

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

**Кваліфікаційна робота здобувача вищої освіти ступеня «магістр»
на тему: «НАРАТИВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ПИСЬМЕННИКА В КОНТЕКСТІ
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ: ЛЕКСИКО-ГРАМАТИЧНІ І
ЛІНГВО-СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ЕРІКА-
ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА)»**

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
Новікової Анастасії Русланівни

Завідувач кафедри
іспанської та французької
філології

Науковий керівник:
Доктор філологічних наук, доцент, професор
кафедри іспанської та французької філології
Савчук Руслана Іванівна
(науковий ступінь, вчене звання, ПІБ)

_____ Савчук Р.І.
(підпис) (ПІБ)

Національна шкала _____
Кількість балів _____
Оцінка ЄКТС _____

MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT ET DE LA SCIENCE DE L'UKRAINE
UNIVERSITÉ NATIONALE LINGUISTIQUE DE KYIV
Département de philologie espagnole et française

Mémoire de master en linguistique

sur le sujet : « LES PARTICULARITÉS LEXICALES, GRAMMATICALES ET
STYLISTIQUES DE L'IDENTITÉ NARRATIVE D'AUTEUR DANS
L'OEUVRE D'ÉRIC- EMMANUEL SCHMITT »

Admis à soutenir
« _____ » _____ 2019

Par l'étudiante du groupe Mmlf 02 -18
de la faculté de philologie romane et de
traduction
du programme de formation professionnelle
Études philologiques contemporaines
(la langue française et la langue seconde) :
linguistique et traduction
spécialité 035 Philologie
Novikova Anastasiia

Chef du département de
philologie espagnole et française

(signature) Savchuk R.I.
(nom, prénom)

Directeur de recherche :
Maître de conférences

Savchuk Ruslana Ivanivna
(grade, titre universitaire, nom, prénom)

Échelle nationale _____
Quantité de points _____
Note ECTS _____

АНОТАЦІЯ

Кваліфікаційна робота магістра «Наративна ідентичність письменника в контексті художнього текстотворення : лексико-граматичні і лінгвостилістичні аспекти (на матеріалі творів Еріка-Емманюеля Шмітта)» присвячена з'ясуванню найбільш показових граматичних, лексичних та образно-стилістичних засобів утілення та вербалізації наративної особистості французького письменника ХХ століття Еріка-Емманюеля Шмітта.

У 1 розділі окреслено перспективу наративного, лінгвостилістичного, інтерпретативного, когнітивно-семантичного і комунікативно-дискурсивного методів аналізу у контексті вивчення поняття наративної ідентичності. З'ясовано різницю між поняттями ідіостилю та ідіолекту. Визначено поняття літературної норми та на матеріалі проведеного дослідження виокремлено поняття наративної ідентичності письменника в контексті сучасних лінгвістичних досліджень художнього тексту. Також проаналізовано основні труднощі визначення наративної ідентичності письменника.

Розділ 2 присвячений виокремленню граматичних і лексичних ознак наративної ідентичності Еріка-Емманюеля Шмітта. Важливу роль відіграє окреслення автором часу та простору у творах, а також сама структура та зміст текстів.

У розділі 3 розглянуто образно-стилістичні ознаки наративної ідентичності Еріка-Емманюеля Шмітта. З'ясовано, що найбільш показовими є вживання у новелах та драматичному творі французького письменника епітетів, порівнянь, іронії, гіперболи, метафори, метонімії, антитези.

Ключові слова : наративна ідентичність, ідіостиль, граматичні та лексичні особливості, образно-стилістичні ознаки, мовна особистість, засоби вираження.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
CHAPITRE 1	7
LE STYLE INDIVIDUEL DE L’AUTEUR ET SES INDICES AU SEIN DES RECHERCHES LINGUO-STYLISTIQUES	7
1.1 Le concept de la norme du style littéraire	9
1.2 La définition de la notion d'identité narrative dans les recherches linguistiques modernes.....	13
1.3 La différence entre les notions d'idiostyle et d'idiolecte	15
1.4 Les difficultés de définition du concept d'identité narrative dans le processus d'analyse stylistique	18
1.5 La méthodologie de recherche sur le concept d'identité narrative d'un écrivain...	21
Conclusion du CHAPITRE 1	28
CHAPITRE 2	30
LES NOUVELLES « CRIME PARFAIT », « LES MAUVAISES LECTURES » ET LA PIÈCE DE THÉÂTRE « LA NUIT DES VALOGNES » D’É.- E. SCHMITT EN TANT QU’OBJET D’ÉTUDE DE LA STYLISTIQUE LITTÉRAIRE. LES PARTICULARITÉS LEXICALES ET GRAMMATICALES	30
2.1 Les caractéristiques générales de l’idiostyle d’Éric-Emmanuel Schmitt.....	31
2.2 Les moyens grammaticaux et lexicaux d’expression de l’idiostyle de l’écrivain .	33
Conclusion du CHAPITRE 2	49
CHAPITRE 3	52
É.-E. SCHMITT ET SES NOUVELLES « CRIME PARFAIT », « LES MAUVAISES LECTURES » ET SA PIÈCE DE THÉÂTRE « LA NUIT DES VALOGNES » EN TANT QU’OBJET D’ÉTUDE DE LA STYLISTIQUE LITTÉRAIRE. LES PARTICULARITÉS STYLISTIQUES	52
3.1 Les moyens stylistiques d’expression d’idiostyle de l’auteur.....	53
Conclusion du CHAPITRE 3	72
CONCLUSION GÉNÉRALE	74
SOURCES D’ILLUSTRATION	80

INTRODUCTION

Le présent mémoire de master s'attache à étudier la création littéraire de l'écrivain franco-belge Éric-Emmanuel Schmitt qui a apporté sa contribution significative à la littérature de la Francophonie. L'analyse interprétative des caractéristiques de l'écriture de cet auteur a été réalisée sur la base de ses nouvelles « Crime parfait » et « Les mauvaises lectures » ainsi que la pièce de théâtre « La nuit de Valognes ».

Donc, *l'actualité* de ce travail est due au fait qu'Éric-Emmanuel Schmitt est un écrivain moderne et ses œuvres ne sont pas pleinement explorées jusqu'à aujourd'hui, mais elles exigent une analyse plus détaillée en termes de l'interprétation sémantico-stylistique des caractéristiques grammaticales, lexicales et expressives, véhiculant les traits de l'identité narrative d'écrivain.

L'objectif de nos recherches scientifiques représentent les nouvelles de l'écrivain français de la 2^{ème} moitié du XXI siècle Éric-Emmanuel Schmitt, notamment ses deux nouvelles « Crime parfait » et « Les mauvaises lectures » et la pièce de théâtre « La nuit de Valognes ». Le choix de ces œuvres est dû à la présence de marqueurs remarquables du style de l'auteur dans ces œuvres ainsi qu'à la popularité et l'actualité de la créativité de l'écrivain.

Le sujet de la recherche constitue l'identité narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt.

L'objet d'étude est présenté par les moyens grammaticaux, lexicaux et stylistiques qui créent et verbalisent l'idiostyle de l'écrivain.

Le but de cette recherche est d'explorer les moyens grammaticaux, lexicaux et stylistiques qui expriment la singularité de la personnalité linguistique de l'écrivain dans ses nouvelles et sa pièce de théâtre.

Pour atteindre notre but nous avons défini *les tâches* à accomplir suivantes :

- 1) identifier le concept et les problèmes de la notion de l'identité narrative ;
- 2) envisager le concept de l'identité narrative selon les différentes approches envers cette notion ;
- 3) présenter la vision particulière du monde d'Éric-Emmanuel Schmitt à travers ses œuvres « Crime parfait », « Les mauvaises lectures » et « La nuit de Valognes » ;

4) déterminer les particularités grammaticales, lexicales et stylistiques des nouvelles et de la pièce de théâtre en question.

Au cours de l'étude de cette recherche, certaines *méthodes d'analyse* ont été appliquées. Ce sont notamment les *méthodes de recherche descriptive, de l'observation linguistique, de la classification et de la systématisation*.

Les méthodes consistant à la division des phénomènes de langage en groupes séparés basés sur les caractéristiques similaires, trouvées par la comparaison et la généralisation. La méthode des analyses interprétative et sémantico-cognitive a été aussi utilisée, ce qui nous a permis de révéler les particularités sémantiques et stylistiques des moyens linguistiques. Nous avons également pu présenter les schémas de leur utilisation.

La valeur théorique de notre mémoire de master s'explique par le fait que nous avons dressé un vrai panorama de figures syntaxiques, lexicales et stylistiques véhiculant les particularités de la vision du monde d'auteur. Nous avons également réuni les postulats théoriques permettant de comprendre et d'évaluer la notion d'identité narrative d'auteur. Notre mémoire de master mise aussi sur la définition du concept de l'idiostyle d'un auteur, ce qui ouvre, à notre avis, les voies pour des recherches ultérieures plus approfondies dans les paradigmes narratologique et interprétatif.

La valeur pratique de notre travail est définie par la possibilité d'appliquer l'appareil terminologique de base ainsi que les conclusions auxquelles nous sommes parvenues suite à nos recherches à l'étude ultérieure de l'identité narrative d'auteur. En plus, nos observations sur les figures de style en tant que révélatrices de l'identité narrative d'auteur constituent un apport important à l'élaboration de la stylistique littéraire.

L'approbation de mémoire de master. Les résultats de notre mémoire de master ont été présentés lors de la conférence scientifique « Ukraine: Dialogue des langues et des cultures (Kyiv, 2019) ».

L'étude de l'aspect linguistique de l'identité narrative ouvre le chemin pour découvrir l'individualité unique de l'écrivain dans l'image verbale et esthétique du

monde qu'il représente, d'évaluer sa contribution à l'élaboration du système des moyens artistiques fonctionnels de la langue nationale, déterminer les lois générales et les tendances principales dans le développement de la langue littéraire.

CHAPITRE 1

LE STYLE INDIVIDUEL DE L'AUTEUR ET SES INDICES AU SEIN DES RECHERCHES LINGUO-STYLISTIQUES

Chaque auteur a ses propres traits de l'écriture qui peuvent se révéler en termes de la ponctuation, du vocabulaire, de l'orthographe ou même de la forme graphique des textes. Il est important de comprendre que le style n'est pas seulement un choix aléatoire de mots et de moyens artistiques, mais ce sont des caractéristiques répétables qui nous permettent de reconnaître un écrivain en s'appuyant sur sa création.

Le problème de la définition de la personnalité linguistique en ces dernières années est très pertinent. En combinant des facteurs linguistiques, psychologiques et sociaux, ce concept ouvre de nouvelles possibilités d'examiner de plus près les caractéristiques fonctionnelles du langage, de l'activité linguistique, de l'espace communicatif et de nombreux autres aspects linguistiques.

Il convient de préciser que la théorie de la personnalité linguistique connaît un développement rapide. La seule étude de l'identité linguistique individuelle, à condition qu'elle crée des textes, le concept est décalé dans les recherches de communication, où il s'est transformé de la notion de personnalité « de parole » à la personnalité « de communication » [36, p. 134].

Les chercheurs dans les domaines de sociolinguistique et ethnolinguistique soulèvent des questions de la nécessité d'examiner l'identité linguistique cumulative ou collective, ce qui prouve que cette identité est une notion collective des caractéristiques d'un lieu particulier ainsi qu'une notion collective de lieux similaires — un représentant typique d'un groupe national ou social.

Dans le cadre de la communication interculturelle, il est pertinent d'étudier la spécificité ethnique des participants de la communication interculturelle en tant que personnalités communicatives collectives afin d'identifier les valeurs et les stéréotypes comportementaux des peuples.

L'étude du langage d'une œuvre d'art constitue l'une des tâches les plus complexes en stylistique littéraire, puisque *la langue dans ce cas agit comme une forme d'art, comme*

une unité artistique, un type particulier de structure verbale esthétique [5, p. 229].

Par conséquent, après avoir étudié la langue d'une oeuvre, on peut tirer des conclusions sur le style personnel de l'auteur et ses traits distinctifs.

Une telle étude est donc possible grâce aux éléments qui composent ce texte. Ces parties sont souvent appelées « *les expressions linguistiques* », ou « *moyens expressifs de la parole* », ou bien « *outils stylistiques* », ou « *techniques stylistiques* » [38, p. 123].

La limite entre ces termes n'est pas claire, et donc souvent on voit leur utilisation comme synonymes. Dans notre mémoire de master nous nous servons des termes « *moyens expressifs de la parole* » ou bien « *outils stylistiques* ».

Nous sommes persuadés que les moyens expressifs et figuratifs ne peuvent être correctement interprétés et décodés que par rapport au tout, car les mots, les phrases, les propositions n'ont d'effet direct sur le lecteur que dans *le contexte*, car il est très facile de déformer les faits ou de comprendre l'un ou l'autre moyen artistique non conforme au contenu. Dans ce cas cela peut provoquer une grossière erreur dans l'étude du texte. Par conséquent, il est nécessaire d'aborder très sérieusement celle-ci, car l'image complète de l'auteur en dépend beaucoup.

Comme il est indiqué dans l'ouvrage de L. Jenny, distinguer un individu, c'est le *saisir* comme l'addition d'un ensemble de caractéristiques externes, *l'individualiser* c'est le comprendre comme une dynamique interne de différenciations en acte, qui relève du style [46, p. 101]. C'est-à-dire qu'il faut prendre en compte des faits externes et internes qui ont la nature statique, et même si les caractéristiques changent constamment et n'ont pas de forme répétitive, cela est aussi une caractéristique de l'écriture artistique et peut être considéré comme trait pertinent de l'idiostyle.

On peut faire valoir que chaque auteur est une personne unique avec son propre monde intérieur. Bien qu'il soit utile de garder à l'esprit que tout le subconscient de l'humanité est basé sur le subconscient collectif qui nous gouverne.

Le fait est que le fonctionnement du mot dans le texte artistique et la structure du discours artistique dépendent d'une certaine manière des particularités de la perception de l'oeuvre artistique, qui ne peuvent, au moins intuitivement, être prises en compte par l'écrivain. C'est pourquoi l'un ou l'autre des styles de l'auteur, les histoires de ses oeuvres

et les dialogues dans ces œuvres peuvent être si intéressants et proches du lecteur.

De plus, le concept de conscience linguistique se combine avec une telle notion comme *une image linguistique du monde*. La conscience linguistique de l'individu, les spécificités de son comportement linguistique sont déterminées par sa vision du monde. Alors, la conscience linguistique est représentée par une collection de tous les mots d'une langue particulière qui fournit le vocabulaire dans son intégralité.

Ainsi, l'image linguistique du monde est un reflet dans le langage d'une image complète du monde. Si on parle de l'identité linguistique nationale, il est naturel de parler de monde linguistique en tant que concepts ethniques et psycholinguistiques. Chaque nation voit le monde à sa manière et reflète cette vision d'une manière qui lui est propre, donc, on distingue les images du langage ethnique du monde, qui manifestent la mentalité d'un peuple particulier.

En raison de sa fonction esthétique, le langage du texte artistique affecte le lecteur à travers des images sensorielles spécifiques, révélant le sens secondaire du mot.

En définitive, dans le processus de communication complexe de l'écrivain avec le lecteur, les facteurs extralinguistiques nécessaires à la compréhension du texte sont pleinement révélés. Pour cette raison, une tâche importante d'aujourd'hui consiste dans l'étude de tels phénomènes et dans leur interprétation complète.

1.1 Le concept de la norme du style littéraire

Le mot « *style* » est enraciné dans l'antiquité, le mot « *stylistique* » est utilisé dans la science philologique depuis le XVII siècle. Il y a quelques études sur certains aspects de la stylistique consacrés principalement au style des diverses œuvres d'art ou des écrivains, ainsi que des cours de stylistique générale. Cependant, en tant que discipline scientifique, stylistique et la notion de style commencent à se former à partir des années 1920 et 1930 du XX siècle [17, p. 10].

La stylistique et l'essence de la notion du style sont étroitement liées à l'aspect communicatif du langage, au problème de son utilisation, de son fonctionnement.

La nécessité d'étudier ce problème a été réalisée au début du XXème siècle.

Le style a une structure claire et des limites assez strictes, délimitées par une portée socialement significative de son application et séparant ce style particulier des autres styles dans la langue littéraire. La base de la langue littéraire est le concept de « *norme linguistique* », et le style est basé sur la « *norme de style* » [40, p. 65-66].

Les normes linguistiques sont des règles généralement acceptées pour l'utilisation d'unités de langue, historiquement formées dans le discours des classes instruites de la population et fixées dans des dictionnaires et des livres de référence (c'est-à-dire codifiés). L'adhésion aux normes linguistiques dans la parole est un indicateur de la culture de la parole et de la compétence de la parole d'une personne éduquée [17, p. 84].

Les normes linguistiques sont développées à tous les niveaux de la langue. Il y a des normes orthoépiques, formatrices de mots, grammaticales, lexicales, syntaxiques et stylistiques.

La norme stylistique est une sorte de norme linguistique qui régule l'utilisation des mots dans le contexte selon sa sémantique (signification) et ses caractéristiques stylistiques. La norme stylistique a un caractère spécial, recommandatoire, contrairement à la norme impérative du langage général [17, p. 21].

Ainsi, les normes stylistiques prédéterminent l'attachement de l'un ou l'autre moyen de parole à une certaine sphère d'activité de la parole.

La règle de style est reflétée dans les normes de style. La norme du style - les mots, les expressions, les constructions syntaxiques ayant une position fixée dans un certain style de langage littéraire qui sont les éléments qui définissent ce style.

Puisque le style est réalisé dans les textes de différents genres, les chercheurs modernes ont distingué la norme dite du genre. Chaque style fonctionnel est réalisé dans différentes formes de genre, dans les textes de buts différents. À cet égard, parmi les normes stylistiques les plus communes, on distingue les normes propres au style fonctionnel en général, et les normes uniques, typiques pour certains genres, situations de discours, types de textes différents [17, p. 25].

Les normes pragmatiquement justifiées de style témoignent de la réussite et de l'efficacité de la communication et créent le concept de style esthétique de l'idéal, qui est produit pendant une longue période et est en train de changer avec le développement du

style conformément à un changement des conditions sociales, des facteurs extra-linguistiques.

La valeur de l'idéal esthétique d'un style fonctionnel réside dans le fait qu'il se concentre sur les tendances dans le développement du style, sur les moyens de l'amélioration, sur le but à atteindre.

Les formulations strictes de l'idéal esthétique n'existent pas, il y a des règles dérivées des normes caractéristiques de ce style dans une période historique particulière, les dernières pouvant changer au fil du temps. Cependant, ses règles sont toujours supposées et comprises par la société comme une norme [17, p. 78].

L'*idéal esthétique*, comme tout autre, est pratiquement impossible à atteindre, mais la connaissance des normes stylistiques et des idées au sujet de l'idéal esthétique de chaque style est nécessaire pour le succès de notre progrès de la parole.

L'*idéal esthétique* est une correspondance maximale des moyens de style verbaux aux objectifs pragmatiques de la communication. Chaque style a son propre idéal esthétique [17, p. 97].

Récemment, la gent scientifique a sensiblement augmenté l'attention au contenu des faits linguistiques. L'hyperbolisation des caractéristiques structurelles formelles des phénomènes linguistiques, comme on le sait, a conduit à une sous-estimation du plan de contenu et, dans les cas extrêmes, à son exclusion complète de la sphère de la linguistique.

Maintenant, nous voyons le contraire. Le contenu des unités micro- et macro-linguistiques devient le sujet principal de l'observation et agit dans un certain nombre d'œuvres en tant qu'une partie dirigeante et déterminative.

À cet égard, remarquable est l'affirmation de M. Halliday que *la théorie fonctionnelle du langage est une théorie du sens, et non des mots ou des constructions* [45, p. 36].

La stylistique du langage est une science qui étudie non seulement l'effet d'un discours, mais aussi les techniques par lesquelles cet effet est atteint. C'est ici que commence l'étude des moyens d'expression du langage ce qui explique un aspect pragmatique de l'énoncé. Par conséquent, la sphère de la recherche stylistique inclut non seulement l'ontologie des moyens expressifs et émotionnels du langage comme l'élément

nécessaire, mais aussi les moyens de leur transmission.

