

ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Tagouhi BLBOULIAN

Université d'Etat d'Erévan

PARTICULARITÉS DE LA COMMUNICATION POÉTIQUE DANS LES TEXTES À NATURE HERMÉTIQUE

Dans le présent article nous nous proposons d'étudier les modalités de la communication poétique dans les textes considérés hermétiques sous la lumière des théories sémiotiques et linguistiques contemporaines. Pour cet objectif nous donnons les caractéristiques sémiolinguistiques du texte poétique en tâchant de définir les composantes de l'hermétisme poétique par le biais des poèmes surréalistes.

***Mots-clés:** texte poétique, déplacement, glissement, création du sens, agrammaticalités, texte hermétique, hermetisme intratextuel, étymologique et intertextuel*

Il est bien connu que la langue de la poésie diffère de celle de la langue courante. A partir des premières strophes du texte poétique le lecteur est emporté sur un terrain de jeu proposé par l'auteur. Le lecteur du poème est confronté, tout au début de sa lecture, à l'usage hors terme des mots et à une grammaire qui n'est propre qu'au texte lui-même et il se retrouve très souvent vis-à-vis d'un texte poétique clos ou hermétique. Donc, qu'est-ce qui fait d'un énoncé linguistique un texte poétique et qu'est-ce que c'est qu'un hermétisme poétique? Dans notre optique nous avons jugé nécessaire de donner quelques définitions et caractéristiques du texte poétique à nature hermétique.

Le texte poétique en tant qu'un énoncé hermétique

Il est d'usage de dire qu'un texte c'est la transmission du message par le biais d'un ensemble de signes, codifiés en un système. La poésie, par ailleurs, est associée à l'intention esthétique des mots, surtout s'ils sont assemblés en vers. Ceci dit, le texte poétique est celui qui recourt à plusieurs figures de style pour transmettre des émotions et des sentiments, tout en respectant les critères de style de l'auteur. En général, le texte poétique est écrit en vers et porte le nom de poème ou poésie. Néanmoins, certains textes poétiques sont développés en prose. Les

vers, les strophes et le rythme composent la métrique du texte poétique, où les poètes gravent le timbre de leurs ressources littéraires.

Les textes poétiques se distinguent par l'inclusion d'éléments de valeur symbolique et d'images littéraires. Ainsi, il appartient au lecteur d'adopter une attitude active afin de décoder le message.

Concernant le genre poétique, au-delà du contenu, c'est l'esthétique du langage qui attire l'intention grâce à plusieurs processus au niveau phonologique, sémantique et syntactique. Le texte poétique des temps modernes a tendance à se caractériser par sa capacité d'association et de synthèse, avec de nombreuses métaphores et d'autres figures littéraires en abondance.

Beaucoup de linguistes et sémioticiens comme M. Riffaterre («Sémiotique de la poésie»), Jean Cohen («Structure du texte poétique») ont étudié du point de vue structurale, sémiotique et sémantique les particularités et la façon dont la poésie génère son sens, les différences que les lecteurs perçoivent empiriquement entre poésie et non- poésie. Il arrive très souvent que la poésie puise dans le vocabulaire et la grammaire de la langue quotidienne et la poésie hésite entre ces deux tendances: Tout cela est dicté par l'évolution du goût et par les concepts esthétiques sans cesse modifiés. Cependant, quelle que soit la tendance, le fait que nous percevons empiriquement entre poésie et non poésie s'explique entièrement par la façon dont la poésie génère son sens, parfois, par son agencement graphique du noir sur la page blanche. Mais un facteur demeure constant: la poésie exprime les concepts de manière oblique. C'est-à-dire elle nous dit une chose et en signifie une autre.

