

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	4
Premier chapitre. CARACTERISTIQUE GENERALE DE LA	9
POESIE FRANÇAISE ET OUZBÈQUE DU XX^E SIÈCLE	
1.1. Caractéristique de la poésie française du XX ^e siècle.....	9
1.2. Caractéristique de la poésie ouzbèque du XX ^e siècle.....	24
1.3. Genres de la poésie ouzbèque.....	32
1.4. Genre de la poésie française.....	34
Conclusion de premier chapitre	36
Deuxième chapitre. PARTICULAIRES LINGUOPOETIQUES DES	37
TEXTES DE POESIE FRANÇAISE ET OUZBÈQUE	
2.1. Expression phonologique des textes de poésie.....	37
2.2. Expression morphologique des textes de poésie.....	42
2.3. Expression pragmatique des textes poétiques.....	46
2.4. Analyse sémantique des textes de poésie.....	49
2.5. Analyse des actants des textes de poésie.....	51
Conclusion de deuxième chapitre	54
Troisième chapitre. CORRELATION DE LA FORME	56
D'EXPRESSION ET FORME DU CONTENU	
3.1. Morphosyntaxe comme forme de l'expression et forme du contenu.....	56
3.2. Emploi des noms propres dans poésie du XX ^e siècle.....	59
3.3. Principaux jeux de mots dans la poésie de Jacques Prévert.....	65
3.4. Images métaphoriques dans la poésie de Khurshid Davron....	68
Conclusion de troisième chapitre	73
CONCLUSION	75
LISTE DE LA LITTÉRATURE UTILISÉE	77

INTRODUCTION

L'actualité du choix du thème. Les études, qui sont conduites par les linguistes à partir de 1950 ans, montrent d'une manière convaincante que pratiquement tout fait linguistique n'est actualisé le plus complètement que dans le cadre du texte. Et cela se rapporte en premier lieu au phénomène des rapports poétiques. Les Belles-lettres, y compris la versificationsont une des sources de la compréhension de la culture nationale, de l'histoire, de la mentalité du peuple, et la compréhension profonde du texte d'art est impossible sans compréhension toutes ses relations intérieures et extérieures. En raison de cela le Président de la République d'Ouzbékistan I.A.Karimov marquait que «... l'appel aux valeurs de la civilisation contemporaine mondiale et de la spiritualité - voici le sol concret, sur lequel on construit notre politique de la rénovation et de l'augmentation de la conscience nationale»¹. Le chef de l'État souligne: «À présent chez nous dans le pays on donne une grande attention et à l'enseignement des langues étrangères. Et c'est, bien sûr, non sans motif. Aujourd'hui pour notre pays, aspirant à prendre la place digne dans la communauté mondiale, il est difficile de surestimer la signification de la connaissance parfaite des langues étrangères par nos gens, en effet, notre peuple voit un grand futur dans l'accord, la coopération avec les partenaires étrangers»². C'est pourquoi à l'étape actuelle à l'enseignement des langues mondiales le facteur est reconnu comme les leader que la connaissance des langues est nécessaire, utile et avantageuse pour les intérêts supérieurs de la nation et de l'État.

Les cinq sens sont à la base de la perception du monde par l'homme. Le monde de l'art en général et la poésie en particulier, se forme inévitablement sur la base de l'expérience acquise avec différents types de perception sensorielle, et reflète les particularités individuelles, psychologiques et littéraires-stratégiques de l'auteur.

¹ Каримов И.А. Узбекистан по пути углубления экономических реформ. – Т.: Узбекистан, 1995. – С. 130.

² Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. Правда Востока 2006 № 69. – С.1.

C'est un processus complexe, qui comprend la formation de l'image perceptive dans la conscience de l'auteur sur la base de la perception et la reconnaissance d'un objet ou d'un phénomène de la réalité d'après ses caractéristiques spécifiques, ainsi que sa présentation au lecteur afin que l'image a été identifiée sur la base de celui-ci, le lecteur, l'expérience, et en même temps il reflète le poids de l'unicité de la vision et de la prestation de la méthode de l'auteur individuel – de style.

Des images associées à chacun des types de perception, des motifs et les thèmes perceptuelles sont exprimés dans une œuvre lyrique sous une forme ou une autre: il peut être la combinaison des mots thématiquement marquée ou peut être une construction imagée avec un certain nombre de valeurs supplémentaires qui apparaissent dans le contexte d'une œuvre particulière. En passant de poème en poème, des thèmes spécifiques, des motifs et des images "travaillent" pour la sémantique générale, combinant des textes individuels en metatexte. Traditionnellement, sous le monde poétique de l'auteur on comprend les particularités d'emploi des mots - la soi-disant image linguistique du monde et sa reflété dans la stratégie de construction d'un système des images.

La "théorie de l'auteur" est développée par l'école scientifique du Professeur B.O. Corman dont les représentants ont suggéré de prendre davantage en compte les formes de mots d'affiliation subjectifs pour distinguer le style de l'auteur du style de ses personnages. Toutefois, des informations précieuses peuvent être tirées sur le monde de l'art du poète, en tenant compte des types de perception sensorielle, reflétées dans le texte, et associé à ces fonctionnalités, le système de thèmes, motifs et images présentés dans le statique et dynamique.

La poésie française et ouzbèke du XX siècle est à la fois héritière et novatrice deans ses thèmes comme dans sa forme avec une nette prédilection pour le vers libre, mais elle semble en déclin ou du moins déplacée dans le domaine plus incertain de la chanson. L'analyse de cette poésie montre une grande diversité avec les héritages du siècle précédent, qu'il s'agisse de la continuité du mouvement symboliste et décadentiste avec Sully Prudhomme, Saint-Pol-

Roux, Anna de Noailles et certains aspects d'Apollinaire, de la lignée de la cérébralité et du travail formel mallarméen avec Paul Valéry, ou encore de la libération des thèmes nouveaux comme l'humilité du quotidien avec Francis Jammes ou Paul Fort et l'ouverture au monde moderne avec Émile Verhaeren.

Des voix singulières se font entendre avec ceux qu'on a appelé, dans les mêmes années, «les Poètes de Dieu» comme Charles Péguy avec son inspiration patriotique et religieuse et la force d'une poésie simple ou Paul Claudel avec sa quête spirituelle exprimée à travers l'ampleur du verset. Des voix singulières se font entendre, dans les mêmes années, avec ceux qu'on a appelé « les Poètes de Dieu » comme Charles Péguy avec son inspiration patriotique et religieuse et la force d'une poésie simple, ou Paul Claudel avec sa quête spirituelle exprimée à travers l'ampleur du verset.

Guillaume Apollinaire, Saint-John Perse, Blaise Cendrars, Victor Segalen, avec une œuvre prolongée dans la durée ou Pierre Reverdy regroupement des poèmes de 1915-1922 qui explorent « l'Esprit nouveau » en recherchant la présence de la modernité et du quotidien (la rue, le voyage, la technique) et l'éclatement de la forme (disparition de la rime, de la ponctuation, du vers métré et audaces stylistiques exploitant l'expressivité des images, les ressources du rythme et des sonorités...), c'est aussi le temps des « découvreurs ». Ils préfigurent des recherches plus systématisées comme celle du dadaïsme de Tristan Tzara et après lui du surréalisme qui confie à la poésie l'exploration de l'inconscient en utilisant des dérèglements rimbaldiens et en bousculant les «assis». L'écriture automatique apparaît également dans un même objectif. Les poètes majeurs de cette mouvance surréaliste sont André Breton, le théoricien du mouvement avec le *Manifeste du Surréalisme* en 1924, Benjamin Péret (*Le grand jeu*, 1928), Louis Aragon (*Mouvement perpétuel*, 1926), Robert Desnos (*Corps et biens*, 1930).

Des dissidences apparaissent assez vite dans le groupe en particulier à propos de l'adhésion au communisme, et les violences de l'Histoire comme l'Occupation de la France vont amener de nombreux poètes à renouveler leur inspiration en participant à la Résistance et à publier clandestinement des textes

engagés. C'est le cas de Louis Aragon (*Les Yeux d'Elsa*, 1942 - *La Diane Française*, 1944), de Paul Éluard (*Poésie et vérité*, 1942 - *Au rendez-vous allemand*, 1944), de René Char (*Feuillets d'Hypnos*, 1946) ou de René-Guy Cadou (*Pleine Poitrine*, 1946). Les poètes ne seront pas épargnés par l'extermination nazie : Robert Desnos mourra dans un camp allemand et Max Jacob dans le camp de Drancy.

Cependant, des individualités produiront des œuvres qui feront apparaître des approches différentes avec l'onirisme touché à tout de Jean Cocteau, le jeu verbal repris par Jacques Prévert, poète du quotidien et des opprimés (*Paroles*, 1946-1949) ou par Francis Ponge (*Le parti-pris des choses*, 1942) à la recherche d'une poésie en prose descriptive. Tous traduisent des émotions et des sensations dans la célébration du monde avec Jules Supervielle (*Oublieuse mémoire*, 1948).

La diffusion de plus en plus massive des disques va fortement participer à un genre nouveau, la poésie chantée qu'illustrent dans les années 1950-70 Boris Vian, Léo Ferré, Georges Brassens, Jacques Brel et Jean Ferrat. L'importance de leurs successeurs est bien délicate à établir, avec des auditoires très variables et des effets de modes comme le folk song, le rap ou le slam...

Le sujet de notre thèse constitue la poésie française et ouzbèke du XX^e siècle.

L'objet d'étude de notre thèse consiste en analyse linguopoétique des textes de poésie française et ouzbèke.

Le but principal de notre thèse est de caractériser les genres de la poésie française et ouzbèke du XX^e siècle, ainsi que d'analyser les particularités linguopoétiques des textes poétiques.

Les tâches essentielles de la thèse sont: a) de faire connaissance avec les travaux des linguistes français et ouzbeks sur les genres de la poésie; b) de caractériser la poésie française et ouzbèke du XX^e siècle; c) de faire l'analyse linguopoétique de la poésie française et ouzbèke; d) de systématiser aux niveaux différents les traits linguopoétiques des textes de poésie française et ouzbèke; e)

d'analyser les sèmes et les actants des textes poétiques; f) d'étudier le corrélation de la forme d'expression et forme du contenu.

La valeur théorique et la nouveauté consiste en description complexe des particularités poétiques de la poésie française et ouzbèke du XX^e siècle, y compris leur différents genres. La plus grande attention est donnée à la systématisation des types d'expression linguopoétique du contenu de la poésie française et ouzbèke. On étudie en détail la corrélation de la forme d'expression et forme du contenu dans la poésie des poètes français et ouzbèke contemporains.

La valeur pratique de cette étude est conditionnée par la possibilité de l'application de ses positions principales et des conclusions au courant de la versification française, ainsi que dans les cours spéciaux consacrés aux problèmes de l'analyse des textes poétiques. Les tâches analogues (avec les restrictions correspondantes et les modifications) peuvent être livrées dans les études de la poésie des autres langues.

La méthode de l'analyse. A titre des méthodes concrètes de l'analyse on utilise les méthodes de l'analyse poétique, linguopoétique, contextuelle, l'observation sur les images métaphoriques d'un auteur.

La base de la recherche comprend 450 poésie française et ouzbèke, dans les structures desquels se rencontrent les différentes espèces d'expression des textes poétiques.

La structure du travail qualitatif. Ce travail comprend l'introduction, trois chapitres de recherche, la conclusion. Le contenu du travail est exposé à 81 pages du texte dactylographié. On joint au contenu principal la liste bibliographique insérant 75 noms, y compris 39 dans les langues étrangères

Premier chapitre.

**CARACTERISTIQUE GENERALE DE LA
POESIE FRANÇAISE ET OUZBÈQUE DU XX^E SIÈCLE**

1.1. Caractéristique de la poésie française du XX^e siècle

Dans sa lettre sur la musique française, en 1753, Rousseau affirmait, que notre langue est « peu propre à la poésie ». Les poètes des XIX^e et XX^e siècles démontrent le contraire, mais c'est dans une langue et des formes revisitées, et dans une perspective sur la poésie elle aussi revisitée qu'ils le font. La poésie, en se dégageant de « règles » qui avaient fini par l'entraver, est devenue un domaine particulièrement sensible à l'évolution des rapports de l'homme avec le langage, et avec les supports du langage.

Nous manquons encore de recul, pour une véritable synthèse sur le langage poétique du XX^e siècle, mais nous pouvons d'ores et déjà esquisser les grandes tendances de ce langage dans le siècle qui vient de s'écouler, et dégager ses manifestations linguistiques les plus marquantes. Nous montrerons notamment en quoi l'émancipation des règles a pu promouvoir une nouvelle langue poétique. Avant le début du XX^e siècle, évidemment, ces tendances se sont dessinées bien et si l'on considère les renouvellements profonds des formes et du langage poétique au XIX^e siècle¹, force est de constater que les racines sont là : le recours à la prose avec Baudelaire et avant lui Aloysius Bertrand, l'inventivité créative avec Rimbaud, l'influence de la chanson populaire sur Cortwère ou Laforgue, le vers libre et le recours aux néologismes avec Laforgue également, le vers libéré avec les symbolistes, la liberté syntaxique avec Mallarmé... Mais si l'on doit retenir une date qui marque le début de ce siècle de recherches poétiques qu'il y a avant le début du XX^e siècle, on retiendra 1897 et la publication du Coup de dés de Mallarmé, première manifestation, appelée à un intense retentissement dans la poésie qui a suivi, de la

1. Voir Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré. Le Renouveau des formes poétiques au XIX^e siècle, Nathan Universiité. collection 128, 1997

primauté donnée au signifiant : lettres, caractères, mise en page, typographie, etc. Selon le mot même de Mallarmé dans sa préface, le poème devient une «partition». L'autre fait important, retenu également par Mallarmé dès 1891 est l'individualisation des formes poétiques. Dans son coin, chaque poète allant jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin.

Sans se dire rendre compte de manière complète du langage de la poésie moderne dans son ensemble, ce que ne permettraient ni les dimensions d'un article ni cette liberté et cette exploration des formes et de la langue qui tient à certains égards du mouvement brownien, je retiendrai deux aspects à partir desquels mettre en évidence quelques tendances de la poésie au XX^e siècle : la diversification considérable des formes et des supports poétiques, et les conséquences de la primauté du signifiant. Pour s'inscrire dans une juste mesure, une précision s'impose cependant. Ce serait donner une fausse idée de la poésie contemporaine que de la réduire à une recherche de formes nouvelles à tout prix. Tout poète n'écrit pas pour produire des formes : en revanche, le bain de langage dans lequel il est peut lui permettre d'explorer plus avant cet univers de sensations, d'images, de pensées, de mots, d'idées, qui l'habitent et qu'il habite. Cette liberté introduite dans le langage, qui est ouverture, qui est poème, se fait entendre au moins aussi largement dans des textes qui n'affichent pas la recherche verbale comme une fin. Un des acquis du langage poétique du XX^e siècle, c'est aussi la simplicité, la transparence et la profondeur de cette fin d'un poème en prose de Pierre-Albert Jourdan intitulé « Cousu de bleu » :

Le silence revient, il ouvre le ciel. Il porte ce bleu profond que tu es, de toute éternité, toi, l'accroc de ce bleu. Toi, repriseur de bleu. Toi, cousu de bleu¹.

Plus que jamais néanmoins la poésie aura consisté, selon l'expression de Michel Deguy, à « pousser le langage à ses limites ». On assiste ainsi à une

¹L'Espace de la perte (1972-1973), in Le Bonjour et l'adieu, préface de Philippe Jaccottet, Mercure de France. 1991. p 569

diversification maximale et des formes poétiques et des perspectives langagières.