Ainsi, la tâche de la stylistique est l'étude par ses méthodes de l'ensemble du processus de communication, qui, comme on le sait, consistent en génération, la transmission et la perception du message.

La définition des caractéristiques fondamentales de chaque style fonctionnel distinct de la langue dans leur différence par rapport à l'autre style fonctionnel n'a pas encore été donnée avec suffisamment de clarté. Par conséquent, la recherche sur ce sujet attirent clairement l'attention et visent à examiner les caractéristiques fondamentales de ces concepts.

Dans le style du langage littéraire, la nature figurative de composition du texte, le discours direct impropre comme représentation réaliste des pensées et des sentiments du héros, la variété des dispositifs stylistiques dans le texte de l'auteur et quelques autres traits sont considérés comme les principaux signes.

Dans la littérature, le raisonnement abstrait du concept de « style » est presque complètement absent. Malgré les différences naturelles attendues sur le développement de la science linguistique, le sujet de la stylistique a été plus ou moins déterminé récemment dans notre société. Sa caractéristique la plus générale est dérivée des observations du fonctionnement des éléments linguistiques dans les segments du discours, dans lesquels la nature de la relation entre eux et la nature même de ces unités est manifestée [45, p. 38-40].

Habituellement, une analyse qui révèle un concept particulier accorde beaucoup d'attention aux éléments qui le composent. Et le style doit être basé sur ces particules constitutives et leurs interrelations afin d'obtenir une image globale lors de l'analyse.

Le *style linguistique* peut être défini comme la science de la nature des éléments et des combinaisons spéciaux des unités linguistiques qui peuvent contenir l'information complémentaire à propos du contenu général de l'énoncé (texte), et d'utilisaion des figures d'expressivités dans ce type de texte [24, p. 33].

Une telle définition du style couvre, en fait, les principaux domaines de compétence linguistique, la mise en place de dispositifs stylistiques, leur classification et leur utilisation dans différents textes, ainsi que la fonction du système de styles linguistiques,

qui a été finalement révélé dans le rapport avec d'autres [45].

Par conséquent, le concept de style en linguistique et l'étude de ce terme ont joué un rôle important dans le développement de la linguistique moderne. Ce sont les définitions de base qui devraient être connues pour l'analyse qualitative du texte.

1.2 La définition de la notion d'identité narrative dans les recherches linguistiques modernes

La définition de la notion *d'identité narrative* dans les recherches linguistiques modernes est une question d'actualité car, dans le contexte de la mondialisation et du progrès technologique, les valeurs sont réinterprétées et les marqueurs de la personnalité sont effacés. Il est important de considérer ce phénomène au sein de l'espace de communication, car il ouvre un grand spectre de caractéristiques extralinguistiques et contribue à la compréhension multiforme de cette définition.

Le terme lui-même d' « *identité narrative* » semble faire l'objet d'un débat parmi les critiques littéraires, car cette définition comporte divers aspects. Les chercheurs nationaux (M. Tkachuk, V. Siruk, R. Savchuk, O. Samchuk) et étrangers (H. Rickert, P. Ricœur, M. Scheler, D. von Hildebrand, L. Wittgenstein, J. Wisdom, T. Nelson, Y. Masuda et d'autres) ont consacré beaucoup d'attention à ce problème, examinant chaque fois les nouvelles nuances du paradigme de la recherche en question.

La sémantique du terme « *identité* » comprend le phénomène de l'antinomie de cette définition, car l'identité présuppose l'existence d'une base permanente et holistique de la personnalité et en même temps une expérience variable du changement physique et spirituel, qui ne correspondent pas à l'idée d'une telle constance au fil du temps [33, p. 42].

Il convient de noter que l'étude de *l'identité narrative* n'a de sens que dans un certain contexte, et dans notre cas, dans l'œuvre littéraire moderne. L'idée est donc que le sujet acquiert son identité dans les discours et que la compréhension générale apparaît dans le récit. Dans ce cas, le récit littéraire apparaît comme l'un des moyens possibles de comprendre sa propre identité.

En même temps, il ne faut pas oublier que *l'identité narrative* n'est pas construite

uniquement par la conscience de soi et la perception de soi de l'auteur, puisque l'auteur construit généralement des identités multiples de ses personnages, et parfois, il crée sa propre identité fictive en utilisant un masque narratif ou en impliquant certains éléments de la conscience de l'auteur [32, p. 207].

Une herméneutique du soi selon P. Ricœur unit à une personne à la fois une identité-*idem*, une identité-*ipse* et une identité narrative [51, p. 105].

Pour mieux comprendre comment ces éléments sont combinés, il convient de les examiner séparément.

Comme la continuation de ce thème, on devrait envisager les trois modalités de la « permanence de soi-même » de Paul Ricœur où l'identité narrative est mise en évidence par l'un des marqueurs de base de la personnalité :

– la première composante, qu'il appelle *l'identité-idem*, renvoie à la notion psychosociologique du caractère, c'est-à-dire à l'ensemble des dispositions acquises par lesquelles on reconnaît une personne (individu ou groupe) comme étant la même – au point de parler justement de traits de caractère (composés à la fois des habitudes, des identifications à des normes, à des personnes, à des héros) [51, p. 106].

De plus, si nous rappelons la théorie freudienne, nous pouvons alors interpréter le terme « surmoi » et l'identité-*idem* sont reliés et le premier à travers les facteurs comme l'intériorisation des exigences et des interdits parentaux – il se transforme en deuxième [51, p. 147].

– la seconde composante, *l'identité-ipse*, est définie en termes éthiques comme maintien de soi par la parole donnée à autrui, car la tenue de la promesse paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement : quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclinaison, je maintiendrais [51, p. 140-143].

– *l'identité narrative* représente la troisième composante de l'identité personnelle, laquelle se définit comme la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les événements de son existence. La construction d'une telle identité n'est possible que par la fréquentation de récits d'histoire ou de fiction, en vertu d'un « double transfert » : d'une part, le transfert de la dialectique gouvernant le récit aux personnages eux-mêmes, d'autre part, le transfert de cette dialectique à l'identité personnelle [51,

p. 167].

Pour redonner de la pertinence au concept ricœurrien *d'identité narrative*, deux voies sont possibles. Soit il est nécessaire de limiter son champ d'application aux identités personnelles qui non seulement se fabriquent au contact de récits d'histoire ou de fiction, mais de surcroît, dans lesquels prédomine le principe de concordance-discordance. Soit il est nécessaire de vider de sa charge normative (éthico-politique et religieuse) ce concept, pour le ramener sur un plan plus fondamental – c'est-à-dire ontologique. Cela va laisser ouvertes des voies multiples de construction des identités narratives [50, p. 1085].

Dans ce cadre, il faudrait alors parler de la narrativité pour montrer que la mise en récit est un mode universel de la compréhension de soi sur la base de laquelle se déploient des formes multiples de narrations [49, p. 134].

Donc, la compréhension de la notion d'identité est importante précisément dans l'espace narratif, car celui-ci fournit l'ordre et la cohérence de l'expérience humaine, il est une forme d'organisation de la connaissance qui structure notre perception du monde et nous-mêmes. À travers le récit, on est conscient des expériences passées, l'expression de soi et la révélation de soi sont faites avec plus de précision [33, p. 45].

À la suite de l'étude, soulignons que la notion *d'identité narrative* de l'auteur dans le contexte d'une œuvre littéraire présente de nombreux aspects pour la recherche et fait actuellement l'objet de discussions.

On peut affirmer avec assurance que la seule chose – une compréhension claire de ce phénomène joue un rôle décisif de l'analyse et de la compréhension totale de l'œuvre littéraire et de l'auteur en particulier.

1.3 La différence entre les notions d'idiostyle et d'idiolecte

L'analyse du style individuel de l'auteur sur le corpus de ses œuvres est une question extrêmement importante dans les recherches modernes, car l'écrivain enrichit la culture globale de son appartenance ethnique et de milieux culturels. Ce sont ces unités linguistiques qui, après une sélection soigneuse et une évaluation, tombent sur le papier,

constituent un sujet d'intérêt particulier pour la recherche dans une direction interprétative.

Les termes tels que « *idiostyle* » et « *idiolecte* » sont les objets de discussions et de polémique parmi des textologues et des critiques littéraires, car les avis sur la délimitation des concepts ci-dessus ne peuvent pas parvenir à un consensus. Une grande attention a été consacrée à ce problème par les chercheurs ukrainiens (I. V. Arnold, O. P. Vorobyova, O. M. Morohovskyy, I. V. Smuschynska) et les chercheurs étrangers (V. V. Vinogradov, K. A. Dolinin, P. Cahné , P. Chartier, Y. Reuter), chaque fois indiquant de nouvelles possibilités et des moyens de concepts d'interprétation de l'idiostyle et de l'idiolecte en prenant en compte le paradigme de recherche dominante.

Selon S. Ia. Ermolenko, le système du style individuel d'auteur est fondé sur la langue de la communication et de la pensée, sur la formation d'une image linguistique du monde, qui combine le général et l'individuel [10, p. 305].

Dans l'image du monde de l'auteur les caractéristiques de l'auteur et de l'original sont toujours réalisés dans le style de l'écriture et se confondent avec les caractéristiques classiques et les généralités [10, p. 307]

L'originalité de l'auteur de combiner ses propres jugements et états émotionnels avec des images typiques a son influence sur la manière de son expression, sur la transmission des sentiments et des significations internes, ainsi que sur l'incarnation des éléments de l'image nationale du monde dans ses œuvres. L'idiolecte de la personnalité linguistique est basé sur le système de règles de la langue nationale, l'état de son développement, les normes artistiques de l'époque, la langue et les traditions esthétiques qui sont des indicateurs de la langue et de la spiritualité de la société.

Dans « Un bref dictionnaire explicatif des termes linguistiques » les notions d'**idiolecte** et d'**idiostyle** sont présentées séparément. Ainsi, l'**idiolecte** est une pratique linguistique d'un locuteur natif individuel ; un ensemble de caractéristiques formelles et stylistiques qui distinguent la langue individuelle [11, p. 67].

Le concept d'**idiostyle** est expliqué comme un style individuel dans lequel des moyens d'expression linguistiques marqués constituent un système [11, p. 67].

Il convient de noter que ces concepts sont parfois considérés comme synonymes,

mais le plus souvent les chercheurs les distinguent et les distribuent en corrélation différente avec la langue, le texte et l'identité linguistique.

La distinction des termes *idiolecte* et *idiostyle* peut également être réalisée dans l'aspect chronologique. Ainsi, **idiolecte** indique tous les textes écrits par l'auteur dans l'ordre chronologique, et **idiostyle** comprend des ensembles de pôles typologiques artistiques et esthétiques profonds formant le style (la constante) et les caractéristiques supérieures (la dominante) d'un certain auteur, qui ont déterminé l'apparition des textes dans une telle séquence. Le rapport entre les concepts examinés dans ce cas, est une corrélation partielle entre la parole et le style du discours [20, p. 292].

En termes de la grammaire générative, les notions d'**idiostyle** et d'**idiolecte** corrélent entre elles comme les paires de *sens — texte*, ou les *structures superficielles* et *profondes*. L'**idiolecte**, qui est créé par les nombreux facteurs linguistiques étant liés entre eux, trouve ses racines dans le mémoire linguistique et dans la génétique de la pensée linguistique de l'auteur, qui, à son tour, se reflètent dans un système hiérarchique d'invariants qui forme le monde artistique de l'auteur, c'est-à-dire, son *idiostyle* [12, p. 19].

Ainsi, dans ce cas l'**idiostyle** est dérivé de l'**idiolecte**, et donc la description de l'*idiostyle* devrait viser à identifier la profondeur sémantique et la cohérence de ses éléments, qui représentent dans la langue la manière créative de l'écrivain et l'essence de sa réflexion sur la langue [9, p. 91].

Il convient également de noter que la simple présence de deux termes **idiostyle** et **idiolecte** est un signe de l'individualité et l'exclusivité d'une personnalité linguistique, où chaque élément identifie et distingue l'individu de la masse des autres.

À la suite de la recherche, en conclusion, nous pouvons dire que la différence entre l'**idiostyle** et l'**idiolecte** est une question controversée même aujourd'hui, il est difficile de donner une réponse définitive à la question de leur distinction claire. Cependant, le fait incontestable est ce qu'une bonne compréhension de l'œuvre et son interprétation, qui comprend l'identification des caractéristiques artistiques du texte et d'auteur en tant qu'identité linguistique est impossible sans déterminer tels concepts stylistiques clés comme l'*idiostyle* et l'*idiolecte*.

1.4 Les difficultés de définition du concept d'identité narrative dans le processus d'analyse stylistique

Dans linguistique moderne, la question de la compréhension du phénomène d'identité narrative lui-même pose beaucoup de problèmes. Ceux-ci consistent en l'absence d'un point de vue commun et généralement accepté à l'égard du contenu de ce concept.

Le problème du style individuel de l'auteur est lié à la définition du noyau stylistique et du système d'expressions qui sont invariablement présents dans les écritures de cet auteur et par conséquent, dans ses œuvres littéraires. Les études sur l'évolution de ce système sont à la base des conclusions sur l'évolution constante de l'identité narrative.

Ainsi, l'auteur crée de nouvelles tendances à partir de son analyse préliminaire de son propre style. Cette analyse a un caractère historique et même dynamique [6, p. 11].

De plus, l'autre sujet assez controversé est la temporalité des œuvres et le changement d'identité narrative au cours de la progression temporelle.

À l'étape actuelle de développement de la linguistique et de la critique littéraire, il est impossible d'imaginer une interprétation et une analyse d'un texte littéraire sans étudier sa structure temporelle, qui détermine parfois l'identité d'auteur.

À cet égard, il semble pertinent d'examiner les problèmes de formation de la structure temporelle d'un texte artistique et de l'algorithme permettant de le construire à l'aide de divers outils linguistiques étant à la portée de l'auteur.

Chaque auteur est distingué par son propre ensemble de moyens d'expression et de techniques d'expression émotionnelle. Ces techniques expriment le style de sa pensée et sont des signes différentiels permettant de distinguer le style d'un auteur d'un autre. Les particularités du système conceptuel de l'auteur (opinions et connaissances du monde reflétant son expérience cognitive) déterminent en particulier la perception du temps et la représentation de celui-ci dans le texte.

A cette phase, cette valeur de dualité et le problème de la définition du concept apparaissent. Après tout, chaque auteur au cours de sa vie diversifie et enrichit ses connaissances, son bagage cognitif. Et cela signifie que l'identité narrative change avec

le temps conditionné dans l'œuvre littéraire et le temps que l'auteur vit dans sa vie réelle.

Ainsi, par la propriété transitive et la causalité fondamentale, à mesure que l'humain grandit et se modifie, à mesure que sa perspective, sa connaissance, son caractère et sa sagesse s'accroissent, la voix évolue aussi. Avec cela, le style d'écriture change à son tour.

Le renouvellement et les changements de style du même auteur se produisent plus souvent pour des raisons subjectives, notamment évolution des vues de l'auteur sur le monde, nouvelles préférences esthétiques, désir naturel d'améliorer ses compétences. Même à la fois et dans une même situation sociale, le style d'un écrivain évolue constamment tandis que l'autre reste immuable [21, p.47].

Les caractéristiques fondamentales permettant de déterminer le style d'un auteur varient souvent dans le temps ou en raison de la volatilité des états psychologiques.

Quels que soient les déterminants des théoriciens, l'essence du style, soit en tant que « *caractéristique de l'expression du sens* », soit en tant que « *moyen d'expression du développement de la vie* », soit en tant que « *régularité de la transformation du contenu en forme* », soit en tant que « *particularité idéologique et esthétique de l'artiste combinant le principe de forme* ». Pour tout cela, un écrivain diligent a toujours une vision particulière du monde, un certain concept esthétique et philosophique est sa personnalité spirituelle et son essence essentielle et le caractère de sa propre contribution au « *développement figuratif de la vie* » [28, p.45].

Le style individuel de l'écrivain est influencé par les caractéristiques psychologiques et les états de sa personnalité, tels que l'imagination, les états émotionnels (par exemple, l'état d'inspiration), l'humeur.

Les émotions, en interaction, créent progressivement une habitude de perception émotionnelle. Certains objets et cas de la vie affectent l'écrivain avec une certaine force et profondeur. Il s'agit d'une accumulation mystique d'émotions du passé que l'auteur peut atteindre, jusqu'à un certain temps, et montrer à l'univers ce qu'on appelle « l'expérience de vie de l'artiste » [41, p. 27].

En ce qui concerne l'influence de l'expérience de vie sur le style de l'écrivain, la question se pose de savoir si le critique littéraire peut identifier le type d'expérience de

vie de l'écrivain et analyser en profondeur les particularités de son style. Le fait est que la base émotionnelle est difficile à définir et à justifier, sauf lorsque l'auteur lui-même n'explique pas explicitement l'impression qui l'a conduit à la créativité.

Même si nous étudions le style de l'auteur à partir de différentes positions, nous appliquons tout un ensemble de concepts. En fait, nous ne pouvons jamais trouver cette source, mais seulement nous rapprocher de la cause en tant que base de la créativité de l'écrivain.

Dans la critique littéraire, il est toujours dangereux d'essayer de considérer certaines émotions comme les concepts intellectuels de l'auteur.

Pour atteindre la source, nous devons nous engager dans un processus intéressant mais presque impossible. La tâche du chercheur est d'essayer de construire une certaine philosophie de l'auteur sur les matériaux cachés appartenant uniquement à l'auteur. Même dans ce cas, nous parlons d'un auteur que nous connaissons et imaginons, à partir de son travail créatif, des informations que cet auteur nous a permis de connaître.

Le style subjectif devient alors l'objet de critiques de l'individualité de l'auteur. Sans aucun doute, la théorie générale de la recherche ne tient pas compte de ces nuances en cours de recherche.

La tâche principale consiste ensuite à tenter d'expliquer des choses plus universelles : les caractéristiques de la langue, les personnages principaux, les motifs qui encouragent l'individu à partager ses propres expériences [41, p. 17].

Les conditions sociales et historiques constituent un autre élément important du style individuel de l'écrivain. La clé du succès est que l'auteur prenne en compte les goûts et les tendances du temps. L'auteur devrait réfléchir à ce que le lecteur aimerait lire dans la création littéraire. Cette exigence existe pour toutes les branches de l'art [35, p. 30-31].

Ce principe s'applique également au contenu et à la forme sur lesquels l'auteur travaille. La révision du système d'une œuvre littéraire donne la possibilité de combiner des facteurs sociaux et esthétiques, moraux et éthiques afin de fournir un remplissage émotionnel.

Les processus sociaux qui se déroulent dans le monde influencent nécessairement l'auteur qui existe dans la société.

Il est possible de noter dans une œuvre littéraire ou dans toute l'héritage artistique de l'auteur les diverses corrélations de tradition et d'innovation, en particulier de folklore et de traditions littéraires, la combinaison de phénomènes nationaux et internationaux, l'existence de divers emprunts et influences. La culture nationale est la base sans laquelle l'auteur ne se serait pas clairement identifié et il n'aurait pas été capable de produire de la littérature [35, p. 32].

Par conséquent, à partir de tout ce qui précède, de nombreux facteurs subjectifs influencent l'identité narrative. La tâche de la stylistique consiste avant tout à comprendre tous les facteurs extra-linguistiques qui pourraient jouer un rôle important dans l'élaboration d'un style littéraire.

La complexité elle-même n'est pas seulement liée à la subjectivité, mais également au fait que ces critères n'ont pas une certaine norme stable et qu'ils changent avec le temps ou en raison de certains facteurs sociaux, historiques ou psychologiques.

1.5 La méthodologie de recherche sur le concept d'identité narrative d'un écrivain

L'intérêt des chercheurs pour le problème de la position créative d'une personne par rapport au système linguistique et à son potentiel, qui existe depuis de nombreuses années en linguistique et théorie du texte littéraire s'évolue dans les nouveaux paradigmes de la linguistique, témoigne de son importance et de sa pertinence.