Le phénomène littéraire est, d'après Riffaterre «...une dialectique entre le texte et le lecteur» /Riffaterre, 1986: 12/. Est-ce qu'il existe des règles qui gouvernent cette dialectique ou, est-ce que le lecteur perçoit ce que l'auteur décrit ? est-ce qu'il est obligé de voir ce que les autres voient ou une certaine liberté lui est permise? Ce sont des questions que M. Riffaterre se pose dans son ouvrage susmentionné, avant de donner quelques règles de la lecture et analyse de la poésie. Il trouve que dans le domaine vaste que littérature possède la poésie est inséparable du concept du texte. Si nous ne considérons pas le poème en tant qu'une entité fini et close, nous ne pouvons pas faire différence entre le discours poétique et la langue littéraire. Pour ce faire Riffaterre propose de prendre en compte les faits accessible au lecteur et perçus en relation avec le poème conçu comme contexte spécifique et clos. Il trouve que la poésie se présente tout d'abord par son obliquité sémantique qui se produit par trois façons distinctes: *le déplacement* du sens, *la distorsion* du sens et *la création* du sens.

Le déplacement se produit quand le signe glisse d'un sens à l'autre et que le mot en «vaut» un autre comme cela se produit dans la métaphore ou la métonymie.

La distorsion c'est lorsqu'il y a une ambiguïté, une contradiction ou non-sens.

La création c'est quand l'espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d'éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus, comme par exemple la symétrie, la rime, les équivalences symétriques entre des éléments rendus homologues par leur position dans une strophe. Donc ces trois particularités caractérisent le texte poétique.

Une particularité unit ces trois signes d'obliquité: tous les trois menacent la représentation littéraire de la réalité ou la *mimésis*. La représentation peut être altérée de manière sensible et persistant, en s'écartant de la vraisemblance de ce que le contexte avait amené le lecteur à attendre, mais elle peut aussi être gauchie par une grammaire ou un lexique déviant, les détails contradictoires, ce que Riffaterre appelle, dans son ouvrage une *agrammaticalité* /Riffaterre, 1986: 13/. Au sens étroit ce terme signale une faute de grammaire. Dans le système de Riffaterre le texte est conçu comme le générateur de sa propre grammaire .et, selon lui il ne fut pas se préoccuper de l'écart par rapport à des règles externes préexistantes. Pour lui, ce terme désigne tout fait textuel qui donne au lecteur le sentiment qu'une règle est violée, même si la préexistence de la règle demeure indémontrable et on le réalise a posteriori, en découvrant un blocage de la communication courante.

Nous allons étudier un des modèles de la perturbation de la communication poétique par le biais d'un poème de Desnos intitulé «*Idéal Maitresse*». Tout au commencement de la lecture notre mimésis est altérée depuis le titre par l'absence de l'accord entre le nom féminin *maitresse* et l'adjectif *idéal*, ce qui nous prépare à un jeu agrammatical de la part du poète.

*Je m'étais attardé ce matin-là à **brosser les dents d'un joli** animal que, patiemment, j'apprivoise. C'est un caméléon. Cette aimable bête fuma, comme à l'ordinaire, quelques cigarettes, puis je partis.*

*Dans l'escalier je la rencontrai. «**Je mauve**», me dit-elle et tandis que moi-même **je cristal à pleine ciel-je** à son regard **qui fleuve** vers moi. Or, **il serrure** et, **mâîtresse! Tu pitchpin** qu'a joli vase **je me chaise** si les chemins tombeaux.*

*L'escalier, toujours **l'escalier qui bibliothèque** et la foule au bas plus abîme que le soleil ne cloche.*

Remontons! mais en vain, les souvenirs se sardine! à peine, à peine un bouton tirelire-t-il. Tombez, tombez! En voici le verdict: «La danseuse sera fusillée à l'aube avec ses bijoux immolés au feu de son corps. Le sang des bijoux, soldats!»

Eh quoi, déjà je miroir. Maîtresse tu carré noir et si les nuages de tout à l'heure myosotis, ils moulins dans la toujours présente éternité.

