son petit-fils. Le verbe *couvrir* a le sens de « placer, disposer quelque chose sur quelque chose d'autre ou sur quelqu'un, en particulier pour le protéger ou le cacher à la vue ; protéger quelqu'un de l'ennemi, de l'adversaire, le plus souvent en détournant l'attention de ce dernier ; assurer la protection de quelqu'un, prendre la responsabilité de ses actions, le mettre à l'abri de poursuites, d'accusations ; fixer son regard sur quelqu'un, quelque chose, embrasser quelque chose par la vue etc. » [ibid.]. Le thème de la protection, de la responsabilité est très développé dans la définition de ce verbe (« pour le protéger, protéger quelqu'un de l'ennemi, assurer la protection de quelqu'un, prendre la responsabilité [...] »). L'expression *embrasser par la*

vue indique aussi les sentiments tendres de Paulette envers Franck. La grand-mère de Franck essaie de le protéger du monde qui est assez sévère et implacable, de lui donner l'attention et la tendresse dont il a besoin et qu'il peut ressentir seulement pendant les visites chez sa grand-mère Paulette.

Pour la vieille femme Franck est toujours un enfant, ce qu'on ressent par l'oxymore le gros bébé. Cette figure de style nous décrit une réalité subjective propre à la vieille femme : son grand-fils a grandi, mais elle ne peut pas en croire ; pour elle, il est un enfant très aimé malgré tout. À l'aide de la répétition, même la gradation à la fin du fragment on comprend mieux les sentiments de Paulette: « *Il était là. Bien là. Rien qu'à elle...* » (Gavalda, ECT). La vieille femme ne peut pas croire dans son bonheur, car elle voit Franck si rarement ; et pour prouver pour elle-même que c'est la réalité, elle répète ses mots plusieurs fois. Les propositions courtes, la syntaxe coupée montrent l'affectivité de la grand-mère, ses émotions fortes, sa joie et même le bonheur.

Alors, l'amour entre les membres de la famille est représenté comme un des sentiments le plus fort parmi les sentiments humains. Dans le roman il est représenté par plusieurs émotions toujours positifs comme la joie, l'agitation, l'enthousiasme, la tendresse etc. L'amour des parents, et, dans ce cas, de la grand-mère diffère sûrement de l'amour entre les amis, qui n'est pas si fort et inconditionnel, et du sentiment romantique qui n'est pas souvent très stable ou éternel, qui peut provoquer les émotions négatives comme la tristesse, le chagrin, le désespoir, l'angoisse, l'anxiété etc.

Ensuite, analysons le concept AMOUR du point de vue des relations amicales. Cette ligne de sujet est illustrée dans le roman par les relations entre Camille et Philibert. Le jeune homme est très poli et cultivé. Il rencontre Camille dans un supermarché et très rapidement ils deviennent de bons amis. De plus, Philibert l'aide quand la femme tombe malade ; en vue de la condition terrible de l'appartement où habite Camille, il l'invite à rester dans sa maison jusqu'à son rétablissement total. Leurs relations amicales sont fondées sur le respect mutuel, la compassion et le souci qu'ils révèlent l'un envers l'autre. Examinons l'extrait suivant : « — *Camille ? — Oui. — Vous faites attention à vous, n'est-ce pas ? — J'essaye. Mais vous aussi, Philibert [...]* » (Gavalda, ECT). Dans le fragment analysé le lecteur aperçoit le soin et l'attention entre deux amis. Premièrement, la

communication est un processus indispensable pour les amis ; le texte est construit en forme de dialogue de deux personnes qui révèle de la sympathie l'un envers l'autre. Le jeune homme s'exprime d'une manière très gentille, il choisit les constructions bien raffinées et polies ; de plus, il a décidé de vouvoyer Camille, parce que pour lui c'est un signe d'un respect profond. L'expression qu'il utilise (*faire attention à...*) signifie, selon le dictionnaire, « être conscient de quelque chose, y prendre garde ou en prendre soin ; être attentif à quelqu'un » [71]. Comme l'homme n'a pas de possibilité d'être tout le temps avec Camille, qui se sent mal, Philibert lui demande de prendre soin d'elle-même, de ne négliger sa santé. En outre, il pose à la fin une question plutôt pour se calmer et se rassurer que la femme se préoccupe vraiment de son état physique : « *Vous faites attention à vous, n'est-ce pas ?* » (Gavalda, ECT). À son tour, Camille révèle son inquiétude et sa préoccupation de Philibert : « *Mais vous aussi, Philibert [...]* » (Gavalda, ECT).

Encore ne signe d'un vrai amour entre les amis réside dans le fragment suivant qui représente un conseil de Philibert adressée à Camille : « *Mais il fait un froid de gueux, mon amie ! Ne marchez pas tête nue, vous risqueriez de mourir [...]. Tenez, prenez ma chapka au moins [...]. Il lui enfonça son chapeau jusqu'aux sourcils* » (Gavalda, ECT). Cet extrait nous montre aussi la manifestation de son inquiétude et de la préoccupation l'un de l'autre entre les deux amis. Tout d'abord, Philibert utilise une expression hyperbolique *un froid de gueux*, qui signifie « un froid très sévère » [71], pour impressionner Camille et l'obliger à s'habiller plus chaud pour ne pas tomber malade. L'apostrophe « *mon amie* » et le signe d'exclamation à la fin de la phrase soulignent le souci et une véritable inquiétude du jeune homme envers sa copine. Pourtant, cela se manifeste non seulement par les mots, mais aussi par les actions. Par exemple, Philibert donne à Camille son chapeau, bien qu'il risque de tomber malade lui-même.

Alors, en faisant la conclusion, on doit dire que dans le roman analysé, dans la plupart des cas, l'amour et les sentiments tendres entre les amis s'expriment plutôt par la manifestation de leur souci et leur inquiétude, d'une vraie attention et surtout par les actions qui montrent leur préoccupation de l'autre.

Enfin, la troisième signification du concept AMOUR dans l'œuvre c'est un sentiment romantique qui est observé grâce à la ligne des relations entre Camille et Franck. La jeune

femme est obligée de rester pour quelques jours dans la maison de Philibert à cause de sa maladie grave. Elle fait connaissance avec Franck Lestafier, un jeune cuisiner ayant un caractère difficile. Tout d'abord, les personnages ne peuvent pas se tolérer ; ils s'entendent mal et se comportent assez froidement l'un envers l'autre. Pourtant, quand ils se connaissent mieux, ils commencent à éprouver les sentiments tendres et enfin ils tombent amoureux.

Dans le roman « Ensemble, c'est tout » la manifestation de ce type d'amour a son caractère spécifique : l'écrivaine n'utilise presque pas de descriptions de l'état interne des personnages, leurs sentiments ou leurs pensées. Cependant, elle recourt aux dialogues et aux descriptions des actions des personnages qui montrent les vrais sentiments des héros d'une manière implicite. C'est la tâche des lecteurs de dégager les émotions des personnages et comprendre leurs motifs cachés à l'aide de la compréhension profonde du sous-texte et des actions des héros.

Prenons comme exemple un fragment du roman : « *Il articula distinctement : — J'ai... pas... envie... que... tu... par... Teu* » (Gavalda, ECT). Tout d'abord, ce qui jette aux yeux, c'est la manière de dire cette phrase. Franck la prononce très lentement, en utilisant les pauses après chaque syllabe. Cette façon de s'exprimer souligne l'agitation et l'exaltation du personnage principal qui ne peut pas parler comme d'habitude, de la manière ordinaire. De plus, le débit très lent de la phrase indique la volonté d'être bien entendu et compris. L'adverbe *distinctement* prouve aussi cette thèse : il signifie « de façon distincte, claire ; avec netteté » [71]. Alors, Franck, en disant ces paroles, veut être bien compris ; il montre aussi, consciemment ou pas, son état agité et ému à Camille. Donc, les vrais sentiments du personnage sont marqués implicitement, c'est-à-dire le héros ne rend pas ses pensées via les mots et les phrases romantiques directes. Il le fait, peut-être même inconsciemment, par l'intonation, la mélodie de la parole, les pauses ; de plus, cela est révélé par son regard et la mimique.