Les poètes modernes adoptent des formes qu'ils modulent à leur gré. On peut dire que le vers au sens classique, avec les règles de décompte et d'esthétique scrupuleusement suivies aux XVII^e et XVIII^e siècles (l'interdiction de l'hiatus, la rime classique, règles concernant l'e caduc, la diction en diérèse et synérèse,) a lancé ses derniers feux avec l'œuvre néoclassique de Paul Valéry. Le vers, lui, existe toujours, sous d'autres formes, entre vers dit « libéré » (la forme la plus proche du vers traditionnel) et vers libre, souvent réduit plutôt à une ligne coupée, parfois à un mot. Disposé ou non en strophes elles-mêmes librement structurées. Il suffit de feuilleter plusieurs recueils ou encore une anthologie de poésie contemporaine pour s'apercevoir de la diversité des manières d'utiliser et de disposer le vers. La tradition n'est pas reniée, pour autant: elle reste un point de référence sur lequel les poètes exercent leur pouvoir de recreation. La référence à l'alexandrin peut ainsi prendre la forme du dodécasyllabe de Jean Ristat qui découpe un flux verbal ininterrompu. sans ponctuation et sans pauses, en vers de douze syllabes strictement comptées, avec passage à la ligne dès que le compte est écoulé, même si c'est en milieu de mot :

Enterrez-moi tout nu là sera ma demeu

Re où vous irez et le bruit de vos pas en l'é

*Chc d'une âme amoureuse portera la nouvelle*¹

Approximativement ou par assonance ou contre-asonance, les vers riment ou non, ou encore de manière virtuose, avec des lois propres, telles les rimes augmentées de la poésie unanimiste, ou les rimes coupées de Brassens, ou encore les rimes ingénieuses d'Aragon — enjambées, complexes telles celles des tercets de « O mon torrent » qui répartissent les homophones entre les vers (v.1: consonne; v. 2: voyelle; v. 3: voyelle + consonne) :

Ils t'ont dit Tu n'as rien Ni ton bras ni ton âme

1. Du coup d'État en littérature. Gallimard 1970.

Vente en fut faite à Dieu le Paradis pour prix

Acquitte de ta vie un échange sublime (Le Fou d'Elsa)

On trouve, parmi les formes fixes héritées de la tradition, la terza rima telle quelle, sous la plume d'un poète à vers réguliers comme Patrice de la Tour du Pin, mais c'est surtout le sonnet qui connaît une postérité en particulier grâce à l'Oulipo (Ouvroir de Littérature potentielle) : sonnet « irrationnel » de Jacques Bens, où se retrouve seul l'impératif des 14 vers, répartis de manière à figurer une approximation du nombre irrationnel (3,1415), ou encore «sonnet en prose » et « sonnet de sonnets » (14 sonnets en prose répartis en 4 + 4 + 3 + 3) par Jacques Roubaud dans recueil dont la composition extrêmement complexe relève de la logique du jeu de go. Voici le premier des sonnets en prose du recueil:

*Je ne vois plus le soleil ni l'eau ni l'herbe métant emprisonné où nul matin n'a
de domaine si dans le cube pur de la nuit te distingue d'autres branchages
que sur l'arche des pensées je les chasse je les cache*

*n'ont de place que les lampes la division du dair au sombre au devant de
moi coupant le visible le peu de monde matériellement étendu à plat oui
devant moi accessible partout à mes mains*

*car tous obfets d'ici disparus j'ai suscité soleil pour soleil eau pour eau j'ai
tait traverser des monceaux d'opaque à des soleillements d'aiUeurs o soleils
en qui j'ai confiance*

*à quel point vous êtes moi je peux vous montrer a tous dire couleur des bois
orange dire rouge et être cru soleils réveillés sur ma langue soleils alentour-
averses²*

¹Le Fou d'Elsa. Gallmard, 1963.

²Gallimard, 1967.

Ceci témoigne non seulement de la recréation du sonnet par la prose, mais aussi des variations de la prose elle-même. Si le poème en prose peut se présenter sous la forme de sages paragraphes comme ceux du parti pris des choses de Francis Ponge, il adopte des formes elles aussi extrêmement variées : dans ce sonnet de Jacques Roubaud, on notera l'absence de ponctuation, déjà inaugurée par Mallarmé, mais confirmée par la décision d'Apollinaire de la supprimer dans la publication d'*Alcools* en 1913, la présence de blancs plus importants que de simples espacements entre les mots, la disparition de la notion de phrase puisque l'ensemble se présente comme un flux continu qui ne cherche pas la cohérence logique discursive d'un groupement à l'autre, à quoi s'ajoute l'emploi de néologismes (soleillements, alentour-averses). La plupart de ces traits sont caractéristiques de l'écriture poétique moderne. Mais là aussi, à peu près, il y a autant de formes revêtues par la prose que de poètes. Par exemple, on peut évoquer les deux pages denses, sans ponctuation ni alinéa, juste coupées de quelques blancs supplémentaires entre les mots et de parenthèses ouvertes et jamais fermées, de « Théâtre soufflé » de Gérard Macé dans *Les Balcons de Babel* (1977) : cette écriture de la prose a des traits en commun avec celle de Claude Simon dans le roman. Les frontières entre genres, à cet égard, ont tendance à s'estomper, et c'est aussi là une des grandes tendances de la langue littéraire au XX^e siècle.

On peut compter le verset, entre prose et vers, bien que sa définition même soit bien floue et que les poètes lui préfèrent souvent d'autres dénominations : « vers » pour Claudel, « alinéa » pour Ségalen, « laisse » pour Saint-John Perse. Une forme nouvelle, c'est en tout cas, qui se situe entre paragraphe de prose et vers libre long, avec des typographies différentes, soit, comme un paragraphe de prose, avec début en retrait, puis alignement contre la marge gauche, soit, à l'inverse, avec un début contre la marge gauche et ensuite un retrait systématique, tels ces quelques versets des *Chants d'ombre* (1945) de Léopold Sédar Senghor où se fait bien sentir ce caractère intermédiaire entre vers et prose :

*Nuit qui me délivres des raisons des salons des sophismes, des
pirouettes des prétextes, des haines calculées des carnages
humanises*

*Nuit qui fonds toutes mes contradictions, toutes contradictions
dans l'unité première de ta néantude*

*Reçois l'enfant toujours enfant, que douze ans d'errances n'ont
pas vieilli.*

La seule forme fixe qu'ait véritablement adoptée le XX^e siècle est le haïku japonais, fondé sur une suite de trois vers, de 5,7 puis 5 syllabes chacun. A vrai dire, peu de poètes français ont écrit des haïku sous cette forme stricte. Dès 1920, très tôt, Paul Eluard s'était essayé à composer onze haïku auxquels il a ensuite donné le titre « Pour vivre ici » : sur les onze, trois seulement suivent les exigences syllabiques, et un seul la tradition thématique du terme de saison. Cette adoption et cette fascination, dont se réclament aussi et plus profondément Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, en vérité, s'inscrivent surtout, avec la justesse et la limpidité du trait poétique, dans une esthétique plus générale qui est celle du fragmentaire, de la brièveté et de la densité dans l'expression d'une émotion poétique.

La perception purement visuelle du poème, sur la lancée du Coup de dés, prend très vite une importance nouvelle, avec les calligrammes publiés par Apollinaire en 1918, qu'il avait d'abord pensé appeler « idéogrammes lyriques », poèmes dont l'écriture et la typographie sont aussi représentation. dessin, tel le poème « Il pleut », agencé en cinq longues lignes obliques qui vont du haut en bas de la page, légèrement de la gauche vers la droite, comme des lignes de pluie. Ainsi on peut arriver à de véritables tableaux calligraphiques où l'écriture de la poésie le dispute à l'art du dessin, comme dans les logogrammes de Christian Dotremont. Les poèmes, illisibles sur le tableau tant les caractères sont modifiés et pourtant effectivement écrits, figurent en clair, à part. Les audaces typographiques, sous forme de jeux de mise en page comme les Mille milliards de poèmes de

Raymond Queneau, avec des lettres, ou même avec d'autres signes (traits, notes de musique, chiffres), figurent une véritable topographie poétique que le poète-typographe Jérôme Peignot appelle une typoésie. Principalement on retiendra de ces recherches l'importance donnée au blanc typographique non plus codifié mais librement réparti par l'auteur dans la mise en page du poème, aussi bien à l'intérieur des vers ou des lignes de prose qu'autour, pour ménager des espaces de silence, des décrochements ou des attentes. La lecture s'en trouve modifiée, dans une appréhension d'abord globale, puis délinéarisée par les artifices de disposition qui suspendent les rapports entre mots ou syntagmes fixés par les habitudes linguistiques. L'espace poétique devient un signifiant du poème.

Ce sont des avancées technologiques que la recherche poétique fait son miel. De nouveaux supports d'écriture et de création se font jour avec l'informatique, mais, de manière plus récente, il faut y ajouter aussi une poésie qui use des supports acoustiques qu'offre le XX^e siècle et qui permettent mise en jeu et diffusion de la voix: depuis les années 1950, Bernard Heidsieck est considéré comme l'un des fondateurs de la poésie sonore. C'est aussi une manière d'en revenir, d'une façon radicalement différente bien sûr, aux origines mêmes de la poésie, qui a d'abord été dite ou chantée, avant d'être écrite.

Depuis plus d'un siècle ce rapide panorama est loin d'épuiser l'extrême diversité des formes prises par la poésie. Il est difficile de parler de « poème » pour certaines productions. Ce sont des systèmes, ou encore des questions posées aux limites de la poésie et du langage. Réunis en groupes de recherches formelles, certains poètes reprennent à leur manière la grande et ancienne tradition du trobar : on peut considérer ainsi le mouvement Dada autour de Tristan Tzara, les deux époques du surréalisme autour d'André Breton, le lettrisme fondé par Isidore Isou, ou encore, toujours en activité, l'OuNpo créé par Raymond Queneau. Il est prudent, dans cette multiplication des formes, pour parler du poème dans la perspective contemporaine, d'employer avec Henri Meschonnic l'expression « poème libre » qui a l'avantage de laisser le champ ouvert.

C'est cette liberté des forms qui reflète un regard nouveau sur la langue poétique, et même sur un certain aspect du langage que j'ai appelé ailleurs « l'autre versant du langage », y définissant un fonctionnement particulier, celui des grammaires du signifiant. La nouveauté radicale dans cette primauté donnée au signifiant par Mallarmé relève, en effet, aussi d'une prise de conscience déjà indiquée clairement dans *Crise de vers* - la conscience que le langage poétique est radicalement autre que la langue de communication. Il est un des premiers poètes de son temps à théoriser le fait que la langue du poème doit désormais être distinguée résolument de la langue du discours :

*Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue
d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immé-
diat ici, là essentielle¹.*

Dans cette prise de conscience explicite quelque chose d'essentiel dans la langue de la poésie devait se dégager, se révéler plus purement. Au cours du siècle, la poésie s'est dépouillée du narratif et de toutes conventions ornementales. Cet écart s'est vu confirmé également par les découvertes de la psychanalyse, bien que les premiers poètes à s'en être réclamés, comme les surréalistes autour de Breton, se soient mépris sur la possibilité d'une ouverture à l'inconscient par l'écriture automatique.

Le signifiant joue un rôle primordial, sur cet autre versant du langage, qui ne correspond pas à la définition saussurienne où il n'a qu'un rôle de simple support, acoustique ou graphique. Cette définition s'applique au discours de la communication, où le signifiant est passif, soumis aux règles du lexique et de la grammaire, alors que les idées, la logique, sont portées par les signifiés. Pour la poésie moderne il n'en va pas de même, où le signifiant joue, de même que le signifié, un rôle actif dans ce qui se dit. Le fonctionnement du signifiant, dans la liberté qui lui est conférée par les poètes modernes, dans sa plasticité qui en fait une matière première, multiplie les possibilités logiques de la langue dans laquelle il s'exerce, et intensifie du même coup sa capacité à signifier.

En elle-même, la lettre y prend une importance particulière, par son aspect graphique, non pas ornemental comme les letrines ornées des textes anciens, mais dans sa typographie et sa réalité : on a évoqué la typoésie de Jérôme Peignot, on eut, plus anciennement, citer, dans *Langage cuit* (1923) de Robert Desnos, la manière dont le poète joue sur les lettres M et N dans l'« Élégant cantique de Salomé Salomon ». d'abord par un jeu serré d'allitérations, puis avec le nom même des lettres, et le poème se termine ainsi :

Aime haine MN

Et n'aime NM

haine aime NM

aimai ne MA¹

C'est le mouvement lettriste qui se fonde sur la lettre comme élément premier, en dehors de toute référence à un sens, pousse jusque dans ses retranchements logiques cet attachement au signifiant pur en se concentrant sur l'écriture ou l'énoncé de lettres ou de syllabes sans signification dans un cadre ou dans une mélodie pourtant reconnaissables parce qu'elles renvoient à des structures déjà existantes. Ainsi il existe des haïku lettristes récemment écrits par Maurice Lemaitre et « traduits » en écriture japonaise, et qui respectent d'autant plus les règles de composition syllabique que les syllabes elles-mêmes ne renvoient à aucun sens. On peut aussi évoquer les lipogrammes de l'Oulipo, fondés sur l'absence d'une ou de plusieurs lettres dans un texte, tel ce hpogramme en e(c'est-à-dire sans e) de Raymond Queneau, dont voici le début :

*Au son d'un ocarina qui jouait /Dr du Rhin. Ait Baba, un pacha
nain plus lourd qu'un ours, un gros patapouf, bâfrait riz. pois,
macaroni gisant dans un jus suri, un jus qui aurait trop bouilli,
un jus qui aurait acquis un goût ranci ou moisit² .*

Ce ne sont pas là les aspects principaux d'une poétique du signifiant : une des premières conséquences en est l'importance accordée au mot et au mouvement qui va de mot en mot dans une sorte d'extension de la paronomase, ce que Henri Meschonnic appelle la rime généralisée. La poésie moderne, comme le

¹Corps et biens, Gaibmard

²Oulipo, La Littérature potentielle, Gallimard. Foliotssais, 1973.

faisaient les Grands Rhétoriciens, aime à jouer avec les mots et avec les lettres et phonèmes qui les composent, et donc avec les figures d'ambiguïté, d'ambivalence et d'équivoque : la paronomase, l'anagramme, le calembour, la métathèse mais aussi la contrepèterie. Toutes ces figures sont mises à profit par exemple dans les aphorismes de Rose Sélavy par Robert Desnos (Corps et biens), dont cette contrepèterie :

Les caresses de demain nous révéleront-elles le carmin des déesses?

L'usage plastique du signifiant permet aussi de faire exister plusieurs sens ou plusieurs mots possibles sur une seule occurrence, non seulement par polysémie ou syllepse, ce qui déjà se faisait, mais par des équivalences ou des analogies phoniques ou graphiques. C'est ainsi que lorsque Saint-John Perse écrit dans Amers:

*Je vais, je vais un chemin d'ailes, où la tristesse elle-même n'est
plus qu'ailes...*

Aussi on entend « n'est plus qu'elle ». dans une tonalité moins métaphorique et plus métaphysique, ou encore quand un peu plus loin il évoque, à son déclin, le Soleil du pâtre, sous les nuées d'abeilles, on est très proche de l'expression plus courante « des nuées d'abeilles ». On pourrait multiplier les exemples. C'est ainsi que selon la belle formule de Roland Barthes (Le Degré zéro de l'écriture), le mot est « un signe debout « qui » s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles »:

Dans la poésie moderne les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux ; la parole est alors le temps épais d'une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la « pensée » est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots¹.

Ce « hasard » est bien plutôt un travail, dont témoignent par exemple les brouillons de Saint-John Perse : les lignes sont étoilées par des blocs de mots isosyllabiques, proches par le signifiant, entre lesquels il opérera un choix, tels

¹Le Degré zéro de réécriture, p 34-35

ressac/accès, ou aile/aire, ou aigle/angles/aigres, ou encore grève/glaive. Parfois on les retrouvera en combinaison. Le signifiant joue ainsi un rôle de nouage entre plusieurs réseaux de signification auxquels il renvoie. Par cette capacité à convoquer à lui des réalités tout à fait différentes, il contribue à transformer aussi la perception même de cette réalité, ce que constate Henri Meschonnic :

Le mot dans une oeuvre est à la fois sur plusieurs plans . Un mot riche de sens n'a pas plusieurs sens, mais un sens sur plusieurs plans. La structure verbale complexe est le perçu d'une pensée complexe, inégalement, fragmentairement organisée dans le langage de la communication — fortement organisée dans une oeuvre : cette organisation est alors à la fois le but et le contenu ¹

Sur cet autre versant du langage, non seulement le signifiant échappe à la linéarité, mais il ne connaît pas non plus la loi saussunienne d'arbitraire du signe. Il n'est pas cette monnaie dont parle Mallarmé, et qui passe de main en main indifféremment, mais il habite le sujet, qui se l'approprie. Nombre de poètes modernes se rattachent à la pensée cratylienne pour laquelle le génie du nom est de contenir la profondeur de la relation qui existe entre le nom et ce qu'il nomme. La recherche du poète est donc celle de cette propriété du mot, qui passe par l'exploitation de toutes ses composantes - son histoire (étymologie, Archéoloç des sens), son signifié (polysémie, étagement des sign cations), sa lettre (ambiguït diverses, paronomase, anagram-me,, mais aussi l'histoire de son rapport de poète au mot. C'est ce que Saint-John Perse appelle la charge magique quand, évoquant les oiseaux de Georges Braque et les mots de la poésie, il compare leurs aventures respectives :

Dans la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation,

*ris ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots :
à même la sève et la substance originelle. Et bien sont-ils comme
des mots sous leur charge magique : noyaux de force et d'action,*

¹Pour ta Poéugue I. Gallimard. 1970. p 56

*foyers d'éclairs et démissions, portant au loin l'initiative et
la prémonition ¹.*

Cette maturation n'est pas celle d'une dialectique discursive, mais relève d'une logique autre qui amène des engedrements libres à partir d'une matrice donnée et s'enrichit des ambiguïtés et analogies du langage, qu'elles soient phoniques, lexicales, morphologiques ou syntaxiques. Cette logique autre est non linéaire, non combinatoire. Une simple parenté phonique suffit à rapprocher des signifiants, ce qui favorise l'association. Max Jacob commence une de ses *Œuvres burlesques* en glissant d'un vers à l'autre sans souci de l'absurdité :

La bourse boule ' avis

La bourse ou la vie

Là bout sous la vie

(glas ! boue !) sourd l'ami [...]²

Les mots ne sont pas seulement ceux que fournit la langue : la tradition des néologismes et des mots-valises remonte à la fin du XIX^e siècle, et leur pouvoir de suggestion est bien connu. Mais ce que met en valeur la poésie du XX^e siècle, c'est la jouissance de créer, avec une concentration de mots inventés, un monde lui-même étrange, où se retrouve, comme l'indique Henri Michaux dans sa préface au *Voyage en grande Garabagne*, un « possible de quelque chose qui «aurait pu être», tel le peuple des Nijidus :

*Pour ne pas m'éloigner davantage de ma pensée, les Nijidus
sont des bar nos et des nppechoux. plus dépourvus de brillant
que n'importe quoi, et yayas et gribelés³.*

L'approximation est une condition de liberté: le langage des signifiants permet une création verbale constante, la langue n'est pas figée, et au contraire la poésie enlève aux clichés (ou aux expressions toutes faites leur rigidité) pour les remettre dans le flux poétique. Saint-John Perse évoque dans *Exil* une affaire de

¹Oiseaux. Gallimard, 1963.