Le mémoire de master ne peut être écrit à un niveau scientifique élevé sans utiliser des méthodologies de recherche appropriées.

Une méthodologie est un moyen d'atteindre un objectif. La méthodologie combine des connaissances subjectifs et objectifs. Ainsi, la méthodologie est un programme de construction et d'application pratique de la théorie. En même temps, la méthodologie est un instrument de réflexion du chercheur et c'est pourquoi elle inclut ses caractéristiques subjectives [39, p. 20].

Dans l'analyse des phénomènes et des processus dans les systèmes complexes, il est nécessaire de prendre en compte un grand nombre de facteurs et caractéristiques,

parmi lesquels il est important de pouvoir sélectionner le principal à l'aide de la méthode de classement et d'élimination des facteurs mineurs, qui n'influencent pas de manière significative le phénomène étudié [39, p. 43].

Par conséquent, cette méthode permet de renforcer les facteurs de base et d'affaiblir les facteurs secondaires, c'est-à-dire de les placer selon certaines règles dans une série de séquences de force [39, p. 45].

Cela confirme donc l'utilité de l'utilisation de nombreuses méthodes dans le mémoire de master.

Par conséquent, toutes les méthodes de recherche utilisées pour créer les chapitres 2 et 3 de ce travail de recherche seront présentées ci-dessous. Il est important de noter qu'un si grand nombre est dû à une analyse complète pour révéler pleinement la notion de l'identité narrative de l'auteur.

Puisque le concept d'**identité narrative** est complexe et a plusieurs niveaux, il nécessite des approches différentes à étudier. E.V. Starkova dans son article déclare qu'il existe cinq approches envers l'analyse de l'idiostyle : l'approche sémantique et stylistique, linguopoétique, structurelle, communicative et cognitive [37, p. 76-79].

Conformément à cette typologie, nous commençons de *l'approche sémantique et stylistique*. Les représentants de cette approche considèrent l'idiostyle comme un système de l'utilisation individuelle et esthétique des moyens d'expression verbale caractéristiques d'une période donnée du développement de la littérature , ainsi qu'un système de la sélection esthétique-créative, compréhension et disposition de divers éléments de la parole [8, p. 46].

Avec cette compréhension du concept, la tâche principale du chercheur est une analyse sémantique et stylistique du système des formes verbales dans leur organisation esthétique.

Nous voyons que cette étude implique un système de principes de modélisation du monde sous l'idiostyle, en formant le contenu du texte littéraire de la sélection des unités linguistiques et des moyens figuratifs pour son expression, basée sur la particularité de la conscience de la personnalité linguistique et sa conception de la réalité.

Il est nécessaire de poursuivre l'analyse et de donner de la valeur à *l'approche*

linguopoétique. Elle prend comme base les paramètres formels et stylistiques de l'idiostyle et est caractérisée comme N. S. Bolotnova affirme par l'analyse de diverses formes structurelles et sémantiques de l'organisation du matériel linguistique dans un ensemble clos avec une tentative de révéler la nature et la corrélation au niveau d'un sens stylistique ou idiostyle [2, p. 16]. Axée sur le lexicocentrisme, *l'approche linguopoétique* vise à révéler des schémas généraux de l'utilisation choisis par écrivains.

Quant à *l'approche structurelle*, elle est interprétée par les linguistes comme un mode spécial de construction linguistique des mondes, une fonction qui relie les différents états d'une langue avec un état de langage correspondant qui est en relation avec un monde possible [13, p. 238-259].

Un des aspects de l'étude de cette approche est les différents codes de l'allégorie, qui sont liés au mémoire sémantique individuel, mais sont présentés à travers la sensation du monde par l'auteur.

Les représentants de l'approche structurelle perçoivent l'évolution de la notion de personnalité linguistique, qui provient de la définition du concept de langage poétique, puis de l'idiolecte, qui se transforme en idiostyle, à travers le concept d'une dominante en tant que principe constructif selon lequel les relations systémiques habituelles des éléments du langage poétique changent.

Il est important de poursuivre l'étude de l'idiostyle en considérant *l'approche communicative*. Cette approche assimile le terme « idiostyle » au concept extralinguistique de personnalité linguistique de l'auteur. Cette approche consacre beaucoup d'attention au dialogue entre l'écrivain et le lecteur, les moyens qui aident la personnalité linguistique à atteindre l'objectif d'une stratégie communicative.

Le concept de l'identité linguistique sur la base des études de Yu. N. Karaulov est la composante principale de cette approche de l'idiostyle. Selon lui, la personnalité linguistique est *un ensemble de capacités et de caractéristiques d'une personne qui détermine la création et la perception de la production de la parole (texte), qui diffèrent selon les principes suivants :*

- a) *le degré de complexité structurelle et linguistique ;*
- b) *la profondeur et la précision de de la réalité ;*

c) *une certaine orientation, la cible* [15, p. 3].

En outre, ce scientifique fournit trois façons de représenter l'idiostyle, qui ont le caractère d'une organisation à trois niveaux qui comprennent les aspects verbaux-sémantiques, linguocognitifs et motivationnels.

L'*approche cognitive* prend sa source dans la linguistique cognitive et repose également sur la polyvalence du monde de l'auteur. Les différences de terminologie contribuent à la diversité de cette approche de l'idiostyle.

Si parler de cette approche du point de vue de V. A. Pischalnikova, alors elle le considère du point de vue psycholinguistique. Elle comprend par l'idiostyle le modèle de l'activité de la parole de l'écrivain ainsi que la réalisation du contenu conceptuel par des moyens du langage.

Conformément à telle position, la notion d'*idiostyle* est vue comme *un système de représentation linguistique des sens personnels dominants dans l'activité du discours esthétique de l'auteur et un système de représentations logiques et sémantiques de l'auteur d'un texte poétique projeté dans l'activité du discours esthétique* [30, p. 43].

Pour les représentants de l'approche cognitive, l'approche communicative de l'idiostyle est présentée du point de vue des rapports entre l'idiostyle et le modèle de la personnalité linguistique. Ici, le champ associatif et sémantique est en corrélation avec la notion d'un concept individuel. Ces champs du texte littéraire sont des structures régulatrices qui sont en corrélation avec les notions conceptuelles dans la conscience du lecteur.

Dans les oeuvres scientifiques du début du XXI siècle, les chercheurs poursuivent ces traditions et proposent une approche complexe de l'analyse du texte, prenant en compte le contexte culturel et historique de l'époque. Pour ce faire, ils se tournent vers l'approche *pragmatique, conceptuelle, cognitive et sémantique* [3, p. 22].

La plupart des auteurs consacrent leurs recherches à l'analyse des manifestations individuelles de la personnalité linguistique dans le texte. Le concept terminologique de base est le concept proposé par V. V. Vinogradov, où le style individuel est *un système de moyens et de formes d'expression verbale structurellement unifié* [6, p. 105].

Le temps passe, et les points de vue des scientifiques sur l'un ou l'autre terme

changent. Par conséquent, on peut comprendre que le concept d'idiostyle s'étend. C'est une variété d'approches permettant d'examiner les côtés et les nuances de ce concept.

Il est ainsi d'une grande importance de considérer les principales approches modernes envers l'étude de l'idiostyle, qui à la fin permettent de clarifier les constituants de l'image conceptuelle du monde d'un écrivain.

C'est le concept de *l'approche pragmatique* qui a une importance primordiale. Son essence est d'attirer l'attention sur la **personnalité linguistique** topologique sociale qui est créée par les différences sociales, nationales, anthropologiques, individuelles. Ces caractéristiques sont clairement exprimées en langage oral et écrit.

Ensuite vient *l'approche psycholinguistique*. Son but consiste en analyse des paramètres comportementaux stéréotypés, ainsi que les paramètres personnels et individuels de la **personnalité linguistique**, définissant la relation de la conscience et de l'activité sociale de l'homme. Cette approche trouve son expression dans le système privilégié des moyens linguistiques. Les caractéristiques expérimentales du comportement de la parole deviennent une base pour construction d'une typologie de l'idiostyle [19, p. 2-3].

En définitive, il faut dire que chacune des approches de l'étude de la personnalité linguistique a son influence importante sur le développement de ce sujet, parce que la question doit être étudiée de différents côtés.

Dans notre recherche, nous avons utilisé principalement des approches telles que *l'approche sémantique et stylistique* et *l'approche psycholinguistique*. Elles couvrent la question à la fois du côté formel et conscient.

De plus, l'approche principale utilisée dans le travail pour augmenter son objectivité et prendre en compte tous les facteurs pouvant influencer le processus d'analyse est *une approche d'analyse contextuelle et comparative*.

La méthode d'interprétation contextuelle et comparative est la plus courante dans les recherches de la linguistique moderne. C'est une sorte de méthode de paradigme fonctionnel. *La méthode d'interprétation contextuelle et comparative* est un ensemble de procédures visant à établir le statut du texte par rapport à d'autres textes, son importance dans le contexte socioculturel, ainsi que sur la reconstruction de la conception de l'auteur,

de ses motifs, ses objectifs et du contenu général.

Les chercheurs comparent cette méthode à la méthode descriptive générale, bien qu'il faille noter que des unités linguistiques plus complexes sont expliquées seulement dans *une méthode d'interprétation contextuelle et comparative* [25, p. 10].

Cette méthode comporte deux étapes :

a) *la contextualisation* ;

b) *l'interprétation*.

C'est une étape de la contextualisation qui nous intéresse davantage en raison de l'ambiguïté de ses éléments et de la variabilité de ses aspects.

La contextualisation vise à exprimer un système de contexte continu, dans lequel le développement d'un sujet pertinent et compréhension du concept du texte lui-même. Nous prenons en compte les contextes de *génération* (vision du monde, conscience individuelle, lexique de l'auteur, leur immersion dans l'univers de la culture et du temps et de l'espace) et la *réception* du contexte de communication. Il existe également une analyse au niveau des macro-contextes de l'ensemble des textes et des micro-contextes de fragments de texte.

C'est à l'étape de la contextualisation que le texte est interprété lorsque le lecteur tente de déchiffrer toutes les significations et les motifs de l'auteur.

La contextualisation utilisant la procédure du cercle herméneutique (le phénomène du multiniveau) conduit à la reconstruction du contenu du texte, qui est un reflet cohérent des événements décrits dans le texte de leurs caractéristiques et de leurs connexions [7, p. 42].

Le contenu du texte peut être défini comme une structure de significations. Ce fait est dû à la hiérarchie des significations du texte. Ils sont interconnectés, interdépendants et mutuellement subordonnés [25, p. 10].

La caractéristique des textes littéraires entreprise par la méthode d'interprétation contextuelle est similaire à l'analyse linguistique du texte, qui consiste principalement à commenter des parties obscures du texte, des figures stylistiques et des techniques. Pour cette explication, une analyse poétique ou stylistique est utilisée [27, p. 52].

Les analyses interprétatives et stylistiques présentent des différences significatives.

Ainsi, l'analyse d'interprétation commence par la prise en compte de parties avant l'analyse du texte en tant qu'unité intégrale. C'est d'abord le sens des phrases individuelles, des paragraphes, des chapitres et, surtout, de l'analyse du contenu de l'ensemble du texte. En ce qui concerne l'analyse stylistique, elle se fait à l'inverse : elle commence par une analyse du texte intégral jusqu'aux éléments de base.

Nous pouvons passer à l'analyse de parties du texte et à la nouvelle prise en compte du tout au niveau supérieur uniquement après avoir compris le texte littéraire en tant qu'ensemble intégral [25, p. 11].

Sur la base du modèle dialogique de communication de texte, une méthodologie pour l'interprétation dialogique du texte a été développée. Cette technique est une combinaison de procédures pour analyser le texte en tant que signe - médiateur du discours, en tenant compte des facteurs extralinguistiques de la communication textuelle et du principe de dialogue [34, p. 155-158].

Ce principe est basé sur le concept de dialogicité des connaissances humanitaires de la critique littéraire de M. M. Bakhtine, le développement de l'école sémiotique, des études psycholinguistiques du discours et du texte, des théories de la linguopragmatique moderne et du discours. M. M. Bakhtine a considéré le dialogue comme un puissant réseau d'interaction des composantes de la situation de création et de compréhension du texte. Sur la base de son concept, il est possible de distinguer plusieurs aspects du dialogue [16, p. 16].

Le premier aspect est *épistémologique* et repose sur le développement philosophique de l'un des paradoxes les plus populaires du XXe siècle. Le paradoxe de la personnalité et de l'objet. Il indique la relation complexe entre l'auteur et l'existence intériorisée — le monde de la réalité, perçu par l'homme et l'ethnie, le lecteur et l'être, le texte et l'être. Chacun des mondes possibles est en dialogue avec le monde de la réalité et entre eux-mêmes [29, p. 53-55].

Le deuxième aspect est *linguistique*. Il définit le dialogue de l'homme et de la parole et se manifeste dans la capacité de la personne créative à surmonter les stéréotypes et à créer un nouveau langage figuré qui favorise le développement, l'enrichissement et la préservation du langage verbal. Le texte artistique dans ce cas doit être considéré comme

un espace sémiotique dans lequel différentes langues interagissent, s'ingèrent et s'organisent hiérarchiquement [23, p. 3-18].

L'aspect *culturel et historique* est le troisième. Il consiste en connexion du texte avec la conscience personnelle de l'auteur et du lecteur et avec le code de la culture dans son développement dans le temps et dans l'espace, en particulier avec d'autres textes précédents. Un tel dialogue a non seulement une relation intersémiotique avec la tradition culturelle, mais est également considéré comme une création hypothétique de l'influence du texte sur le développement futur de l'univers de la culture sémiotique et de sa semiosphère individuelle [16, p. 19].

Le quatrième aspect est celui *communicatif*. Il repose sur l'interaction interactive de l'auteur (ou de son absence) et du destinataire hypothétique, c'est-à-dire du lecteur réel.

Cinquième aspect des relations dialogiques est *textuel*. Il est exprimé de manière spécifique par la proportion de caractères du texte avec la fonction de l'auteur et le dialogue des doubles personnalités du héros [16, p. 19].

Donc, le principe de dialogicité permet au chercheur de considérer le texte comme un médiateur important dans la situation de communication, qui est assimilé à un système complexe, au changement du chaos à l'ordre, c'est-à-dire à la compréhension par le lecteur de l'idée de communication et du contenu du texte, déterminés par des facteurs internes et externes.

Par conséquent, dans les chapitres suivantes, on peut examiner les résultats des méthodes sélectionnées ainsi que leurs conclusions.

Conclusion du CHAPITRE 1

Dans le premier chapitre de notre mémoire de master, nous avons élucidé les questions de l'identité narrative, de l'idiostyle et de ses particularités comme problématique scientifique pour une interprétation correcte d'un texte littéraire et une compréhension générale du monde intérieur de son auteur.

Après avoir examiné les ouvrages de référence relatifs à cette question, nous sommes parvenues à telle conclusions :

1. Au cours de notre recherche, nous avons défini le concept d'identité narrative et sa structure comme unité d'analyse de base du style de l'auteur à travers ses créations littéraires.

2. L'idiostyle est une notion isolée d'idiolecte, ce qui est prouvé par l'existence du nombre d'approches de l'étude de ces phénomènes. Différents paradigmes de la linguistique révèlent ces concepts à partir de différents points de vue.

3. Le style individuel de l'écrivain est un phénomène complexe. Par conséquent, nombreuses conceptions de la perception et la définition de la catégorie du style individuel de l'écrivain ont été créées pour mieux la comprendre. Il résulte d'une combinaison de nombreux facteurs, y compris personnels et sociaux.

Le style de l'écrivain traverse certaines étapes de son développement. Parmi ses facteurs, citons la vision du monde de l'artiste, le rapport entre la tradition et la vision moderne de l'art, les conditions socio-historiques. En raison des facteurs susmentionnés, la forme externe de composition, les images et les plans d'expression, le système d'images peuvent évoluer dans le temps.

L'analyse des caractéristiques du style individuel de l'auteur est un problème assez compliqué, mais il donne une image plus complète de la compréhension des œuvres littéraires et l'identité narrative en particulier .

4. En ce qui concerne les approches envers la question d'idiolecte aujourd'hui, ce sont principalement les approches stylistiques, poétiques, structurelles, communicatives, pragmatiques, psycholinguistiques, cognitives et sémantiques, l'analyse contextuelle et comparative. Les principaux concepts de ces approches ont été aussi décrites dans ce chapitre.

5. Un autre fait important est que c'est seulement après une analyse approfondie de toutes les approches envers l'idiostyle que l'on peut comprendre et déterminer celles qui convient le mieux pour dégager et interpréter les caractéristiques individuelles d'un auteur.

CHAPITRE 2

LES NOUVELLES « CRIME PARFAIT », « LES MAUVAISES LECTURES » ET LA PIÈCE DE THÉÂTRE « LA NUIT DES VALOGNES » D'É.- E. SCHMITT EN TANT QU'OBJET D'ÉTUDE DE LA STYLISTIQUE LITTÉRAIRE. LES PARTICULARITÉS LEXICALES ET GRAMMATICALES

Aujourd'hui, le lecteur a pu à plusieurs reprises se familiariser avec les oeuvres de l'auteur franco-belge Éric-Emmanuel Schmitt. Traduit en plus de 40 langues il a, à ce jour, vendu plus de 13 millions de livres.

L'écrivain moderne, Éric-Emmanuel Schmitt a commencé par la philosophie : en 1986, il a obtenu un doctorat et a longtemps enseigné la philosophie à Cherbourg, en France. Son premier travail dramatique « La Nuit de Valognes » est sorti avec le succès en 1991 [48, p. 20].

D'autres succès suivront par la suite. Il va écrire le « Cycle de l'invisible » qui est composé de six récits philosophiques qui sont « Milarepa », « Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran », « Oscar et la dame rose », « L'Enfant de Noé », « Le sumo qui ne pouvait pas grossir » et « Les dix enfants que madame Ming n'a jamais eus ».

Parmi les genres les plus courants dans ses textes, on peut citer les pièces de théâtre, les romans et les nouvelles. Éric-Emmanuel Schmitt explore tous les genres afin d'étudier l'influence de la forme sur la quête ontologique de ses personnages [48, p. 27].

Alors que l'industrie de l'écriture prospère et que les auteurs « écrivent pour écrire », pour les buts lucratifs, Éric-Emmanuel Schmitt voit dans la littérature quelque chose de plus que seulement la gloire ou profit. C'est sa chance de transmettre au lecteur son message, lui apprendre à vivre mieux, plus heureux. Sur l'exemple des héros de ses oeuvres, chaque lecteur fait sa propre conclusion.

Il est intéressant de noter que la fin des histoires est généralement tragique, et après avoir lu le texte, l'impression de ces situations de vie restent en mémoire longtemps.

Plus près de la fin de l'oeuvre, tout est mélangé : les personnages, les cultures, les événements, les époques, les genres. Seule l'émotion reste expressive, l'émotion, qui passe au lecteur et laisse son empreinte dans son âme.

Éric-Emmanuel Schmitt affirme dans ses oeuvres que le but de la littérature est de nous rendre meilleurs, plus intelligents, libres, plus intéressants, plus tolérants.

Dès le début, la littérature a permis au lecteur de se connaître, en lui apprenant à connaître les autres. Il oblige le lecteur à oublier l'égoïsme, à franchir les limites de son « je », le conduit dans un voyage où le temps, l'espace, le sexe et la couleur de la peau n'ont pas d'importance [48, p. 36].

L'auteur écrit sur la différence entre la littérature européenne et américaine, le tabou de la vieillesse et de la mort dans la culture contemporaine, et son attitude envers ses propres personnages.

Ainsi, pour mieux comprendre la singularité du style individuel de cet écrivain, passons à l'examen de son idiostyle.