Passons à un autre exemple : « *Elle lui tomba dans les bras et le serra fort fort fort fort. Jusqu'à ce que ça craque. Elle pleurait. Ouvrait les vannes, se mouchait dans sa chemise, pleurait encore, évacuait vingt-sept années de solitude, de chagrin, de méchants coups sur la tête, pleurait les câlins qu'elle n'avait jamais reçus, la folie de sa mère, les*

*pompiers à genoux sur la moquette [...] »* (Gavalda, ECT). Dans cet extrait l'auteur décrit l'une des scènes à la fin du roman, quand Franck a décidé de ne pas partir pour rester avec Camille. Grâce aux descriptions émotionnelles des actions et des pensées de la femme, le lecteur comprend son état sans paroles. Premièrement, nous notons l'utilisation de la répétition par l'auteur : « *le serra fort fort fort fort* ». La répétition du mot *fort* qui se fait quatre fois, souligne l'intensité des sentiments de la héroïne, aussi bien que l'hyperbole *jusqu'à ce que ça craque*, indiquant la force des câlins. Ensuite, le verbe *pleurer*, qui est utilisé trois fois, montre une agitation intense : « répandre des larmes, sous l'effet de la tristesse, de la douleur, d'une émotion » [71]. Dans cet extrait le lecteur comprend bien que le personnage pleure à cause des émotions qui le débordent ; ce sont les émotions plutôt positives suite au soulagement, à la tendresse et à l'amour qu'elle ressent.

En faisant la conclusion, il faut dire que le concept AMOUR est un des concepts émotionnels le plus important dans le roman aussi bien que dans les autres œuvres d'Anna Gavalda. Il est de multiples facettes, une source inépuisable de recherches conceptuelles. Dans le roman étudié, nous avons analysé trois sphères principales du déploiement du concept en question : l'amour entre les membres de la famille, l'amour entre les amis et l'amour comme un sentiment romantique. En ce qui concerne les voies de la manifestation de l'amour, elles sont presque les mêmes dans tous ces cas. Anna Gavalda préfère montrer les émotions des personnages par, premièrement, les dialogues, et, deuxièmement, par les descriptions des actions de ses héros. L'expression directe des émotions se rencontre très rarement.

Donc, ayant analysé les moyens de la verbalisation du concept AMOUR, on peut constater qu'il a plusieurs significations dans le texte : 1. AMOUR c'est l'action ; 2. AMOUR c'est le soin ; 3. AMOUR c'est l'attention ; 4. AMOUR c'est une émotion intense ; 5. AMOUR c'est un sentiment inconditionnel.

### **3.2 Moyens de verbalisation du concept BONHEUR**

Le bonheur est une chose essentielle pour les personnages du roman choisi. Au cours du déploiement des événements, tous les héros poursuivent le but de le gagner. Pourtant,

chacun d'eux a sa propre image du bonheur.

Tout d'abord, il est nécessaire de remarquer que d'après le dictionnaire de la langue française « Larousse », le bonheur représente « bonne chance, circonstance favorable ; état de complète satisfaction ; joie, plaisir liés à une circonstance » [71]. Donc, le bonheur est compris comme un état positif, ce qui se révèle dans telles émotions comme la joie et le plaisir.

Si on prend en compte le point de vue philosophique sur le bonheur, on note que le bonheur est « un état de satisfaction complète caractérisé par sa stabilité et sa durabilité » [70]. Il ne suffit pas de ressentir seulement le contentement temporaire ou une joie brusque pour être heureux car c'est un état global. L'homme heureux est comblé, il se sent en pleine forme. Le bonheur est universellement souhaité. On le présente souvent comme le but le plus désiré par l'humanité et ce que tout homme cherche à atteindre, consciemment ou pas. La notion de bonheur est étroitement liée au désir. Être heureux, cela signifie contenter tous ses désirs, ou du moins ceux les plus importants. L'homme heureux accomplit les objectifs qu'il s'est fixés, ceux qui sont précieux pour lui-même. Le bonheur se trouve alors dans l'individu, dans ses projets et ses représentations.

Le nom du concept de BONHEUR est considéré en français comme *bonheur*, car c'est celui qui nomme le plus complètement le concept dans la langue et décrit le mieux l'émotion susmentionnée. Pourtant, le concept en question a beaucoup d'autres expressions. Nous allons examiner ensuite les caractéristiques principales du concept émotionnel fondamental de BONHEUR. La sémantique des lexèmes analysés contient un sème générique d'état ou de sentiment, qui pointe vers la sphère correspondante de la conscience humaine, représentée par une catégorie de plus haut niveau de généralisation – ÉMOTION. Toutes les autres espèces servent à spécifier la signification du lexème. Les composants spécifiques incluent : le caractère d'émotion, qui est favorable et satisfaisant ; la manifestation de l'émotion par telles émotions comme la joie, le contentement ; et l'objet de bonheur (un individu).

Dans le roman « Ensemble, c'est tout », le lexème *bonheur* est représenté par beaucoup de ses synonymes : *événement heureux, avantage, béatitude, bonne occasion, chance, consolation, contentement, délice, douceur, enchantement, euphorie, extase, faveur,*

*fortune, gaieté, joie, paix, plaisir, prospérité, réussite, sérénité, satisfaction, septième ciel, succès* etc. ; les adjectifs (*heureux, heureusement*), les expressions stables (*au petit bonheur, avec bonheur, bonheur éternel*) ; des métaphores cognitives caractérisées par l'imagerie et la clarté (*marcher tête haute, les joues roses et la bouche ouverte*) ; les aphorismes (*le bonheur ne tient pas compte du temps*) dénotant un état de joie et de plaisir (Gavalda, ECT).

La description du concept de BONHEUR dans le roman est effectuée essentiellement par la représentation des émotions des personnages, leurs gestes et la mimique. Regardons quelques exemples : « — *Alors c'est que tout va bien, n'est-ce pas ? — Parfaitement bien, sourit Camille* » (Gavalda, ECT). Dans cet extrait on peut souligner quelques indices qui manifestent clairement l'état psychologique de l'héroïne principale. Premièrement, on note le verbe *sourire*, qui signifie « faire une expression rieuse, marquée par de légers mouvements du visage, et en particulier par la bouche, qui indique le plaisir, la sympathie, l'affection, etc » [71]. Alors, sourire est un des signes du plaisir et du joie, comme on peut voir selon la définition. En outre, la phrase donnée comporte aussi les éléments qui aident non seulement à décrire les sentiments positifs, mais également à les exprimer. Ce sont les paroles directes du personnage : « — *Parfaitement bien, sourit Camille* » (Gavalda, ECT). L'auteur utilise dans ce cas la figure stylistique d'hyperbole *parfaitement bien* pour exprimer son contentement et sa joie. L'adverbe *parfaitement* signifie « de façon parfaite, tout à fait » [71], c'est-à-dire extrêmement bien, sans moindre défaut ou inconvénient. Le mot bien a aussi une signification positive : « de manière satisfaisante » [ibid.]. Donc, grâce à l'utilisation de ces mots, et surtout de l'adverbe *parfaitement* on fait la conclusion que Camille est vraiment très contente et gaie, elle n'aperçoit aucun détail dans la situation présente qui peut l'empêcher d'être heureuse et d'éprouver le plaisir. Alors, ce fragment nous fournit quelques moyens d'expression du bonheur : par la mimique, dans ce cas, le sourire, et par les paroles des personnages, comme « *parfaitement bien* ».

Il faut noter d'autres moyens remarquables, à notre avis, qui agissent d'une manière implicite et qui expriment de cette façon les états émotionnels d'une autre façon que ceux analysés ci-dessus. Il s'agit des figures de style d'analogie, telles que la métaphore et la

personnification. Observons le fragment suivant : « — *Rien ne changea, tout changea. Paris devint plus beau, plus lumineux, plus gai. Les gens étaient plus souriants et le bitume plus élastique. Tout semblait à portée de main, les contours du monde étaient plus précis et le monde plus léger* » (Gavalda, ECT). En effet, l'extrait proposé est plein de figures stylistiques qui permettent d'indiquer l'état émotionnel des personnages sans même être lié aux héros, à leurs mimique, gestes et paroles. Il est à souligner la description de la ville et de l'environnement des personnages. La première phrase, assez contradictoire, nous informe que, en premier coup d'œil, tout reste le même, sans aucun changement : rien ne changea. Pourtant, la deuxième partie de la phrase est antonymique : tout changea. On comprend de ce paradoxe que la réalité environnante des personnages principaux reste la même, les choses extérieures sont telles comme elles sont toujours, mais la perception de cette réalité objective est totalement différente chez les héros principaux. Tout leur paraît plus brillant, plus vif, ce qui indique clairement leur état interne. Par cette description très optimiste les lecteurs comprennent bien que les personnages sont amoureux. On peut voir assez de mots qui s'inscrivent dans le concept de BONHEUR, comme, par exemple, beau, lumineux, gai, souriants etc. Tous ces adjectifs transmettent l'état émotionnel des personnages et permettent de constater qu'ils ressentent le bonheur et qu'ils sont vraiment heureux en ce moment donné.