²Les Œuvres troyennes et Mystiques de Frère Matore, Gallimard, 1936. p. 229.

³Ardeurs. Gallimard, 1967.

douceur, là où la langue courante n'emploie que le pluriel et accompagné du mot douleur, paronyme de douceur mais en contraste total de sens. Nombre de poètes modernes ne restent pas non plus à l'intérieur d'une seule langue, mais en intègrent d'autres, et d'autres écritures, tel Lorand Gaspar l'arabe dans certains poèmes de *Sol absolu* ou Christian Prigent l'anglais, l'allemand au milieu d'expressions en français parlé.

À propos de cette préférence on a employé le terme de nominalisme pour le signifiant qui, il est vrai, se présente souvent comme substantif ou groupe nominal, ou encore d'agrammaticalité : même quand le texte semble en accord avec la syntaxe discursive, il est vrai que la logique est plutôt celle de la juxtaposition, de la mise en regard. On peut distinguer plusieurs voies parmi la variété extrême des manières adoptées. La première, qu'elle s'exprime en vers ou en prose, est proche de la syntaxe ordinaire, mais avec une tendance à l'ellipse, à l'asyndète et à la parataxe. comme dans ce court paragraphe de René Char :

J'entrouvre la porte de notre chambre. Y dorment nos jeux.

*Placés par ta main même. Blasons durcis, ce matin, comme du
metal de certsier¹.*

Une autre voie est plus fragmentaire, et juxtapose groupes nominaux ou phrases non verbales, quelquefois selon une disposition typographique particulière, spatialisée. mais pas toujours. Ces quelques vers de Philippe Jaccottet extraits de *Airs* forment presque un haïku :

*Monde né d'une déchirure
apparu pour être fumée '*

*Néanmoins la lampe allumée
sur l'interminable lecture*²

On trouve également des poèmes qui se présentent comme des bribes de paroles ou des phrases en suspens. La poésie contemporaine utilise volontiers cet effet du suspens, qui se fait sentir et par la mise en page où le blanc trace le lieu du

¹Dédicace - de *Lettera amorosa*. in *La Paroie en archipel*. Gallimard, 1962.

²Gallimard, 1967.

silence (la fin de vers, qui n'est pas obligatoirement une fin de phrase, a en elle-même de tout temps joué ce rôle de suspens) et par l'anacoluthie : ainsi dans cet extrait de « *Criangulation* » de Jean Daive, suite discontinuée d'émergences langagières :

*J'étais
comme un regard qui n'est plus que derrière soi
et terme aux paupières
de nous
non plus les choses de la nuit ni la nuit
mais
l'acte [...]*¹

On peut noter, dans tous ces cas, la préférence pour la densité, l'ellipse, la brièveté, comme si tout un implicite était là, dont émerge le poème de manière fragmentaire : une parole en archipel, pour reprendre le titre d'un recueil de René Char. Cet aspect fragmentaire est par exemple caractéristique de l'œuvre d'Éluard qui joue de la démultiplication et du foisonnement de fragments plus ou moins élémentaires, plus ou moins importants, qui se répètent, s'engendrent, prolifèrent et migrent en quelque sorte dans le poème, mais aussi de poème en poème, et même de recueil en recueil, assurant ainsi la cohérence structurelle et du poème, et d'une œuvre entière de poésie ininterrompue.

La composition basée sur l'association libre, la juxtaposition de propos sans liens logiques apparents, la fantaisie de l'absurde, les images mettant en regard des

référents absolument étrangers, sont des procédés présents très tôt dans le XX^e siècle : on les trouve chez Max Jacob ou les poètes de Dada, et ils se voient confirmés par le mouvement surréaliste. Même les poètes qui ne se réclament aucunement de ces mouvements vont dans le sens de cette liberté donnée au langage, qui leur permet d'ouvrir des voies poétiques nouvelles. Les images ne sont plus traitées comme des ornements du discours, mais comme la propriété inhérente

¹Voir Bernard Delvaile. La Nouvelle poésie française, Seghers, p. 139-140.

au langage de conjoindre librement des mots pour faire jaillir une réalité autre, comme dans le vers fameux d'Eluard. La terre est bleue comme une orange, ou encore cet autre de Breton, Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre.

Ainsi les poètes contemporains emploient les éléments du langage en se jouant de la logique ordinaire, mais une autre apparaît, plus ambiguë, qui relève de la logique inconsciente où des catégories qui s'opposent d'ordinaire ne se contredisent pas : le positif et le négatif, l'actif et le passif, l'envers et l'endroit. Cette coexistence des contraires est bien représentée dans l'oxymore, figure aimée de René Char en particulier, qui parle de « l'exaltante alliance des contraires ».

Son étrangeté figure parmi les caractères qui sont le plus souvent attribués au langage de la poésie contemporaine. Elle lui est même fréquemment reprochée comme une obscurité. Pour Maurice Blanchot, ce reproche est lié à la langue littéraire elle-même, quelle qu'en soit l'époque :

De tout temps il a été implicitement reconnu à ceux qui ont quelque chose à voir avec l'étrangeté de la parole littéraire un statut ambigu. un certain jeu à l'égard des lois communes, comme pour laisser place libre, par ce jeu. à d'autres lots plus difficiles et plus incertaines.

Il paraît que l'écart entre la langue de la poésie et les « lois communes » du langage n'ait jamais été aussi grand. C'est que la poésie moderne ne cherche pas à se faire comprendre, mais elle se place dans le rapport énigmatique de l'homme

face au monde, au langage, à lui-même, à son désir. Elle ouvre alors des brèches dans les contraintes de la langue, décloisonnant les catégories grammaticales, faisant l'ellipse des ligatures, effaçant les frontières de mots et de phrases, toutes tendances qui ont diffusé dans d'autres genres et même, de manière apparemment paradoxale, dans certains usages de la langue courante.

Il serait bien étonnant que l'on ne retienne pas ce siècle qui vient de s'écouler comme une période particulièrement féconde en matière de poésie, féconde en recherche de formes, féconde aussi en publications, même si les poètes se plaignent de leur petit nombre de lecteurs. En mettant à profit le rôle actif du signifiant, la poésie moderne ne fait en définitive que rendre évident et patent ce qui était à l'œuvre depuis toujours mais dans des structures en quelque sorte préétablies. C'est là un moment crucial dans une longue histoire où l'évolution des structures poétiques a sans cesse accompagné celle des hommes, des techniques et de la langue. Si l'époque moderne a pu donner librement toute sa place à l'activité du signifiant dans la poésie, c'est que la position de l'individu par rapport au groupe a été modifiée, que sont devenus de plus en plus insupportables pour les poètes des codes tout faits et qui tendaient à être saturés.

Le devoir de la poésie est un enjeu paradoxal, dans la mesure où elle travaille autour du lieu le plus intime du sujet humain, mais en faisant voler en éclats les frontières de l'individu pour atteindre le lieu de l'être - un lieu où s'efface le sujet. Ce qui structure la poésie est de la même essence que ce qui cause aussi le sujet. C'est ainsi que la poésie n'est ni une écriture ornementale, ni non plus ce « haut langage » où l'on a cru devoir la hisser pour mieux l'oublier sur ces hauteurs, mais elle est l'écriture même de ce qui fait qu'il y a du sujet, avant toute compréhension elle lui parle là où il y a du sens pour lui.

La poésie peut être bien cet « inconscient du langage » dont parle Henri Meschonnic, mais comme telle, pour que ses signifiants circulent et restent vivants, elle a aussi à se renouveler sans cesse. C'est une loi qui a toujours été la sienne. La vie et l'histoire du langage ordinaire nourrissent celles du langage poétique et inversement : les deux versants ne sont pas étanches l'un envers l'autre, loin s'en

faut. Les formes sont poreuses et la liberté extrême que manifeste la langue poétique s'est propagée vers d'autres emplois dans une continuité d'investissements où se dit quelque chose de la vérité de l'homme. À cet égard, la poésie moderne est aussi un révélateur, aux avant-postes de la langue du XX^e siècle.

1.2. Caractéristique de la poésie ouzbèke du XX^e siècle

La caractéristique spécifique principale des poèmes modernes ouzbèkes consiste en ce qu'ils expriment le cas réel sous forme poétique. Les autres caractéristiques qui leur sont spécifiques sont à prose et poésie caractéristiques compactes dans des poèmes, des façons d'utiliser saj', Aruz et formes masnaviy, lettres », et les méthodes de odes ne sont pas permanentes dans les poèmes classiques. Voilà pourquoi seulement différents types de genre peuvent être représentés par leur expression, parce qu'ils ne contiennent pas de manière spécifique typique qui montre l'évolution du genre. Voilà pourquoi nous ne pouvons pas soutenir l'idée de scientifiques de diviser le poème dans le genre intermédiaire selon "genre colorfulness" de cas qui vient de certains détails internes de développement. Par exemple, le spécialiste russe dans la littérature G.N.Pospelov comprend lyrique poème épique de genre intermédiaire¹, V.E.Khalizev dit qu'il est un genre de intertype².

Comme l'écrit V.I.Sorokin comme genre poème épique est apparu dans la Grèce antique. Ils parlent de la brièveté des héros légendaires, et à propos des dieux³. Il affirme que le nouveau type de poème paru dans XIV-XVII siècles et au début si le XIX siècle. Il donne «âmes mortes» de Gogol comme l'un des premiers poèmes et mentionne à propos du terme «poème réaliste» en prose et par ce fait une certaine confusion. Mais comme l'histoire du genre dit, il n'y a pas de poème complet créé entièrement en prose.

En deux volumes «Théorie de la littérature" qui a été publié en 2004 par S.N. Broytman sous l'édition de N. D. Tamarchenko il est écrit que les œuvres d'Homère et Virgile sont des poèmes épiques, le terme epos lyriques peuvent être utilisés pour des œuvres telles que "Human vues "par N.Hikmat,« milieu du siècle

» par V.Lugovsky, "Odysseus" d'Homère exprime des événements historiques de grande période, il contient des fonctionnalités épiques et voilà pourquoi le terme «poème épique» est utilisé, "vues humaines" par N.Hikmat, «milieu du siècle» par V. Lugovsky sont exprimés par des termes différents comme poème, ballade, intrigue épique dans la théorie de la littérature, mais en même temps N. D.

¹Pospelov G.N. Teoriya literaturi. –M.: Visshaya shkola, 1978. – s. 113.

²Xalizev V.E. Teoriya literaturi. –M.: Visshaya shkola, 2000.– s. 316.

³ Sorokin V.I. Teoriya literaturi. –Moskva, 1960. –s. 246.

Tamarchenko les définit comme «epos lyriques»¹, La principale caractéristique spécifique de poèmes modernes est qu'ils expriment le tas réel sous forme poétique.

Les autres caractéristiques qui leur sont spécifiques à la prose et poésie caractéristiques compactes dans des poèmes, des façons déjà utilisées, Aruz et Formes masnaviy, lettres », et les méthodes de odes ne pas être permanentes dans les poèmes classiques. Voilà pourquoi pourquoi les différents types d'un seul genre peuvent être représentés par leur expression, parce qu'ils ne contiennent pas de manière spécifique typique qui montre l'évolution du genre. Voilà pourquoi pourquoi Nous ne pouvons pas soutenir l'idée de scientifiques de Diviser le poème in the genre intermédiaire selon le "genre colorfulness" de cas qui vient de certains détails internes de développement. Par exemple, le spécialiste russe dans la littérature G.N.Pospelov inclut lyrique poème épique de genre intermédiaire², V.E.Khalizev dit qu'il est genre non de intertype³, parce que différents destins, caractéristiques lyriques historique vue d'époque, c'est-à-dire les sentiments humains de la période sont exprimés dans ces œuvres.

S.N.Broytman classe les types de poème épique. Selon ses idées, il a de tels types colorés comme poème-ballade, poème épique lyrique, poème lyrique, et epos lyriques. Dans le même temps, la théorie de la traduction définit le poème de la ballade comme un genre indépendant, ce qui montre la confusion de

classification. Au même moment, il n'y a presque aucune œuvre littéraire à l'étape de l'épopée lyrique. Nous pouvons dire qu'il ya beaucoup de poèmes épiques lyriques et lyriques dans la création de poème.

Il y a aussi un cas qui attire le lecteur. Selon ses recherches poème lyrique et epos lyriques sont des genres neosyncretic. Le processus de novelization se passe dans la structure des poèmes épiques lyriques, le héros a perdu son statut, et une personne est apparu à sa place, la base de celui-ci est sujet épique, il est

¹Tomashevskiy B.V. Osnovi teoriya literaturi. - Moskva, 1971. – s.257.

²Pospelov G.N. Teoriya literaturi. –M.: Visshaya shkola, 1978. –s. 113.

³Xalizev V.E. Teoriya literaturi. –M.: Visshaya shkola, 2000.–s. 316, 324-25.

enrichi avec les héros en mouvement et des épisodes. Les pensées de scientifique montrent que le poème est améliorée et enrichie par le temps.

En commun, les types de poèmes peuvent être classés selon l'expression de cas et les méthodes de celui-ci. Dans ce cas, il est difficile de rejeter qu'il ya lyriques, épiques lyriques, des poèmes dramatiques dans la littérature. poèmes lyriques sont spécifiés selon la généralisation littéraire des sentiments lyriques. Le lieu principal en eux est donnée à l'interprétation des sentiments faits par l'auteur et leur effet sur le développement de cas. Voilà pourquoi ce type de poèmes ne se réfère pas à une ligne de sujet. Ce cas peut être mis sur la formule selon les études suivantes:

EMOTION + CASE + ATTITUDE

LYRIC + EPIC + LYRIC = LYRIC POEM

l'attitude lyrique vers le cas joue le rôle de premier plan dans le poème épique lyrique. Conditionnellement il peut être exprimé selon la formule suivante:

EPIC + LYRIC + EPIC = LYRIC EPIC POEM

Description Epic domine dans le poème épique lyrique. En venant de cette fonctionnalité de lyrique poème épique, V.Kikans écrit: "sans image épique du poème du monde ne peut pas prouver son existence¹. En parlant de poèmes épiques L.K.Dolgopolov est remarqué de ne pas utiliser le terme lyrique épique dans ses œuvres². thinkings N.Rahimjonovs de poème épique lyrique sont les mêmes que V.Kikans. Il écrit: «l'attitude de l'objet et des poètes vers cet objet existe en parallèle dans le poème épique lyrique. le développement Dialectique de cas trouve

son reflet dans le destin des héros et exprimé dans un sujet concret»³. Si l'attention est portée ces caractéristiques sont reliés en un seul point. Il est le sous-sol de cas dans un sujet.

Les idées suivantes du scientifique de littérature V.Kikans et de V.Jirmunsky correspondent les uns aux autres: « Dans la description épique de la réalité lyrique poème est basé sur l'étanchéité, exprime clairement l'approche de l'auteur à la

¹Kikans V.P. *Sovremennaya sovetskaya poema*. –R.: Zinatne, 1982. –S. 227-228.

²Dolgoplov L.K. *Poemi Bloka i russkaya poemakonsta XIX nachala XX vekov*. –M.-L.: Nauka, 1964. –S.13.

³Rahimjonov N. *O'zbek sovet adabiyotida poema*. –T.: Fan, 1986. –B. 16.

réalité descriptive. Par cette fonction, il se distingue des autres types de poème "¹. Cette couleur lyrique et étanchéité créent une atmosphère pour donner large place pour début lyrique, la base lyrique, pause lyrique. Voilà pourquoi, quand nous lisons poème lyrique nous regardons pour la situation en elle. Epic caractéristiques peuvent flotter à partir de la base de la description lyrique. Seulement dans ce cas, nous pouvons commencer à se sentir les émotions de héros lyrique.

N.R. Rahimjonov écrit: «Dans poème lyrique différent de poèmes lyriques-épique, caractéristiques de la vie sont présentés non seulement dans le courant de sujet concret, mais en interne expressions, attitude à la vie, et les sens du héros lyrique qui sont exprimées par son propre" moi »². Sh.Hasanov, provenant du développement mise à jour des poèmes, écrit: «La principale différence entre poème lyrique et lyrique épique est établi avec un style objectif et subjectif d'expression. Cases, des objets, des personnages et diverses scènes de la vie se présentent devant les yeux du lecteur dans son imagination; les sentiments personnels du poète sont sur la deuxième scène.

Mais dans les impressions de poèmes lyriques, des sentiments d'un héros sont alphabétisés dans un cercle d'un thème et d'avoir un lien étroit avec le monde intérieur de poète. Même s'il y a des informations détaillées sur le cas, elle sert

aussi à ouvrir l'état ou de la constitution d'un personnage lyrique psychologique du héros »³. Pas tous les poèmes lyriques peuvent exprimer constitution. Mais il y a une certaine connexion dans les idées de scientifiques de la littérature. Cette connexion est représentée dans l'expression des émotions des héros lyrique. Les sentiments et les émotions sont le plus souvent présentés dans le monologue. Nous pouvons voir les mêmes caractéristiques de développement clairement dans les poèmes ouzbeks dans la seconde moitié du XX siècle.