2.1 Les caractéristiques générales de l'idiostyle d'Éric-Emmanuel Schmitt

À titre de *l'objet d'étude* de ce mémoire de master, nous avons défini les particularités grammaticales, lexicales et stylistiques du style individuel d'Éric Emanuel Schmitt. Tout d'abord, il faut dire que la formation du style individuel unique d'un écrivain est toujours influencée par un certain nombre de facteurs stylistiques : l'imagination de l'écrivain ; les thèmes et les problèmes qui l'emportent ; lois et normes du genre de son choix.

Nous venons à dire que sans doute, le chemin de vie d'Éric-Emmanuel Schmitt a déterminé son interprétation de la réalité : ses études de la musique, son travail dans le domaine de la philosophie, la dévotion à Dieu et l'étude des religions, tout cela se reflète dans ses œuvres.

La nature de la relation entre les oeuvres de É.-E. Schmitt et le courant philosophique et esthétique moderne du postmodernisme peut être définie comme problématique. La créativité d'un écrivain, d'une part, se rapporte toujours à une certaine direction littéraire, d'autre part, il va toujours au-delà de tous les courants en raison de sa spécificité et l'unicité [48, p. 55].

L'auteur essaie de s'opposer au postmodernisme, en rejetant la sensibilité

postmoderne, le discours ironique, la conscience et le pessimisme. Cependant, É.-E. Schmitt ne pouvait toujours pas éviter ses influences [48, p. 50].

Nous sommes d'avis que la manière créative de l'écrivain se distingue par le *pluralisme* et les *opinions démocratiques*. C'est pourquoi les oppositions binaires et les points de vue complètement différents peuvent être trouvés sur les pages de ses livres sans trop d'effort. L'écrivain semble accorder une importance toute particulière à la dualité éternelle entre le bien et le mal, à la question de l'existence de Dieu, à la mort et à l'amour, entre monde réel et monde imaginaire. Il s'interroge donc sur toutes ces questions existentielles qui font de nous ce que nous sommes.

Dans ses nouvelles, Éric-Emmanuel Schmitt couvre les problèmes philosophiques, réels et importants qui sont toujours perturbés par l'humanité : la relation de l'homme et de Dieu, la mort, le sens de la vie, les liens familiaux, l'amour.

On sait de la biographie de l'écrivain qu'il admire la philosophie. Donc, nous devrions faire attention dans notre tentative d'expliquer son style individuel à travers le texte. Depuis qu'Éric-Emmanuel Schmitt connaît bien les subtilités de la nature humaine et les points d'influence, il convient de réfléchir aux motifs de ce qui est écrit. Après tout, les récits présentés ne témoignent pas tant de l'écrivain que de nous-mêmes, analysés par lui à travers le spectre de la situation socioculturelle du pays.

Dans le discours de ses nouvelles, on peut révéler telles caractéristiques stylistiques et de genre comme *mélange de différents styles fonctionnels*, voire les styles littéraires et parlés qui sont souvent employés dans les récits de cet écrivain.

La combinaison de *l'incohérence* a lieu dans les travaux de cet écrivain, car avec le langage standardisé du modèle classique il y a les expressions de l'argot et mots offensant vulgaires.

Parmi les particularités les plus pertinentes et les plus caractéristiques de l'idiostyle de l'écrivain, on peut distinguer :

- la synthèse de la philosophie et de la fiction ;
- un grand nombre de dialogues ;
- l'intertextualité ;
- l'intérêt pour le problème de la place de l'homme et le choix personnel dans la

vie.

Le monde intérieur profond de l'écrivain-philosophe avec ses principes esthétiques de la vision du monde, les valeurs spirituelles dominantes génère le discours, faisant appel au destinataire esthétiquement, spirituellement, intellectuellement adéquat. La richesse et la diversité du monde extérieur, qui affecte les héros de ses livres, a l'expression linguistique correspondante — les œuvres de l'écrivain sont marquées par *la richesse lexicale*.

Il est possible d'affirmer avec assurance que son idiostyle est gracieux et habile et qu'il a des caractéristiques propres malgré le fait que cet écrivain français exceptionnel est moderne et assez jeune, son style individuel unique représente un corpus intéressant pour la recherche en termes littéraires et linguistiques.

2.2 Les moyens grammaticaux et lexicaux d'expression de l'idiostyle de l'écrivain

Pour définir les moyens grammaticaux et lexicaux d'expression de l'idiostyle il convient de commencer par l'analyse grammaticale du texte en termes de forme.

Puisque nous avons pour tâche d'analyser à la fois des nouvelles et une œuvre dramatique, il est conseillé d'examiner en détail les aspects de chaque genre séparément. Il convient de commencer par une analyse des nouvelles.

Les deux œuvres sont écrites sous la forme des nouvelles. Cette forme d'écriture d'une œuvre est très similaire au roman, mais elle est différente en longueur. La nouvelle n'est généralement pas de grande taille, et n'a donc pas beaucoup de caractères et révèle l'intrigue d'une seule histoire.

Dans notre cas, dans la nouvelle « Crime parfait », il s'agit de Gab et Gabrielle, un jeune couple, et le secret du crime. Dans la nouvelle « Les mauvaises lectures » figurent Maurice et Sylvie, deux cousins, et leur voyage mystique. À cet égard, É.-E. Schmitt suit toutes les règles de l'écriture de ce style. La fin des deux histoires, que nous examinons, ne laissera personne indifférent. Cette fin surprenante est appelée « la chute » dans les nouvelles.

Ainsi, l'auteur tourne d'abord l'histoire dans une autre direction, et puis interrompt son histoire au moment le plus intéressant. Par conséquent, le lecteur reste seul avec ses propres suppositions et pensées.

Après tout, la fantaisie de l'homme est illimitée. C'est pourquoi le genre de la nouvelle attire les lecteurs et reste toujours populaire. L'auteur comprend cela et l'utilise avec le succès.

En tant qu'auteur moderne, Éric-Emmanuel Schmitt a beaucoup de dialogues dans ses œuvres. C'est l'une des caractéristiques les plus frappantes de son style, qui est également liée au concept philosophique selon lequel une solution ne peut être atteinte que par le dialogue.

De plus, le *dialogue interne* occupe une place particulière dans le système de communication. Très souvent, on peut observer le dialogue interne, la réflexion des personnages principaux sur leur situation de vie, leurs préférences, leurs actions. Suite aux analyses (descriptive et conversationnelle), nous sommes parvenus aux conclusions qu'Éric-Emmanuel Schmitt utilise des *questions rhétoriques* qui soulèvent parfois des questions existentielles, et parfois elles créent une illusion de communication avec le lecteur. Mais ces questions ne reçoivent jamais la réponse.

On peut citer l'exemple de réflexions sur la vie conjugale de Gabrielle et ses questions éloquentes :

... De quoi se mêlait-elle, cette gamine ?... N'avait-elle pas assez souffert à cause de cela (Schmitt, CP, 17).

Dans une autre nouvelle, nous avons l'exemple d'autres questions rhétoriques, déjà demandées par Maurice sur la façon dont sa cousine Sylvie a été élevée par son père.

Fut-ce l'ombre portée par cette noce empêchée qui les empêcha de former d'autres unions ? Ne se résolurent-ils jamais à envisager un autre couple que ce couple originel ? (Schmitt, ML, 66).

Il est important dans ce travail de déterminer le type de narrateur. Après tout, c'est généralement comme une entité non identifiée qui relie le lecteur et les héros de l'œuvre.

Dans nos deux nouvelles c'est le *narrateur omniscient*, qui connaît tout et qui nous présente les héros et leurs émotions et pensées, les événements et les phénomènes.

Il prétend surveiller à distance ce qui se passe et donne ses commentaires. Pour la présentation des protagonistes, il utilise les pronoms de la 3^{ème} personne au singulier « elle, il » .

De cette manière, l'histoire acquiert une certaine objectivité : il est très inhérent pour Éric-Emmanuel Schmitt de donner au lecteur un espace pour ses propres pensées, parce que le lecteur semble également percevoir la situation à distance. On a la possibilité de juger les événements et les actions des personnages, on a le droit de choisir.

Il est aussi important de préciser que le choix de réunir les deux nouvelles « Crime parfait » et « Les mauvaises lectures » n'était pas fait par hasard. Ces deux nouvelles se rapprochent du genre policier.

Habituellement, ce genre n'est pas destiné à être original [18, p. 25-30] L'essentiel est de correspondre à une certaine structure, qui le détermine entre autres.

Cette structure consiste en fait à utiliser les différentes espèces que sont :

- *Le criminel* — c'est celui qui a fait un crime (le vol, l'accident, n'importe quelle atteinte à la loi). Dans la nouvelle « Crime parfait », c'est Gabrielle.
- *Le méfait* — l'action blâmable commise par le criminel, c'est-à-dire, l'assassinat de Gab.
- *L'enquêteur* — qui est une personne qui fait une enquête (policier, statistique). Dans notre cas, c'est la police.
- *Le coupable* — qui doit subir les conséquences de ses actes.
- *Le mobile* — la raison qui a poussé le criminel à agir.

Les deux dernières caractéristiques sont inconnues pour le lecteur.

Chacun de ces éléments est présent dans la nouvelle et donc il nous donne raison de le considérer comme un texte policier.

Mais le texte n'est pas aussi simple que cela puisse paraître à première vue. Il y a deux points de vue : la vision générale de la société et le point de vue de l'héroïne Gabrielle, qui a ses propres raisons et réflexions sur la situation. Donc, à son avis, la cause du meurtre était l'incapacité des héros à s'aimer, la jalousie et les secrets. Pour le public, ces raisons restent inconnues.

Cette nouvelle soulève les questions de confiance dans le tribunal moderne. La

fiabilité de la justice se tient beaucoup aux apparences données par les personnes. On comprend, que l'idée de justice dans les textes, est souvent une question de point de vue.

En ce qui concerne l'organisation du texte des deux nouvelles, on peut dire qu'un rôle important est joué par *l'incipit*. C'est une méthode qui vise à exprimer l'idée complète du texte dans les premières phrases ou paragraphes au début d'une œuvre. Bien sur, l'incipit du roman est plus long que celui de la nouvelle.

L'incipit a une fonction essentielle pour le lecteur car il lui permet de comprendre immédiatement un point de vue essentiel du texte. De plus, l'incipit aide lecteur à relever les éléments essentiels qui permettront au lecteur de comprendre l'intrigue : les personnages, le temps, le lieu. L'incipit permet de cibler les choix stylistiques de l'auteur.

Dans la nouvelle « Les mauvaises lectures » l'incipit est suivant :

— *Lire des romans, moi ? Jamais !* (Schmitt, ML, 57).

Cette première phrase fait écho au titre en semblant lui donner une réponse.

Sur le champ, on peut tirer des conclusions sur le ton humoristique et le narrateur à la 3 personne du singulier. Les paragraphes suivants donnent l'information sur le héros, son personnage et sa place dans la société.

Puis, dans la nouvelle « Crime parfait » l'incipit joue un rôle important.

Dans quelques minutes, si tout se passait bien, elle tuerait son mari (Schmitt, CP, 9).

Encore une fois, nous pouvons tout de suite dire à propos du narrateur à la 3 personne du singulier, l'histoire intrigante. Au début, on peut penser que l'intrigue du roman est déjà ouverte dès les premiers paragraphes, mais en analysant le texte plus profondément, il est clair que ce résultat n'est que le début d'une autre histoire fascinante.

Ainsi, cet élément d'organisation du texte est très intéressant et important pour valoriser l'idée principale de l'histoire et aussi pour attirer l'attention sur les événements qui se déroulent.

En ce qui concerne le niveau de langue, l'écrivain utilise le niveau populaire, familier et courant. Ces caractéristiques rapprochent le lecteur des personnages et rendent l'histoire plus crédible et vivante. Le choix de ces niveaux de langue est dû à des traits particuliers des personnages, tels que le statut social, le milieu, l'origine, ainsi que la

situation et l'époque. On peut trouver les exemples très parlantes des particularités de la langue de ses styles.

Les expressions du langage populaire sont très facilement repérables dans le discours de Paulette, personnage secondaire de nouvelle « Crime parfait ». On peut citer les lignes :

Des salauds ! Tous des salauds ! (Schmitt, CP, 21).

Il faut noter, que le vocabulaire populaire est considéré en général comme irrespectueux. L'auteur l'utilise pour transmettre les émotions des personnages qui sont trop émotionnels (même les points d'exclamation le prouvent).

Puis, c'est le style familier, qui prédomine dans les dialogues de ses textes, car Éric-Emmanuel Schmitt prend pour les héros principaux les gens ordinaires et cela serait étrange s'ils ne parlaient pas la langue habituelle pour eux. Parmi les caractéristiques de ce style on peut rappeler l'exemple des questions incorrectes (Sous prétexte que la question n'est pas correcte ne proposant pas une inversion du sujet ou bien l'utilisation de « Est-ce que... ») :

Dis-moi, la police t'a interrogé ? (Schmitt, CP, 21).

De plus, il y a les questions mal développées et incompréhensibles sans le contexte:
À cinquante-huit ans ? Après trente ans de mariage? (Schmitt, CP, 24).

Dans le texte il y a des phrases courtes et laconiques. Ce type d'écriture forme un rythme inhabituel de la mélodie de l'œuvre. Il est même possible de le ressentir, car la lecture devient émoussée et le lecteur doit faire une pause à la fin de chaque phrase :

Bien respirer. Un. Deux. Un. Deux. ... Trop tard ! (Schmitt, ML, 88).

Ensuite, on peut envisager le style courant. Ses caractéristiques comprennent la grammaire normative, le vocabulaire compréhensible pour tous et la neutralité de la langue elle-même. Ce registre de langue est utilisé le plus souvent et constitue un arrière-plan général qui n'est pas coloré sur le plan stylistique.

En outre, il convient de souligner la présence des éléments du style élevé. Ce niveau de langue est utilisé pour exprimer des phrases de type recherché, qui sont moins banales en comparaison avec les types mentionnés ci-dessus. On peut rappeler un exemple d'un tel style du dialogue de Gabrielle et de l'employé du commissariat.

Êtes-vous Gabrielle de Sarlat, épouse de feu Gabriel de Sarlat ? (Schmitt, CP, 23).

L'utilisation de ce style par un employé des agences de protection n'est pas surprenante, car cette sphère nécessite une attitude correcte envers les clients et certaines formes établies de dialogue.

Il convient de préciser parmi les moyens grammaticaux d'expressivité la figure d'inversion du sujet qui est remarquable pour ce style.

De plus, on voit l'utilisation du mot « feu » qui est du langage élevé, car il vient du latin vulgaire *fatutus* et signifie « une personne récemment décédée » [47]. L'utilisation de ce mot est caractéristique des professions juridiques.

Le temps que l'auteur utilise dans son texte est également important. Puisque deux nouvelles sont basées sur des mémoires et des histoires d'événements passés, nous concentrons notre attention sur les temps passés dans les oeuvres en question.

Signalons d'abord que les temps du récit au passé sont, en général, le passé simple et l'imparfait.

Le passé simple présente trois valeurs :

- action unique et ponctuelle qui ne sera pas amenée à se reproduire ;
- action qui succède à une autre action, qu'elle interrompe ;
- action d'une durée délimitée, ce que l'on appelle aussi « *l'action de premier plan* » [1, p.102-107].

Dans le passage *Cette fois, sans hésiter une seconde, il éteignit, empoigna le manche de l'arme sous le drap* (Schmitt, ML, 104), les verbes au passé simple indiquent la succession de ces deux actions. Entre elles, elles sont connectées chronologiquement.

Puis, il faut donner l'exemple, où le passé simple désigne les actions du premier plan d'une durée délimitée :

Maurice retint sa respiration, affecta de fermer les yeux ; un fil d'ouverture lui permettait d'apercevoir la progression du clolosse.

Celui-ci s'approcha du lit et tendit la main vers Maurice (Schmitt, ML, 105).

Bien que maintenant on puisse souvent trouver le passé simple à l'écrit, à l'oral il est remplacé par le passé composé. On peut observer cette tendance dans le discours de Sylvie où elle parle de ce qui est arrivé en utilisant le passé composé :

... je me suis imaginé que, sans déranger, je pouvais aller le récupérer... J'ai pris garde à ne pas réveiller... il s'est jeté sur moi... j'ai senti une horrible douleur, j'ai vu une lame de couteau, j'ai crié en me débattant, j'ai envoyé Maurice valdinguer en arrière, il a rebondi sur le mur puis il est retombé sur le côté... (Schmitt, ML, 107).

Côte à côte avec le passé simple il y a l'imparfait. Ce temps présente quatre valeurs dans les nouvelles :

- il est utilisé dans une description au passée ;
- il suit la conjonction de condition « si » en remplaçant le conditionnel dont il prend alors sa valeur ;
- il indique une habitude, une action qui se répète dans le passé (la valeur itérative) ;
- il est utilisé pour une action du second plan, dont la durée n'est pas délimitée.

On peut constater alors, que dans la dernière valeur ce temps est le plus souvent utilisé :

Quelques secondes plus tard, la poignée de sa porte tournait millimètre après millimètre (Schmitt, ML, 104).

Un phénomène intéressant lui est propre aux textes d'Éric-Emmanuel Schmitt constitue aussi la **délimitation temporelle** de l'œuvre. Il est évident que la structure linéaire d'une œuvre ne crée pas toujours une intrigue et ne capte pas l'attention des lecteurs pour longtemps. Par conséquent, l'auteur est obligé d'utiliser certains moyens d'organisation du temps dans la nouvelle, qui alternent entre les événements du passé et du présent.

On devrait commencer par l'explication du terme *d'ellipse narrative*, qui consiste à passer sous silence un certain laps de temps (court ou très long) [22, p. 11].

Nous avons répelé, suivant l'exemple de ses sauts dans le temps :

Un jour, alors qu'elle bavardaient, Gabrielle remarqua l'oeil noir de Paulette... (Schmitt, CP, 39).

Dans ce cas, un seul jour s'est écoulé et pour le lecteur ce ne serait pas un problème de revenir à l'histoire.

Dans la même nouvelle, on trouve un autre exemple d'ellipse plus longue :

Quatre mois après le « délic » de Paulette, Gabrielle ne supportait plus Gab

(Schmitt, CP, 42).

Malgré le temps qui est passé, le lecteur comprend toujours l'essence des événements, même si cela devient plus difficile.

Ce sont ces techniques que l'auteur utilise pour éviter les retards de l'intrigue et pour accélérer le rythme de l'histoire elle-même.

La tâche principale, et notamment dans les nouvelles, où le temps de l'histoire est limité, est de mettre l'accent sur les idées principales et les plus intéressantes, en évitant les faits auxiliaires et les descriptions.

Il convient de mentionner le concept de *la prolepse*, qui projette le lecteur dans le temps [22, p. 13]. Ce phénomène est marqué par *l'anticipation* sur la suite de l'histoire.

En raison de *la prolepse*, nous avons la possibilité de voyager vers le futur bien que nous restions dans le présent. Alors, Gabrielle pense à sa vie sans Gab et décrit clairement son avenir :

... elle aurait le temps de paresser, de méditer, elle ne serait plus obsédée par ce que Gab faisait ou lui dissimulait (Schmitt, CP, 12).

Dans cette nouvelle on observe également le phénomène opposé à la prolepse, *une analepse*. Autrement dit, l'auteur revient sur le passé et mentionne certains événements qui se sont arrivés. Dans ce cas, on parle de « *flash-back* » [44, p. 196].

Telle organisation de l'espace temporel donne plus d'informations sur le héros et son monde intérieur. Le lecteur révèle les nuances du passé des personnages et l'opportunité de vivre et de ressentir le monde dans le même rythme avec eux.

On voit après la ligne *Le « dé clic » était venu de Paulette...* (Schmitt, CP, 38) et on reçoit une explication pourquoi Gabrielle a fait les choses de cette façon avec son mari à cause de souvenir sur ses années passées dans la vie conjugale.

Les mots clés dans les nouvelles « *Crime parfait* » et « *Les mauvaises lectures* » sont : *réfléchir, contradictoire, aimer, conflit, souffler, douter, attendre, mort, question, secret*. À partir de cette liste, on peut conclure que l'auteur fait attention au côté sensuel de l'homme, ses principaux thèmes et motifs ne sont pas matériels, mais liés aux émotions, aux sentiments et aux expériences.