Donc, le bonheur est manifesté dans le roman par les moyens différents, explicites aussi bien qu'implicites. Dans le premier cas, l'auteur l'exprime par les phrases directes des personnages, contenant le lexique ayant une dénotation positive. Dans les autres cas, A. Gavalda le fait d'une manière cachée et inaperçue du premier coup d'œil, par exemple, par les descriptions vives de la ville, de la nature, des gens etc.

Alors, en faisant le bilan, nous pouvons reconstruire la signification du concept BONHEUR dans le roman : 1. BONHEUR c'est l'absence des problèmes ; 2. BONHEUR c'est la bonne humeur ; 3. BONHEUR c'est la communication ; 4. BONHEUR c'est l'amour.

### **3.3 Verbalisation des concepts émotionnels liés au concept SOLITUDE**

L'état émotionnel de la solitude se manifeste dans le roman par un rang des émotions

différentes, ce que nous allons analyser dans la recherche ultérieure.

Le terme de solitude, selon le dictionnaire, signifie « état de quelqu'un qui est seul momentanément ou habituellement ; état de quelqu'un qui est psychologiquement seul ; caractère d'un lieu où l'on se sent seul, isolé » [71]. Nous observons ce concept du point de vue physique aussi bien que du celui psychologique. La solitude est un état d'isolement, c'est-à-dire un manque de contact avec les gens. Cela peut être dû à de mauvaises relations, à la perte d'une personne chère, à un choix délibéré, à une maladie infectieuse, à des troubles mentaux, à des troubles neurologiques ou à des conditions d'emploi ou de situation. La solitude à court terme est souvent considérée comme un moment où l'on peut travailler, penser ou se reposer sans être dérangé. Cela peut être souhaité pour des raisons de confidentialité.

Le nom du concept est SOLITUDE, ce qui rend le plus exactement tous les sentiments éprouvés par une personne dans cet état psychologique. Selon la définition et les recherches des scientifiques, les composants spécifiques du lexème *solitude* incluent : le caractère d'émotion (seul, isolé), la manifestation de l'émotion (telles émotions comme tristesse, mélancolie) et l'objet de la solitude (un individu).

En outre du nom de la notion, dans le roman « Ensemble, c'est tout », le concept SOLITUDE est représenté par quelques synonymes : *séparation, isolement, éloignement, abandon* etc. ; dérivés (*seul, esseulé*), les comparaisons (*seul comme un hibou*) etc. (Gavalda, ECT).

Dans le roman analysé le concept SOLITUDE est dans la plupart de cas exprimé par la description de la vie des personnages et de leurs actions. La solitude, la déréliction des personnages sont ressenties dès les premières pages du livre. Tous les héros se sentent seuls en certaines étapes de leur vie. Ce sentiment est surtout frappant si on parle de Paulette. Par les différents moyens l'auteur crée l'atmosphère de la tristesse, du malheur de la vieille femme qui est restée seule sur la pente de son âge. Analysons, par exemple, le fragment suivant : « *Paulette était toujours au fond de son jardin. Assise sur un banc près de ses clapiers vides. Elle se tenait là, des heures entières, du matin jusqu'au soir peut-être, droite, immobile, patiente, les mains posées sur les genoux et le regard absent. La Paulette causait toute seule, interpellait les morts et priait les vivants. Parlait aux fleurs, à ses pieds de*

*salades, aux mésanges et à son ombre* » (Gavalda, ECT). Le champ lexical de la solitude (*vides, droite, immobile, patiente, le regard absent, toute seule, malheureux*) produit de la pitié chez le lecteur, provoque les sentiments compatissants envers Paulette, une femme très âgée esseulée. Encore une impression qui apparaît chez le lecteur c'est l'absence, l'échappement de la vie réelle, de toutes les connections avec les gens. Ainsi, on peut citer les mots *vide* et *absent*, qui créent une tonalité lyrique, même presque tragique. Le champ lexical du jardin (*banc, clapiers, fleurs, pieds de salades, mésanges*) introduit un monde particulier, alternatif qui est le seul abri de la femme. En se séparant des gens, elle se plonge dans la nature, dans le ménage : les choses qui restent toujours avec elle, qui ne peuvent pas la quitter. L'auteur répète cette phrase pour persuader les lecteurs : « [...] *Paulette devait être au fond du jardin. Paulette était toujours au fond de son jardin* » (Gavalda, ECT). Les mots *devait, toujours* sont les modalisateurs, qui renforcent le sens du message : le lecteur comprend, qu'elle y est obligatoirement, sans doute, parce qu'il n'y a aucun autre lieu où elle se sent vivante.

On sait que les gens qui vivent seules, sont très heureux quand quelqu'un leur rend visite et leur montre son attention. Paulette n'est pas l'exception. Dans le texte, la métaphore « [...] *trois semaines s'étaient écoulées* » (Gavalda, ECT) nous expose le temps qu'elle passe dans l'attente : les jours pareils, sans aucuns événements. Son grand-fils est son seul sens de la vie : le processus de l'attente est décrit par le verbe *guetter* : « *Elle se trouvait désormais dans une maison de convalescence à quelques kilomètres au nord de la ville et guettait son arrivée dès le lever du jour* » (Gavalda, ECT) qui signifie « attendre avec impatience, pister » [71]. Donc, la solitude c'est l'attente impatiente de l'attention humaine.

Pourtant, la solitude n'était pas son choix volontaire. Paulette veut être socialisée, elle veut avoir les contacts avec ce monde, ce qu'on voit par le champ lexical des verbes synonymiques au lexème *parler* : *causait, interpellait, priait* : « *Paulette causait toute seule, interpellait les morts et priait les vivants. Parlait aux fleurs, à ses pieds de salades, aux mésanges et à son ombre* » (Gavalda, ECT ). Mais, dans ce cas, elle parle aux objets inanimés. Il n'y a pas d'interlocuteur réel à qui elle peut se confier.

La solitude, de point de vue de l'auteur, c'est aussi le malheur. On le ressent grâce à

ce que ce mot est répété quatre fois dans une même phrase: « *Si c'est pas malheureux ça [...]. Si c'est pas malheureux de vieillir, si c'est pas malheureux d'être si seule et si c'est pas malheureux d'arriver en retard à l'Inter [...]* » (Gavalda, ECT). La vieille femme se sent très malheureuse parce qu'elle est obligée de vivre seule, et comme conséquence, de n'avoir presque pas de contacts avec les gens. Donc, on peut aussi constater que pour elle la vieillesse signifie aussi la solitude.

Il est à noter que non seulement la vieille femme souffre de la solitude dans le roman. Camille, le personnage principal, éprouve ce sentiment presque toute l'histoire. Elle ne maintient pas de contacts avec sa famille, elle n'a pas d'amis, elle vit seule dans un petit appartement, donc, elle est seule la plupart du temps. Pour illustrer cet état de la jeune femme, l'auteur utilise le plus souvent le monologue intérieur, qui est contraire au dialogue, indiquant clairement qu'il n'y a pas d'interlocuteur à qui elle peut s'adresser, qui l'écouterait et lui répondrait. Prenons un de tels fragments pour éclaircir nos recherches : « *Je crève de solitude, se répétait-elle tout bas, je crève de solitude... Aller au cinéma peut-être ? Pfff... Et avec qui parler du film ensuite ? À quoi ça sert les émotions pour soi tout seul ?* » (Gavalda, ECT). Premièrement, le sentiment de la tristesse, du chagrin est manifesté très évidemment pour le lecteur. L'utilisation de l'hyperbole crever de solitude nous montre l'intensité de ce sentiment, car le verbe crever, qui signifie « mourir, en parlant des bêtes, des végétaux, et, dans la langue populaire, en parlant des hommes » [71] est stylistiquement coloré, ayant même un sens péjoratif quand il est employé concernant les gens. C'est pourquoi il suggère les émotions négatives chez les lecteurs, transmettant très véritablement la condition désespérée de Camille. En plus, ce groupe de mot est répété deux fois dans la même phrase, ce qui renforce le message et crée l'effet encore plus intense du malheur causé par la solitude.