¹Kikans V.P. *Sovremennaya sovetskaya poema*. –R.: Zinatne, 1982. –S. 227-228.

²Rahimjonov N. *O'zbek sovet adabiyotida poema*. –T.: Fan, 1986. –B. 16.

³Ҳасанов Ш. XX асрнинг иккинчи ярми ўзбек дostonлари поэтикаси: Филол.фан.д-ри дисс.... –Т., 2004.

Le spécialiste de premier plan dans la littérature Izzat Sulton, concernant les caractéristiques lyriques et épiques de poèmes dit «Poème est une œuvre épique, mais sa forme poétique dirige vers les paroles aussi. Sauf epos et le théâtre, un poème lyrique est une puissance de premier plan dans le poème "¹. Scientist montre correctement les caractéristiques spécifiques du poème qui est l'un des principaux genres de la littérature. la prise de la part de l'auteur dans et exprimer ses pensées à elle joue un rôle de Selon cette fonctionnalité I. Sulton comprend poème à un genre lyrique qui européen la littérature à notre un national dans le XX siècle.

Le scientifique sur la littérature H.Umurov soutient l'idée d'Aristote et V.G.Belinsky qui est pourquoi il est contre l'idée que le type épique lyrique est la quatrième faite par L.Timofeev: "... aujourd'hui, il est inutile de créer« épopée lyrique »ou d'autres types, parce qu'ils appartiennent à eux-mêmes - ils ont pas de sujet². Selon ces idées le scientifique estime qu'il appartient de type épique. Bien sûr, nous pouvons être d'accord avec les pensées de scientifique au sujet de rejet de type mixte. Mais il y a ces types de poèmes qui ne peuvent pas être inclus au type épique. Parce que, selon la dominante dispose poèmes peuvent être divisés en type épique lyrique lyrique, et types dramatiques.

La littéraire scientifique E.Khudoyberdiev considère également le poème comme un type lyrique. Il écrit: «... Dans le drame de l'ouest, et dans les paroles de l'est a une place de premier plan dans la littérature. Mais il est impossible de fournir des besoins esthétiques des peuples seulement avec ces types littéraires. Ils contiennent des caractéristiques de epos qui est "de type royal de poésie, couronne de l'art", voilà pourquoi il est nécessaire d'un nouveau genre littéraire. Ici poème apparaît comme l'un de ces genres "³. Mais le critique littéraire met une limite entre poème et ballade. Vraiment, ouzbèke folklore, ballades et poèmes

¹Sulton I. Adabiyot nazariyasi. –T.: O`qituvchi, 2005. –B.180.

²Umurov X. Adabiyot nazariyasi. –T.: Shark, 2002. –B. 214.

³Худойбердиев Э. Адабиётшуносликка кириш. –Т.: Шарк, 2008.

modernes ont quelques différences selon leurs caractéristiques. Jusqu'à aujourd'hui, ces termes sont utilisés comme synonymes dans notre littérature. Cela montre que le poème est un héritier de ballade en longues périodes. E.Khudoyberdiev comprend un poème des œuvres telles que "Mahabbatnoma" de Khorazmy, Said Ahmad "Taashshuqnoma", "le Abror Hayratul" de Navoi, et en collaboration avec elle analyse comme une ballade "Farhod et Shirin" de AlisherNavoi. Il y a quelques malentendus dans ces idées. Jusqu'à nos jours, ces œuvres étaient des ballades et il n'y a pas une grande barrière entre la ballade et poème.

Le critique littéraire T.Boboev est d'inclure poème de type lyrique épique¹. D.Quronov est contre elle: «Il y a des cas où tous les poèmes sont considérés comme genre lyrique épique et il est pas juste. Quand nous disons que la ballade est genre lyrique épique, nous prenons en considération ", exprimant l'histoire épique à travers l'attitude du héros lyrique». Mais, pour la première, et non pas dans toutes les ballades l'histoire est racontée "par l'attitude du héros lyrique», pour le second, tout épique ou dramatique d'une certaine façon contient l'attitude de l'auteur. Ainsi, toutes les ballades peuvent être inclus pour lyrique épique genre.

Ici, nous pouvons ajouter que ceux-là qui ont des éléments épiques et dramatiques dans leur structure "².

Comme on le voit, il est encore en train de débattre la question de savoir quel type littéraire du poème peut être inclus. Dans le même temps l'approche de D.Quronov enlightens en quelque sorte le cas. Because scientifique prouve que ces poèmes qui contiennent "des éléments épiques et dramatiques dans leur structure" peuvent être inclus pour lyrique poème épique³. Ainsi, il est pas un cas soudain qu'il existe des types de poèmes comme poème lyrique épique, poème lyrique, et poème dramatique. Conclusion est faite selon les caractéristiques dominantes des spécificités de type. Comme le poème est un genre syncrétique, nous devons considérer ce symbole est dominant pour établir son type.

¹Бобоев Т. Адабиётшунослик асослари. –Т.: Ўзбекистон, 2002. –р. 504-505.

²Quronov D., Mamajonov Z. va boshqalar. Adabiyotshunoslik lugati. –Т.: Akademnashr, 2010. –р. 94-95.

³Quronov D., Mamajonov Z. va boshqalar. Adabiyotshunoslik lugati. –Т.: Akademnashr, 2010. –р. 114.

En commun, les débats concernant le poème sont détenus dans trois directions dans notre poésie: a) dans le sens lié à l'utilisation du terme «poème»; b) dans la direction définissant son type; c) dans la direction de classer ses types internes. Voilà pourquoi l'attention accordée à la classification des types internes de poème est en quelque sorte plus fort. scientifique lituanien V. Kikans classifie le poème suivant deux principes: «Le premier principe définit la qualité épique poème: poème épique, poème lyrique, epos lyriques; le second principe définit le genre créant l'intonation: héroïque, satyrique, tragique, comique, élégiaque et etc "¹.

Le scientifique sur la littérature Tomashevsky divisé le poème en trois types comme «fabuleux - épique", "non fabuleuse", et "didactique"². Parlant des types internes du poème M.Chislov les divise en deux types de «poème-chronics» et «poème stylisé»³. Dans ce cas, "poème - chronics" a un sens en quelque sorte court, parce qu'il ne peut pas couvrir tous les types thématiques du poème. Mais poème stylisé peut s'approuver selon l'histoire de la création. Parce qu'il y avait

beaucoup d'autres types de poème qui ont été stylisés sur le stade de développement selon les genres folkloriques comme conte, légende, mythe ou selon la stylisation de certains motifs ou personnages. Ces poèmes sont appelés «conte-poème», "légende-poème», «mythe-poème", ils agrandis la quantité de termes dans la littérature et pour l'éviter, nous pouvons simplement utiliser le terme «poème stylisé» à la place. Nous pensons que, dans la classification des types internes du poème que nous devrions envisager, comme V.Kikans, leur grade d'épopée, genre nature, son thème et la façon de cas en utilisant en elle, son style aussi. Selon cela, les différents types de genre de poème peut être classé comme suit:

1) Selon l'expression de cas dans le poème: lyrique, lyrique épique, poème dramatique.

¹Kikans V.P. Sovremennaya sovetskaya poema. –R.: Zinatne, 1982. –S. 227-228.

²Tomashevskiy B.V. Osnovi teoriya literaturi. - Moskva, 1971. – S.257.

³Chislov M. Vremya zrelosti – porapoemi. –M.: Sovetskiypisatel, 1986.

2) Selon la description du temps dans le poème: historique et poèmes modernes.

3) Selon la recherche stylistique: a) poèmes stylisés créés selon la forme, le sujet et l'expression de ces genres épiques du folklore comme ballade, conte, légende, mythe; б) poèmes créés selon le type classique sous forme de Aruz, masnaviy, ode et dans le style de la lettre. Ils sont masnaviy poèmes, odes, lettre-poèmes, des poèmes, des poèmes sufistic éducatifs et didactiques; в) poèmes modernes créés sur la base du monde des traditions de la littérature moderne.

La formation de tous ces types internes de poème dans la littérature uzbek à la fin du XXe siècle montre que le genre se formait dans sa forme complète. Aujourd'hui poèmes périodiques peuvent être différentes selon l'expression logique historique description du cas social et selon les perspectives des héros.

1.3.Genres de la poésie ouzbèque

Les formes poétiques ouzbèques les plus répandues sont les suivantes: bayt, ghazal, roubaï, qit'a, moukhammas, touyouq, qasida, masnevi, tardzhiband, daston, divan.

Bayt - (arabe -. "shater"). Dans la poésie classique médiévale *beit* – c'est un couplet en tout genre poétique: dans le daston (épopée), ghazals, mukhammas, etc. Selon le genre poétique, les vers, composant le bayt, peuvent rimer entre eux et ne peuvent pas rimer. Par exemple, dans le ghazel les deux chaînes du premier ghazel se riment l'un avec l'autre, les suivants ne se riment pas. Une pensée complète doit toujours être exprimé dans le bayt. Par le nombre de bayts est habituellement déterminé le volume des œuvres poétiques ou la quantité de l'héritage créatif d'un poète.

Le ghazal est l'ancienne forme la plus orientale de la poésie dont le créateur est Hafez, le grand poète lyrique du XIV siècle, est utilisée avec succès dans la poésie moderne. C'est un poème lyrique, composé au moins de trois, mais pas plus de douze bayts, rime par une rime. En règle générale, le contenu principal du ghazal est l'amour, ses joies et ses peines.

Le ghazal se compose des bayts (distiques), le commencement de la rime est dans le premier bayt, à l'avenir - la rime monotone passe par la ligne, à savoir, le premier verset de chaque bayt subséquente reste unrhymed. Ainsi, le système de rimes dans le ghazal est la suivante: aa va ca da, etc. Outre la rime, dans ghazal est utilisé le rédif. Dans le *beit* précédent est nécessairement mentionné le nom poétique (tahallus) de l'auteur. Le nombre de lignes dans le ghazal est toujours même.

Roubaï (arabe, pluriel nombre - rubaiya? .. Littéralement - quadruple) - habituellement quatrain de contenu philosophique, dans lequel la première, deuxième et quatrième lignes se riment, et le troisième reste sans rime. La rime - aaaa, aaba; parfois abab. Chaque roubaï contient une pensée complète. Parfois, après la rime suit le rédif (un mot qui est généralement à la fin de chaque ligne, après la rime).

Qit'a (mukatta) est un poème-monorhyme court généralement du contenu philosophique et didactique (moins lyrique), constituant de 2-8 bayts. Il signifie "fragment" dans la traduction : les soi-disant extraits de qasidas et ghazals dans le patrimoine des poètes persans; plus tard, il a commencé à écrire des poèmes qit'a comme vers indépendants.

Mukhammas (arabe - Upyaterenny) - strophes de la poésie dans le Moyen-Orient, ainsi que certains des peuples du Caucase (par exemple, les Arméniens - muhammaz). Dans chaque strophe de mukhammas il y a 5 versets. Les vers de la première strophe ont une rime générale ou le rédif commun. Les deuxième et les strophes suivantes ont une rime ou un rédif pour toutes les lignes sauf la fin, qui se termine nécessairement par une rime ou un rédif de première strophe (et parfois - répète le dernier verset de la première strophe entièrement).

Touyoug est un single quatrain, rimé par l'homonymes. Le touyoug est une forme de la poésie turque, quatrain (qui se compose de deux bayts), une variation très particulière du Roubai. La particularité du touyoug consiste en type de la rime. La rime devrait être homonymes (Ce genre de rimes est appelé tadhznis). Se diffèrent le tadhznis complet («pur») et le tadhznis intégrale («lié») - tadhznis composé.

1.4. Genres de la poésie française

Parmi les formes poétiques françaises il existe des poèmes à forme fixe dont les plus répandues sont rondel, sonnet, rondeau, triolet, villanelle, *ballade*, *pantoum*. Chacune d'elles a ses particularités d'emploi et de rime. Le rondel, fort en honneur au Moyen Age, est encore, mais rarement, employé.

Le sonnet a été la forme fixe la plus populaire parmi les poètes. Le *sonnet* est la forme qui a connu le plus de succès à partir de la Renaissance. Il se compose de deux quatrains (en rimes embrassées) et deux tercets fondés sur deux autres rimes. Le schéma des rimes du sonnet est ainsi: abba abba ccd ede.

Le rondeau se compose de trois strophes: un quintil, un tercet, un quintil ; chaque strophe est formée sur deux rimes seulement. C'est un poème de treize vers

sur deux rimes, avec une pause au cinquième et une au huitième, et dont le ou les premiers mots se répètent après le huitième vers et après le treizième, sans être eux-mêmes des vers. Le rondeau, fort en honneur au XVIe et au XVIIe siècle, est encore quelquefois employé.

Le rondeau redoublé se construit sur deux rimes et se compose de six quatrains à rimes croisées, commençant alternativement par la rime féminine et par la rime masculine. Les vers du premier quatrain forment successivement le quatrième vers des quatrains no 1, 2, 3, 4 et 5. Le sixième quatrain se complète par un refrain formé des premiers mots du rondeau.

Le triolet est un poème de huit vers, généralement des octosyllabes. Le premier, le quatrième et le septième vers sont les mêmes, d'où le nom de la pièce; de même, le second vers est repris au huitième.

La villanelle. Les tercets doivent être écrits sur deux rimes. Le premier vers du premier tercet forme le troisième vers des strophes 2 et 4, etc. Le troisième vers du premier tercet forme le troisième vers des strophes 3 et 5, etc. Ces deux vers figurent ensuite dans le quatrain final.

La *ballade* comporte trois strophes d'un même nombre de vers, fondées sur les mêmes rimes, plus un «envoi», strophe plus courte (la plus fréquente est formée de trois huitains d'octosyllabes + un quatrain). Dans sa forme régulière, la ballade est un petit poème composé de trois strophes. Toutes les strophes ou couplets sont sur les mêmes rimes, et les rimes ne sont qu'au nombre de trois dans le poème entier. Les rimes sont réparties selon la structure ABAB BCBC ou ABAB BCC DCD. Le dernier vers de chaque strophe et de l'envoi est le même et se nomme refrain. Le plus souvent, la ballade comporte ou des strophes de huit octosyllabes avec un envoi de quatre vers, ou des strophes de dix décasyllabes avec un envoi de cinq vers. Le couplet, grâce à des rimes redoublées, peut avoir jusqu'à douze vers.

Les contraintes formelles, qui exigent du poète une grande virtuosité, servent à créer un certain nombre d'effets: 1) Les rimes disposées selon un ordre prédéterminé donnent au poème une unité sonore. Elles peuvent aussi créer des liens de sens entre les mots qu'elles rapprochent. 2) Le refrain sert à marquer

l'idée ou le thème de la ballade, pour insister sur une souffrance: le poète évoque souvent, dans la ballade son propre malheur.

Les sujets abordés dans la ballade sont très variés: la vie politique, les mœurs dans la société, la condition de l'homme, la religion, l'histoire personnelle du poète, etc. Mais le sujet qui revient le plus souvent, c'est évidemment la vie amoureuse... Elle est traitée comme dans les chansons des troubadours du XIII^e siècle), donc suivant la tradition courtoise. Le poète évoque les joies et surtout les peines que lui donne son amour pour une femme de préférence lointaine.

La ballade est une forme privilégiée pour le lyrisme personnel. Mais, à la différence des poètes romantiques, le poète du Moyen Âge n'écrit pas gratuitement, pour lui-même, sans souci des autres. Il fait partie d'une communauté, il vit dans le monde et non hors du monde: sa ballade ou sa complainte est toujours adressée à quelqu'un. C'est pourquoi la ballade se termine par ce qu'on a appelé l'envoi: le poète envoie justement son texte à un prince, un seigneur, à une personne aimée... Il raconte sa vie intime ou s'apitoie sur son malheur pour toucher cette personne, pour attirer sa pitié ou sa douceur. Le mot ballade vient de l'ancien provençal ballada, qui signifie "danse": la ballade était à l'origine, aux alentours de 1250, une chanson de danse; elle était inséparable de la musique.

Le *pantoum* apparu au XIX^e siècle est une forme fondée sur l'entrecroisement; les rimes se croisent, le 2^e et le 4^e vers de chaque strophe deviennent les 1^{er} et 3^e vers de la strophe suivante, le 1^{er} vers du poème est aussi le dernier. Le plus célèbre pantoum français est *Harmonie du soir*, de Baudelaire.

Conclusion de premier chapitre

Donc, l'analyse des textes poétiques dans les langues française et ouzbèque montre que dans deux langues comparées il existe des genres de la poésie, pour la nomination desquels chaque langue préfère les termes différents. Par exemple, dans la langue ouzbèque on emploie le plus souvent les termes tels que *beit*, *gazelle*, *roubaï*, *qit'a*, *moukhammas*, *touyouq*, *qasida*, *masnevi*, *tardzhiband*,

daston, sofa; dans la langue française nous rencontrons le plus souvent les termes suivants: rondel, sonnet, rondeau, triolet, villanelle, ballade, pantoum.

Chaque type de la poésie doit être analysé à trois niveaux : 1) au niveau strophique, articulé autour des rimes et du rythme; 2) au niveau syntaxique, c'est-à-dire la disposition des phrases par rapport aux strophes; 3) au niveau sémantique, qui traite des unités thématiques en relation avec la disposition des strophes et des phrases.