Le poète n'hésite pas à opérer un transfert de catégories dans «*Idéal maîtresse*», conjuguant indifféremment verbes et substantifs – et ces derniers de préférence. Si l'accord en nombre est généralement respecté:

je me chaise si les chemins tombeaux.

si les nuages de tout à l'heure myosotis, ils moulins dans la toujours présente éternité.

la règle n'est toutefois pas absolue: *les souvenirs se sardine!*

Dans «*À présent*», la première personne du singulier ouvre le poème et ne tardera pas à le contaminer entièrement, après avoir subi une inversion. Quant au présent – on n'en sera guère surpris avec Desnos, qui joue volontiers sur les titres –, on le cherchera en vain dans le poème:

J'aimai avec passion ces longues fleurs qui éclatai-je à mon entrée.

[...] *Quant aux murs ils se liquéfiai et le dernier coup de tonnerre fis-je disparaître de la terre tous les tombeaux.*

Dans ce poème Desnos crée une obliquité hermétique par la distorsion du sens et par une série d'agrammaticalités (*Je mauve, je cristal à pleine ciel-je, qui fleuve vers moi, il serrure, je me chaise, les souvenirs se sardine, l'escalier qui bibliothèque, déjà je miroir, tu carré noir, ils moulins etc.*) et le lecteur se transporte dans un jeu aventureux, puisque les images de l'auteur perturbent la représentation mimétique de la réalité en constatant une déviation des règles de grammaire que nous connaissons. Mais il se trouve que la mimésis est caractérisée par une séquence sémantique à variation continue. C'est-à-dire la représentation est fondée sur le caractère référentiel de la langue et peu importe que cette relation soit une illusion des locuteurs. Ce qui compte c'est le fait que le texte multiple sans cesse les détails et modifie le point de vue adopté de façon à produire un modèle

acceptable de réalité puisque celle-ci est généralement complexe. Donc, la mimésis est à la fois une variation et une multiplicité.

A l'opposé, le trait qui caractérise un texte poétique c'est son unité: unité à la fois formelle et sémantique. Tout constituant du poème qui dirige notre attention vers cette «autre chose» signifiée sera une constante et, en tant que telle, il sera parfaitement possible de la distinguer de la mimésis. Cette unité formelle et sémantique qui contient tous les indices d'obliquité, Riffaterre appelle *signifiance* en réservant le terme «sens» pour l'information fournie par le texte au niveau mimétique. Du point de vue du sens, le texte est une succession linéaire d'unités d'information et du point de vue de la signifiance le texte est un tout sémantique unifié.

Les agrammaticalités relevés au niveau mimétique sont finalement intégrés dans un autre système. Au fur et à mesure que le lecteur perçoit ce qu'elles ont en commun et qu'il se rend compte que ce trait commun les constitue en un paradigme, lequel modifie le sens du poème, la nouvelle fonction de ces non-grammaticalités change leur nature: dès lors elles signifient en tant que constituants d'un différend réseau de relations. Ce transfert du signe d'un niveau du discours à un autre, cette métamorphose de ce qui était ensemble signifiant situé à un niveau élémentaire en une composante d'un système plus développé, situé plus haut dans la hiérarchie textuelle, et ce déplacement fonctionnel relèvent du domaine spécifique de la sémiotique. Tout ce qui est lié au passage intégratif des signes du niveau de la mimésis au niveau plus élevé de la signifiance est une manifestation de la *Sémiosis* /Riffaterre, 1986: 17/. La sémiosis, selon nous, est la chose la plus importante: c'est la relation qui se crée entre l'auteur et le lecteur: une dialectique poétique.

Donc, si on réunit toutes les déviations-agrammaticalités que nous avons constatées dans le texte de Desnos «*L'idéal maitresse*»; on pourra parler d'une sorte de révolte surréaliste contre tout ce qui est norme du langage. Le titre du recueil: «*Le langage cru*» n'est-il pas une preuve explicite? Le poète entraîne son héros dans une aventure ludique et esthétique en lui imposant un hermétisme poétique afin d'intensifier le plaisir de la découverte d'un sens individuel, nommé par Riffaterre la signifiance.

De l'hermétisme poétique

Ici nous trouvons bon de souligner que le langage poétique se présente toujours avec un hermétisme plus ou moins intense. Cette intensité est absolue dans la poésie surréaliste dont le principe est la révolte contre le langage *commun* (Desnos) et qui est à la recherche d'un lecteur dévoué.