On doit aussi se concentrer sur tel détail remarquable comme les verbes pronominaux qui sont nombreux au long du roman. En analysant précisément ce fragment susmentionné, on note la présence d'un verbe pronominal se répéter. D'habitude, on utilise dans sa parole le verbe répéter pour dire quelque chose encore une fois ou pour demander quelqu'un de redire quelque chose. Dans ce cas, l'héroïne s'adresse à elle-même, n'ayant plus à qui parler. On considère ce fait comme encore une marque de solitude du

personnage principal.

Ce qu'on doit noter de plus, ce sont les questions rhétoriques qui se rencontrent vraiment souvent dans le roman. Les questions pareilles dans la plupart des cas sont posées par les personnages pendant leurs monologues internes et sont habituellement les moyens pour exprimer leur désespoir et l'impossibilité de recevoir un conseil de quelqu'un. Dans notre extrait, Camille parle de l'inutilité de vivre les émotions toute seule, sans les partager avec quelqu'un : « *À quoi ça sert les émotions pour soi tout seul ?* » (Gavalda, ECT). Donc, comme on peut constater, la solitude prolongée est dangereuse pour les gens, parce qu'ils perdent le goût de la vie, le désir de se socialiser, de remplir leur vie avec des émotions et des souvenirs brillants.

Nous voyons pourtant dans cet extrait les tentatives de Camille de s'intégrer quelque part dans la société, dans la vie active. Elle pense d'aller au cinéma : « *Aller au cinéma peut-être ?* » (Gavalda, ECT). Mais, tout de suite elle comprend que cela ne sert à rien, parce elle n'a personne pour partager son expérience : « *Pff... Et avec qui parler du film ensuite ?* » (ibid.).

Alors, en faisant le résumé, on doit dire que la solitude est un phénomène très souvent rencontré dans le roman. Ce sont exactement les moyens pour rendre ce sentiment qui créent aussi la tonalité lyrique et mélancolique de toute l'œuvre : les monologues intérieures ou les dialogues avec des objets inanimés, les répétitions, les mots familiers qui renforcent le sens, les verbes pronominaux, les questions rhétoriques etc. On peut dégager les significations du concept SOLITUDE en nous basant sur l'analyse de quelques fragments sus-mentionnés : 1. SOLITUDE c'est le malheur ; 2. SOLITUDE c'est la vieillesse ; 3. SOLITUDE c'est le désespoir ; 4. SOLITUDE c'est la perte du goût de la vie ; 5. SOLITUDE c'est l'envie de communiquer avec quelqu'un.

La solitude, c'est, du point de vue de l'auteur, le malheur, mais aussi c'est une grande envie de communiquer avec les gens, de se sentir nécessaire, d'avoir le sens de la vie. Non seulement les gens âgés peuvent se sentir seuls. Souvent ce sentiment frappe la jeunesse, comme dans le roman « Ensemble, c'est tout ». En général, le concept de SOLITUDE est perçu par l'auteur comme négatif, et dont on doit se débarrasser pour vivre une pleine vie.

### 3.4 Moyens de verbalisation du concept TRISTESSE

Telle émotion négative de base comme la tristesse est par sa nature étroitement associée à des émotions comme la déception, le chagrin, la honte, la peur. Comme les autres émotions évoquées ci-dessus, elle est universel. Son expérience est propre à toute personne, indépendamment de son origine ethnique, de sa religion, de son lieu et la période de la résidence. D'après le dictionnaire de la langue française, elle signifie « état de quelqu'un qui éprouve du chagrin, de la mélancolie ; affliction ; air triste de quelqu'un ; impression pénible ou mélancolique produite par les choses qui manquent d'animation, de vie ; caractère de ce qui est affligeant, déplorable » [71]. En faisant le résumé, nous constatons que l'émotion de la tristesse est négative, déplaisante, provoquée par les événements ou les phénomènes désagréables, pénibles ou simplement privés de vivacité et de dynamisme.

Le nom du concept TRISTESSE est l'unité lexicale tristesse ; elle rend le plus précisément toute l'entité des émotions pareilles. Dans le roman on rencontre un nombre d'émotions synonymiques, comme mélancolie, chagrin, désespoir, malheur, angoisse etc. En général, l'émotion en question est manifestée tout au long du roman, comme une des émotions dominantes. Tous les personnages éprouvent de la tristesse, les uns plus souvent, les autres de temps en temps.

Comme d'habitude, Anna Gavalda utilise les moyens implicites pour décrire l'émotion étudiée. Il faut dire que le concept TRISTESSE est étroitement lié dans le roman au celui SOLITUDE. Les émotions, vécues par les personnages en état de la solitude et lorsqu'ils éprouvent la tristesse, sont presque les mêmes.

Analysons les fragments du texte, qui sont éloquentes du point de vue de la manifestation cette émotion. Prenons comme exemple l'extrait suivant : « *Elle interpella son reflet en silence : Alors ? C'était ça le programme ? Se démerder, quitte à s'enlaidir, quitte à se perdre de vue, pour ne jamais rien devoir à personne ? Non, sérieusement ? C'était ça ? Elle passa sa main sur son crâne râpeux et eut très envie de pleurer* » (Gavalda, ECT). Tout d'abord il est à noter que dans la plupart des cas dans le roman l'état émotionnel est exprimé d'une manière implicite, sans indication directe des émotions

ressenties par le personnage. Pour atteindre son but, c'est-à-dire pour suggérer certaines émotions chez les lecteurs, l'écrivaine utilise les moyens linguistiques ayant une puissance plus forte en comparaison de la constatation directe de l'état émotionnel de quelqu'un. Par exemple, ce que nous observons dans le fragment choisi, premièrement, c'est l'organisation du discours, qui est construit en forme de monologue intérieur. Ce type de discours, lui-même, évoque les sentiments mélancoliques comme la solitude, l'enfermement, la désolation, la tristesse etc., car la personne, qui produit ce monologue, est plongée dans ses pensées, est concentrée sur ses sentiments internes et, par conséquent, est fermée pour le monde extérieur. Une caractéristique importante du monologue intérieur est l'utilisation des questions rhétoriques que, dans ce cas, le personnage principal adresse à lui-même. Comme on sait, ce type de questions ne prévoit pas de réponse ; elles sont posées pour produire un effet aux auditeurs, pour les faire réfléchir. Dans l'extrait analysé, les questions rhétoriques, qui apparaissent aux pensées de Camille, expriment sa tristesse profonde, parce qu'elle ne peut pas trouver la réponse et la raison des difficultés qu'elle vit maintenant. En outre, nous soulignons l'utilisation de telle figure comme la gradation, qui renforce la tonalité lyrique du fragment : « *Se démerder, quitte à s'enlaidir, quitte à se perdre de vue, pour ne jamais rien devoir à personne ?* » (Gavalda, ECT). La phrase commence par le verbe *se démerder*, très familier, signifiant « se débrouiller ; se tirer d'embaras » [71]. Le sens du mot prévoit une sorte de la lutte, une situation compliquée dans laquelle il faut se débrouiller. Ensuite, le verbe *s'enlaidir*, ayant le sens de « rendre ou faire paraître laid quelqu'un, quelque chose ; défigurer » [71], a aussi une dénotation négative, provoque des sentiments déplaisants. Puis, l'expression *se perdre de vue*, selon le dictionnaire, signifie « perdre quelque chose, quelqu'un de vue, cesser d'apercevoir quelque chose ou quelqu'un ; ne pas tenir compte de quelque chose ; cesser de voir, de fréquenter quelqu'un » [ibid.]. Cette phrase suggère de plus l'idée de la perte, de la déréliction, du déclin, de la solitude, et, comme suite, l'émotion de tristesse. De plus, l'auteur utilise la répétition au sein du monologue intérieur du personnage : « *C'était ça le programme ? Non, sérieusement ? C'était ça ?* » (Gavalda, ECT). Cette figure de style souligne encore une tristesse profonde de Camille, voire sa désespoir et l'impossibilité d'obtenir la réponse malgré la répétition multiple de ses questions. Le mot *quitte à*, encore un signe de la

gradation, illustre les étapes de la tristesse, qui devient de plus en plus forte lorsque l'héroïne se plonge dans ses pensées.