Deuxième chapitre.

PARTICULAIRES LINGUOPOÉTIQUES DES TEXTES DE POÉSIE FRANÇAISE ET OUZBÈQUE

2.1. Expression phonologique des textes de poétique

La forme de l'expression comprend la phonologie et la morphologie ; c'est la grammaire du mot. La phonématique et la prosodie composent la phonologie : la *phonématique* est discontinue (discrète, distinctive) ou segmentale ; la *prosodie* est continue ou suprasegmentale. De la phonématique, il ne sera pas directement question ici ; mais si l'étudiant en est capable, il peut procéder à la transcription phonologique du poème à l'étude. La prosodie comprend la métrique et la rythmique.

La métrique est l'ensemble des règles de la versification, donc des règles qui régissent les poèmes en vers réguliers ; en poésie, la versification est facultative ou accidentelle, tandis que le rythme est obligatoire ou essentiel. Se distinguent les poèmes à forme fixe et les poèmes à forme libre ; les poèmes à forme *fixe* sont : la ballade, le rondeau, le virelai, le sonnet, etc. La *ballade* est un poème de trois couplets ou plus avec un refrain et un envoi ; le *rondeau* est un poème fondé sur deux rimes avec des vers répétés ; le *virelai* est un petit poème fondé sur deux rimes avec un refrain ; le *sonnet* est un poème de deux quatrains et de deux tercets (demisizains) qui forment un sizain et c'est la forme fixe par excellence aux XVI^e et XIX^e siècles en France. Les autres poèmes sont des poèmes à *forme libre*, surtout si ce sont des poèmes en vers libres ou en prose.

Un poème se divise en strophes. La strophe est un ensemble ou un groupe de vers, réunis par l'alternance des rimes dans un poème en vers réguliers et séparés par un blanc dans n'importe quel poème en vers (réguliers ou non) ; c'est une stance. Selon le nombre de vers, voici donc les principales strophes : *distique, tercet, quatrain, quintil, sizain, septain, huitain, neuvain, dizain, onzain, douzain*.

La strophe peut ou non correspondre à une phrase, qui est une unité syntaxique plus petite, égale ou plus grande qu'une strophe, qui est une unité métrique ; un poème peut ne comporter qu'une seule strophe.

Le *vers* est l'unité métrique et/ou rythmique correspondant à une unité matérielle, la ligne, dont la longueur peut parfois excéder la largeur de la page (avec alignement à droite ou retrait d'alinéa). Le *verset* (biblique ou non) est un vers en deux lignes (ou plus) où il y a alignement à gauche. Dans les poèmes en vers réguliers et dans certains poèmes en vers libres (avec ou sans signes de ponctuation), un vers commence par une majuscule. Le type de vers régulier (compté) se définit par le nombre de mètres ou de pieds ; le *pied* est une syllabe et il n'y a pas de syllabe sans voyelle, une semiconsonne (semi-voyelle) n'étant pas une voyelle. Selon le nombre de syllabes, de pieds ou de mètres, voici les *mètres simples*: quadrisyllabe (ou quadrimètre), pentasyllabe (ou pentamètre), hexasyllabe, heptasyllabe, octosyllabe; et les *mètres complexes*: ennéasyllabe, décasyllabe, hendécasyllabe, dodécasyllabe.

Un *alexandrin* classique est un dodécasyllabe avec deux hémistiches (ou deux moitiés de vers) de six syllabes séparés par une césure, c'est à-dire par une pause. Le vers français est donc un vers régi par le compte ou la répartition des syllabes, c'est-à-dire par le *nombre*. Mais il ne suffit pas de savoir compter, car il y a aussi une manière de compter : pour avoir le même nombre (pair ou impair) pour chacun des vers (sauf exceptions), il faut retenir les règles suivantes :

1)le **e** dit muet ou caduc (atone) ne compte jamais à la fin du vers, mais il compte et est prononcé dans le vers devant une consonne qui est au début d'une syllabe ou d'un mot : le **e** masculin est un **e** qui se prononce ;

2)il peut y avoir diérèse, c'est-à-dire ajout d'une voyelle devant une semi-consonne pour avoir deux syllabes plutôt qu'une ;

3)il y a parfois surliaison en vue d'enchaîner avec le **e** et d'ajouter une syllabe. La synérèse (de plus en plus rare depuis le XVIe siècle) est le contraire de la diérèse (répandue au XIXe siècle) et elle consiste à supprimer une voyelle pour avoir une syllabe de moins. L'apocope est la chute du *e* à la fin d'un mot ; la syncope est la chute du **e** à l'intérieur du mot et elle est rare ou interdite dans un vers régulier. Pour éviter que le **e** du mot *encore* ne compte devant une consonne, il pourra parfois être orthographié *encor*. L'hiatus est la rencontre de deux voyelles

dans un mot ou d'un mot à l'autre, comme dans *géant* ou *poète* (parfois écrit avec un tréma : *poëte*) ; la poésie du XVIIe siècle cherche à l'éviter, voire à l'interdire ; l'élision est une manière de le contourner, par exemple dans la chanson populaire ou le parler familier : tu es → t'es, tu as → t'as...

L'une des principales règles de la versification et qui est tributaire de la répétition est *l'alternance des rimes féminines et masculines*. La rime féminine est une rime qui se termine par un **e**, qui ne se prononce jamais à la fin et qui peut être suivi d'un **s** ; la rime masculine est une rime qui ne se termine pas par un tel **e**. Il peut y avoir alternance des rimes féminines et des rimes masculines: 1) par des *rimes plates* (MMFF ou FFMM), 2) par des *rimes croisées* (FMFM ou MFMF), 3) ou par des *rimes embrassées* (FMMF ou MFFM). En outre, il arrive que le contenu redouble l'expression par ressemblance ou dissemblance, par résonance ou dissonance, dans une sorte de motivation des rimes et donc de la phonologie par la morphologie et la sémantique ; s'il y a discordance, il y a démotivation des effets de sens.

Toujours de l'ordre de la redondance, *l'assonance* est la répétition d'une même voyelle à l'intérieur d'un vers (au moins trois fois), d'une strophe ou d'une strophe à l'autre ; *l'allitération* est la répétition de la même consonne initiale d'un mot ou d'une syllabe à l'intérieur d'un vers (au moins trois fois), d'une strophe ou d'une strophe à l'autre ; *l'anagramme* est la recombinaison d'un mot avec les lettres d'un autre et c'est un phénomène plus visuel que sonore, les lettres y primant sur les sons, les phonèmes, les syllabes : lire → lier, aube → beau, ravi → vrai, aimer → Marie.

L'homonymie est un jeu de signifiant consistant à rapprocher deux mots par des sons identiques, à la rime ou non ; les homonymes peuvent être homophones (mêmes sons) et/ou homographes (mêmes lettres). La *paronymie* est aussi un jeu de signifiant consistant à rapprocher des mots avec deux ou trois syllabes identiques : *éminent, immanent, imminent* ; la paronomase est un procédé rapprochant deux paronymes dans une proposition. Les jeux de signifiant sont des sources d'ambiguïté sémantique ou de polysémie.

L'*enjambement* est le report, le rejet, au vers suivant d'éléments formant une proposition avec le vers précédent. Généralement, quand il y a enjambement, la proposition est plus longue qu'un vers mais plus courte que deux ; il peut y avoir un point ou un point-virgule à l'intérieur du vers. L'enjambement est l'introduction de l'irrégularité dans la régularité ; sa généralisation conduit au vers libre, où il y a abandon de la rime et disparition parfois totale des signes de ponctuation. L'enjambement est le débordement (caractéristique de la poésie française du XIXe siècle) de la métrique par la rythmique, de la versification par le rythme, voire du vers par la prose ; c'est donc la principale « licence poétique »...

La *rythmique* est à la fois l'organisation des rythmes et leur étude. Alors que la prosodie est la syntaxe de la syntaxe, le *rythme* est la prosodie de la prosodie ; c'est la tension ou l'alternance régulière ou irrégulière des accents et des pauses, de la durée et de la vitesse, de la rapidité et de la lenteur, du mouvement et du repos, de la mélodie et de l'harmonie. L'élision et la contraction sont déjà des phénomènes rythmiques élémentaires. La *liaison* est l'enchaînement de la consonne finale d'un mot et de la voyelle initiale du mot suivant ; il n'y a pas de liaison à la césure d'un vers et devant un *h* dit aspiré ; il y a des liaisons obligatoires (entre le déterminant et le nom commençant par une voyelle, par exemple), des liaisons interdites et des liaisons facultatives. L'*intonation* est le débit ascendant ou descendant du rythme ; elle est souvent liée aux signes de ponctuation, que ce soient des signes de position, plus particulièrement des signes de pose (comme le point d'interrogation, le point d'exclamation et les points de suspension), ou des signes d'assise (comme le(s) tiret(s) et les caractères italiques), les autres signes de ponctuation étant des signes de pause : blanc alinéaire ou autre, majuscule initiale, virgule, point-virgule, point, deux-points.

L'*accentuation* est la distribution des accents selon les pauses ou les silences et selon l'intensité ou la durée. L'*accent* est l'augmentation ou la fluctuation du ton de la voix ; le *contre-accent* est la succession immédiate de deux accents. L'accentuation peut être obligatoire ou facultative ; il y a accentuation obligatoire par l'accent tonique, l'accent prosodique et l'accent d'attaque.

L'*accent tonique* (ou syntaxique) frappe la dernière syllabe prononcée d'un groupe de mots formant une unité phonologique ou syntaxique : groupe nominal, groupe verbal ou groupe adjacent (prépositionnel) ; dans un vers régulier, il se confond avec l'accent métrique et il frappe la dernière syllabe d'un segment syllabique, la dernière syllabe de l'hémistiche et la dernière syllabe du vers et il est donc fermeture ; il ne peut y avoir plus de huit syllabes sans accent tonique. L'*accent prosodique* frappe une assonance ou une allitération, dans une sorte d'écho rythmique : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » [Jean Racine] est bien un vers qui siffle...

L'*accent d'attaque* frappe parfois la première syllabe du premier mot accentuable d'un groupe accentuable ; il est en tête de vers ou de strophe ; c'est un élan, une lancée, une ouverture. Frappant la première syllabe d'un poème, d'une strophe ou d'un segment commençant par une interjection, un pronom ou un joncteur et s'accompagnant parfois d'un tiret ou d'un point d'exclamation, il peut être lié à la césure du poème et donc à sa segmentation [voir plus loin].

Il y a accentuation facultative par l'accent d'insistance ou par l'accent typographique. L'*accent d'insistance* est un accent d'intention marquée d'une manière affective (l'accent frappe alors la première consonne du mot) ou de manière intellectuelle (l'accent frappe alors la première syllabe du mot). L'*accent typographique* est un accent redoublant l'accent d'insistance, l'accent d'attaque ou l'accent tonique de manière visuelle : majuscule « initiatique » ou caractères italiques.

L'accent tonique est suivi d'une pause, qui sépare deux groupes rythmiques ; cette pause est une *coupe*. Dans un vers régulier, il n'y a pas de coupe à l'intérieur d'un mot ou entre un proclitique et le mot suivant, un *proclitique* étant un mot monosyllabique (déterminant ou pronom) uni au mot suivant dans un même groupe accentuel ; alors que le proclitique ne peut être accentué, l'*enclitique* peut l'être : c'est un mot monosyllabique uni au mot précédent avec inversion du sujet et du verbe, comme dans *Viens-tu? Ou Dit-il?*

2.2. Expression morphologique des textes de poésie

La morphologie est l'ensemble des monèmes, plus particulièrement des lexèmes; c'est l'étude de la forme des monèmes ou des parties du discours. La morphologie est la manifestation lexicale de la grammaire ; c'est la réalisation du lexique par le vocabulaire ; elle touche donc à la forme du contenu, plus particulièrement à la sémantique des lexèmes. Par contre, les morphèmes, surtout les grammèmes, qui sont les particules de la parole, tiennent davantage de la syntaxe.

MONÈME

monème lexical		monème grammatical	
(vocabulaire)		(grammaire)	
lexème		morphème	
morphème lexical		morphème grammatical	
morphème		morphème	
grammatical		grammatical	
lié		libre	
(attaché)		(détaché)	
marques		grammème	
		genre	
		nombre	
		conjugaison	
substantifs	préfixes	morphèmes	pronoms
verbes	suffixes	de	déterminants
adjectifs qual.		conjugaison	joncteurs
adverbes		(auxiliaires)	autres adverbes
		dérivés d'adjectifs	

Les *lexèmes* sont des vocables, c'est-à-dire des figures de langue ou des figures linguistiques, dans un va-et-vient des termes et des thèmes. Parmi les lexèmes, se distinguent les substantifs (ou les noms communs : concrets ou

abstrait, sensibles ou intelligibles), les verbes, les adjectifs (qualificatifs) et les adverbes dérivés d'adjectifs (en 'ment') ; les noms propres ne sont pas des lexèmes.

Pour procéder à l'analyse lexicale, il faut donc d'abord séparer ces quatre types de lexèmes, tout en étant sensible à la polysémie, qui est un jeu de signifié et qui s'oppose à la monosémie et à la synonymie. Il faut ensuite réunir ces figures linguistiques dans des champs lexicaux. Un *champ lexical* est la réunion de plusieurs lexèmes dans un même groupe ou une même famille de mots ; c'est un paradigme : un territoire qui a le même centre thématique ; le nom d'un champ lexical est un thème attracteur ou organisateur. Un ensemble de champs lexicaux peut constituer une *idéologie*, qui est un système d'idées impliquant des jugements de valeurs.

Dans une troisième étape, il faut enfin regrouper les champs lexicaux dans des champs sémantiques. Un *champ sémantique* est un domaine d'expérience qui a le même centre notionnel ; le nom d'un champ sémantique est une notion. Un ensemble de champs sémantiques peut constituer une *axiologie*, qui est un système de valeurs impliquant l'évaluation des valeurs elles-mêmes, c'est-à-dire la valeur de la valeur. Les valeurs sont plus abstraites que les idées, mais les idées sont moins concrètes que les termes ; de là, une *terminologie* est possible...

Dans le vocabulaire de la sensibilité, il y a l'activité des cinq organes externes des sens, du contact de la peau et de la bouche à la distance de l'œil et de l'oreille en passant par le nez : le toucher (ou le tact), le goût, l'odorat, la vue et l'ouïe (ou l'écoute) ; l'activité des sens permet de sentir et de saisir la passivité de la Terre, selon l'ordre suivant et avec les correspondances qui s'imposent :

1	3
	X
4	2
terre	air

X *Quatre éléments de la nature*

eau feu

printemps automne

X *Quatre saisons*

hiver été

aube/aurore (matin) crépuscule (soir)

X *Quatre moments de la journée*

minuit (nuit) midi (jour)

est ouest

X *Quatre points cardinaux*

nord sud

Mais la sensibilité n'est qu'une des *facultés de l'âme*, âme (mortelle) qui est le sens des organes ou le « canal primaire » des canaux secondaires que sont les organes des sens ; la sensibilité est une des propriétés ou des capacités du corps :

corps organique ← corps organisateur

↑

corps originaire

cœur ← esprit

↑

chair

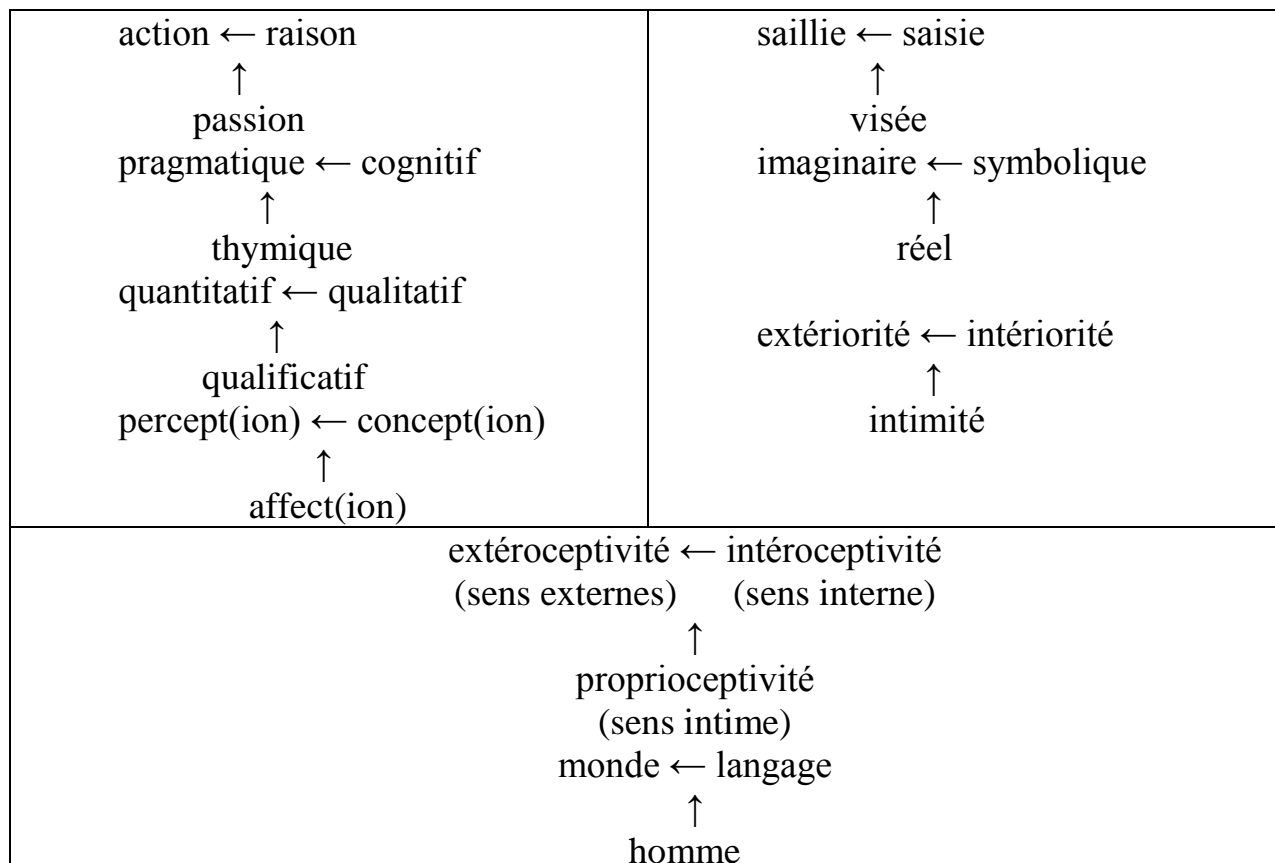
sensibilité ← entendement

↑

imagination

Tandis que les sens externes (l'action de la sensibilité ou l'irascible : l' « infect » organique ou pragmatique) sont de l'ordre de l'extéroceptivité (du monde), le sens interne (la raison de l'entendement ou l'intelligible : l'intellect organisateur

ou cognitif) est de l'ordre de l'intéroceptivité (du langage) et le sens intime (la passion de l'imagination ou le concupiscible : l'affect originaire ou thymique) ou le sens des organes est de l'ordre de la proprioceptivité (de l'homme).