Breton, dans le «*Manifeste du surréalisme*» définit le message poétique comme «*l'emploi volontaire de codes dont ni la tradition ni le texte même ne fournit la clé au lecteur*» (Desnos, 1999: 137). Il faut dire que l'hermétisme poétique a atteint son apogée avec la poésie surréaliste qui a apporté avec lui l'impératif du renouveau du langage.

Le renouvellement du langage est lié à des expériences sur le langage considéré en même temps comme des expériences du monde: elles concernent les jeux de mots aussi bien sur le plan matériel (signifiant) que sur le plan de la signification (signifié), comme le démontrent les expériences menées sur les proverbes. En réclamant un lecteur-déchiffreur, le surréalisme continue en partie la révolte dadaïste contre la fonction de signe du langage. À la recherche de «*la vie secrète des mots en dehors de leur sens*» (Breton, «*Manifeste du surréalisme*»), les jeux de mots de Desnos, Duchamp, Leiris et Vitrac se transforment en un arsenal de codes que le lecteur doit déchiffrer s'il veut saisir l'aspect ludique du langage. Lors de l'établissement d'un plan de référence formel des éléments du texte les uns par rapport aux autres dans le sens mentionné plus haut, la relation entre «signifiant» et «signifié» se trouve déséquilibrée lorsque l'on considère le rapport entre signes et faits, si bien que l'on peut considérer les jeux de mots comme une attaque contre le langage en tant que moyen de communication tout en voyant là-dessous une nouvelle croyance dans les mots: «Les mots font l'amour» (Breton). Dans la poétique surréaliste lors de la question du destinataire se reflètent finalement les trois réponses qu'Aragon reçut à son enquête:

«*Pour qui écrivez-vous?*»:

«*On écrit pour un petit groupe, parfois pour personne, parfois aussi pour tous*».

On peut également déceler ces trois tendances dans la poésie d'Éluard. Avec l'élargissement désiré du public, qui s'accompagne de la séparation d'Éluard du mouvement (la même attitude peut être observée chez Aragon), s'établit un élargissement du surréalisme auquel s'opposent, dans le surréalisme d'après 1938, des tendances restrictives. À la conception antagoniste du destinataire correspond le rôle du lecteur implicite, posé comme récepteur passif ou productif des textes surréalistes. Ainsi, le récit de rêves et l'écriture automatique peuvent être complétés par une analyse des rêves liés à l'auteur rêvant. Mais comme une étude des textes montre que dans les deux types de textes interviennent des éléments de calcul artistique caractérisés par l'ouverture et la fonction multiple, il reste au lecteur le soin d'établir une relation de signification. Il est donc logique que les surréalistes s'inspirant de Valéry aient voulu transmettre l'inspiration au lecteur, et

ceci en procédant de deux manières: Soit dans un rôle purement passif qui correspond à celui de l'auteur dans le mécanisme de l'inspiration poétique; soit dans une intervention créatrice de réinterprétation des choses réalisée aussi bien par un auteur productif que par le lecteur qui complète le texte considéré comme porteur de signification relativement vide. La productivité constitue l'expérience de lecture. On peut montrer la modification du processus de communication littéraire par l'étude des métaphores métapoétiques du surréalisme: l'auteur inspiré y devient un auteur qui inspire le lecteur, et le lecteur en tant que récepteur d'une nourriture spirituelle est inhérent aux images. Comme le lecteur de Rabelais qui doit séparer la moelle de l'os – comme le lui propose l'auteur – le lecteur du surréalisme ne doit pas s'attendre à tout recevoir sur un plat: il doit apporter une contribution personnelle afin de parvenir au plaisir. La théorie de l'émotion dans le surréalisme qui, comme la théorie de l'inspiration, recherche l'intervention du lecteur, est liée à l'érotisme. Émotion poétique et émotion érotique sont assimilées : la métaphore de la nourriture de la «beauté comestible» (Dali) renvoie au plaisir que le surréalisme veut éveiller chez le lecteur en rapprochant constamment «poésie» et «amour». L'étude d'une œuvre particulière telle que «Le Con d'Irène» d'Aragon (1928) permet de voir comment, dans le cadre de la littérature érotique surréaliste, les attentes provoquées par la curiosité du lecteur sont déçues par une dépréciation de certains comportements érotiques, comment les passages où s'expriment une critique de la société sont associés à la description d'un bordel de province et comment la description poétique d'un érotisme authentique recherche l'émotion du lecteur.