Une analyse des nouvelles écrites récemment par Éric-Emmanuel Schmitt ne suffit

pas pour pouvoir se faire une compréhension approfondie de lui en tant qu'écrivain. C'est pourquoi nous avons décidé de prendre en compte sa première pièce de théâtre « La nuit des Valognes » . Passons donc directement à son analyse.

Le genre lui-même défie déjà l'époque quand cette œuvre a été écrite. Les années 90 du 20ème siècle sont célèbres pour l'industrie du cinéma qui déborde de nouvelles idées et d'effets spéciaux. Dans une telle situation socioculturelle, il est presque impossible d'attirer l'attention des téléspectateurs. Mais Éric - Emmanuel Schmitt réussit avec un succès fulgurant.

L'auteur respecte strictement les règles d'écriture de cette oeuvre conformément aux règles de l'art dramatique. La pièce se compose de 3 actes. Chacun d'entre eux se compose d'un nombre différent de scènes (1^{ère} acte — 6 scènes, 2^{ème} acte — 5 scènes et 3^{ème} acte, le dernier et le plus brillant — 13 scènes).

« La nuit des Valognes » raconte l'histoire de procès sur Don Juan. Dans son château, la Duchesse de Vaubricourt a ressemblé les victimes de la liaison amoureuse avec Don Juan : la Comtesse de la Roche-Piquet, Mademoiselle de la Tringle, la Religieuse, Mademoiselle Cassin. L'affaire concerne sa fille enceinte, Angélique de Chiffreville (la Petite), qui est également tombée dans les méchantes mains du séducteur.

Alors, l'hôtesse arrange un bal pour que le personnage principal leur rende visite. C'était un piège. Et quand Don Juan a découvert la raison pour laquelle il avait été appelé, il n'y avait aucun moyen de revenir en arrière. La Duchesse lui a donné un ultimatum : soit il épouse sa fille, soit ils vont le mettre en prison.

Le personnage principal accepte sans hésitation — et tout le monde autour ne comprend pas où est allé son humeur inflammatoire . C'est ici que l'histoire prend son tournant.

Don Juan raconte son histoire d'amour, l'amour pour un homme. Le Chevalier de Chiffreville est l'homme qui a tourné la vie du protagoniste. Combien de temps le séducteur a-t-il trompé les femmes, leur a brisé le cœur et les a relâchées facilement? Mais une promenade dans les bois avec un jeune homme a fait tomber son cœur amoureux.

D'autre part, nous avons un jeune homme pour qui une rencontre avec Don Juan était également spéciale. Mais il ne pouvait pas surmonter la condamnation publique et

ses propres convictions. Par conséquent, la seule décision correcte pour lui est de se suicider en se jetant sur l'épée de son amant.

Cette affaire a complètement changé le protagoniste, lui a ouvert les yeux sur les choses réelles de la vie, et il a décidé de racheter ses péchés et de rendre heureuse une fille innocente Angélique et de l'épouser.

À partir de ce moment, la destruction du mythe et sa révision commencent. Le personnage principal comprend les conséquences de ses actes et il est prêt à prendre ses responsabilités. À ce moment, il passe du mythe à un homme réel.

Après avoir entendu l'histoire, Angélique de Chiffreville refuse d'être avec Don Juan car elle voulait être avec lui même, égoïste. Par conséquent, le procès se termine en faveur de Don Juan et il est libéré.

Dans cette oeuvre, les divers aspects intéressants sont présentés. Ils donneront au lecteur un sentiment de fascination pour l'intrigue et la dualité d'histoires décrites ainsi qu'un certain nombre de moyens stylistiques qui ajoutent à leur tour une atmosphère de mystère.

Tout d'abord, il est important d'analyser les entités spatio-temporelle, car c'est très important.

Nous avons deux espaces dans notre cas - l'espace d'une chambre fermée dans un château et l'espace d'une forêt. Il existe un lien inextricable entre l'espace et l'état intérieur des héros. L'espace est une collection de petites choses dans lesquelles vit un héros artistique [14, p. 19].

Regardons chaque espace plus en détail.

Le premier espace est une chambre fermée dans un vieux château. La chambre est minimaliste à sa manière, avec très peu de mobilier de base. La décoration principale est un portrait de Don Juan, qui émerveille tous ceux qui le voient.

Si on parle de la connexion externe et interne et compare l'image de la chambre avec l'état mental des héroïnes, on peut comprendre beaucoup de nuances internes.

Les femmes, ainsi que l'état de la salle, vivent très modestement et n'abusent pas des richesses de ce monde.

La seule chose qui les unit tous est qu'un jour ils ont été trompés par Don Juan et

que désormais personne ne peut oublier le séducteur. Comme le portrait dans la pièce, il occupe une place d'honneur dans leur âme.

Dès les premières minutes des héroïnes dans la salle, nous remarquons qu'elles sont très fermées et ne veulent pas communiquer. Elles se comportent modestement et vivent de leurs souvenirs. Très souvent, les femmes s'exclament :

LA RELIGIEUSE. Laissez-moi partir ! (Schmitt, T, 13)

LA RELIGIEUSE (arrangeant les plis de sa robe). Je veux partir, je veux partir, je vais rater matines (Schmitt, T, 13).

De même comme dans l'espace physique et mental, l'héroïne ne peut pas le supporter et veut constamment s'échapper d'elle-même.

À un moment donné, l'espace est saturé de conflits internes et externes. La confusion, le sentiment de peur et la honte atteignent leur apogée dans cet espace.

La douleur et la haine des femmes qui sont sur le point de juger Don Juan atteint son paroxysme. L'auteur renforce l'émotivité et il a inclus dans l'histoire tel phénomène naturel comme le tonnerre.

En parlant de l'autre espace représenté dans l'œuvre, c'est la forêt, c'est là que Don Juan et le Jeune Homme se confessent amoureux lors d'une promenade. C'est là que naissent les sentiments, car les hommes passent souvent du temps dans les bois.

La forêt est un espace ouvert et présente un grand intérêt pour une meilleure compréhension de l'état intérieur des personnages.

La forêt est donc une image de notre subconscient, de notre désir et de notre monde intérieur. C'est ici que le méchant Don Juan trouve le sens de sa vie et de son amour.

L'image de la forêt est une image qui a également un lien avec le courant du romantisme, dont on peut voir les signes tout au long de l'oeuvre.

Le chronotope de la forêt est tout caché, interne et parfois même dangereux [26, p. 175].

Cet espace suscite de réelles émotions chez les hommes, et personne ne peut s'empêcher de le reconnaître, malgré la condamnation de la société et de son propre statut.

La dimension temporelle de cette pièce théâtrale est également cruciale.

Le temps artistique d'une œuvre littéraire est défini comme une série chronologique

de divers aspects de son incarnation, de son fonctionnement et de sa perception dans les œuvres de fiction en tant que phénomène artistique. On distingue les liens suivants entre le temps et l'œuvre artistique : le temps réel de la création, l'existence de l'œuvre d'art en tant qu'objet matériel et le temps, sa perception par le lecteur [22, p. 133].

On a des événements d'une soirée répartis sur 3 actes du théâtre. L'auteur ralentit le temps pour se concentrer sur les détails et les émotions des personnages.

Au cours d'une soirée, on entend la même histoire à propos de la tricherie de Don Juan et de la punition infligée pour tout ce qu'il a fait. L'auteur crée ainsi un certain cycle de l'intrigue et son propre rythme par ces histoires.

C'est-à-dire, Éric-Emmanuel Schmitt choisit même des lieux pour ses propres œuvres avec une certaine idée pour un meilleur transfert des émotions et du caractère des personnages.

Cette pièce est écrite en utilisant des styles moyen et familier. Le travail présente des femmes de professions et de milieux sociaux différents, mais la situation est si pénible et désagréable pour elles que le style familier domine et personne ne capte des émotions.

Comme caractéristiques de ce style, nous avons des phrases inachevées :

MARION. Madame la Duchesse n'a pas habité cette maison depuis trente ans... (Schmitt, T, 5)

Les exclamations prédominent :

LA COMTESSE. Don Juan ! (Schmitt, T, 11)

On a un exemple de phrases nominatives :

LA COMTESSE. Comme c'est étrange! De la pierre, du bois, du tissu... (Schmitt, T, 11)

Les phrases elliptiques incomplètes prédominent :

LA COMTESSE. Je ne vous permets pas... (Schmitt, T, 9)

Tous ces signes indiquent des styles de langage familiers et moyens. Ces styles ne sont pas tout à fait correct en termes de grammaire et ont de nombreuses libertés.

L'auteur veut être plus compréhensible pour le lecteur et donner à ses personnages les qualités de la vie réelle, quand, sous l'influence des émotions, ils peuvent oublier les règles d'écriture et de prononciation et suivre le cœur dans le choix des mots.

On a également quelques exemples de mots qui créent une atmosphère de temps passés, ce qui est très important pour l'image générale de l'œuvre :

Moulue, havres de paix, villain nom, c'est frais, désopilantes, amertume etc.

Ces mots ne sont plus utilisés ou sont remplacés par des synonymes. L'auteur a décidé de les utiliser pour créer le scénario de vraisemblance, car la transmission de temps, de l'époque de Don Juan, méritait également une attention particulière.

Les temps grammaticaux utilisés par l'auteur pour construire le texte sont un autre sujet d'analyse important.

Contrairement aux nouvelles, où le passé prédomine et où les personnages vivent dans ses souvenirs, dans la pièce de théâtre, le temps présent prédomine.

Les héros de cette oeuvre cherchent à résoudre leurs problèmes ici et maintenant, à vivre un moment sans plonger dans le passé. On a donc les temps principales comme le présent et le futur proche.

L'auteur semble mettre l'accent sur les traits de caractère principaux des personnages en choisissant ces deux temps grammaticaux.

En gros, tous les événements se déroulent au présent, les personnages principaux décrivent les événements et leur statut par ce temps. C'est une époque réaliste, axé sur des événements spécifiques et, dans notre cas, sur l'achèvement d'un procès judiciaire au profit des femmes trompées par Don Juan.

L'auteur utilise également le futur proche pour montrer des intentions pour l'action des héroïnes. Les deux temps grammaticaux prédéterminent l'attitude réaliste à la situation des femmes dans l'oeuvre .

En revanche, Don Juan parle d'une relation avec le Jeune Homme au passé : soit au passé composé, soit à l'imparfait. L'auteur donne un caractère romantique au personnage principal à travers ces temps grammaticaux, car il est nostalgique de l'amour perdu et se souvient de moments agréables.

Voici un autre paradoxe de cette pièce de théâtre, quand le séducteur devient une personne qui vit dans ses souvenirs et regrette le passé.

Alors que les femmes fragiles ont la volonté et malgré la vie qui leur fait mal, elles sont dans la catégorie du présent-futur.

À la suite de cette pièce, il faut souligner que l'auteur révèle pleinement l'état intérieur des personnages.

Il concentre l'attention du lecteur sur les émotions, les peurs et les souvenirs des personnages.

C'est pourquoi nous avons des champs lexicaux pertinents pour le sujet des émotions en particulier.

Les mots-clés les plus courants sont : fidélité, trahison, amour, douleur, séduction, plaisir.

L'auteur fait appel au thème éternel de l'amour, qui reste toujours pertinent pour les lecteurs. Éric-Emmanuel Schmitt, cependant, utilise ces mots avec une grande pureté et les présente à chaque fois avec un ton différent.

L'intrigue, les personnages avec des noms et des caractères inhabituels choquent dès le début du premier mot. Il apparaît immédiatement que l'auteur a utilisé toutes les techniques possibles pour attirer l'attention sur son travail. Les thèmes soulevés dans une pièce de théâtre traitent les questions telles que *l'homosexualité, la trahison, l'amour, le suicide et le destin* d'une femme enceinte abandonnée. Il convient de noter que tant de sujets et leur saturation ne laisseront pas le lecteur indifférent.

En commençant par l'analyse lexicale, la première chose que nous avons repéré est le nom du protagoniste, qui transforme immédiatement l'oeuvre au niveau de l'intertextualité. Avec cette technique, l'auteur fait d'un texte isolé et fermé un tel texte universel, sans limites et en pluriel.

Nous pouvons dire que cette histoire est un écho moderne de mythe de Don Juan [42, p. 22].

Le choix de ce personnage de fiction pour sa première pièce de théâtre est très intéressant. Don Juan combine différentes émotions. Son récit a été joué à la fois dans l'opérette de Wolfgang Amadeus Mozart et dans le roman de George Byron et par célèbre Molière, ainsi que de nombreuses adaptations de cette histoire [42, p. 23].

Dans notre cas, l'auteur utilise un nom connu, mais il lui donne un nouveau souffle. Ainsi, la pièce est extraordinaire et entièrement conforme l'humeur et caractère du personnage principal.

En outre, l'une des caractéristiques de la pièce est due à la forme même de l'œuvre. Comme il s'agit d'une pièce de théâtre, la structure du texte est extrêmement intéressante.

Commençons par une composante grammaticale telle que des *phrases inachevées* et des *questions rhétoriques*. L'auteur transmet très précisément la communication en direct entre les héroïnes. C'est extrêmement émotif et très controversé, de sorte que ces types de phrases ne fassent que mettre l'accent sur une communication vivante et rapprochent les téléspectateurs aux événements réels. Les exemples de telles phrases se retrouvent tout au long du récit.

Nous avons d'excellents exemples comme les suivants :

MARION. Madame la Duchesse n'a pas habité cette maison depuis trente ans...(Schmitt, T, 5)

LA COMTESSE. ...Pourquoi le passé semble-t-il toujours austère ? (Schmitt, T, 5)

LA RELIGIEUSE. Duchesse...(Schmitt, T, 10)

On peut voir les reflets clairs de doutes dans le texte lui-même. L'auteur transmet d'une manière brillante tous ces sentiments sur papier et le lecteur sent à quel point cette histoire est proche de la vérité. Nous voyons donc un moment de réflexion dans l'un des épisodes :

LA COMTESSE. ...Mademoiselle ne parle jamais des étreintes entre les amants, de la chaleur des corps, de la fougue des retrouvailles... sans doute manque-t-elle totalement d'imagination... ou d'expérience. Je n'ai jamais pu finir un seul de ses romans (Schmitt, T, 7).

On remarque dans cet épisode que le processus de réflexion de l'héroïne sur ses propres principes est montré à travers ses doutes. Elle choisit des mots et, au lieu de faire une pause dans la vie réelle, l'auteur le met en forme de points de suspension dans le texte.

Comme a été indiqué précédemment, tous les discours des héroïnes sont très riches, et il n'est donc pas étonnant que la plupart de leurs conversations soient composées d'exclamations. *Les exclamations* donnent aux phrases une expressivité bien particulière.

C'est par le biais d'exclamations que le texte se remplit d'énergie vitale, ce qui permet aussi mieux comprendre l'ambiance dans laquelle se retrouvent des personnages.

La première partie de cette pièce est généralement couverte du mystère du portrait auquel chaque fille répond. Il est très difficile de comprendre l'essence même de ce qui se passe.

Il semblerait que des *expressions simples*, parfois *composées* de la même syllabe, aient peu de sens. Mais tout le contraire. Ce sont ces phrases et mots au niveau extralinguistique qui en disent plus sur les personnages que leurs propres histoires.

Voici des exemples de telles exclamations :

LA COMTESSE. Mon Dieu ! Ce portrait... (Schmitt, T, 5)

LA RELIGIEUSE (renchérissant). Ouh là, là !... (Schmitt, T, 10)

LA RELIGIEUSE (apercevant le portrait). Ah !... Mon Dieu !... (Schmitt, T, 6)

Le lecteur comprend que le portrait évoque de fortes émotions, les femmes perdent le don du langage et se tournent vers Dieu. Un tel choc fou du portrait n'attire que l'attention du lecteur.

Le lecteur ou le spectateur peut même suivre les cris qui se succèdent. Ils ne sont pas liés, mais leur objectif principal est de montrer la vraie attitude des héroïnes à tout ce qui se passe :

MARION. Madame, Monsieur Don Juan est arrivé !

MADAME CASSIN. Ah mon Dieu !

LA RELIGIEUSE. Laissez-moi partir ! (Schmitt, T, 13)

Fondamentalement, ces exclamations sont utilisées au début de l'oeuvre, alors que l'histoire du portrait mystérieux est encore inconnue. Autrement dit, ces exclamations ne sont pas seulement une caractéristique grammaticale de l'utilisation des phrases, mais également une technique conçue pour développer l'intrigue.

Le ton de cette pièce de théâtre est soit ironique soit dramatique. Cette combinaison est très intéressante et fascinante pour le lecteur. Dans les conversations entre femmes, il y a une certaine méchanceté, ambiguïté et des éléments du comique. Quant à la confession de Don Juan, son adieu à son amant, tous ces épisodes sont accompagnés d'un ton dramatique. En choisissant ces deux tons polaires différents, l'auteur crée une atmosphère extraordinaire.

Quant au type de discours, il est direct. D'une part, cela est dû à la forme de l'oeuvre

dominée par les dialogues et, d'autre part, à la *polyphonie* de l'œuvre. De cette manière, on lit en permanence des extraits des histoires des personnages principaux et comme si ces histoires nous étaient racontées directement à nous.

Le narrateur de cette pièce est *extra-diégétique*, il ne raconte que les facteurs externes de l'histoire. En ce qui concerne les émotions des personnages principaux ou leurs secrets, le lecteur ne peut que deviner. Le narrateur semble être un observateur, un tiers qui regarde l'histoire de côté. Les propositions à la troisième personne du singulier ou du pluriel sont utilisées pour décrire les héros.

Ce type de narrateur est le plus objectif, il n'y a aucune imposition de pensée et le lecteur est capable d'exprimer son imagination.

D'autre part, on peut dire que chacun des personnages est un narrateur de sa propre histoire. Nous avons des narrateurs intradiégétiques, de la polyphonie.

Même dans ce cas, l'auteur a fait tous les efforts pour garder la source de l'histoire floue et multiforme de sorte que l'accent soit mis sur l'histoire et pas sur celui qui la raconte.

Nous voyons beaucoup de dialogues externes. En revanche, les dialogues internes sont absents et l'intrigue persiste jusqu'à la fin de la pièce.

Quant à la focalisation, elle est externe. Le lecteur ainsi que le public du théâtre, ne connaissent pas jusqu'à la fin les sentiments ou les expériences personnelles des personnages. Contrairement aux émotions, les mouvements et l'apparence physique sont très clairement décrits. Notre vision et notre compréhension de l'intrigue évoluent avec le cours des événements. Nous savons seulement ce que l'auteur veut nous montrer.

Conclusion du CHAPITRE 2

Le chapitre 2 de notre recherche est dédié à l'analyse grammaticale et lexicale. Suite à l'examen des exemples pris des œuvres d'É.-E. Schmitt « Crime parfait », « Les mauvaises lectures » et « La nuit de Valognes », nous avons conclu que l'idiostyle d'Éric-Emmanuel Schmitt est très intéressant et riche en termes de grammaire et de lexique.

Parmi les caractéristiques qui apparaissent souvent dans les oeuvres analysées on distingue le dialogisme, la construction d'une proposition selon un échantillon de style courant et style familier, les questions rhétoriques, la réflexion, l'utilisation des temps du plan du passé, vocabulaire constant émotionnellement coloré, qui est amplifié par des points d'exclamation, des questions et des points de suspension.

En fait, la grammaire et le vocabulaire sont des facteurs purement linguistiques, et on ne peut les obtenir que par ce qu'il est écrit. Mais il y a aussi place à la réflexion et à l'analyse.

Considérons les paramètres spatio - temporelles. L'auteur utilise l'espace libre dans les nouvelles et semble donner aux personnages cette honnêteté envers le lecteur. En même temps, dans une pièce de théâtre, tout se passe dans une chambre fermée du château. C'est pourquoi les personnages et l'espace sont liés et nous avons beaucoup de mystères et de secrets.