2.3. Expression programmatique des textes poétiques

La (pra)grammatique est la *punctuation* de la situation, d'abord par la démarcation du corpus : ici, c'est la poésie de langue française à travers quelques poèmes qui en assurent la justification. Il y a ensuite punctuation par la titraison. Le titre du texte en est le nom propre ; c'est une question ou un problème, dont le texte est la réponse ; le *titre* est un (r)envoi, une annonce ou une présomption d'isotopie, d'acteur ou de valeur, voire d'actant [voir plus loin]. Avec le titre, il y a débrayage énonciatif initial de la situation de l'énonciation (l'espace d'ici, le temps de maintenant et la première personne) au site de l'énoncé (l'espace, le temps et la personne du texte) par le sujet de l'énonciation (l'énonciateur ou le co-énonciateur, le scripteur ou le lecteur). Le titre ou la titraison fait partie de la topique ou

technique titrologique (et onomastique), les deux autres topiques ou techniques de la *signature* étant la topique ou technique éditoriale et la topique ou technique rédactionnelle. La ponctuation est donc démarcation, titraison et surtout segmentation.

La *segmentation* est la ponctuation du texte par l'énonciation ; c'est une opération déictique ou (pra)grammatique tributaire du « sentiment de la situation », c'est-à-dire de la thymie, de l'investissement thymique, de la « Stimmung » ; elle comprend le découpage en séquences et la division en segments. Le découpage est heuristique et provisoire ; il ne se justifie pleinement qu'a posteriori, l'analyse étant une rétrolecture : le texte ne se lie et ne se lit ou ne se relit qu'à partir de sa fin, qui est la réponse au titre. Le découpage est paradigmatique et syntagmatique, sémantique et syntaxique : grammatical ; la division est métamorphique : grammaticale ; la segmentation est pragrammatique (anaphorisation et déictisation).

Le *découpage* consiste à distinguer trois séquences, parfois dans la triple épreuve de la peine (effort, chagrin, châtement : « catharsis »), qui est le schéma narratif canonique du récit :

1) la *séquence initiale*, où il y a : défaut ou dette, manque ou perte, manipulation du sujet par le destinataire initial, acquisition de la compétence par le sujet en disjonction avec l'objet de valeur ou épreuve qualifiante, mise en situation ou topicalisation; elle peut être présumée par le titre, qui en est la virtualisation;

2) la *séquence centrale*, où il y a : faute ou passage à l'acte et donc focalisation (diagnostic en descendance et pronostic en ascendance avec curiosité et suspense pour l'observateur, qui est informateur ou relateur, narrateur ou narrataire, acteur ou spectateur) et potentialisation, actions du sujet et transformations ou jonction(s) par l'actualisation, performance du sujet en des programmes narratifs d'usage (moyens) et de base (fins) avec une épreuve décisive consistant en une confrontation où il y a refocalisation ; si le texte est long, cette séquence est une macro-séquence et elle comprend des micro-séquences, qui sont des « mini-récits » ;

3) la *séquence finale*, où il y a : dot ou don et liquidation du manque s'il y a lieu, sanction (reconnaissance) du sujet par le destinataire final dans une épreuve glorifiante où il y a réalisation de la quête du sujet, apparition ou réapparition du destinataire en conjonction avec l'objet de valeur ; si la sanction est positive, c'est la récompense : attribution (donation) ou rétribution (prix) ; si elle est négative, c'est la punition pour l'anti-sujet : justice si collective, vengeance si individuelle ; il y a alors retopicalisation.

I	II	III
compétence	performance	reconnaissance
manipulation	actions	sanction
topicalisation	focalisation	retopicalisation
	refocalisation	
virtualization	potentialisation	réalisation
	actualisation	
disjonction	jonction(s)	conjonction
défaut	faute	rachat
épreuve	épreuve	épreuve
qualifiante	décisive	glorifiante

La *division* permet de circonscrire une tension segmentale au niveau de la *phorie* ou du port de l'investissement thymique, qui peut être (r)apport ou transport, dysphorie ou euphorie, neutralisées par l'aphorie ou nivelées par l'emphorie (par exemple lors d'un spectacle : concert ou match). Se distinguent ainsi un *segment descendant*, qui est dysphorique, et un *segment ascendant*, qui est euphorique, les deux étant « tendus » par la *césure* du texte, qui en est la métamorphose ou le « point tournant ». La tension dysphorique peut être « passionnante » (positive, ludique) ou « passionnelle » (négative, désagréable) [Baroni]. Dans *Antigone* de Sophocle, le segment ascendant (avant la césure) est bref pour Antigone, mais le segment descendant est long pour Créon ; dans *Œdipe*, le segment descendant (avant la césure) est long, mais le segment ascendant est

court pour Œdipe lui-même ; la césure correspond dans les deux cas aux paroles de Tirésias [Hölderlin].

Il y a *justification* de la segmentation par les changements de :

- . prosodie : accent d'attaque correspondant à la césure ;
- . espace : passage d'un espace hétérotopique (disjoint, centrifuge, lointain, environnant, étranger) à un espace utopique (conjoint, original, étrange) par un espace paratopique (joint, centripète, proche, familial, familier), l'objet (de valeur) étant le centre ;
- . temps : temps de l'histoire (dates, instants, temps des adverbes) ou temps du discours (temps des verbes) ;
- . personne : apparition ou disparition d'un acteur;
- . propos : acte, thème ou événement;
- . sensibilité : éléments, saisons, moments, points;
- . jonction : conjonction ou disjonction;
- . thymie:

phorie (« pherein » : porter) euphorie dysphorie X Emphorie aphorie	pathie (« pathos »: passion) sympathie antipathie X empathie apathie	pour avec	contre X sans
---	--	------------------	---------------------

2.4. Analyse semique des textes de poétique

Tandis que l'analyse lexicale est centrifuge (vers le champ), l'analyse sémique ou sémémique est centripète (vers le noyau). Le *sème* est l'unité minimale de la forme du contenu, alors que le *phème* est l'unité minimale de la forme de l'expression ; le sème est une unité distinctive ou différentielle du contenu de la signification et c'est l'un deux termes d'une valeur binaire. Les sèmes peuvent être figuratifs (extéroceptifs), abstraits (intéroceptifs) ou thymiques (proprioceptifs). Le *sémème* est un ensemble ou un faisceau de sèmes ; c'est une unité sémantique correspondant à un lexème, qui est une unité morphologique.

Dans un *sémème*, il y a des sèmes constants ou invariables et des sèmes variables ou instables. Parmi les sèmes constants ou dénotatifs, il y a des sèmes spécifiques, c'est le *sémantème*, et il y a des sèmes génériques (applicatifs ou fonctionnels), c'est le *classème* : /abstrait/ ou /concret/, /inanimé/ ou /animé (vivant)/, /végétal/ ou /animal/, /non-humain/ ou /humain/, /masculin/ ou /féminin/, etc., le second terme étant marqué (intensif) et le premier étant neutre (extensif) ; les sèmes variables ou connotatifs constituent le *virtuème*, qui est de l'ordre de la grammaire (phrases, textes) et de la rhétorique (figures, tropes) ou de l'encyclopédie (savoirs, connaissances) et non du seul dictionnaire (mots, termes) comme le *sémantème* et le *classème*.

Une *isotopie* est l'itération ou la répétition de sèmes, surtout au niveau du *sémantème*. Une isotopie peut être locale (partielle) et ne se retrouver que dans une séquence ou elle peut être globale (totale) et aller d'une séquence à l'autre. Les isotopies assurent la cohérence et la cohésion du texte ; c'est par elles qu'il y a adhésion ou adhérence de la lecture à l'écriture ; elles sont aux champs sémantiques ce que les syntagmes (la grammaire) sont aux paradigmes (le vocabulaire). Un *connecteur d'isotopies* peut être un objet, un trope ou une idée directrice (isotopie locale). C'est par les isotopies que les axiologies parviennent à des idéologies ou que les idéologies adviennent.

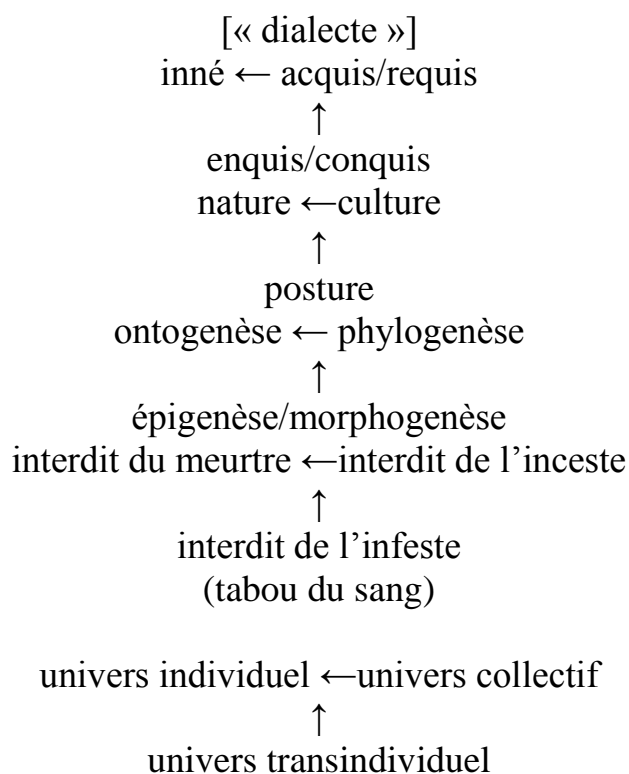
Système de valeurs, une *axiologie* peut être figurative : les quatre éléments de la nature, les quatre saisons, les quatre moments de la journée, les quatre points cardinaux; elle peut être élémentaire. En plus de la « structure axiologique figurative », il y a deux « structures axiologiques élémentaires », qui sont des univers sémantiques : l'univers collectif et l'univers individuel. L'univers collectif est le *sociolecte*, c'est-à-dire la structure axiologique organisée par la valeur sociolectale Nature/Culture ; c'est la valeur de l'espace et de la survie de l'espèce ou de la reproduction : de la conservation collective par la (re)production individuelle. La règle ou le tabou y est l'interdit de l'inceste et donc l'exogamie ; c'est le monde de la différence sociale et de la parenté. Il y a la transcendance du principe de réalité : la Loi (symbolique) y détermine le désir au profit des « valeurs

d'univers » ; les pulsions de moi (ou de conservation) y prédominent : la génération conduit à la prédation.

L'univers individuel est l'*idiolecte*, soit la structure axiologique organisée par la valeur idiolectale Vie/Mort ; c'est la valeur du temps et du sexe de l'individu ou de la finitude : de la (re)production collective par la conservation individuelle. La règle ou le tabou y est l'interdit du meurtre et donc le totémisme ; c'est le monde la différence sexuelle et de la famille. Il y a l'immanence du principe de plaisir : le désir y détermine la Loi au profit des « valeurs d'absolu » ; les pulsions de vie y sont en lutte avec la pulsion de mort : la prédation conduit à la génération.

Le sociolecte relie, allie, unit : tient, retient, entretient ; l'idiolecte délie, rallie, désunit : détient, contient, maintient. Ces deux univers sont investis de manière positive ou négative, euphorique ou dysphorique, par la *deixis*, qui est le déploiement de la valence dans la « structure élémentaire de la signification » [...]

Un univers tiers ?



2.5. Analyse des actants des textes de poésie

La réunion d'acteurs et de valeurs c'est *un actant*: si un actant égale plus d'un acteur, il est sociologique ; si un acteur égale plus d'un actant, il est psychologique ; un acteur peut égaler un actant ou se diviser en deux actants. Les actants de la phrase sont définis par la valence, ici entendue comme la simple puissance d'attraction des actants par le verbe, de l'intransitivité à la transitivité ; ce sont : le sujet, l'objet, le partenaire et l'intermédiaire. Au niveau du texte, un actant est un parcours narratif, c'est-à-dire un ensemble de programmes narratifs. Les actants du texte sont : le Destinateur et l'anti-Destinateur, le Sujet et l'anti-Sujet, l'Adjuvant et l'Opposant, l'Objet de valeur et le Destinataire.

Le Destinateur est un agent ; il désigne et assigne l'Objet de valeur au Sujet et il le destine au Destinataire ; le Destinateur initial manipule le Sujet et il est donc manipulateur, alors que le Destinateur final, qui peut ou non être le même acteur, le sanctionne et il est alors juge ; il appartient à un univers transcendant et passé (établi ou à rétablir), celui du devoir (devoir-être et devoir-faire). *L'anti-Destinateur* a les mêmes qualités que le Destinateur, sauf qu'il n'a pas de Destinataire, ne réussissant pas à lui destiner l'Objet de valeur.

Le *Sujet* est aussi un agent ; il est mû par le savoir et le pouvoir et par le désir ; il est en quête de l'Objet de valeur et il est vainqueur : mourir n'est pas toujours un échec, une défaite (pour Antigone). Dans sa quête, le Sujet appartient à un univers immanent et présent. Lui aussi agent, *l'anti-Sujet* peut être en quête de ce même Objet ou chercher à empêcher le Sujet de l'acquérir ou de le conquérir ; il peut ne pas partager le même investissement thymique que le Sujet et investir ainsi l'Objet négativement, mais son contre-programme échoue et il est vaincu, même vivant (comme Créon).

Le sujet de l'action (le «subjectum») est aussi sujet à la passion (le «subjectus»). Qui dit passion dit aussi passibilité (susceptibilité et responsabilité) et passivité (patience et paresse) : subir et pâtir ; en ce sens, dans sa division et son décentrement et du principe d'individuation à sa déroute, le sujet est agonistique :

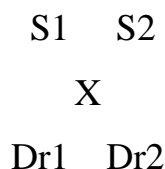
compétent et performant mais surtout performatif. L'agonistique de la passion est à la schématique de l'imagination ce que l'ontogenèse est à la phylogenèse.

L'*Adjuvant* est un agent allié ou ami entre le Destinateur (ou l'anti-Destinataire) et le Sujet (ou l'anti-Sujet) ; l'*Opposant* est un agent adversaire ou ennemi et c'est parfois un traître ; ce sont des agents du vouloir. L'*Objet de valeur* est un patient et il est la passion du sujet de l'action ; c'est un actant transi par un maximum de valeurs et il est traversé d'isotopies ; c'est un objet de circulation, de la transcendance à l'immanence, du passé au futur : c'est le centre impliquant un croire en la valeur de sa valeur, un falloir. Le *Destinataire* bénéficie de l'Objet et il profite donc de l'action du Sujet ; si le Sujet est aussi Destinataire, c'est un archi-actant.

Nous utilisons des Abréviations suivantes: Destinateur : Dr1 Anti-Destinataire : Dr2 Sujet : S1 Anti-Sujet : S2 Adjuvant de S1 : Adj1 Opposant de S1 : Opp1 Adjuvant de S2 : Adj2 Opposant de S2 : Opp2 Objet de valeur : O Destinataire : Dre

L'adjuvant de l'un peut être l'opposant de l'autre. S1 et S2 sont des contraires. Dr1 et Dr2 sont des subcontraires. S1 et Dr1 ou S2 et Dr2 sont des complémentaires S1 et Dr2 ou S2 et Dr1 sont des contradictoires.

Le Sujet peut être projeté sur le carré sémiotique, c'est-à-dire le « modèle constitutionnel » de la structure élémentaire de la signification, et ainsi permettre de trouver d'autres actants, grâce à la croix agonique (« agon » : agonie, angoisse) :



Dr2 est la négation de S1 et Dr1 est la négation de S2 ; le X central est l'objet de valeur : O ; on pourrait donc parler d'un *schéma S.O.S.*

Le devoir et le vouloir, le savoir et le pouvoir, le croire et le falloir sont des modalités sémiotiques.