Ensuite, l'auteur décrit l'état physique de la femme pour montrer ses émotions actuelles : « *Elle passa sa main sur son crâne râpeux et eut très envie de pleurer* » (Gavalda, ECT). Premièrement, le groupe de mots son crâne râpeux illustre d'une manière implicite le non-contentement, le déplaisir de soi-même (râpeux : « dont la surface, garnie d'aspérités petites et nombreuses, est rude au toucher » [71]). Camille, qui éprouve une tristesse intense, perçoit le monde, et, en particulier, son apparence, comme plus désagréable, plus laid qu'ils sont en réalité. Ensuite, le verbe pleurer pointe clairement sur l'état émotionnel pénible du personnage : pleurer : « répandre des larmes, sous l'effet de la tristesse, de la douleur, d'une émotion » [ibid.]. Alors, ce sont la tristesse et la douleur qui causent l'envie de pleurer chez le personnage principal.

Analysons encore un exemple qui concerne la manifestation de l'émotion de tristesse dans le roman : « *Il pleura comme un gros bébé, comme un pauvre naze, comme un mec qui s'apprêtait à dézinguer la seule personne au monde qui l'avait jamais aimé. Qu'il avait jamais aimée. Il était plié en deux, laminé par le chagrin et tout barbouillé de morve. Quand il admit enfin qu'il n'y avait rien à faire pour arrêter ça, il enroula son pull autour de sa tête et croisa les bras. Il avait mal, il avait froid, il avait honte* » (Gavalda, ECT). Dans cet extrait, Anna Gavalda recourt à ses moyens habituels pour exprimer la tristesse chez ses personnages : elle décrit leur état physique, leurs gestes et les actions qui sont la suite de telle ou telle émotion. On peut noter un nombre significatif des signes qui marquent l'émotion de tristesse et les autres émotions liées à celle sus-mentionnée. Premièrement, il faut noter le verbe pleurer, que nous avons déjà analysé, comme l'une des marques les plus importantes du déploiement du concept émotionnel TRISTESSE. Ensuite, pour rendre le récit plus éloquent et expressif, l'auteur utilise tel moyen comme la comparaison *comme un gros bébé, comme un pauvre naze, comme un mec qui s'apprêtait à dézinguer la seule personne au monde qui l'avait jamais aimé* ». Dans le premier cas, l'auteur compare Franck, un jeune homme à un bébé, en utilisant même l'oxymore un gros bébé. Le bébé, en fait, est un être petit, incapable de se contrôler et de se défendre ; qui manifeste dans la plupart des cas ses désirs et ses problèmes en pleurant. Ici, Franck est

totallement épuisé, il n'est plus capable de contrôler la situation difficile qui se passe. La deuxième comparaison *comme un pauvre naze* souligne de plus le chagrin et le désespoir du personnage. Ainsi, le mot familier *naze*, signifie, d'après le dictionnaire, « qui est cassé, hors d'usage, qui ne fonctionne plus ou qui fonctionne mal ; stupide, idiot, un peu fou ou un peu ivre » [71]. Ce nom est renforcé par l'adjectif *pauvre* (« qui est peu pourvu de quelque chose, qui est peu important, sans grande valeur, qui inspire quelque pitié » [ibid.]). Alors, les comparaisons jouent un rôle important dans la manifestation des émotions des héros.

Il est nécessaire de mentionner la personnification *laminé par le chagrin*, utilisée par l'auteur pour souligner la complexité de la situation. Le chagrin est comparé à une personne qui a la capacité d'effectuer des mouvements physiques. Le verbe *laminer* signifie « faire subir à un produit, en général métallique, une déformation permanente par passage entre deux cylindres d'axes parallèles ; rogner quelque chose, le diminuer, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus grand-chose ; ruiner la santé de quelqu'un, ses forces physiques ou psychiques » [71]. Donc, les actions physiques, normalement faites par l'homme, sont dans ce cas « effectuées » par l'émotion de chagrin.

Encore une figure, utilisée beaucoup de fois par A. Gavalda, est la répétition, qui inclut souvent l'anaphore ou la gradation. Dans ce fragment, on peut noter l'anaphore, qui souligne l'inquiétude, l'absence de paix interne, l'impossibilité de trouver une solution dans la situation présente : « *Il avait mal, il avait froid, il avait honte* » (Gavalda, ECT). En outre, d'une façon brillante l'écrivaine fait le parallèle entre les conditions physiques du personnage (*il avait mal, froid*) et son état d'âme (*il avait honte*). Le lexique utilisé dans le fragment étudié a une dénotation négative, soulignant le déclin de l'état physique du personnage aussi bien que celui émotionnel.

Alors, en faisant le bilan, il est à constater que le concept émotionnel TRISTESSE est un des concepts primordiaux dans le roman « Ensemble, c'est tout », car tous les personnages éprouvent cette émotion dans telle ou telle situation de leur vie. Les moyens de la reconstruction du concept en question sont plutôt implicites, sans la nomination directe de l'émotion. L'auteur utilise souvent le monologue intérieur, les questions rhétoriques et les répétitions pour indiquer un sentiment fort et montrer la douleur des

héros. On note également la fréquence du lexique ayant une signification négative qui permet de classer le concept TRISTESSE comme celui négatif. Il faut mentionner aussi l'utilisation des personnifications employées pour décrire l'effet des émotions sur les gens. De surcroît, l'écrivaine utilise la description des conditions physiques pour montrer les états internes.

Ayant analysé le concept susmentionné, on peut dégager sa signification dans le roman : 1. TRISTESSE c'est une émotion négative ; 2. TRISTESSE c'est la solitude ; 3. TRISTESSE c'est le désespoir ; 4. TRISTESSE c'est l'impossibilité de contrôler la situation ; 5. TRISTESSE c'est la perte de goût de la vie.

### **3.5 Moyens de verbalisation du concept COLÈRE**

Quand nous parlons de la manifestation de l'émotion de colère dans le roman, on fait tout de suite la référence à Franck Lestafier, un jeune cuisinier qui travaille dur et n'a presque pas le temps de se reposer. En plus, il est obligée de se rendre tous les week-ends chez sa grand-mère à la maison des gens âgés où elle se rétablit après une maladie. Franck est toujours trop fatigué, c'est pourquoi il se met très souvent en colère. Cette émotion a un effet dévastateur pour tous qui vivent autour de lui. Pourtant, la rencontre avec Camille commence à le changer peu à peu.

Selon le dictionnaire « Larousse », la colère est un « état affectif violent et passager, résultant du sentiment d'une agression, d'un désagrément, traduisant un vif mécontentement et accompagné de réactions brutales ; manifestation de cet état, accès d'irritation » [71]. Donc, comme on peut constater de la définition, la colère, également connue sous le nom de rage, est un état émotionnel intense. Cela implique une réaction forte et inconfortable et hostile à une provocation, une blessure ou une menace perçue.

On doit aussi noter qu'une personne en colère ressentira souvent des problèmes physiques, tels qu'une fréquence cardiaque accrue, une pression artérielle élevée et le niveau élevé d'adrénaline. La colère peut avoir de nombreuses conséquences physiques et mentales. L'expression externe de la colère peut être trouvée dans les expressions faciales, le langage corporel, les réponses physiologiques et parfois des actes d'agression publics.

Les expressions faciales peuvent aller de l'inclinaison des sourcils vers l'intérieur, les sourcils froncés. Les psychologues soulignent qu'une personne en colère peut très bien se tromper car elle provoque une perte de capacité de contrôle de soi et une observabilité objective.

Si on fait l'analyse de la signification du lexème *colère*, on pourrait dégager les composants suivants : le caractère d'émotion (intense, violent), la manifestation de l'émotion (les actions brutales, les expressions offensives) et l'objet de la colère (un individu ou un objet inanimé).

Alors, le nom de concept est COLÈRE, comme celui qui rend le plus exactement cet état émotionnel. De plus, le concept COLÈRE implique plusieurs synonymes dans le texte analysé, comme *irritation, rage, fureur* etc. et leurs dérivés.