Chaque choix de caractéristiques grammaticales ou lexicales de l'oeuvre n'est pas accidentel et ajoute de nouvelles significations et symboles.

L'auteur choisit délibérément un style de langage courant et familier, car il veut être clair et plus proche de son lecteur.

En outre, ces styles de langage ont été choisis par hasard, mais parce qu'ils sont les plus colorés sur le plan émotionnel, où il n'y a pas de règles strictes ni des canons. Les personnages peuvent réfléchir et l'auteur mettra trois points à la fin de la proposition inachevée, ou les personnages pourront crier et exprimer leurs émotions vives et l'auteur le transmettra avec des points d'exclamation. C'est cette gamme d'émotions qui peut être obtenue à partir de phrases simples qui rendent une oeuvre vraiment exceptionnelle et unique en son genre.

En choisissant un vocabulaire particulier ou une phrase de langue parlée, l'auteur semble se mettre sur un même niveau avec ses lecteurs. Il démontre sa position civique et sa philosophie, quand l'égalité des droits et le manque total d'égoïsme amènent une reconnaissance universelle..

Et même dans le choix des temps grammaticaux, l'auteur influence la perception des caractères par le lecteur.

Les nouvelles se passent dans les plans du passé, alors, au cours de la lecture, on voit que les personnages ont des caractères nostalgiques. Ils semblent vivre dans le passé et se plongent de temps en temps dans les souvenirs les plus précieux. Parfois ces souvenirs sont leur plus grande douleur ou leur plus grand plaisir.

En ce qui concerne la pièce de théâtre, les personnages ici sont déterminés à résoudre les problèmes urgents ici et maintenant. Le présent et les émotions qui éclatent en ce moment prévalent.

Ensemble, les caractéristiques grammaticales et lexicales nous transmettent la perception du monde par l'auteur au niveau du texte.

CHAPITRE 3

É.-E. SCHMITT ET SES NOUVELLES « CRIME PARFAIT », « LES MAUVAISES LECTURES » ET SA PIÈCE DE THÉÂTRE « LA NUIT DES VALOGNES » EN TANT QU'OBJET D'ÉTUDE DE LA STYLISTIQUE LITTÉRAIRE. LES PARTICULARITÉS STYLISTIQUES

Éric-Emmanuel Schmitt est un écrivain très populaire dans les pays francophones. Ses livres sont parmi les plus lus au monde.

La popularité de l'auteur est due à son talent pour l'écriture et au bon choix de figures stylistiques pour obtenir l'effet souhaité sur le lecteur.

En tant que philosophe expérimenté, É.-E. Schmitt comprend la composition émotionnelle de son lecteur et sait exactement quel levier il doit pousser.

Parfois, ses œuvres provoquent l'indignation face à l'injustice, parfois des larmes de joie ou de chagrin. Mais on peut dire avec certitude que ses œuvres ne laissent personne indifférent.

L'auteur inscrit dans ses créations littéraires des significations très profondes et des allusions cachées. Parfois, il est nécessaire de relire le paragraphe plusieurs fois pour que chaque détail soit clair.

Sur toutes les pages des livres d'Éric-Emmanuel Schmitt, on peut trouver de nombreuses figures stylistiques, et parfois elles changent d'une catégorie à l'autre. C'est ainsi que la polyphonie et la variété de ces chefs-d'œuvre de la littérature sont réalisées.

Par conséquent, après une analyse approfondie des caractéristiques grammaticales et lexicales, il est nécessaire de passer aux caractéristiques stylistiques. Chaque ligne mérite une attention et une analyse complète.

Après avoir analysé les figures stylistiques dans ses œuvres littéraires, l'image complète de l'identité narrative de l'auteur avec toutes ses facettes s'ouvrira.

On passe donc à l'analyse stylistique des œuvres « Crime parfait », « Les mauvaises lectures » et « La nuit de Valognes » et on va examiner chaque œuvre individuellement, puis pour tirer une conclusion générale sur l'identité narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt comme l'auteur. L'analyse stylistique prend en compte les facteurs extralinguistiques de

la formation du texte - le source de la communication, la situation, la fonction du texte, la manière de penser, la forme du discours, l'image de l'auteur et le but de son activité littéraire, les caractéristiques spécifiques de l'auteur. Pour rendre cette analyse plus objective et scientifique, de nombreux exemples de ses oeuvres seront considérés avec une explication complète.

3.1 Les moyens stylistiques d'expression d'idiostyle de l'auteur

Éric-Emmanuel Schmitt est un écrivain qui n'utilise pas excessivement dans ses textes les phénomènes stylistiques, mais quand cela arrive, ils ont un sens exemplaire. Puisque l'auteur admirait dans son temps la philosophie, on peut trouver dans ses textes des moments délicats qui affectent directement le lecteur et atteignent le résultat désiré.

Commençons par les cas *d'ironie* qui sont abondants dans le texte. Le but principal de l'ironie est de faire rire, ou de souligner le caractère humoristique de la situation. La nature de rire recherché est naturellement différente selon les causes de la démarche : raillerie, moquerie, dénonciation.

Même le nom de la nouvelle « *Crime parfait* » est déjà une ironie globale qui ne peut en aucun cas pousser le lecteur à faire la conclusion sur l'évolution des événements dans l'oeuvre. Après avoir lu le texte le lecteur comprend que le nom est un certain avertissement et la méfiance de la vie. Le mot « *parfait* » hyperbolique, parce que le destin humain est très tordu et même faire quelque chose idéalement est très difficile, et impossible parfois.

Ci-dessous, nous proposons analyser un autre exemple intéressant qui est une *hyperbole*. Ce procédé stylistique joue un rôle important dans l'amélioration du ton humoristique de la situation ou de la gravité du problème.

Dans l'exemple proposé, nous voyons comment le héros demande à sa cousine de servir des volets et les portes pour la sécurité. La femme ne comprend pas tout à fait, mais lui, réalisant que cette chose est simple et quotidienne commence ironiquement à exagérer tout ce qui se passe ou pourrait se passer :

Je suggère simplement que nous utilisons la porte et les volets. Est-ce impensable

pour toi ? Contre tes principes ? Opposé à ta religion ? Ça t'agresse à ce point ? Tu ne dormiras plus de la nuit si nous sommes barricadés ? L'insomnie te guette si l'on prend des précautions élémentaires de sécurité, ce pour quoi les serrures et les volets ont été inventés ? (Schmitt, ML, 92).

De plus, on voit, que l'**hyperbole** est utilisée d'une manière intéressante. Ce n'est pas un seul mot qui change de sens, mais c'est une situation entière qui devient absurde grâce à ce moyen d'expressivité. Il y a **une accumulation d'hyperbole** et, par conséquent, l'effet recherché sur le lecteur est fondé.

L'auteur utilise également des **comparaisons**, mais non pas de la manière habituelle pour le lecteur comme avec l'utilisation d'outil de comparaison comme, mais sous une forme bien détournée. On le voit dans l'exemple qui suit :

... Maurice constata qu'il n'y avait là, naturellement, que des romans, et, à l'instar d'un martyr, il attacha ses yeux au plafond... (Schmitt, ML, 71).

Cette figure stylistique avec une certaine forme d'humour décrit la terrible attitude du personnage envers les romans modernes et même un état de torture physique simplement parce que le dernier les a vus.

Parfois, il n'est pas facile de reconnaître **l'ironie** dans le texte. Il est nécessaire de comparer les faits et de lire attentivement pour comprendre si la déclaration écrite est présentée avec sarcasme, ou si elle a une notion directe.

À propos de l'ironie, signalons que le ton utilisé est en général très sérieux et c'est au public de saisir le sens caché.

Par exemple, dans la nouvelle « Les mauvaises lectures », Maurice donne son opinion à propos des romans modernes :

La couverture du livre l'arrêta. Quelle vulgarité ! Du noir, du rouge, de l'or, des lettres gonflées, un graphisme excessif, expressionniste, qui voulait donner l'impression que ce volume contenait des choses terribles, comme si on avait posé une étiquette qui alerterait « Attention poison » ou un « Ne pas toucher, ligne d'électricité à haute tension, danger de mort ». Et ce titre, La Chambre des noirs secrets, difficile de trouver plus con, non ? (Schmitt, ML, 73-74).

Dans les deux pages suivantes nous avons des propositions similaires témignant du

mécontentement du héros avec le nombre de pages, les titres, la prévisibilité, et plus encore.

Puis, on découvre les jugements quelque peu contradictoires du même héros concernant ces romans :

... la distance critique qu'il voulait garder avec le texte avait tenu peu de pages ; dès la fin du premier chapitre, il avait attaqué le deuxième sans respirer ; son sarcasme fondait dans sa lecture comme le sucre dans l'eau (Schmitt, ML, 79).

On peut affirmer que la situation qui est changée semble encore plus comique pour le lecteur après toutes les déclarations ironiques de ce héros.

Mais comme on le voit, ces deux moments ne vont pas un par un, mais c'est une même histoire qui se répète avec une certaine pause. Il est donc important de garder en mémoire tous les points importants pour s'assurer que les figures stylistiques ont l'effet fort sur le lecteur.

Par conséquent, les efforts de l'auteur d'influencer le lecteur par certains moyens stylistiques ne sont pas suffisants, il est important que le lecteur remarque les éléments et les interprète correctement, afin de rendre le livre intéressant et passionnant.

Si nous parlons de l'intensité *des émotions* dans la nouvelle, l'auteur utilise telle figure stylistique comme la **gradation**. Nous pouvons le montrer sur l'exemple de description des événements dans les montagnes :

Un cri retentit, déjà lointain, chargé d'une abominable angoisse, puis il y eut un choc, un deuxième choc, pendant lesquels la gorge hurla encore de douleur, puis un nouveaux choc, des sons de brisures, de déchirement, quelques roulis de pierres, et puis, soudain, un vrai silence (Schmitt, CP, 11).

Le lecteur peut ressentir comment avec le changement de descriptions change le ton et la tension de la nouvelle.

En outre, dans ce fragment, nous observons des particularités des descriptions de l'auteur, qui utilise à la fois des images auditives et visuelles, afin que le lecteur se trouve au sein de ces événements : *cri retentit, la gorge hurla encore de douleur, des sons de brisures, roulis de pierres, un vrai silence.*

Les vues d'Éric-Emmanuel Schmitt sur la nature binaire de ce monde se reflètent

dans les antithèses de la nouvelle.

Car Gab savait parfaitement comment bien mentir : il suffisait de dire la vérité (Schmitt, CP, 31).

Dans cet exemple, la notion d'honnêteté et de mensonge forme une certaine symétrie due à sa combinaison.

En effet, la compréhension du monde de l'auteur est transmise par un grand nombre d'épithètes et de descriptions, qui sont présentes dans chaque histoire. Avec sa palette, Éric-Emmanuel Schmitt transmet sa vision des choses et aide ainsi le lecteur à mieux comprendre et imaginer les événements et les personnages.

Troublé par ce ton péremptoire, jugeant cette théorie trop tranchée pour un homme intelligent, le jeune homme se demandait... (Schmitt, ML, 59).

Après une telle revue stylistique détaillée des nouvelles, il convient de revenir à la pièce de théâtre « La nuit des Valognes » .

La première chose à noter est le *titre métaphorique*. Il s'agit de l'autre côté du personnage principal. D'une part, nous connaissons l'image dont Don Juan est de l'extérieur, la façon dont il se présente devant nous à la lumière du jour.

D'autre part, nous avons ses émotions intérieures cachées, ses sentiments et ses émotions. C'est cette histoire qui révèle la véritable essence du célèbre séducteur.

Avant l'apogée de l'histoire, nous découvrons une citation intéressante :

SGANARELLE. Allons, Monsieur, ne jouez pas la comédie, vous savez très bien que depuis plusieurs mois, Don Juan n'est plus Don Juan (Schmitt, T, 25).

Cette expression prouve une fois de plus que nous avons une interprétation d'un mythe connu. Nous ne parlons pas de Don Juan mais de son ombre, de l'autre « alter ego ». Le choix de la nuit pour le titre de la pièce ici n'est pas accidentel. Il est dans les meilleures traditions du romantisme, car la nature et le temps de la journée s'associent à l'état de l'homme.

La nuit signifie généralement tout ce qui est caché, du subconscient qui est dans l'essence humaine. La nuit dans le titre est une certaine métaphore du secret que Don Juan cache de tous les présents, le secret de son véritable amour pour un autre homme.

Éric-Emmanuel Schmitt utilise de nombreuses *métaphores* tout au long de cette

pièce. L'une d'entre elles est *une métaphore filée* qui imprègne chaque acte de la pièce. Le développement des événements est accompagné d'un ouragan. Plus les événements de l'intrigue se compliquent, plus l'ouragan se développe.

Les informations sur l'élément naturel nous sont présentées au début de chaque acte, ce qui crée une certaine intrigue, car le lecteur peut prédire l'évolution future des événements.

Des exemples de telles descriptions sont les suivantes :

C'est la nuit au-dehors. On doit sentir alentour la froide obscurité de la plaine normande, le ciel noir et bas, et les clochers sans lune (Schmitt, T, 5).

On entend le tonnerre gronder et l'on comprend qu'un orage est en train de se déclarer au-dehors... Au-dehors l'orage bat son plein (Schmitt, T, 6).

L'orage redouble (Schmitt, T, 8).

L'orage redouble dans la nuit noire (Schmitt, T, 11).

Un éclair traverse la scène et la déchire, aveuglant les cinq femmes en même temps qu'un terrible coup de tonnerre retentit. Don Juan est entré (Schmitt, T, 14).

Étant donné que l'auteur a consacré une grande partie de sa vie à l'étude de la littérature et de la philosophie, il n'est pas étonnant qu'il ait réussi à combiner ces deux domaines.

Éric-Emmanuel Schmitt utilise l'image de l'ouragan comme un encadrement de son travail, pour créer l'effet de cyclicité, continuité du récit. Dans notre cas, c'est la philosophie du romantisme. Selon ses règles, il est difficile de décrire verbalement l'état émotionnel des héros, mais la nature peut refléter avec précision l'état interne de l'homme [4, p. 122].

L'auteur a choisi un *ouragan* qui est l'un des phénomènes naturels les plus puissants. Avec cette technique, il fournit à l'oeuvre du mystère, de l'émotion et de la couleur vive. La symbiose entre la nature et l'homme crée une *atmosphère de mysticisme* et d'intrigue.

Ainsi, on peut noter que l'ouragan est également une incarnation des émotions de toutes les femmes présentes à ce tribunal impromptu. Si l'on suit la dynamique d'un ouragan, il est progressif et accumulatif.

À chaque épisode, les émotions deviennent plus saturées et les forces de la nature, également, gagnent également de l'amplitude.

Le point culminant de l'état émotionnel des femmes et de l'ouragan est le moment de l'apparition de Don Juan.

Éric-Emmanuel Schmitt utilise de nombreuses techniques stylistiques basées sur la similarité ou l'identité d'objets.

L'une de ses techniques favorites est *la comparaison*. Elle est incluse dans le texte pour lui donner une plus grande richesse artistique, pour souligner des traits particuliers du sujet, pour donner de l'originalité au récit lui-même.

Certaines comparaisons méritent d'être énumérées ici :

LA RELIGIEUSE. Il était bref, impétueux comme ton désir (Schmitt, T, 16).

DON JUAN (récitant, comme avec nostalgie)... Ils étaient attirés par elle comme les cigognes le sont par les pays chauds. ... son âme était fragile comme l'aile d'un papillon (Schmitt, T, 18).

LA PETITE. Celui que vous aimez vous apparaît comme un poisson dans l'eau ou un oiseau dans l'air. Il a passé un pacte avec la terre : il ne se déplace pas, il glisse ; il ne se couche pas, il s'allonge (Schmitt, T, 32).

Chaque phrase, qui est embellie par comparaison, devient très significative. Les aspects spatiaux et temporels changent. Cela provoque des concepts plus clairs dans l'imagination du lecteur et permet de comprendre l'essentiel à travers des concepts déjà connus.

Et encore une fois, on a des comparaisons qui contiennent des images prises de la nature. La communication entre l'homme et la nature remonte au premier plan. Les sentiments sont comparés aux oiseaux et aux papillons. L'auteur se penche à nouveau sur le courant du romantisme et s'appuie sur des images du monde animal.

Habituellement, les gens comparent les phénomènes de la vie à travers d'autres choses bien connues. L'homme a tendance à expliquer tout ce que son cerveau ne peut pas saisir, c'est-à-dire certaines images universelles telles que l'amour, la vie ou la mort. Un bon exemple de pièce de théâtre serait les mots du personnage principal :

DON JUAN. ...La vie comme un joyeux bordel, mais sans clients, sans maquerelles,

avec rien que des filles ! Vous imaginez la pagaille ? Et l'industrie ? Et le commerce ? Et la famille ? Et les fortunes ? Il n'y aurait plus de pauvres, car la richesse ne serait plus d'argent, mais de plaisir, et tout homme est suffisamment bien doté pour connaître le plaisir (Schmitt, T, 30).

À travers le vocabulaire inhérent au séducteur, la vie est analysée comme l'image d'un bordel, où la valeur principale est le plaisir et où il n'y a plus d'inégalités sociales. Grâce à cette comparaison, nous pouvons mieux comprendre les pensées du protagoniste, car chacun a droit à sa propre vision du monde.

Pour Don Juan, passion et plaisir physique sont un moyen d'être heureux pour tous.

Il perçoit son comportement comme léger et décontracté. Peut-être le protagoniste lui-même ne comprend-il pas pleinement la douleur et le mal qu'il fait subir à ses victimes, car il voit tout sous un angle différent. Bien que d'autres personnes ayant une philosophie différente puissent le condamner parce qu'elles ne sont pas conscientes de ses sentiments intérieurs.

On a un autre exemple de **métaphore** :

LA COMTESSE. Tu étais comme aujourd'hui, différent, élégant, cynique, un diamant noir. Je regardais ailleurs mais je ne voyais que toi... (Schmitt, T, 16).

L'héroïne se caractérise et s'appelle un diamant noir. Une comparaison très inhabituelle. C'est-à-dire qu'elle comprend toute son idéalité et son caractère précieux dans la vie, mais néanmoins, pour des raisons inconnues, elle se caractérise non seulement par un diamant, mais par un diamant noir.

Il existe deux versions pour interpréter cette métaphore. L'une d'entre elles est une femme qui connaît bien ses traits de caractère et qui n'a pas peur d'admettre que tout est dominée par son côté sombre. Une autre version - comment une femme évalue sa perfection qui choisit de comparer avec la pierre la plus précieuse.

L'auteur n'interprète pas cette métaphore et laisse au lecteur la place pour ses propres réflexions.

L'auteur utilise diverses images pour donner au concept des connotations spéciales.

La métonymie est une autre technique stylistique facilitant ce processus. La métonymie permet à l'auteur d'expliquer un certain phénomène en l'identifiant à un autre,

ce qui ajoute une nouvelle couleur et une nouvelle signification.

Voici des exemples de métonymie dans l'œuvre :

LA DUCHESSE. C'est juste : il m'avait tourné la tête avec son compliment !
(Schmitt, T, 15).

Dans l'exemple, nous avons le mot « tête », qui signifie conscience, esprit. C'est-à-dire que le séducteur a complètement obscurci l'esprit des femmes pour s'amuser. Cette figure stylistique réalise un certain art et la créativité de la phrase. Cela prend la phrase à un niveau figuratif.

Un autre exemple de métonymie est :

Les trois femmes vont raconter de façon fluide le même récit, comme dans un rêve, les yeux perdus dans le passé (Schmitt, T, 16).

Si, encore une fois, faire appel au courant du romantisme, les yeux sont le miroir de l'âme. Cette phrase a une signification très profonde et les yeux, dans ce cas, symbolisent la condition intérieure des femmes qui se rencontrent. Chacun d'eux vit de souvenirs, ne peut pas oublier des événements qui ont disparu depuis longtemps.

L'auteur a décrit cette phrase de manière très poétique et a utilisé la technique de la métonymie pour renforcer l'effet de l'influence émotionnelle sur le lecteur.