Il est maintenant possible de proposer le schéma antagonique, qui est polémique : Adj1 → S1 ← Opp1

$\uparrow \downarrow$
 $Dr1 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \uparrow \downarrow$
 $\rightarrow \rightarrow \rightarrow O \rightarrow Dre$
 $Dr2 \rightarrow \rightarrow \rightarrow \downarrow \uparrow$
 $\downarrow \uparrow$
 $Adj2 \rightarrow S2 \leftarrow Opp2$

Il y a, dans ce schéma, l'axe temporel de la destination (destin, destinée), qui est l'axe horizontal de la transcendance :

$Dr1 \quad \rightarrow O \quad \rightarrow Dre$
 (passé) (présent) (futur)

et il y a l'axe spatial du désir (quête du Sujet), qui est l'axe vertical de l'immanence :

$S1$
 \downarrow
 O
 \uparrow
 $S2$

Les actants. Avant de proposer le schéma antagonique des actants, il est préférable de disposer d'abord un schéma antagonique des acteurs, à partir du schéma actoriel et du schéma actantiel, en distinguant, des acteurs (à gauche), les actants (à droite) par une majuscule initiale.

Conclusion de deuxième chapitre

Ainsi, notre analyse des textes poétiques, basée sur trois niveaux d'analyse, donne les résultats suivants:

Au niveau strophique : pour aligner les deux classements, on observera que le niveau strophique réunit en grande partie les niveaux phonique et rythmique, sans oublier que des éléments phoniques ou rythmiques interviennent également à d'autres niveaux: Le niveau phonique comprend les répétitions de sonorités qui sont ou bien codées ou bien aléatoires. Les répétitions codées de sonorités, qui

constituent la *rime*, appartiennent au niveau strophique, alors que les répétitions aléatoires de sonorités, c'est-à-dire les *échos phoniques*, interviennent au niveau sémantique, puisque « les correspondances des sons à l'intérieur du vers et à la rime mettent souvent en relief des significations ».

Au niveau du rythme, il faut faire une distinction entre les rythmes linguistique et métrique. Le rythme métrique, résultat surtout de la distribution des *mesures* des vers, appartient au niveau strophique ; le rythme linguistique joue son rôle au niveau syntaxique, à l'évidence dans la construction de la *période*.

Au niveau syntaxique, pour renforcer la structure du vers, les théoriciens du vers classique réclament que les articulations grammaticales coïncident avec les articulations métriques. Au niveau de la strophe, il y a concordance si elle coïncide avec une phrase ; au niveau du vers, si la fin du vers coïncide avec une proposition, et au niveau de l'hémistiche, si l'hémistiche coïncide avec un syntagme. Les poètes du XIX^e vont multiplier les discordances et en tirer des effets stylistiques, dus aux phénomènes de rejet et de contre-rejet ; mais déjà les anciens ont su tirer, des déviations de l'ordre naturel qu'impose souvent le respect de la concordance, des effets stylistiques, dus au phénomène de l'attente. D'autre part, la phrase étant conçu/compris, bien que naïvement, comme une unité linguistique exprimant un sens complet, elle coïncide régulièrement avec une unité sémantique. Il est donc indispensable de compléter, et même de commencer, l'analyse métrique par une analyse syntaxique ; nous allons voir d'autre part que les rapports de la structure syntaxique avec la structure strophique d'une part, et avec la structure sémantique de l'autre, permettent de dégager certaines combinaisons récurrentes.

Troisième chapitre.

CORRELATION DE LA FORME D'EXPRESSION ET FORME DU CONTENU

3.1. Morphosyntaxe comme forme de l'expression et forme du contenu

Au niveau de la grammaire de la phrase, la morphosyntaxe est à la fois forme de l'expression et forme du contenu; s'y articulent les parties morphologiques du discours et les catégories grammaticales de la langue, dans la conjugaison par exemple. Au niveau de la grammaire du texte, la rhétorique et la (pra)grammatique correspondent à la morphosyntaxe.

La « *rhétorique générale* » est une très ancienne discipline, datant de l'Antiquité grecque, où elle est inséparable de la politique (qui est l'art de dominer, de gouverner, de vaincre, d'exercer le pouvoir), de la dialectique (qui est l'art de dialoguer, de converser, de convaincre, de discuter, de disputer, de réfuter, de persuader, de dissuader, de démontrer, de prouver, de manipuler, d'argumenter) et de la didactique (qui est l'art d'enseigner : « *païdeia* ») ; c'est l'art du discours en général. Elle comprend la mémoire (ou l'intelligence), l'invention, la disposition, l'élocution et la diction (ou l'éloquence). La disposition ou la composition propre à la dissertation inclut le prologue ou l'exorde, la narration des faits, la confirmation par les preuves, et l'épilogue, la narration et la confirmation s'adressant à la raison et le prologue et l'épilogue à la passion.

Les *discours rhétoriques* de l'Antiquité sont: a) le discours délibératif des orateurs politiques de la Cité, la politique étant orientée vers le futur (l'attente de la promesse); b) le discours judiciaire (la plaidoirie) des avocats des tribunaux, tourné vers la philosophie et le passé (la nostalgie de la vérité); c) le discours épideictique (le plaidoyer) des écrivains en prose, l'éloge et le blâme étant préoccupés de littérature et du présent (le souci du soin).

Au Moyen Âge, la rhétorique (générale) s'associe à l'esthétique, c'est-à-dire aux beaux-arts ou aux belles-lettres, à la littérature et aux humanités, ainsi qu'à la scolastique dans le « *trivium* » (dialectique, rhétorique, grammaire) et le «

quadrivium » (arithmétique, astronomie, géométrie, musique) et dans les « arts libéraux ».

Mais de l'art à la théorie, la « rhéorique générale » se dissout dans une « rhétorique restreinte » : la mémoire est son amont et la diction est son aval dans l'art oratoire ; au XVIIe siècle, l'invention (la topique : quoi dire) se voit accaparée par l'art de penser qu'est la logique ou la philosophie (cartésienne) et la disposition est récupérée par l'art de parler et d'écrire qu'est la grammaire ; il ne lui reste donc plus que l'élocution. La rhétorique restreinte est donc une « génologie » et une « tropologie » : une typologie des genres et des figures ; elle conduira à la poétique, qui est l'art du discours littéraire en particulier, et à la stylistique, la narratologie pouvant être considérée comme étant une « poétique narrative ».

Alors que l'anaphorisation -- lier -- est la combinaison habituelle des figures de langue (les figures linguistiques ou les lexèmes), la métaphorisation -- lier et lire -- est la composition des figures de discours ou de style (les figures rhétoriques ou les virtuèmes) : les figures rhétoriques sont aux figures linguistiques ce que les images sont aux visages et aux paysages ; les premières organisent ou arrangent les secondes de manière particulière ou singulière (bizarre, inhabituelle, inattendue, imprévue, voire imprévisible). Tandis que le rêve est en quelque sorte l'accélération du temps, l'image est l'accélération de la pensée ; une image peut devenir un symbole, un type (stéréotype, archétype, prototype) ou un complexe, voire un mythe...

Les figures de discours ou de style sont des *métaboles*, qui peuvent être des figures de mots ou des figures de phrases ; les figures de phrases sont des métalogismes (de l'ordre du signifié ou du signifié/référent) ou des métataxes (de l'ordre du signifiant) ; les figures de mots sont des métaplasmes (de l'ordre du signifiant) ou des métasémèmes (de l'ordre du signifiant ou du signifiant/signifié). Les métasémèmes sont des *tropes* ; les trois principaux tropes sont : la métonymie, la synecdoque et la métaphore ; ce sont des archifigures et, ici, il ne sera question que de celles-ci.

La *métonymie* est une archifigure consistant à déplacer ou à remplacer un concept par un terme désignant un autre concept qui en est proche ; il y a alors déplacement de sens ou transfert de mot à mot, par combinaison, par voisinage, par dépendance spatio-temporelle externe : par contiguïté (syntagmatique), par succession. Dans la métonymie, il y a transfert du contenant au contenu, du signe (concret) au symbole (abstrait), du lieu à l'objet, du possédé au possesseur, de la cause à la conséquence, du concret à l'abstrait (ou les formules inverses). La métonymie tombe sous les cinq sens : elle est sensible ; c'est pourquoi elle caractérise le langage ordinaire, quotidien. Dans la métonymie, le terme comparant (topique : patent, explicite) est présent, mais le terme comparé est absent (latent, implicite).

La *synecdoque* est une métonymie particulière où il y a dépendance interne. Il y a transfert du général au particulier, du singulier au pluriel, de la partie au tout, de la matière à l'objet, du nom commun au nom propre, du plus au moins (ou les formules inverses). Pour les moyens et les fins ou les besoins de l'analyse, la synecdoque sera traitée ici comme métonymie.

La *métaphore*, qui domine en poésie, est une archifigure résultant de deux synecdoques ; il y a alors condensation de sens dans l'utilisation d'un mot pour un autre mot ou abstraction ; il y a ainsi une relation d'association, de ressemblance, d'analogie : de similarité (paradigmatique), de sélection. Il y a trois « degrés » de métaphores :

1) la comparaison est une métaphore où les deux termes sont présents et réunis par un adverbe de comparaison, surtout « comme » ; la personnification est une forme de comparaison ;

2) la métaphore in praesentia est une métaphore où les deux termes sont présents et réunis par la copule « être » ou ses parasynonymes : « sembler », « ressembler », « paraître », « pareil à », « semblable à », « avoir l'air de », etc. ;

3) la métaphore in absentia est une métaphore où le terme comparé est absent, comme avec la métonymie ; mais c'est un terme englobé (intelligible, lointain, éloigné) et non englobant (sensible, proche, voisin). Une métaphore peut

être usée : « le soleil se lève », « le soleil se couche » ; elle peut être filée : tissée, cousue, maintenue du début à la fin du poème, comme si le titre était le terme comparant et le texte le terme comparé.

On peut sans doute identifier :

1) un « pôle sous-métonymique », où il y a un trouble de la contiguïté et de l'encodage, trouble de la production qui s'oppose à la définition et qui est une carence de la syntaxe ou de la grammaire (dans l'aphasie de Broca par exemple) ;

2) un « pôle sous-métaphorique », où il y a un trouble de la similarité et du décodage, trouble de la compréhension qui s'oppose à la dénomination et qui est une carence de la morphologie et du vocabulaire (dans l'aphasie de Wernicke par exemple) ;

3) un « pôle sur-métonymique », de la théorie à la paranoïa, de l'obsession au délire ;

4) un « pôle sur-métaphorique », de la schizophrénie à la folie, de l'hystérie à la démence.

Dans l'analyse rhétorique, il y a trois étapes à suivre :

1) l'identification des figures rhétoriques, selon le principe qu'elles sont la rencontre inattendue de figures linguistiques, c'est-à-dire de lexèmes : substantifs, adjectifs et verbes ;

2) la comparaison des termes présents en vue de la détermination des effets de sens : ce qu'il y a de commun aux deux termes ; si le terme comparé est absent (métonymie et métaphore in absentia), il faut le chercher dans le texte et dans le dictionnaire et en déterminer les effets de sens (concrets ou abstraits, sensibles ou intelligibles ;

3) La définition de l'archifigure : métonymie, comparaison, métaphore in praesentia ou métaphore in absentia ?

3.2. Emploi des noms propres dans poésie du XX^e siècle

Ce paragraphe est consacré aux noms propres dans la poésie française du XX^e siècle. Les noms propres poétiques français sont révélés dans une lumière

comparative, basé sur les poèmes de réaliser des musiciens dans leur propre écriture (Brassens, Brel, Gainsbourg).

Notre article se concentre sur l'onomastique dans la poésie française du XX^e siècle. Onomastique poétiques français considérés sont notés sur l'aspect matériel des textes poétiques propres textes Songwriters (Brassens, Brel, Gainsbourg).

Le but de la recherche - montrent un fonctionnement général de l'onomastique dans les textes poétiques français et direction de ses recherches: a) le lieu des noms propres dans la poésie française auteurs français, chanteur du XX^e siècle.; b) les types utilisés Onim: c) Par conséquent fonction éthique onomastique.

Sous Onim dans ce travail, nous comprenons le mot ou slovosochetanie, qui sert à mettre en évidence l'objet visé à eux parmi D'autres objets, il individualisation et l'identification. Parmi Onim distinguer anthroponymie, noms de lieux, noms d'animaux, fitonimov, anemonimy, hromonimy, astronimy, kosmonimy, theonyms, ideoninous hrematonimy qui composent les différents bits Onim [Podolsky 1978]. Le texte poétique devient proprement parler Onim la sémantique de vennuyu obtient allusive ou précédent, les significations.

Nous entendons les noms sous allusive onimamn que, contrairement noms propres ordinaires, une ré unique, apparemment ferentsnalnoy. Pour la fixation dans les noms allusives etsya propre valeur, ce qui permet au lecteur ou à l'auditeur Liu mettre en évidence les caractéristiques qualitatives des objets de pensée, avec qui corrélé cette expression linguistique. Sur la base de ces caractéristiques construit un allusive implicite de l'onime. Sa sémantique est en train de changer - il peut être réalisé dans différents contextes, par différentes, et est donc unique ou significations.

Dans de nombreux cas, allusive onyme est considéré dans le cadre théorie précédent. À l'étude la théorie de l'utilisation d'un nom propre à désigner un autre une personne doit être considérée comme une utilisation pretsedentnoème nom. Nom de l'affaire sert souvent de référence dans de sorte que le score est donné l'action, et en même temps la chambre Nonomiya. [Nakhimov 2011: 15].

Considérez l'image globale de l'utilisation de allusive onomabâtons avec les chanteurs-poètes français du XX siècle. Georges Brassens, Jacques Brel et Serge Gainsbourg. En ce qui concerne la poésie française de l'eau textes généraux et poétiques de ces auteurs en particulier typologique Skye classification des noms propres devient les concentrations suivantes Figuration (voir [Istratov 2011: 54].).

A)le nom des choses et des êtres vivants et leurs analogues:

1) anthroponymes, parmi lesquels on distingue: a) personnel des noms qui ne font pas partie de certaines personnes; parmi eux était isolé sont des noms féminins (la plupart d'entre eux) et les hommes; b) les noms, pas appartenant à certaines personnes; c) les noms des artistes; parmi eux: écrivains, poètes, savants et philosophes, musiciens, un artiste surnoms, etc.; d) les noms des politiciens; d) les noms de la littérature, et fées d'autres caractères .; e) les noms des personnes sur le lieu de résidence, l'origine la circulation des piétons et des noms de groupes de personnes (y compris les ethnonymes). Voir, par exemple utiliser les noms français typiques Dupont: Dupont (les — 1. J'ai surfins les Dupont //Ce couple de marauds // En train de recommencer // Leur hymen ù zéro [Brassens 2004: 120]. 2. J'croisais tenir l'amour // Au bout de mon harpon // Mon petit drapeau flottait // Au cœur d'madame Dupont [Brassens 2004: 119]. 3 A l'ombre des maris mais cela va sans dire, pas n l'importe lesquels, je les trie, les choisis. //Si madame Dupont, d'aventure m'attire, il faut que /юр surcroit. Dupont me plaise aussi // Ne jetez pas la pierre à la femme adultère, je suis derrière [Brassens 2004: 250]. 4. Dupont, Durand. Dubois. Duval. Dupuis, Duchène. // A nos fusils la fleur poussait. // Toujours prêts ù nous fair ' descendre à la prochaine. // Dans mon rêve oï le roi des cons était français [Brassens 2004: 363]. - Il est possible que toutes les noms énumérés ci-dessus ne font pas à tout le monde, mais vous pouvez supposer que parmi eux sont les noms des amis ou des amis de Jean Brassens. So. Certains interprètes croient que le nom de Dupont. Il est utilisé sans accident, car il apparaît dans ses trois sable els ("A l'ombre des maris», «La traîtresse», «Le cauchemar»), deux où il vient à l'adultère, et d'écrire les noms Brassens dans les trois cas, choisit Dupont (non Dupon ou Dupond): peut-être que nous parlons d'une personne réelle.

2) Mifonimy, qui sont représentés dans nos plus groupes de matériaux: a) mifonimy ancienne; b) Bible mifonimy; c) mifonimy des ménages; g) mifonimy toponymique, noms de lieux mythologiques. Mer .. par exemple, Brassens: Crésus. — 1. Mais c'était trop beau, au [IOIII Mirabeau la belle volage // Un jour se perchait sur un ricochet et gagnait le large. // Elle me fit faux-bond pour un vieux barbon, la petite ingrate // Un Crésus vivant, détail aggraiant, sur la rive droite, sur la rive droite [Brassens 2004: 259]. 2. Un dur balaféré courait sus // Au vieux qu'il prenait pour Crésus. // Tortillant de la croupe et claquetant de la semelle. // El derrière le dur balaféré // Marchait un flic à pas feutrés. // Tortillant de la croupe et redoublant le pas [Brassens 2004: 355]. - Dans ce texte, le poète utilise, selon notre classification, mifonim antique. Crésus, le dernier roi de Lydie en 560-546 avant et. e., selon la légende, grâce à la rivière aurifère Pactole était fabuleusement riche. Son nom est utilisé aujourd'hui, lorsque nous parlons d'un homme très riche. Georges Brassens raconte l'histoire d'une fille qui préfère le héros lyrique d'un homme d'âge vénérable, l'homme riche, les habitants de la rive droite (Rive droite 1a) de la Seine, habituellement conservatrice côte bourgeoise, contrairement à la gauche, peuplé des personnages essentiellement bohème.