L'état de colère est manifesté dans le texte à l'aide de quelques moyens. Premièrement, et le plus souvent, cela est fait par les paroles des personnages pendant leurs dialogues avec les autres. Dans la plupart des cas, ces remarques sont très expressives, en outre, brutales et offensives. Prenons comme exemple le fragment suivant : « *Oh... Tu commences à me gonfler, toi, tu sais? T'as qu'à t'en occuper aussi! T'as qu'à la torcher de temps en temps, ça te remettrait les idées en place, tiens! Pour moi, c'est pas un problème de me la coltiner, elle est adorable ta mémé, mais j'ai besoin de bouger, d'aller me balader, de m'ouvrir la tête, merde !* » (Gavalda, ECT). L'extrait choisi est évidemment stylistiquement coloré ; il comporte, à notre avis, beaucoup de marques de l'expression de la colère. Tout d'abord, il faut noter la construction des phrases, qui n'est pas en général grammaticalement correcte : les questions sont formées à l'aide de l'intonation exceptionnellement (*Tu commences à me gonfler, toi, tu sais ?*); les propositions sont construites à la base de la langue parlée (*T'as qu'à t'en occuper aussi !*). De plus, nous voyons une quantité significative des signes du langage oral, comportant parfois les marques du registre familier : par exemple, c'est la réduction des sons qui est en fait interdite selon la règle (*t'as*) ; l'absence de la particule négative (*c'est pas un problème*) ; l'utilisation du pronom *ça* au lieu de *cela* ; la présence des mots qui dans le contexte susmentionné ont un sens péjoratif et ne peuvent être employés que dans le registre familier. Comme exemple, le mot *gonfler* signifie dans ce cas « énerver, exaspérer quelqu'un » [71] ; de plus, il est

marqué dans le dictionnaire que c'est une expression « très familière ». Le verbe *torcher* a également une signification péjorative, car sa signification dans le contexte est « essuyer le derrière d'un enfant, s'occuper de lui dans les domaines les plus prosaïques » [ibid.]. Dans cette phrase, en parlant avec une personne adulte, l'utilisation de ce mot est offensive et révèle l'émotion de la colère chez le locuteur. En outre, l'utilisation du verbe familier *coltiner*, ayant le sens de « porter avec peine et difficulté quelque chose de très lourd » [ibid.], bien que ne soit pas très grossier, pourtant, il est aussi assez perçant et déplaisant. De plus, la présence dans la parole du mot grossier *merde* souligne l'affection et la fureur de celui qui parle.

Outre le lexique et la syntaxe, il est à noter que les phrases sont dans la plupart des cas très expressives du point de vue de l'intonation : elles comprennent les signes de l'expression ou de l'interrogation à la fin (*Oh... Tu commences à me gonfler, toi, tu sais ? T'as qu'à t'en occuper aussi !*). Ce phénomène pointe clairement sur les émotions fortes et intenses, manifestées par le locuteur, lesquelles il ne peut pas contrôler.

Alors, dans le cas susmentionné on a analysé la manifestation de la colère par le discours direct du personnage. Les signes essentiels de cet état sont la syntaxe qui n'est pas soignée, les réductions et les omissions de certains mots, l'utilisation des mots familiers, la présence des mots offensifs et grossiers, l'expressivité du langage.

Outre les moyens que nous avons caractérisés, le concept COLÈRE se manifeste par l'auteur par la description des actions des héros. Il est marqué tout d'abord par les actions violentes et brutales des personnages ; les actions qui causent souvent le dommage aux objets inanimés ou aux gens. À titre d'exemple, analysons le fragment suivant : « *Il frappa la table, il frappa le mur, il cogna dans tout ce qui était à sa portée. Il se mit en tenue pour aller courir et s'effondra sur le premier banc venu* » (Gavalda, ECT). Dans ce cas, le personnage n'exprime pas directement ses sentiments, c'est-à-dire il n'en parle pas, il n'utilise pas de mots grossiers ou d'intonation intense. L'auteur montre l'état de colère exclusivement par la description des actions de Franck en utilisant pour cet objectif les moyens linguistiques très expressifs. Tout d'abord, nous notons l'anaphore dans la première phrase : « *Il frappa la table, il frappa le mur, il cogna [...]* » (Gavalda, ECT). Cette figure stylistique donne tout de suite l'impression de la motion, de la rapidité, de la

spontanéité et pointe clairement sur les émotions très fortes et intensives, lesquelles il est presque impossible de tenir sous le contrôle. De plus, l'écrivaine utilise la figure de gradation pour montrer l'accroissement de la colère : ainsi, le verbe *frapper* signifie « donner un ou plusieurs coups sur quelque chose, taper dessus » [71], tandis que le verbe cogner a le sens de « frapper violemment sur quelqu'un, le battre » [ibid.]. Donc, la phrase « *Il frappa la table, il frappa le mur, il cogna dans tout ce qui était à sa portée* » (Gavalda, ECT) rend au lecteur l'émotion de la colère devenant de plus en plus forte et brusque. En outre, dans cet extrait nous voyons les essais du personnage principal de fuir, de changer son environnement pour faciliter son état tendu : « *Il se mit en tenue pour aller courir* » (Gavalda, ECT). Le verbe *courir* est utilisé pour comparer l'action physique à celle mentale. Ainsi, d'après le dictionnaire, ce mot a quelques significations ; le plus courant, c'est « se déplacer rapidement, aller vite quelque part » [71]. Pourtant, il y en a encore une : « aller tout droit à un état pénible, un échec, être proche de tomber dans cet état, de connaître cet échec » [ibid.]. Alors, le personnage veut aller, courir, même s'enfuir parce que son état psychique est instable ; ses pensées et ses sentiments actuels aussi « *courent* » dans sa tête et il n'est pas capable de les ranger.

Enfin, l'une des étapes du déploiement de l'émotion de colère est la perte des forces et le désespoir. Le personnage est épuisée à cause de ses actions très actives et violentes ; il « *s'effondra sur le premier banc venu* » (Gavalda, ECT). Le verbe *s'effondrer* (« tomber de tout son long sur le sol ou tomber sans force quelque part ; s'écrouler comme une masse » [71]) souligne la fatigue et la désolation de Franck comme les conséquences de la colère.

Alors, pour faire le bilan, nous devons constater que le concept émotionnel COLÈRE est reconstitué dans le texte par quelques moyens. Premièrement, cela est fait grâce aux expressions brutales et péjoratives des personnages. Dans ce cas, la construction des phrases ne respecte pas les règles de la syntaxe, le registre du langage est souvent familier et l'intonation du locuteur est vraiment intense. Deuxièmement, l'auteur recourt aux descriptions des actions des personnages pour rendre leurs sentiments internes. En général, ces actions sont spontanées, brusques, brutales et nuisibles pour les autres. Enfin, nous voyons les conséquences de la colère : ce sont le désespoir et la fatigue. On peut affirmer que la manifestation de la colère est un des moyens de la réduire et de faciliter son état ; et

pourtant, cela va dans la plupart des cas nuire aux gens proches.

Alors, faisons la conclusion concernant la signification du concept COLÈRE dans le roman : 1. COLÈRE c'est une émotion forte et tendu ; 2. COLÈRE c'est une action violente ; 3. COLÈRE c'est l'incapacité de se contrôler ; 4. COLÈRE c'est la manifestation de son état difficile ; 5. COLÈRE c'est une force dévastatrice pour les autres.

### **Conclusion du CHAPITRE 3**

Dans le troisième chapitre nous avons analysé cinq concepts émotionnels les plus importants dans le roman pour le déploiement des caractères des personnages, tels que AMOUR, BONHEUR, SOLITUDE, TRISTESSE et COLÈRE. Au cours de notre recherche, nous avons étudié la représentation de ces concepts dans le texte littéraire, nous avons indiqué les moyens de leur reconstruction et nous avons cité des exemples marquants du roman « Ensemble, c'est tout » que nous avons choisi pour notre analyse.

Il faut mentionner que le concept AMOUR est un des concepts émotionnels le plus importants dans le roman d'Anna Gavalda. Nous avons observé trois sphères principales du déploiement du concept en question : l'amour entre les membres de la famille, l'amour entre les amis et l'amour comme un sentiment romantique. Il faut noter que les voies de la manifestation de l'amour sont presque les mêmes dans tous ces cas. Les émotions des personnages sont manifestées par, premièrement, les dialogues, et, deuxièmement, par les descriptions des actions de ses héros. L'expression directe des émotions se rencontre très rarement.

Le deuxième concept, celui de BONHEUR est exprimé dans le roman par les moyens différents, explicites aussi bien qu'implicites. Premièrement, l'auteur le montre par le discours direct des personnages, contenant le lexique ayant une dénotation positive. Deuxièmement, A. Gavalda le fait d'une manière cachée et inaperçue du premier coup d'œil, par exemple, par les descriptions vives de la ville, de la nature, des gens etc.

Le concept émotionnel SOLITUDE est très souvent rencontré dans le roman. Les moyens pour le décrire créent aussi la tonalité lyrique et mélancolique de toute l'œuvre : les

monologues intérieures ou les dialogues avec des objets inanimés, les répétitions, les mots familiers qui renforcent le sens, les verbes pronominaux, les questions rhétoriques etc.