A. Vaillant, dans son ouvrage «La poésie» traite le problème de l'hermétisme poétique et en distingue trois catégories:

- L'hermétisme intratextuel (les références à soi-même)
- L'hermétisme étymologique (difficultés lexicales)
- Hermétisme intertextuel (d'après Genette une existence coprésence entre deux ou plusieurs textes)

Il relate l'idée de G. Genette que l'intertextualité est «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes» par recours de l'imitation, à la citation, ou à l'allusion. L'intratextualité recouvre l'ensemble des cas où le texte, suivant ces mêmes procédés, fait référence à lui-même. Le recueil poétique qui se présente comme un ensemble clos d'éléments fortement individualisés, se prête particulièrement à cette pratique littéraire où les mots et les images se font l'écho, où l'auteur dialoguant avec lui-même, laisse apparaître, par le jeu souvent involontaire des reprises et des variations, les figures obsessionnelles de son

imagination /Vaillant, 1997: 113/. Les titres des recueils deviennent ainsi les lieux de la découverte des signifiacances, les clés pour les décodages.

Par exemple le titre du recueil de Desnos: «*Le langage cru*» nous emporte immédiatement sur un terrain du défendu et de l'érotique, puisque cette expression est désignée pour indiquer le langage trop intime entre deux individus qui font l'amour, un langage défendu par les normes sociales. Les exemples sont multiples. L'hermétisme intratextuel oblige le lecteur à construire dialectiquement le sens par un constant aller et retour entre le poème et le recueil et crée une explication individuelle.

L'hermétisme étymologique se produit dans le cadre du poème. C'est le cas quand le sens des mots est compréhensible au lecteur, soit parce qu'il est celui du dictionnaire, soit parce qu'il résulte des figures de rhétorique. Cependant il arrive parfois qu'au moi soit attribué une signification inusitée, a priori indétectable. C'est le cas de nombreux poèmes appartenant à la plume de Mallarmé, Valéry, Saint John Perse, Desnos, Breton et autres. Ce type de difficultés viennent parfois du fait que la signification du terme français est substitué par celle du mot étranger ou antique dont il est étymologiquement dérivé. L'exemple du poème de Desnos intitulé «*Chambre close*» en est un exemple très typique:

...

chante dans le désert.

Colibri du soir, colibri du matin,

Mon beau colibri entre dans la chambre,

Bat des ailes,

Éclate en couleurs vives sur l'oreiller.

L'arc-en-ciel pâlit dans le ciel autour des parterres

d'étoiles.

Mon beau colibri, colibri du soir et du matin,

Vole.

Heurte ta tête nue à ton double dans la glace dont le

tain s'écaille.

Saigne.

Meurs...

*... Afin que dans la chambre vide le soleil déplace sa ligne
autour de ton cadavre*

Où la fenêtre se reflète dans le sang qui poisse ton duvet.

Pour un chant identique, pour un vol égal,

Paré des mêmes couleurs,

*Colibri du soir, colibri du marin,
Tu renaîtras*

Quand on lit le poème ayant le titre proposé on se retrouve devant un hermétisme total ne sachant comment expliquer la présence du colibri, un oiseau qui, sauf son poids et mesures minimales n'est pas connu au monde et dont les caractéristiques d'action ne correspondent pas à son image habituelle. Mais dès que nous commençons à étudier l'étymologie de ce mot, elle devient la clé à toutes les idées et images décrites dans ce poème et le lecteur se retrouve soudainement devant un érotisme caché, un érotisme que l'auteur a encodé par l'étymologie érotique en portugais de ce mot: les Brésiliens fidèles à leur sensualité poétique pleine d'érotisme ont donné un joli nom à cet oiseau, le Beija-flor, (*le baise-fleur*), d'où naît aussi le signe de la femme-fleur (fleur étant un stéréotype pour désigner la femme).