Les **épithètes** constituent un autre procédé stylistique dans le texte. Elles transmettent les caractéristiques, les nuances et les qualités des phénomènes décrits dans le texte. Les épithètes confèrent une couleur artistique bien particulière aux phénomènes décrits.

Nous avons repéré de nombreux exemples d'épithètes dans l'œuvre en citation :

DON JUAN...Je viens de voir la statue de votre trisaïeul, le comte de Lamolle : regard fixe, pose farouche, front haut, la main sur le glaive ! Dans ses yeux creux s'étaient installés de charmants oiseaux, deux petits nids d'oiseaux frileux... le voilà qui sert enfin à quelque chose. (Brusquement.) Mais j'interromps le bal ? (Schmitt, T, 14)

Sans surprise, l'apparence et les émotions sont décrites en détail, car chaque lecteur du livre devrait pouvoir se sentir spectateur au théâtre sans perdre un détail.

L'hyperbole est une autre technique stylistique importante. Ce travail est par son essence une grande exagération. Tout y est hyperbolisé : les sentiments, les histoires, la

saturation. Par conséquent, les personnages incluent la faculté de l'exagération en eux-mêmes. Ainsi, regardons-le de plus près :

LA RELIGIEUSE (*effrayée*). ... Je crois qu'il s'agit de quelque chose de grave, mon billet disait : « C'est une question de vie ou de mort » Et le vôtre ? (Schmitt, T, 8)

LA DUCHESSE. *Aucune d'entre nous, soyez rassurées...*

LA RELIGIEUSE (*hypocritement*). *Plutôt mourir !* (Schmitt, T, 12)

LA DUCHESSE. *Je sais, sœur Bertille, je sais l'amertume de donner ce que l'on a voulu recevoir. La bonté est dure. (Angoissée.) Nous ? personne ne peut plus nous sauver...*(Schmitt, T, 12)

DON JUAN. *Les années ont été indulgentes pour vous, Duchesse, car vous êtes aussi belle que naguère* (Schmitt, T, 15).

LA RELIGIEUSE. ... *Je ne sais comment personne ne le remarqua mais l'air s'était figé autour de nous, les visages s'effaçaient un à un et nous restions seuls vivants au monde...*(Schmitt, T, 16)

LE JEUNE HOMME. ...*Pourtant Dieu existe, Don Juan, Dieu existe. Car ce que j'ai senti pour vous, c'est cela, Dieu* (Schmitt, T, 48).

DON JUAN (*doucement*). *Alors il serait mort pour rien ?* (Schmitt, T, 49)

Dans ce cas, il convient de repérer quelques exemples d'*hyperbole*, car elle a des significations et un contenu sémantique complètement différents.

Chacune des victimes de Don Juan utilise *l'hyperbole* pour souligner le mal et la douleur qu'un amour non partagé leur a causé. De cette façon, ils expriment leur douleur et vont aux extrêmes pour décrire leur état intérieur.

Pour Jeune Homme l'hyperbole est un reproche, car il ose aimer un autre homme contrairement aux traditions, aux coutumes de la famille et même au bonheur de sa sœur jeune et enceinte. Mais dans le même temps, il utilise l'exagération pour exprimer son amour pour Don Juan. Il identifie ses sentiments envers le protagoniste comme ceux prouvant l'existence de Dieu. Une telle hyperbole nous permet de comprendre la véritable essence du Jeune Homme.

En parlant de Don Juan, les exagérations qui viennent de sa bouche portent sur deux choses fondamentales. Le premier est une exagération sous forme de la flatterie afin

de gagner le cœur des femmes et de pouvoir maîtriser une femme.

D'autre part, il hyperbolise tout ce qui concerne le Jeune Homme. C'est cette technique qui fait bouleverser le mythe de Don Juan. Il n'est plus un séducteur sans âme, un scélérat [42, p. 24].

Devant nous, un homme sentimental et vulnérable qui perd l'amour de sa vie, il est désespéré et triste. Et l'exagération peut mieux exprimer ses sentiments.

Tout au long de l'oeuvre, nous avons des exemples des *métaphores* qui témoignent du point de vue particulier de l'auteur sur le monde.

LA COMTESSE. Laisse-les, aucune ne te comprend. Elles se prennent toutes pour tes victimes, moi seule ai reconnu le maître. Lorsque tu es parti, je ne me suis pas mouchée, non, j'ai réfléchi, puis j'ai appris, règle par règle, ton catéchisme. J'ai appris qu'en amour il n'y avait pas d'amour, mais des vainqueurs et des vaincus... (Schmitt, T, 51)

On peut noter que *l'amour* est comparé à un combat, à une guerre dans laquelle il y a le vainqueur et la victime ou bien vaincus.

DON JUAN. ... Dans ses yeux creux s'étaient installés de charmants oiseaux, deux petits nids d'oiseaux frileux... le voilà qui sert enfin à quelque chose (Schmitt, T, 14).

Dans cette citation, nous voyons comment la beauté des yeux, notamment leur vigueur, est comparée à celle des oiseaux. On peut même en déduire que tout au long du texte, la Duchesse dit que ses oiseaux vont probablement mourir, car tout ce procès a été très éprouvant pour elle. Il existe donc une certaine image d'oiseau dans les yeux qui est rencontrée dans de nombreux épisodes :

LA DUCHESSE (songeuse et musicale). On dit que les premières semaines sur cette terre, qu'ils ne distinguent ni formes ni couleurs, jusqu'au jour où le sourire d'une mère, les deux mains d'un père, écartant la gaze floue et confuse qui recouvre le berceau, leur apparaissent. Et puis, plus tard, à l'âge adulte, il y a – parfois – de nouveau, un homme ou une femme qui soulève le rideau, donnant forme et couleur au monde (Schmitt, T, 51).

Cette citation est utilisée à la fin de la pièce pour comparer la vie de Don Juan et du nouveau-né.

Après tout, le protagoniste était perdu sur la terre, il ne savait ni le bonheur ni le vrai plaisir, jusqu'à la rencontre avec le Jeune Homme. L'amour a changé sa vie et lui a donné un sens, tout comme la rencontre avec ses parents remplit le sens de la vie de l'enfant.

Dans « La nuit des Valognes », Éric-Emmanuel Schmitt utilise tout son potentiel d'auteur et de philosophe. Ses intrigues sont intertextuelles et de nombreux liens peuvent être trouvés avec d'autres œuvres artistiques. Prenons un exemple de dernier discours de Don Juan :

DON JUAN. Et comment cela s'appelle-t-il lorsque, au même moment, on a peur d'être broyé par la lumière, trahi par toutes les mains, ballotté par les souffles du monde, et que l'on tremble à l'idée juste d'être une simple et haletante poussière, perdue dans l'univers ? (Schmitt, T, 52).

Dans ces lignes, il craint, comme tout mortel, devant la majesté de l'univers. Il n'est que poussière. Ces lignes font **allusion** à Ecclésiaste 12 verset 9, qui dit :

...avant que le cordon d'argent se détache, que le vase d'or se brise, que le seau se rompe sur la source, et que la roue se casse sur la citerne ; avant que la poussière retourne à la terre, comme elle y était, et que l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné [52, p. 1665].

Les références à la Bible rendent ce texte mystique, universel et plus philosophique. En utilisant ce lien, l'auteur montre son état intérieur profond, son niveau d'éducation, la capacité de combiner l'impossible. L'allusion au texte sacré, qui est exprimée par le pécheur - le séducteur, est très inattendue. Mais tellement grand est l'impression faite sur le lecteur.

Ceci est une autre caractéristique de la personnalité narrative d'Éric - Emmanuelle Schmitt, car il n'a pas de limites et n'a pas peur d'expériences, même cardinales.

Dans ses œuvres, l'auteur fait souvent référence au **concept de religion** et tente de l'éclairer sous différents angles. Il n'a pas peur du doute ou d'attitude critique envers ce phénomène.

De même, dans cette oeuvre, nous avons l'image d'une femme qui, par amour sans réponse est devenue une nonne — la Religieuse.

Après la confession de Don Juan, la Religieuse commence à réfléchir à sa vie et à sa foi.

É.-E. Schmitt utilise quelques techniques pour pouvoir transmettre d'une façon exemplaire ici. D'une part, nous voyons *l'antithèse* : une femme dont le nom est la Religieuse insulte ouvertement Dieu :

LA RELIGIEUSE. Dieu est un sacré cochon !

LA DUCHESSE (choquée). Ma sœur !

LA RELIGIEUSE. Dieu est un sacré cochon !

MADemoiselle DE LA TRINGLE. Ma sœur, contrôlez-vous ! (Schmitt, T, 50)

De plus, nous voyons une **personnification** claire de Dieu dans cet épisode :

LA RELIGIEUSE. Je Le hais. Cela fait dix ans que je me suis mariée avec Dieu, et que m'a-t-Il donné, en dix ans ? Pas ça ! Rien. Il ne m'a pas rendue moins sotte ni plus laide. Il n'a pas chassé un seul des désirs qui me tourmentent, au contraire c'est à croire qu'il les attise. Dieu de pardon ? C'est moi qui suis obligée de tout Lui pardonner : Ses silences, Ses absences, Son indifférence, ma claustration et mon ennui (Schmitt, T, 50).

La Religieuse parle de Lui comme s'il était vraiment son mari et avait certaines responsabilités envers elle qu'il ne s'acquittait pas.

L'auteur aborde ainsi la question de la religion en termes de rébellion, du point de vue de la personne qui ne perçoit pas la vie de facto, mais qui crée une image du monde à partir de ses propres expériences.

En outre, l'auteur utilise souvent des oppositions binaires dans ses œuvres pour transmettre deux mondes : le bien et le mal. De nouveau, il revient sur sa vision de la philosophie afin d'ouvrir aux lecteurs ses sentiments envers le monde. Ainsi, même en utilisant la personnification, l'auteur prend non seulement l'image de Dieu, mais aussi celle du diable, par exemple :

LA DUCHESSELe diable vous a conservé pour être son ministre (Schmitt, T, 15).

Par cette phrase, l'auteur donne de même au diable une image humaine. L'allusion au gouvernement dans ce cas est également intéressante. Autrement dit, le diable occupe le poste de président et Don Juan est nommé ministre. Une phrase simple a plusieurs

connotations et sous-textes.

Avec ces exemples, on peut suivre la tendance que l'auteur utilise dans chacune de ses œuvres. Les personnages d'É.-E. Schmitt vivent dans les dimensions d'ombre et de lumière, et contiennent la transgression en eux-mêmes. Ils hésitent constamment entre le noir et le blanc et se situent sur le point à l'intérieur de leur corps.

C'est ce duel entre ses deux côtés différents qu'on voit dans le monologue de la Religieuse qui, à la fin de l'œuvre, commence à douter fortement de sa foi et de la justesse de la voie choisie.

On perçoit É.-E. Schmitt comme l'auteur très courageux qui n'a pas peur de condamnation de la société de son époque. On ne peut qu'imaginer quelle a été la réaction du lecteur lorsque la pièce a été rendue publique.

Après tout, l'auteur aborde des thèmes sacrés - des sujets de religion et il n'a pas peur d'interpréter les sujets Bibliques, de transmettre des images de Dieu et du diable sur le plan de l'espace terrestre. Dans ce cas, il y a une manifestation postmoderne du style de l'auteur, puisqu'il est basé sur le doute, ou même sur la renonciation de la religion.

En parlant de personnification d'autres sujets, nous avons l'exemple suivant :

LA RELIGIEUSE. Qu'avaient-ils, tes yeux ? Tes yeux ont brûlé ma gorge, ont déchiré ma robe...(Schmitt, T, 16).

On a les yeux personnifiés de Don Juan capables de séduire et de déshabiller une femme. Avec cette technique stylistique, l'auteur souligne l'image du séducteur principal, en donnant aux yeux une caractéristique difficile à résister pour les femmes. Et on ne parle même pas ici de l'impact de son charisme sur ses victimes.

L'image de Don Juan devient beaucoup plus puissante aux yeux du lecteur et l'auteur souligne avec succès ses points forts.

Une autre figure stylistique que l'auteur utilise souvent dans sa pièce de théâtre est *la périphrase*.

Il s'agit d'une description artistique indirecte du sujet, facilitant la compréhension des connotations. La périphrase peut contenir des informations non seulement sur l'objet, mais également sur le sujet de la proposition d'inscription. Une nomination périphrastique nous fournit souvent des informations sur les intérêts et les préférences de

l'auteur. Cette la fonction la plus caractéristique de la périphrase. Au sens d'une caractéristique supplémentaire du phénomène ou de l'objet décrit, la périphrase peut être assimilée dans une certaine mesure à litote [31, p. 90].

Dans notre cas, on a la périphrase de substitution. Il s'agit d'une expression verbale qui remplace le nom original et est utilisée s'il existe une interdiction éthique quant à l'utilisation de certains mots [31, p. 91].

À titre d'exemple, on a l'expression suivante :

LA DUCHESSE. ...Voici ce qu'il arrive lorsque l'on perd l'usage de la boisson : à la première petite liqueur, on se retrouve avec les jupes retroussées (Schmitt, T, 15).

L'attention est attirée sur l'expression « jupes retroussées ». Cela signifie avoir une relation physique entre un homme et une femme. L'auteur utilise ici la paraphrase comme la litote. É.-E. Schmitt adoucit les mots de l'héroïne, exprimant ainsi son propre caractère.

Nous avons un autre exemple de la périphrase de cette héroïne :

LA DUCHESSE. Effectivement je n'étais pas une femme facile (Schmitt, T, 13).

Dans ce cas, l'expression « femme facile » désigne une femme frivole, foute et ne réfléchissant pas aux conséquences de leurs actes.

L'auteur adhère ainsi au style de parler d'une femme d'une époque précédente. Auparavant, les femmes de la haute société ne pouvaient pas se permettre de s'exprimer grossièrement sur des thèmes sexuels. Ce choix de mots souligne son éducation et son statut social. Il permet également au lecteur de comprendre la société du temps et ses canons moraux.

On a un autre exemple tiré de l'autre héroïne :

LA RELIGIEUSE. ... je devenais une femme ...(Schmitt, T, 16).

On voit ici un autre canon, plus religieux qu'éthique. Une femme qui a consacré sa vie à Dieu après sa rencontre avec Don Juan. Sa foi n'accepte pas les expressions rectilignes sur les plaisirs physiques. Par conséquent, afin de correspondre à nouveau à son statut et à sa foi, une femme périphrase cet événement de la vie sous un angle poétique lorsqu'elle avait l'intimité physique avec Don Juan.

Dans ces cas, on a une périphrase qui se rapproche de la valeur de litote, car elle adoucit la signification de celui-ci et son effet sur le lecteur.

On a également un exemple de périphrase de la partie du personnage principal :

Don Juan : Fidèle ! La liberté dans une petite cage : on appelle cela la fidélité...Il n'y a pas de trahison, il y a marché : le traître, c'est celui qui fait semblant de l'ignorer (Schmitt, T, 30).

Dans les exemples précédents, les femmes ont changé le sens des mots parce que le sens direct n'était pas inhérent à leur statut ou à leur rôle dans la société. Alors, avec Don Juan, c'est tout le contraire.

Il remplace le mot signifiant fidélité par sa propre discrétion, car pour lui toutes les catégories de relations ont une connotation complètement différente de celle de quiconque dans son environnement.

Il perçoit la fidélité comme quelque chose qui limite sa liberté. Par conséquent, pour clarifier ce sens, l'auteur utilise la métaphore de la cage pour montrer l'espace fermé et le désespoir de la situation pour Don Juan.

Les femmes ont remplacé la variété de mots durs pour ternir leur réputation honnête. Pour Don Juan, la situation est similaire, mais en tant que séducteur le plus célèbre, il a peur de prendre des responsabilités et accepte généralement la catégorie des relations normales. Par conséquent, afin de ne pas utiliser le mot « fidélité » et de ne pas entrer dans un état de stress en raison de son attitude envers ce mot, le protagoniste donne immédiatement au lecteur sa définition de ce phénomène des relations humaines.

L'auteur suit clairement les rôles et le caractère des personnages de la pièce. L'auteur tient très soigneusement le choix des périphrases et des images utilisées au sein de cette figure stylistique. Le style de conversation est préservé et les personnages semblent très proches de la vie réelle.

Un autre exemple de périphrase est :

MADemoiselle DE LA TRINGLE. De quatorze romans, d'une grammaire du grec ancien et d'une nouvelle traduction d'Hérodote.

LA COMTESSE. Bonne idée. Mieux vaut s'en prendre aux morts (Schmitt, T, 9).

Mais dans ce cas, la fonction de cette figure stylistique diffère de la précédente. Dans cet exemple, l'auteur résume tous les érudits et écrivains grecs et les appelle « morts » pour éviter les répétitions.

Cette affaire est très intéressante, car l'auteur a choisi ce mot parmi toutes les séries synonymes de significations neutres qui fait référence à la mort. L'auteur incarne et utilise une association qui n'est pas typique pour cette situation.

On peut constater que nous avons un exemple de vision naturaliste du monde dans cette phrase. Ce sont précisément les partisans du courant naturaliste qui soulignent toujours les fatalités de l'être humain. L'idée principale est que tout le monde est mortel et que la mort elle-même n'est pas une chose romantique, mais au contraire réelle et inévitable [43, p. 62-63]

Par conséquent, l'auteur utilise la paraphrase dans ce cas et n'hésite pas à appeler même des philosophes grecs éminents morts, sans aucune beautification du point de vue stylistique. Bien qu'il soit généralement accepté de considérer ces personnes exceptionnelles aussi immortelles que leur créativité et leur travail.

Éric-Emmanuelle Schmitt n'a pas peur de défier la société et de remettre en question l'image habituelle des choses.

Si l'on continue la liste des moyens stylistiques construites sur l'opposition, on doit mentionner *l'oxymoron* :

DON JUAN. Lorsque j'ai poussé la grille de fer, les chouettes ont lancé le signal de l'intrus, les rats ont couru se cacher sous les tombes, les vers luisants se sont mis en veilleuse, je crois que je les avais un peu dérangés. J'étais épié par mille regards dans l'ombre, c'est si vivant, un cimetière (Schmitt, T, 14).

C'est Don Juan qui est doté des qualités les plus contradictoires dans la pièce. Son discours a donc des jugements contradictoires qui choquent et intéressent à la fois : *si vivant, un cimetière*.

Un exemple intéressant est l'utilisation de *zeugma* dans le discours des personnages :

LA DUCHESSE (songeuse et musicale). ...Où irez-vous ?

DON JUAN. Je ne sais pas. Au-delà de moi.

LA DUCHESSE. C'est tout près.

MADAME CASSIN. C'est très loin. Bonne chance, Don Juan (Schmitt, T, 51).

L'auteur expérimente avec le sens des mots, avec le sens des questions surtout. Le

monde physique et le monde spirituel sont combinés dans la figure mentionnée ci-haut.

L'auteur utilise le zégma pour réaliser l'attente déçue. C'est une violation de la prévisibilité, de la norme et de la séquence logique.

La phrase semble également comique en raison du renversement du sens de la phrase. L'effet comique, souvent inhérent à cette figure, est obtenu par le manque de cohérence du prédicat avec tous les sujets.

L'ironie est cette technique stylistique qu'Éric-Emmanuel Schmitt utilise constamment dans ses œuvres. C'est une technique stylistique très pertinente car c'est l'un des éléments principaux de l'expression directe du point de vue de l'auteur et de sa position.

L'ironie joue un rôle important en ce sens qu'elle fournit un travail du contenu supplémentaire, une couleur stylistique spécifique et reflète l'insatisfaction de l'auteur à l'égard du monde. Et l'auteur avec son bagage de connaissances a quelque chose à dire sur le monde extérieur. Avec les héros, nous passons à une modalité subjective, c'est-à-dire l'évaluation, où nous pouvons mieux comprendre les intentions de l'auteur lui-même.

Les exemples d'ironie sont les suivants :

LA COMTESSE. ... Au fait, mademoiselle, avez-vous remarqué ce portrait ? (Mademoiselle de la Tringle chausse ses lunettes et le contemple calmement.) Eh bien ?