Ensuite, le concept émotionnel TRISTESSE est également l'un des concepts primordiaux dans le roman « Ensemble, c'est tout », cette émotion apparaît souvent dans la vie des personnages. Les moyens de la reconstruction du concept en question sont plutôt implicites, l'émotion ne se manifeste pas directement. L'auteur utilise souvent le monologue intérieur, les questions rhétoriques et les répétitions pour montrer la douleur des héros aussi bien que le lexique ayant une signification négative, qui permet de classer le concept TRISTESSE comme négatif. Il faut mentionner aussi l'utilisation des personnifications employées pour décrire l'effet des émotions sur les gens. De surcroît, l'écrivaine utilise la description des conditions physiques pour montrer leur état interne.

Enfin, le concept émotionnel COLÈRE est reconstitué dans le texte par quelques moyens. Premièrement, cela est fait grâce aux expressions brutales et péjoratives des personnages, et comme la suite, la construction des phrases ne respecte pas les règles de la syntaxe. De plus, le registre du langage est souvent familier, et l'intonation du locuteur est vraiment intense. Deuxièmement, l'auteur recourt aux descriptions des actions des personnages pour rendre leurs sentiments internes : les actions spontanées, brusques, brutales et nuisibles pour les autres. On peut affirmer que la manifestation de la colère est un des moyens de la réduire et de faciliter son état ; et pourtant, cela va dans la plupart des cas nuire aux gens proches.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Alors, dans la recherche présente nous avons étudié la question de la représentation et de la reconstruction des concepts émotionnels dans le texte littéraire. Pour faire la conclusion générale, il est nécessaire de résumer tout ce qui a été étudié et de décrire les résultats obtenus au cours de la recherche présente.

Dans le premier chapitre, nous avons étudié la notion d'émotion en tant qu'un constituant primordial de l'expression psychologique des sentiments. Premièrement, nous avons examiné le concept d'émotion du point de vue psychologique. Nous avons également analysé quelques approches à la classification des émotions (K. R. Sherer, V. Shakhovsky etc.). De plus, nous avons éclairci les notions souvent confondues tels que les humeurs, les préférences, les postures impersonnelles, les épisodes émotionnels et les sentiments. Deuxièmement, les courants et leurs nombreuses branches qui ont stimulé la formation et le développement des théories de l'émotion ont été pris en considération, ainsi que des opinions autoritaires des linguistes et des psychologues connus. Parmi elles, il faut nommer celle biologique de Charles Darwin, d'où découlent sept thèses de son analyse évolutionnaire des émotions. La deuxième grande approche, nommée l'approche physiologique, étudiant les fonctions des modifications du corps dans un certain état émotionnel. Ensuite, le mouvement cognitif traite le côté psychologique des émotions en étudiant les processus proprement cognitifs. En outre, les approches linguistiques à l'étude des émotions ont été aussi examinées, comme un outil indispensable pour les recherches pratiques. Enfin, nous avons abordé les différents types de lexique servant à exprimer les émotions, car c'est un moyen le plus fréquent et le plus expressif de la manifestation des émotions dans les textes littéraires. Nous avons présenté les moyens lexicaux essentiels de la verbalisation des émotions : le lexique des émotions, le lexique émotionnel et le lexique émotif.

Dans le deuxième chapitre une attention particulière a été faite aux fondements théoriques de l'étude des concepts comme des unités généralisatrices qui aident à organiser la perception des objets et des phénomènes de la réalité environnante. En nous basant sur les ouvrages des linguistes connus, nous avons établi que les concepts dans la plupart des

cas sont des unités universelles, compris par toutes les nations. De plus, nous avons analysé les classifications différentes des concepts, faites les linguistes ukrainiens et étrangers. On a constaté qu'il n'existe pas de classification unique des concepts ; cela dépend du point de vue de tel ou tel chercheur et des critères de l'évaluation de ce problème. Encore un domaine de notre recherche concernait les concepts de texte, ou ceux textuels. Tout d'abord, nous avons éclaircis la confusion entre les concepts de texte et les concepts artistiques. Ayant analysé les travaux des conceptologues modernes, notamment ceux de O. Vorobyova, nous avons conclu que la distinction entre ces types de concepts minimale et qu'on peut les utiliser en tant que synonymes. Il faut également mentionner la contribution dans le domaine des concepts de texte de la linguiste ukrainien O. Kaganovska, qui a décrit les étapes du déploiement du concept de texte dans les œuvres littéraires. En bref, le concept textuel est perçu comme une unité mentale de l'image du monde d'un auteur, qui représente, d'une part, les connaissances universelles, et d'autre part, reflète le monde subjectif créé par l'auteur. Finalement, le thème de concepts émotionnels, comme le sujet de notre thèse, a été abordé au cours de la recherche. Ainsi, le concept émotionnel est compris comme une unité mentale abstraite, reflétant l'expérience des gens sous forme d'idées générales universelles et spécifiques dans la sphère émotionnelle. En plus, nous avons étudié en détail les trois étapes de la reconstruction d'un concept dans l'œuvre artistique, plus précisément la nomination, la description et l'expression. Cette schéma a été utilisée pour l'étude des concepts émotionnels le roman « Ensemble, c'est tout ».

Enfin, dans le troisième chapitre nous avons analysé cinq concepts émotionnels les plus importants du roman pour la compréhension des caractères des personnages, tels que AMOUR, BONHEUR, SOLITUDE, TRISTESSE et COLÈRE. Au cours de notre recherche, nous avons étudié la verbalisation des concepts susmentionnés dans le texte littéraire, indiqué les moyens de leur reconstruction en faisant les références aux exemples du roman « Ensemble, c'est tout ».

Alors, nous avons constaté que l'auteur utilise les moyens linguistiques différents pour rendre les états émotionnels de ses personnages. Ainsi, le premier concept, celui AMOUR est un des concepts émotionnels le plus important dans le roman. Nous avons

analysé trois sphères principales du déploiement du concept en question : l'amour entre les membres de la famille, l'amour entre les amis et l'amour comme un sentiment romantique. En ce qui concerne les voies de la manifestation de l'amour, Anna Gavalda préfère montrer les émotions des personnages par, premièrement, les dialogues, et, deuxièmement, par les descriptions des actions de ses héros.

Le concept BONHEUR est manifesté dans le roman d'une manière explicite aussi bien qu'implicite. Premièrement, l'auteur l'exprime par le discours direct des personnages, contenant le lexique ayant une dénotation positive. Deuxièmement, elle le fait d'une façon cachée, par exemple, par les descriptions de l'environnement ou de l'apparence des gens.

Le concept émotionnel SOLITUDE est un des concepts clefs du roman. Les moyens pour le décrire sont nombreux : les monologues intérieurs ou les dialogues avec des objets inanimés, les répétitions, les mots familiers qui soulignent l'état désagréable, les verbes pronominaux, les questions rhétoriques etc.

Il était nécessaire de reconstruire le concept émotionnel TRISTESSE qui fait partie des concepts primordiaux du roman « Ensemble, c'est tout », car tous les personnages éprouvent cette émotion dans telle ou telle situation de leur vie. L'auteur utilise souvent le monologue intérieur, les questions rhétoriques et les répétitions pour indiquer un sentiment fort et souligner la douleur des héros aussi bien que le lexique ayant une signification négative.

Enfin, le concept émotionnel COLÈRE est reconstitué, en premier lieu dans le texte par les expressions brutales et péjoratives des personnages. Deuxièmement, l'auteur recourt aux descriptions des actions des personnages pour rendre leurs sentiments internes : les actions spontanées, brusques, brutales et nuisibles pour les autres.