L'hermétisme intertextuel est un jeu étymologique qui renvoie à un autre texte soit par sa forme soit par son vocabulaire. L'exemple le plus saillant à ce propos c'est le poème «*Pater noster*» de Desnos, qui par sa forme homophonique et le calambour, fait allusion par son poème à celui de Prévert et de la prière dominicale avec le titre identique. Comparons ces poèmes.

Desnos:

*Notre paire quiète, ô yeux !
que votre «non» soit sang (t'y fier ?)
que votre araignée rie,
que votre vol honteux soit fête (au fait)
sur la terre (commotion).
Donnez-nous, aux joues réduites,
notre pain quotidien.
Part, donnez-nous, de nos œufs foncés
comme nous part donnons
à ceux qui nous ont offensés.
Nounou laissez-nous succomber à la tentation.....et

d'aile ivrez-nous du mal.*

Dès les premières lignes le lecteur se lie mentalement au texte de la prière dominicale *Notre Père*:

Notre Père qui êtes aux cieux, que votre nom soit sanctifié

*Que votre règne arrive; que votre volonté soit faite sur la terre comme au ciel.
Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien.*

*Pardonnez-nous nos offenses, comme nous pardonnons à ceux qui nous ont
offensés.*

Et ne nous laissez pas succomber à la tentation, mais délivrez-nous du mal...

Donne-nous aujourd'hui notre pain quotidien;

*pardonne-nous nos offenses, comme nous aussi nous pardonnons à ceux qui
nous ont offensés;*

ne nous induis pas en tentation, mais délivre-nous du mal.

*Car c'est à toi qu'appartiennent, dans tous les siècles, le règne, la puissance et
la gloire. Amen!*

Ou encore le poème de Prévert «*Pater Noster*»:

Notre Père qui êtes au cieux

Restez-y

Et nous nous resterons sur la terre

Qui est quelquefois si jolie...

Le texte de «*Pater noster*» de Desnos crée, par ces procédés ludiques: l'homonymie et calambour, de nouveaux lieux de sémiosis élargissant le champ de la naissance de la signifiante.

Il est vrai que tous les textes hermétiques poétiques se créent des liens intertextuels multipliant les variantes de la production du sens dans la poésie en le rendant une entreprise aventureuse, mais certainement cette entreprise ludique, ce jeu proposé par le poète augmente en même temps le plaisir poétique pour le lecteur. C'est un voyage, une péripétie dans le monde des signes.

En guise de conclusion je voudrais citer l'idée maîtresse de l'ouvrage «*Plaisir du texte*» de Roland Barthes. Tout être humain éprouve du plaisir pour certaines choses dans la vie, à titre d'exemple: le sport, le voyage, le jeu, le cinéma, la lecture, la peinture. Ceux qui prennent du plaisir de la lecture, «*leur degré de jouissance diffère d'un texte à un autre*». C'est également ce que Roland Barthes a essayé de traiter, dans «*Le plaisir du texte*», donnant accès à une nouvelle théorie du texte, celle du plaisir. En effet un texte qui produit le plaisir est un texte écrit en plaisir: «*Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage*» /Barthes, 1973: 13-14/. Cette jouissance aura lieu quand on accèdera à la déconstruction des lois de «*la langue, son lexique, sa métrique, sa prosodie*» /Barthes, 1973: 13-14/ mais aussi des édifices idéologiques, des solidarités intellectuelles. Bref, c'est de la destruction de tous les canons, les règles, les lois et

les valeurs sociales et politiques qu'il s'agit ici, car la jouissance, selon Barthes, est asociale.