... MADEMOISELLE DE LA TRINGLE. Oh, je ne suis guère experte en matière de peinture, quoique j'aie poussé assez loin un petit talent dans l'aquarelle... Mais je crois pouvoir assurer qu'il est assez mauvais (Schmitt, T, 8).

Dans ce cas, l'ironie est une protection de la femme qui a été offensée par le séducteur. Elle préférerait parler de la technique et des couleurs dont le portrait été dessiné que de la personne représentée. Une telle réponse est humoristique, même si elle cache l'émotion de la tristesse.

MADAME CASSIN ... Lui... C'est lui !

LA COMTESSE (ironique, à Mademoiselle de la Tringle). C'est étrange, n'est-ce pas, une telle sensibilité à l'art ? (Schmitt, T, 8).

Encore une fois, nous avons un exemple d'ironie construit sur le rejet de la réalité. Les femmes prétendent valoriser réellement un portrait en tant qu'œuvre d'art, bien qu'il

s'agisse en réalité du portrait d'un homme qui les a toutes trahies.

Cette technique montre que l'auteur a sa propre vision du monde : accepter même les moments les plus durs de la vie avec humour, plaisanter hors de la situation offensive :

DON JUAN. Je n'y manquerai pas. Et vous-même et ces dames, quel est votre déguisement ? Je l'identifie mal...

LA DUCHESSE. Ces dames et moi, nous avons mis le masque de vos anciennes victimes (Schmitt, T, 14).

L'ironie dans ces lignes est que Don Juan plaisante avec les femmes en flirtant. Alors que les femmes elles-mêmes disent la vérité et elles sont réellement ses victimes, elles ne portent pas seulement de tels masques. Le comique se manifeste par deux attitudes différentes à l'égard du dialogue, et par deux intentions différentes des locuteurs :

LA DUCHESSE. Singulière amnésie (Schmitt, T, 16).

Dans l'épisode cité, l'héroïne sait très bien que Dan Juan ne s'est même pas soucié de se souvenir du visage de ses victimes. Au lieu de se fâcher contre lui ou d'exprimer son mécontentement, elle choisit de plaisanter au sujet de son amnésie. L'auteur donne ainsi à l'héroïne de la sagesse par utilisation de l'ironie.

Comme la pièce a été écrite pour une performance théâtrale, la mélodie et le rythme jouent un rôle très important.

Pour exprimer l'effet d'expressivité, l'auteur utilise une telle figure stylistique comme *une répétition*. C'est à travers cette figure qu'il peut atteindre ses objectifs émotionnels et expressifs. La répétition contribue également à améliorer la cohérence du texte.

On peut voir toutes ces fonctionnalités de répétition en regardant la plus près des exemples :

LA DUCHESSE. Merci, ma sœur, merci (Schmitt, T, 10).

LA DUCHESSE. Vilain temps, n'est-ce pas ? ...

LA RELIGIEUSE (renchérissant). Ouh là, là ! ...

LA DUCHESSE (à la Comtesse). ... Vilain temps, n'est-ce pas ?

LA RELIGIEUSE (automatiquement). Ouh là, là... (Schmitt, T, 10)

Nous voyons que les répétitions servent également à souligner une certaine

opinion, à mettre en lumière un certain point de vue.

LA COMTESSE. Tu ne me reconnais pas, traître ?

DON JUAN. Non, madame.

LA RELIGIEUSE. Ni moi ?

DON JUAN. Non, madame.

MADAME CASSIN. Ni moi ?

DON JUAN. Non (Schmitt, T, 15).

Dans ce cas, le rythme et la mélodie de l'œuvre sont clairement tracés. Comme les instruments de musique, les mêmes mots composent la mélodie de l'œuvre.

Un autre exemple intéressant est que l'utilisation de la répétition remplace le bégaiement dans la langue parlée. Cette technique rapproche l'œuvre écrite d'une conversation réelle :

LA RELIGIEUSE. Là... Là... Là... Le portrait ! (Schmitt, T, 6)

LA RELIGIEUSE. Je... Je... Jamais vu ! (Schmitt, T, 7)

Nous avons révélé l'efficacité de telle figure stylistique comme *l'énumération*. L'auteur utilise ce procédé rhétorique pour impressionner le lecteur plus.

DON JUAN. Dites-moi, Duchesse, comment cela s'appelle-t-il lorsque, dans les larmes, les convulsions, dans les hurlements, la douleur et le sang, on s'apprête à sortir, plonger dans l'inconnu, aller à la rencontre des autres ? (Schmitt, T, 52)

LA RELIGIEUSE (admirative). ... Cette lettre de la duchesse de Vaubricourt, moi qui n'en reçois jamais, puis la supérieure qui m'appelle en pleine nuit, la berline à la porte de derrière, ce cocher vêtu de noir, et toutes mes sœurs qui dorment sans savoir où je suis... (Schmitt, T, 6)

On peut dire que les parties composantes de l'énumération sont cumulatives et cohérentes, ce qui donne une grande richesse émotionnelle au texte.

En guise de conclusion, il faut noter que les œuvres de l'auteur sont remplies de moyens stylistiques basés sur la *similitude*, *l'opposition*, ou sur la base de *l'humour*. Les *épithètes*, la *métaphore*, la *comparaison*, *l'ironie* et *l'antithèse* sont les principales composantes du système stylistique des œuvres d'Éric-Emmanuel Schmitt.

Conclusion du CHAPITRE 3

Le chapitre 3 de notre recherche est dédié à l'analyse stylistique suite à l'examen des exemples pris des oeuvres d'É.-E. Schmitt « Crime parfait », « Les mauvaises lectures » et « La nuit de Valognes », nous pouvons conclure que l'idiostyle d'Éric- Emmanuel Schmitt est très intéressant et riche en termes de style.

En outre, les nouvelles de cet auteur se distinguent par l'anticonformisme de l'intrigue et la fin qui ne peut être prévue. Le livre devient intéressant et a les caractéristiques de cet auteur, qui est tout simplement impossible à confondre avec un autre.

On peut donc en conclure que l'identité narrative d'Éric-Emanuel Schmidt est absolument atypique et qu'elle change d'ailleurs avec le temps et avec le développement de l'auteur lui-même.

Lorsque l'on compare des nouvelles et une œuvres dramatique, il peut sembler que l'auteur de tous ces textes se représente dans les personnes différentes. La pièce a été écrite comme une présentation de cet auteur dans le monde de la littérature.

Ne pas être intéressant serait une erreur fatale dans ce cas. De là, nous avons des intrigues flamboyantes, un portrait réaliste de situations de la vie dont on ne parle pas sur la scène et une sélection de personnages brillants, parfois dotés de qualités inhabituelles.

Quant aux nouvelles, ils sont en revanche très modestes en ce qui concerne l'intrigue et la charge sémantique des personnages principaux. La seule chose qui attire l'attention est la profondeur de l'histoire, la fin inattendue et la nature naturaliste de l'image.

Les moyens d'expression stylistiques révèlent pleinement le potentiel et le style artistique de l'écrivain. Éric-Emmanuel Schmitt utilise un nombre colossal de moyens stylistiques et artistiques dans ses œuvres. Ainsi, il se recommande en tant qu'auteur instruit et pleinement développé.

Les images de ses œuvres acquièrent une multitude de significations par des moyens stylistiques, deviennent plus claires pour le lecteur et représentent mieux la vision du monde de l'auteur lui-même.

Dans la conclusion du chapitre 3 de notre mémoire de master, il convient de noter que l'auteur utilise divers outils stylistiques basés à la fois sur les similitudes des objets et sur leurs différences.

Les principaux moyens stylistiques dans les oeuvres ci-dessus sont la métaphore, la métonymie, la comparaison, l'antithèse, l'oxymoron.

En outre, l'auteur réalise l'effet comique en utilisant les techniques de l'ironie, de zeugma.

En dépit des intrigues choquantes et de la description naturaliste des événements de la vie dans les œuvres, l'auteur utilise toujours des techniques de périphrase et de litote pour faire correspondre le comportement et les dialogues des personnages au temps où ils se trouvent.

Les sujets et les images dans les œuvres de l'auteur ont plusieurs fonctions. Les frontières de leurs états se confondent et se brouillent. L'auteur utilise la technique stylistique de personnification pour réaliser l'universalité de ses images, leur multiplicité.

Une autre technique stylistique qui détermine l'auteur est l'allusion. Elle est présente dans chaque œuvre et comporte, généralement, des allusions à des sujets Bibliques, des textes sacrés. C'est cette figure de style que l'auteur a dans ses œuvres en raison de son éducation et de ses connaissances philosophiques.

Dans les oeuvres étudiés, il existe des méthodes d'accumulation et de énumération qui créent des intrigues et des tensions émotionnelles. L'auteur utilise également ces techniques stylistiques pour créer un certain encadrement rythmique de l'œuvre.

Toutes les figures stylistiques mentionnées ci-dessus contribuent à l'identité narrative unique et distinctive de l'auteur, qu'il est difficile de confondre avec les autres.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre mémoire de master intitulé « *Les particularités lexicales, grammaticales et stylistiques de l'identité narrative d'auteur dans l'oeuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt* » est dédié à l'exploration des aspects grammaticaux, lexicaux et stylistiques servant à exprimer la singularité de la personnalité linguistique de l'écrivain dans ses oeuvres .

En cours de cette recherche, les objectifs préalablement fixés ont été atteints. Nous avons pu dresser une liste complète de moyens de style inhérents à l'idiostyle d'Éric-Emmanuel Schmitt, ce que nous a permis d'évaluer le style excellent de l'écrivain et suggérer d'autres recherches hétérogènes.

Dans le chapitre 1 nous avons identifié le concept et les problèmes de l'idiostyle d'aujourd'hui, nous avons envisagé le concept de l'idiostyle selon les différentes approches envers les études de l'idiostyle (plutôt sur l'exemple des approches socio-pragmatiques, psycholinguistiques, cognitives, stylistiques, linguopoétiques, structurelles, communicatives). Nous avons présenté la différence entre l'idiostyle et l'idiolecte. De plus, le concept des normes stylistiques a été aussi défini et décrit dans ce chapitre. Sur la base de ces normes, une analyse complexe de l'idiostyle de l'auteur a été suggérée. L'identité narrative de l'écrivain est un sujet clé de nos recherches. Donc, ce concept a été défini comme : l'existence d'une base permanente et holistique de la personnalité et en même temps une expérience variable du changement physique et spirituel, qui ne correspondent pas à l'idée d'une telle constance au fil du temps.

Nous avons également élaboré la méthodologie de recherche de notre mémoire de master, permettant d'engager et de procéder par une série d'analyses.

Dans le chapitre 2 nous avons montré une vision particulière du monde d'Éric-Emmanuel Schmitt, verbalisée à travers ses oeuvres « *Crime parfait* », « *Les mauvaises lectures* » et « *La nuit de Valognes* ». Dans notre analyse, nous nous sommes basées sur les particularités grammaticales, lexicales et stylistiques de ses oeuvres.

Il est à noter que les épithètes, la comparaison, l'ironie, la métaphore, la métonymie et l'antithèse sont le plus souvent utilisées dans les oeuvres étudiées. Les moyens d'expression du temps et de l'espace jouent un rôle important, ainsi que la structure

narrative et le contenu du texte.

On peut noter que les œuvres d'Éric-Emmanuel Schmitt sont liées à sa propre philosophie de vie, à son désir de rendre le monde meilleur et plus optimiste.

Bien qu'à première vue il semble que ses œuvres soient pessimistes, mais en fait, à cause de son travail, l'auteur ouvre ses possibilités aux lecteurs. Il ouvre les yeux sur les vraies réalités de la vie avec ses horreurs et situations injustes et appelle à la joie du moment, à vivre et à apporter au monde quelque chose de bon.

Les pensées poétiques de l'écrivain se reflètent dans les caractéristiques de l'expressivité lexicale, grammaticale et stylistique du langage de ses œuvres, et créent même un certain rythme du texte, sa mélodie particulière.

Nous avons défini donc que l'identité narrative d'Éric-Emmanuel Schmitt est dynamique et évolue selon les exigences du temps, les facteurs socioculturels et le développement personnel de l'auteur lui-même.

Une image généralisée des qualités de l'identité narrative inclut les facteurs comme la vision du monde dynamique, épithétique et philosophique, faisant appel aux situations habituelles sous un angle de vue inhabituel, la prudence et la clarté des images, le choix très approprié de moyens stylistiques et du vocabulaire quand on parle de la structure de texte.

Sans aucun doute, cette personnalité narrative est distinctive et ne laissera personne indifférent. En raison de sa nature extraordinaire, la littérature française est remplie de nouvelles œuvres inoubliables de tel auteur exceptionnel comme Éric-Emmanuel Schmitt.

La personnalité d'Éric-Emmanuel Schmitt est un phénomène tout à fait indépendant et unique dans le processus littéraire moderne. L'écrivain extraordinaire original est l'un de ceux qui, par leur travail, rendent la littérature française au niveau mondial, initiée par ses prédécesseurs.

La perspective de l'étude de notre mémoire de master se voit dans la mise en pratique et la mise en examen des dispositions théoriques obtenues suite à la prise en compte des particularités de l'identité linguistique de l'auteur et l'examen de la dominante de son idiostyle.

BIBLIOGRAPHIE

1. Баранов А. Н. Введение в прикладную лингвистику. Москва : Эдиториал УРСС, 2003. 360 с.
2. Болотнова Н. С. Изучение идиостиля и современной коммуникативной стилистики художественного текста. *Русский язык: исторические судьбы и современность* : тезисы II Международного конгресса русистов-исследователей МГУ им. М. В. Ломоносова, филологический факультет (Москва, 2004). Москва, 2004. 37 с.
3. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учебник. Москва : АН СССР, 1963. 256 с.
4. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 403 с.
5. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избранные труды. Москва : Наука, 1980. 358 с.
6. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва : АН СССР, 1963. 256 с.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва : Наука, 1981. 139 с.
8. Горелов И. Н. Основы психолингвистики: учебное пособие. Москва : Лабиринт, 1998. 256 с.
9. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля В. Хлебникова. Москва : Языки русской культуры, 2000. 224 с.
10. Єрмоленко С. Я. Нариси з української словесності: стилістика та культура мови. Київ : Довіра, 1999. 431 с.
11. Єрмоленко С. Я., Бибик С. П., Тодор О. Г. Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь, 2001. 222 с.
12. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по этике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Москва : Прогресс, 1996. 341 с.
13. Золян С. Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля. Москва : Ин-т рус. яз. АН СССР, 1989. 259 с.

14. Зюскинд П. Голубка. Три истории и одно наблюдение: повесть, рассказы. Санкт-Петербург : АзбукаАттикус, 2003. 256 с.
15. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Москва : Изд-во ЛКИ, 2010. 263 с.
16. Квіт С. М. Герменевтика стилю: монографія. Київ : Вид. дім «Києво-Могил. акад.», 2011. 144 с.
17. Кожина М. Н., Дускаева Л. Р., Салимовский В. А. Стилистика русского языка: учебник. Москва : Наука, 2008. 464 с.
18. Кравченко Н. К. Интерактивное, жанровое и концептуальное моделирование международно-правового дискурса. Киев : Реферат, 2006. 320 с.
19. Кулишова Н. Д. Языковая личность в аспекте психолингвистических характеристик: автореф : дис. канд. филол. наук: 10.02.19. Краснодар, 2001. 24 с.
20. Леденева, В. В. Особенности идиолекта Н. С. Лескова: средства номинации и предикации: дисс. доктора филол. наук / Московский педагогический университет. Москва, 2000. 481 с.
21. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы ХХІІ веков: эпохи и стили. Ленинград : Наука, 1973. 254 с.
22. Лотман Ю. М. Структура и семантика художественного текста. Труды по знаковым системам. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1981. 472 с.
23. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. С. 14–285.
24. Мечковская Н. Б. Игровое начало в современной лингвистике. Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. Москва : Индрик, 2006. 41 с.
25. Мороховський О. М. Из неопублікованого. *Вісник Київського лінгвістичного ун-ту. Сер. Філологія*. Київ, 2001. Вип. 4 (1). С. 3-19.
26. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1981. 285 с.
27. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация. Москва : Наука, 1983. 215 с.

28. Павличко Д. В. Наш співавтор – час. Літературознавство. Критика : у 2 т. Київ: Вид-во Соломії Павличко, 2007. Т. 1. 566 с.
29. Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. Львів : Вид-во Держ. ун-ту «Львівська політехніка», 2000. 296 с.
30. Пищальникова В. А. Проблема идиостиля. Психолінгвістический аспект. Барнаул : Алтай. гос. ун-т., 1992. 73 с.
31. Рапаева Ю. В. Структура перифразы и ее типы. *Современная филология* : материалы междунар. науч. конф. (Уфа, январь 2013 г.). Уфа : Лето, 2013. С. 90- 91.
32. Савчук Р. І. Наративна ідентичність письменника в контексті модерністського текстотворення: феномен авторської свідомості. *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”*. Київ, 2015. Вип. 53. С. 206-209.
33. Самчук О. О. Феномен наративної ідентичності особистості: етичний вимір. *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”*. Київ, 2012. Вип. 10. С. 35-45.
34. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. Киев : Фитосоциоцентр, 2002. 336 с.
35. Соколов А. Н. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 223 с.
36. Спиридовский О.В. Языковая личность президента в аспекте национальных ценностей. *Язык и национальное сознание*. Воронеж : Истоки, 2005. С. 135 с.
37. Старкова Е. В. Проблемы понимания феномена идиостиля в лингвистических исследованиях. *Вестник Вятского государственного университета*. Киров, 2015. Вип. 5. С. 75-81.
38. Уланович О. И. Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире. Минск : Изд. центр БГУ, 2018. 239 с.
39. Ушаков Е. В. Философия и методология науки. Москва : Юрайт, 2017. 392 с.
40. Хованская З. И., Дмитриева Л. Л. Стилистика французского языка: Учеб. для ин-тов и фак-тов иностр. яз. Москва : Высш.шк., 2004. 415 с.
41. Cooper L. Theories of style. With special references to prose 138 composition. Essays, excerpts, and translations. New York : The Macmillan Company, 1930. 459 p.

42. Gendarme de Bévotte G. La Légende de Don Juan : son évolution dan la littérature des origines au romantisme. Charleston : Ulan press, 1906. 582 p.
43. Gengembre G., Le réalisme et le naturalisme en France et en Europ. Paris : Presses Pocket, 2004. 204 p.
44. Hallyn F., Angelet Ch. Méthodes du texte: Introduction aux études littéraires. Purdue : Language Arts & Disciplines, 1987. 391 p.
45. Halliday M. A. K. Linguistic function and literary style. London : RoutledgeFalmer, 1971. 337 p.
46. Jenny L. Du style comme pratique. *Littérature*. Genève : Métis-Presses, 2000. Vol. 118. 118 p.
47. Larousse P. Dictionnaire de français: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne
URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/feu/33449?q=feu#33379>
(dernier accès : 25.10. 2019).
48. Meyer M. Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées. Paris : Albin Michel, 2004. 157 p.
49. Michel J. Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales. *Revue europeenne des sciences sociales*. Genève, 2003. Vol. 125. P. 125-142.
50. Pals J. Narrative Identity Processing of Difficult Life Experiences: Pathways of Personality Development and Positive Self-Transformation in Adulthood *Journal of Personality*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2006 Vol. 74. P. 1079–1109.
51. Ricœur P. Soi-même comme un autre. Paris: Seuil, 2015. 432 p.
52. Segond L. The Holy Bible. Seattle : Kindle Direct Publishing, 1910. 2992 p.

SOURCES D'ILLUSTRATION

1. Schmitt, CP: É.-E. Schmitt. *Crime parfait*. Paris: Magnard, 2011. P. 9—56.
2. Schmitt, ML: É.-E. Schmitt. *Les mauvaises lectures*. Paris: Magnard, 2011. P. 57—108.
3. Schmitt, T: É.-E. Schmitt. *Théâtre*. Paris: Albin Michel, 1999. P. 1—250.