Alors, ayant examiné les concepts émotionnels primordiaux du roman, nous avons établi qu'ils ont un caractère universel, c'est-à-dire qu'il sont proches et compréhensibles pour les représentants de toutes les nations. Les voies de leur manifestation sont presque identiques indépendamment de la langue, des origines et des croyances des gens ; cela s'explique par la présence de la sphère émotionnelle pareille chez tous les êtres humains.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Апресян Ю. Д. Языковая картина мира и системная лексикография. Москва : Языки славянских культур, 2006. 908 с.
2. Арнольд И. В. Семантика, стилистика, интертекстуальность. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. 444 с.
3. Аскольдов С. А. Концепт и слово. Антология. Москва : Русская словесность, 1997. 269 с.
4. Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск : Издательство Уральского университета, 1989. 184 с.
5. Бабушкин А. В. Концептуальные типы значений слова. Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1996. 104 с.
6. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1994. 616 с.
7. Болотнова Н. Поэтическая картина мира и ее изучение в коммуникативной стилистике текста. *Сибирский филологический журнал*. Томск, 2003. Вып. 3-4. С. 198–207.
8. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт. Москва : Гнозис, 2004. 236 с.
9. Воробйова О. П. Концептологія в Україні: здобутки, проблеми, прорахунки. *Вісник КНЛУ. Сер. Філологія*. Київ, 2011. Вип. 14. С. 53–64.
10. Герасименко И. Е. Использование оценочной лексики во вторичной номинации: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 «Русский язык» / Москва, 2002. 189 с.
11. Голубовська І. О. Етнічні особливості мовних картин світу. Київ : Поліграфічний центр «Київський університет», 2002. 293 с.
12. Гончарук О. М. Текстові концепти: проблема трактування і визначення. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Філологічні науки (мовознавство)*. Кіровоград, 2015. Вип. 137. С. 467–470.

13. Гребенникова Н. С. Концептуальный комплекс «человек – природа – культура» в контексте культурно-экологического дискурса. URL : <http://e-lib.gasu.ru/konf/biodiversity/2008/2/44.pdf> (дата звернення 12. 10. 2019).
14. Гумбольдт В. Язык и философия культуры (пер. с нем.) Москва : Прогресс, 1985. 451 с.
15. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Москва : Институт экспериментальной социологии; 1998. – 288 с.
16. Додонов Б. И. Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности. *Вопросы психологии*. Москва, 1975. Вып. 6. С. 21 – 33.
17. Залевская А. А. Текст и его понимание. Тверь : Тверской государственный университет, 2001. 180 с.
18. Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания. URL: <file:///A:\concept 2.htm> (дата звернення: 13.10.2019).
19. Изотова Н. П. Текстовий концепт ШЛЯХ ДО СЛАВИ в англomовних біографічних романах ХХ століття: семантико-когнітивний та наративний аспекти: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» / Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ, 2006. 252 с.
20. Кагановська О. М. Текстові концепти художньої прози (на матеріалі французької романістики середини ХХ сторіччя). Київ : Вид. центр КНЛУ, 2002. 292 с.
21. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
22. Колесник О. С. Мовні засоби відображення міфологічної картини світу: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі давньоанглійського епосу та сучасних британських художніх творів жанру фентезі) : дис. на здобуття ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 « Германські мови» / Київ. нац. лінгв. ун-т. Київ, 2003. 300 с.
23. Колесов В. В. Жизнь происходит от слова. Санкт-Петербург : Златоуст, 1999. 368 с.
24. Кошарная С. А. Миф и язык: Опыт лингвокультурологической реконструкции русской мифологической картины мира. Белгород : БелГУ, 2002. 288 с.
25. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской

лингвокультурах. Москва : Гнозис, 2008. 374 с.

26. Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация). Москва : Диалог, 1998. 352 с.

27. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации : курс лекций. Москва : Гнозис, 2001. 269 с.

28. Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира М. : Наука, 1988. С. 141–172.

29. Лингвокультурный концепт: типология и области бытования : монография / под общ. ред. проф. С. Г. Воркачева. Волгоград : ВолГУ, 2007. 400 с.

30. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.

31. Маслова В. А. Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. Москва : Флинта, 2004. 256 с.

32. Морозова Е. И. Ложь как дискурсивное образование: лингвокогнитивный аспект : монография. Харьков : Экограф, 2005. 300 с.

33. Ніконова В. Г. Трагедійна картина світу у поетиці Шекспіра. Дніпропетровськ : ДУЕП, 2008. 364 с.

34. Пименова М. В. Концепт СЕРДЦЕ: образ, понятие, символ: монография. Кемерово: КемГУ, 2007. 500 с.

35. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.

36. Приходько А. М. Концепт в дискурсах vs концепты в дискурсе. Нижний Тагил : НТГСПА, 2009. 139 с.

37. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 331 с.

38. Прохоров. Ю.Е. В поисках концепта. Москва : Флинта, 2016. 176 с.

39. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. Москва : Прогресс, 1979. 392 с.

40. Ромашина О. Ю. Формирование фрейма эмоционального звучания и его репрезентации в глагольных лексемах английского языка : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.02.04 «Германські мови» / Бел. гос. ун-т, Белгород,

2004. 189 с.

41. Слухай Н. В. Етноконцепти і міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2005. 167 с.

42. Старко В. Ф. Концепт ГРА в контексті слов'янських і германських культур (на матеріалі української, російської, англійської та німецької мов) автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.15 «Загальне мовознавство». Ін-т мовозн. ім. О. О. Потебні. Київ, 2004. 16 с.

43. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.

44. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. Москва : Школа «Языки русской культуры», 2007. 248 с.

45. Степанов Ю. С. Понятие, концепт, антиконцепт. Векторные явления в семантике. Москва : Эйдос, 2007. 240 с.

46. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологические аспекты. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. 288 с.

47. Чурилина Л. Н. Антропоцентризм художественного текста как принцип организации его лексической структуры : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д. филол. наук : 10.02.01 «Русский язык». Рос. гос. пед. ун-т. Санкт-Петербург, 2003. 39 с.

48. Шаховский В. И. Эмоции и их концептуализация в различных лингвокультурных концептах. *Международный журнал славистов: Русистика: сб. науч. трудов*. Киев, 2001. Вып. 1. С. 13–19.

49. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. 190 с.

50. Шаховский В. И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации. *Филологические науки*. Москва, 2002. Вып 4. С. 59–65.

51. Шаховський В. І. Лінгвістична теорія емоцій. Москва : Гнозис, 2008. 416 с.

52. Эпштейн М. Н. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.

53. Anna Gavalda. URL: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Gavalda](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anna_Gavalda) (dernier accès:

10.10. 2019)

54. Arnold M., Gasson J. The human person: An approach to an integral theory of personality. New York: The Ronald Press, 1954. 593 p.
55. Bally Ch. Le langage et la vie. Genève : Librairie Droz, 1977. 164 p.
56. Dąbrowska M., Leśniewska J., Piątek B. Languages, Literatures and Cultures in Contact. English and American Studies in the Age of Global Communication. Kraków : Jagiellonian University Press, 2012. 189 p.
57. Dorfman A. Language of survival. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030642209702600305> (дата звернення: 08.08.2019).
58. Frijda N. The Laws of Emotions. Amsterdam : Routledge, 2006. 366 p.
59. James W. The Principles of Psychology. New York : Dover Publications, 2014. 720 p.
60. Kövesces Z. Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 223 p.
61. Scherer K. What are emotions? And how can they be measured? *Cambridge University Press*. Cambridge, 2005. Vol. 44. P. 695 – 729.
62. Tomkins S. Affect, Imagery, Consciousness. New York : Springer Publishing Company, 1992. 464 p.
63. Vorobyova O. « The Mark on the Wall » and literary fancy: A cognitive sketch. *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki, 2005. Vol. 5. P. 201 – 217.
64. Vorobyova O. Caught in the web of worlds II: Postmodernist wanderings through the ASC labyrinths in Kazuo Ishiguro's *The Unconsoled*: Philosophy, emotions, perception. *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Helsinki, 2006. Vol. 3. P. 140 – 155.
65. Watson J. Psychology as the Behaviorist Views It. *Psychological Review*. 1913. Vol. 20. P. 158 – 177.
66. Wierzbicka A. Emotions Across Languages and Cultures: Diversity and universals. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 234 p.

**DICTIONNAIRES**

67. Абушенко В. Л., Кацук Н. Л. Концепт. Новейший философский словарь. Минск : Книжный Дом, 2003. 503 с.
68. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова [и др. ]. Москва : МГУ, 1996. 245 с.
69. Dicophilo. URL: <https://dicophilo.fr/> (дата звернення: 15.10.2019).
70. Larousse. URL: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> (dernier accès : 25.10.2019).
71. Weil S. Les Trésors des Expressions Françaises. Paris : Belin, 1981. 225 p.

## SOURCES D'ILLUSTRATION

1. Gavalda A. Ensemble, c'est tout. URL: [https://www.researchgate.net/publication/327679653\\_Ensemble\\_cest\\_tout](https://www.researchgate.net/publication/327679653_Ensemble_cest_tout) (dernier accès : 25.10.2019).