R. Barthes dans une métaphore extraordinaire compare le texte à un corps féminin séduisant. De même que celui-ci enchante les yeux, en se déshabillant graduellement, le texte suscite le plaisir des lecteurs, en se dévoilant petit à petit. Le plaisir de voir se déshabiller, peu à peu, une danseuse, dans un bar, s'échelonne jusqu'à atteindre son apogée: la vue de sa nudité c'est le même de dévoiler peu à peu un texte jusqu'à atteindre sa fin ou sa morale. Et un lecteur précipité, qui peut enjamber les passages pour arriver rapidement sur la fin, est exactement celui qui se lève vers la danseuse, essayant de la déshabiller, pour la voir entièrement nue.

N'est-ce pas pour rendre plus durable ce plaisir de *Découvrir* le sens nu du texte poétique que l'hermétisme assume son pouvoir fonctionnel?

BIBLIOGRAPHIE

1. Barthes R. Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972.
2. Barthes R. Le plaisir du texte. Paris: Ed. du Seuil, 1973.
3. Cohen J. La structure du texte poétique. Paris: Flammarion, 1966.
4. Desnos R. Corps et biens. Paris: Poésie/Gallimard, rééd. 2009.
5. Desnos R. Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1999.
6. Dumas M.-C. Robert Desnos ou l'exploration des limites. Paris: Klincksieck, 2000.
7. Joubert J. La Poésie. Paris: Armand Colin, 1988.
8. Kristeva K. La révolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1985.
9. Mounin G. La Communication poétique précédé de: avez-vous lu Char? Paris: Essai, 1969.
10. Murat M. Le surréalisme. Paris: Le Livre de Poche, 2013.
11. Riffaterre M. Sémiotique de la poésie. Paris: Seuil, 1986.
12. Todorov T., Empson W, Cohen J. Sémantique de la poésie. Paris: Seuil, 1979.
13. Vaillant A. La poésie, initiation à l'analyse des textes poétiques. Paris: Nathan, 1997.

Թ. ԲԼԲՈՒԼՅԱՆ – Գեղարվեստական հաղորդակցության առանձնահատկությունները թաքնաբանական բնույթի բանաստեղծական տեքստերում. – Սույն հոդվածում քննության են առնվում բանաստեղծական հերմետիկ տեքստի բնութագրմանը, ընկալմանը և վերլուծությանը առնչվող խնդիրներ՝ արդի լեզվաբանական և նշանագիտական միտքը ներկայացնող տեսությունների համատեքստում: Մասնավորապես փորձ է արվում առանձնացնել լեզվանշանագիտական այն բաղադրիչները, որոնց շնորհիվ բանաստեղծական տեքստերում հնարավոր է հասնել այնպիսի արդյունքների, որոնք հնարավոր չէին լինելու սովորական լեզվի օգտագործման դեպքում:

տեղծական ասույթն առանձնանում է այլ ասույթներից: Հոդվածում նաև ներկայացվում են այն գործոնները, որոնք թաքնաբանական/հերմետիկ բնույթ են հաղորդում բանաստեղծական տեքստին:

Բանալի բառեր. բանաստեղծական տեքստ, իմաստի աղճատում, իմաստաստեղծում, ապաքերականական կառույցներ, թաքնաբանական/հերմետիկ տեքստ, միջտեքստային, արտատեքստային և ստուգաբանական հերմետիզմ

T. BLBULYAN – *The Peculiarities of Communication in the Hermetic Poetry Text.* – The paper focuses on the peculiarities of the properties, the perception and the analysis of the hermetic poetry text in the context of the theories representing the main concepts of the modern linguistics and semiotics. The analysis concentrates mainly on the linguistic and semiotic components that allow distinguishing the poetic text from the other types of texts. The paper also studies the functions that make a poetic text hermetic.

Key words: poetic text, distortion of meaning, production of meaning, agrammatical constructions, hermetic text, intertextual, extratextual and etymological hermeticism

Ներկայացվել է՝ 11.03.2021
Երաշխավորվել է ԵՊՀ Ֆրանսիական բանասիրության
ամբիոնի կողմից
Ընդունվել է տպագրության՝ 14.04.2021