B) le nom des objets inanimés:

I) Les noms de lieux. Cette classe est extrêmement diversifiée. Parmi eux, nous soulignons les 14 classes: a) les noms des continents: b) les noms des états: c) les noms des régions: d) les noms des villes et villages de la France; e) les noms des communes: f) les noms des autres (nonfrançaises) villes et villages français; g) les noms des rivières, lacs, etc.; h) les noms des îles; j) les noms des montagnes; i) les noms des rues; k) le nom des ponts; l) les noms des quartiers: m) les noms des parcs; n) les noms des portes de la ville; o) les noms des places: p) les noms des stations de métro.

Zanzibar. — Maudits soient ces enfants de leur mère patrie // Empalés une fois pour toutes sur leur clocher. // Qui vous montrent leurs tours, leurs musées, leur mairie, // Vous font voir du pays natal jusqu'à loucher. // Qu'ils sortent de Paris, ou de Rome, ou de Sète. // Ou du diable

Vauvert ou bien de Zanzibar. // Ou même de Montcuq. ils s'en flattent, mazette, // Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part. // Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part [Brassens 2004: 236]. - Zanzibar - un archipel de l'océan Indien. Brassens utilise ce nom de lieu pour faire comprendre à l'auditeur qu'il se réfère à des terres lointaines, «au milieu de nulle part" (cf. DIABLE VAUVERT).

Voilà toute une série de très différents noms de lieux dans la chanson de Jacques Brel «Les prénoms de Paris» (1961):

A l'île Saint-Louis // C'est Paris qui commence // Et le premier baiser // Volé aux Tuileries // Et c'est Paris la chance // Et le premier baiser // Reçu sous un portail // Et c'est Paris romance // Et deux têtes qui tournent // En regardant Versailles // Et c'est Paris la France. - Il y a un certain nombre à Paris lui-même (à Brel traditionnellement romantique), et l'île de Saint-Lun (aussi l'île de Saint-Louis -. Le plus petit des deux autres îles de la Seine à Paris), et le Jardin des Tuileries. et Versailles.

Serge Gainsbourg, un autre illustre frantsuza-compositeur origine russe, dans l'une des premières œuvres de chansons trouvées noms de plusieurs stations de métro de Paris: «Je suis le poinçonneur des Lilas, // Pour Invalides changer à l'Opéra», puis dans le prochain anaphorique verset continue: «Je suis le poinçonneur des Lilas // Arts et Métiers direct par Levallois». («Le poinçonneur des Lilas» («Лила метро бекатидаги назоратчи»).

2) Kosmonimy, astronimy, figonimy. Comparons l'utilisation allusive des fitonymes chez Brassens: Judée. — J'ai maintenant des frênes, // des arbres de Judée, // Tous de bonne graine, //de haute futaie (Brassens 2004: 65]. - Judas-tree, ou arbre de Judée (Cercis L.) - petit arbre (ou un buisson) de plus en plus Patestine et sur la côte méditerranéenne: facilement élevés dans le sud de la Russie comme plante ornementale. Le nom de "Judas arbre" - traduit du français Arbre de Judée, arbre de Judée. Brassens signifiait qu'au fil des ans, il a obtenu des amis puissants, mais les bons vieux copains toujours à égalité avec tout votre cœur, et ne jamais les

laisser oublier. Le thème de l'amitié, ainsi que le thème de l'amour, l'un des centres de G. Brassens.

3) Les noms des objets individuels, des véhicules, des récompenses et des symboles; a) les noms de certains objets inanimés; b) les noms des véhicules; c) nom prix et symboles; d) Les noms des objets complexes:

B) Les noms des objets complexes:

1) Les noms de sociétés, institutions, publiques les associations et les médias: a) les noms des entreprises, des institutions, des associations publiques; b) le nom des médias.

2) Les noms des œuvres de divers genres: a) les textes sacrés, prière: b) des chansons populaires; c) Les travaux de divers auteurs; d) peintures.

Méduse — Non ce n'était pas le radeau de la Méduse. // Ce bateau qu'on se le dise au fond des ports // Dise au fond des ports [Brassens 2004: 163]. - "Le Radeau" Medusa (Fr. Le Radeau de la Méduse.) - Peintre français Théodore Géricault, un des plus célèbres peintures de l'époque romantique régulièrement les, plein d'allégories, Zh.Brassens chanson entièrement dédié au thème de l'amitié, dans lequel il chante au sujet de meilleurs amis (nous pensons que, en fait, sur son propre et de lui-même), la voile sur la mer agitée (de vie) dans le radeau simple par les commérages, un bruit autour, malgré les vues obliques détracteurs. Alors que le navire des amis fidèles, comme il ressort du texte de la chanson, pas moins un monument comme "le Radeau de la Méduse" avec le grand tableau éponyme, mais le nom "la principale chose - amis" justifiée.

3) Les noms des monuments: a) des complexes commémoratifs; b) églises, abbayes: c) les hôpitaux; d) les prisons connues; y) d'autres monuments. Panthéon. - 1. C'est une erreur // Mais les joueurs // D'accordéon // On ne les met au grand jamais // Au Panthéon [Brassens 2004: 100]. 2. Et dans nos cours // Pauvre joueur d'accordéon // Il fait ma foi beaucoup moins froid // Qu'au Panthéon [Brassens 2004: 100]. 3. Pauvres rois, pharaons! Pauvre Napoléon! Pauvres grands disparus gisant au Panthéon! // Pauvres cendres de conséquence! Vous enviiez un peu l'éternel estivant. // Qui fait du pédalo sur la mgte en

rêvant, qui passe sa mort en vacances [Brassens 2004: 187]. – Panthéon (Fr Panthéon.) - Un monument architectural et historique, l'échantillon France tsuzskogo Classicisme dans le Quartier Latin du 5ème arrondissement.France. Eglise Pervonachatno. Geneviève, plus tard - usypatnitsa personnes remarquables de France. Dans les premier et second boîtiers Brassens comprend un Onim texte "Panthéon" pour donner une signification, de montrer au lecteur qu'il devrait y avoir dans le Panthéon du proservir. Dans le troisième cas, l'utilisation du Panthéon introduit pas Brassens dans le poème, peut-être, de faire le pathos de la conclusion verset Pessin-testaments «Supplique pour être enterré à la plage de Sète».

4) Les noms des périodes de temps, des vacances, des anniversaires, des campagnes et des guerres; a) le nom des intervalles de temps; b) les noms des jours fériés, anniversaires; c) Les noms des campagnes et des guerres.

5) Autres titres: a) les titres; b) les noms des objets mythologiques; c) le nom de concepts abstraits. Marianne. - Que ça c'est vu dans le passé, que ça c'est vu dans le assé. // Marianne sait renversée. Marianne soit renversée. // Mais il y a peu de chances qu 'on détrône le roi des tons [Brassens 2004: 249-250]. - Марианна (фр. Marianne). - Le symbole national, ainsi que d'un surnom France à partir de 1792 (le temps de la Révolution française) - Dans le dernier verset de l'apogée de la chanson Brassens chante. que bientôt "renversé" Marianne, symbole de la république, et le «roi des fous" reste au pouvoir. La politique actuelle - l'un des thèmes les plus populaires de la créativité G. Brassens. qui dans sa jeunesse était un anarchiste ardent.

Beaucoup de ses chansons sonnait défi contondant à la société, dont la morale collective, de l'avis du poète, la personne se transforme en un ensemble de conventions et les habitudes de marche.

3.3. Principaux jeux de mots dans la poésie de Jacques Prévert

Jacques Prévert est un poète et scénariste français, né le 4 février 1900 à Neuilly-sur-Seine, et mort le 11 avril 1977 à Omonville-la-Petite (Manche). Auteur

d'un premier succès, le recueil de poèmes, *Paroles*, il devint un poète populaire grâce à son langage familier et à ses jeux sur les mots. Ses poèmes sont depuis lors célèbres dans le monde francophone et massivement appris dans les écoles françaises. Il a également écrit des scénarios pour le cinéma où il est un des artisans du réalisme poétique.

Prévert fait éclater le caractère conventionnel du discours par le jeu des mots. Sa poésie est constamment faite de jeux sur le langage (calembours, inventions burlesques, néologismes, lapsus volontaires...) dont le poète tire des effets comiques inattendus (un humour parfois noir), des significations doubles ou encore des images insolites.

Ses poèmes fourmillent de jeux de sons, de combinaisons pour l'oreille (allitérations, rimes et rythmes variés) qui paraissent faciles, mais dont Prévert fait un usage savant. Enfin, il ne faut pas négliger, comme l'a fait remarquer Danièle Gasiglia-Laster dans son introduction aux *Œuvres Complètes* de Prévert dans la Bibliothèque de la Pléiade, les apports du surréalisme dont on retrouve les traces : inventaires, énumérations hétéroclites d'objets et d'individus, additions de substantifs ou d'adjectifs, etc. Il est friand des procédés de l'image, de la métaphore et de la personnification (animal, objet, humain).

Prévert s'en prend aux stéréotypes du langage, à tout ce qui est figé, imposé : « Les expressions stéréotypées, les citations célèbres, les proverbes, permettent toutes les mystifications possibles. Quand certains êtres en oppriment d'autres, ils tentent en effet de leur faire croire que ce qui se dit ou s'écrit reflète l'ordre naturel des choses : "A tout seigneur tout honneur", "Qui aime bien châtie bien", etc. Aussi Prévert va-t-il détourner de leur sens ces "messages du mensonge", les subvertir au profit de ceux qu'ils desservent : "Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage à demain, si on ne vous paie pas le salaire d'aujourd'hui" [...], ou bien inventera à son tour des aphorismes qui insinueront d'autres rapports de force et surtout une autre conception de la société : "Quand les éboueurs font grève, les ordures sont indignés" [...]. Quand il utilise des clichés, non pas pour les mettre dans la bouche de personnages sans consistance, mais pour son propre compte, il leur fait subir

une cure de jouvence, le plus souvent en les prenant à leur premier degré de signification. Ainsi, le monde de "Lanterne magique de Picasso" est-il "beau comme tout", comme la totalité de l'univers et de ses parcelles. Bousculer les automatismes se révèle en définitive vital, car à trop se contenter d'utiliser le langage tel qu'il nous est donné, avec les mêmes immuables associations, on risque de pétrifier les êtres et les choses.» explique Danièle Gasiglia-Laster (Introduction au tome 1 des *Œuvres complètes* de Prévert, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard).

Jacques Prévert est très attaché à la langue. Il est un gourmet des mots qui éprouve un vrai plaisir en jouant avec eux. Et cette jouissance du verbe, il la communique à ses lecteurs. Dès que les mots jaillissent, il les attrape et s'amuse : il les associe, les oppose, les détourne, les fait sonner les uns avec les autres, joue avec leurs différents sens... Il part de mots simples, « des mots de tous les jours » comme les nomme Garance Arletty dans *Les Enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). Et grâce à un travail d'orfèvre, il leur donne une force et une vivacité teintées d'humour – parfois noir et féroce – qui constituent sa patte. L'humour est capital. N'oublions pas que Prévert a été élevé à la distinction de Satrape du Collège de Pataphysique en qualité de fabricant de Petits Plats dans les Grands pour la définition qu'il en avait donnée dans *La Nef* (01/1951): "Depuis trop longtemps on prenait l'humour à la légère, il s'agit maintenant de le prendre à la lourde" écrit Carole Aurouet dans *Jacques Prévert Paris la belle. Catalogue d'exposition*.

Ses principaux jeux de mots:

- jeu de cortège : développement descriptif, énumération d'objets et/ou d'individus, illustré notamment dans le poème "Inventaire" (d'où l'expression "inventaire à la Prévert").
- équivoque: jeu sur la double signification d'un mot, au sens propre et au sens figuré, sens courant ou sens argotique. Exemple: le titre du poème *Petite tête sans cervelle*, pris au figuré, prend plus tard le sens propre: l'enfant distrait sera renversé par un train.

- zeugma : procédé qui rattache grammaticalement des termes qui ne se rapportent pas logiquement l'un à l'autre. Exemple de l'auteur: "*Napoléon prit du ventre et beaucoup de pays.*"

- calembours : fondé sur une similitude de sons ou de sens.
- néologisme : création de nouveaux mots.
- mots pris à la lettre : jeux sur le sens premier des mots.
- logique de l'absurde : tout ce qui est contraire à la raison.
- allitération : répétition de consonnes.
- rime et rythme : intérieur et extérieur.
- aphorismes de fantaisie : maximes et proverbes de son imagination.
- La syllepse est la figure de style qu'il utilise avec prédilection : elle

consiste à opérer des glissements entre le sens propre et le sens figuré des mots. Par exemple, dans un texte de *Paroles*, intitulé « La Lessive », Prévert joue avec une expression populaire « laver son linge sale en famille » (qui désigne le fait de garder dans le cercle familial les éventuels « secrets honteux » qu'on peut avoir à cacher) et s'amuse à la prendre au pied de la lettre, en représentant la famille autour d'un baquet, en train de récurer la fille de la maison qui a commis une faute qui sème la zizanie dans le cercle familial.

3.4. Images métaphoriques dans la poésie de Khurshid Davron

Ce chapitre révèle l'histoire de l'origine des images métaphoriques. Les images métaphoriques et leur place dans le texte littéraire ont été analysées à l'exemple des poèmes du poète ouzbek Khurshid Davron.

L'interprétation de la notion de "image" désigne les premières vues de vstre-esthétique de l'ancien scientifique grec-ray et philosophe Aristote. Cependant scientifique "Poétique" dans son travail avec classification du terme "pour parlars de mimésis» sur "Eidos", qui est utilisé à la place du terme "Image". Mimesis, c'est-à-dire l'imitation crée Xia par l'interprétation de la vie. Plus tard, le terme "image" se trouve dans les vues esthétiques de Gegel.

Dans la littérature moderne ouzbek, Deni a donné l'interprétation suivante du terme "Image": "Le terme" image "est emprunté à la Russie-ciel, qui signifie ouzbeks "Reflection". Par exemple, la réflexion humaine dans le miroir, aussi, peut être appelé correctement. Cependant il est pas un secret que la signification lexicale et terminologique-mécanique des mots peut varier considérablement. Sans aucun doute, lexicale et terminologique Les valeurs ont des éléments communs, mais la personne doit être compris par ter-ming une valeur spécifique. Les arguments sont pour ce pas par le terme "image", nous entendons image artistique qui est l'image Penser de la littérature et de l'art "².

Le scientifique russe livre Mikhail B. Khrapchenko «Horizons images artistiques" affirmation don, que dans le traitement des problèmes liés à la la théorie de l'image artistique, toujours, est de respecter les vues de Hegel. Comme image poétique chez Hegel est «l'unité Public et privé, qui est un individu, art, basée sur ce poético-ciel unité, procédant de l'esprit absolu, son but est l'expression émotionnelle du (littéraire) absoluité "³. Selon ce qui, selon le scientifique, le contenu du pro-référence de l'art est l'esprit absolu.

L' image - l'image de l'homme dans make-Research Institute of Art. L'imagerie peut être utilisé dans le sens le plus large, et de l'image artistique. Dans un sens plus étroit. Dans un sens générale, en plus de l'image d'un homme, avec un-it concept de "image" peut être implicite description paysages, détails, objets du monde animal, signifie descriptions de fonctions et d'autres. En sens étroit - juste art carte nous de la vie humaine.

Groupe de poètes ouzbeks talentueux du XX^e siècle, est l'auteur de unique sur-échantillons de la poésie, correctement observé que le vrai La poésie est toujours liée à la réalité et devrait répondre aux besoins esthétiques d'une personne.

Parmi les nombreuses années 70 de la littérature ouzbèke écrivains

¹Аристотель. Поэтика. Тошкент, 1980. - С. 7.

¹Қуроноф, Д. Адабиётшуносликка кириш. Тошкент, 2008. - р. 59.

²Тегель, Г. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М., 1968. - р. 75.

talentueux du XIX^e siècle une place particulière devrait être accordée à Khurshid Davron. Le ouzbek moderne la poésie, il est connu non seulement pour ses idées volume Créateur de ciel en méditant-tions, les sentiments de raznoplanavostyu, mais aussi en tant que poète et partisan des nouvelles formes poétiques.

À ce jour, le nombre de prose et lyrique pro-Keeping Khurshid Davron non publié. Il est une collection de poésie affirmation de la vie auto-set "Bosom Sun" (1979), "L'arbre de pomme de Goro" (1979), «Jardins de la nuit" (1981), «Je vais voler avec les oiseaux "(1983)," Les yeux de Tumaris " (1984), "La Voix de l'enfance" (1986), "Phoenix" (1987), "Vol de l'oiseau solitaire" (1989) ", "Pour jour avant le printemps"(1997), ainsi que de la prose fonctionne "Pensées de Samarkand" (1991) "Le petit-fils d'Amir Temur" (1995), "Shah morts pour la foi "(1997). L'écrivain et parle couramment un autre genre - drame, être l'auteur de dragees travaux de base-matic "Mirzo Ulugbek" "Babur" et "Avrangzeb".

Dans la poésie de Khurshid Davron leader esprit la liberté et l'indépendance. En raison du fait que cet esprit domine et œuvres lyriques, et historisée-empiriques, le poète a réussi à trouver sa place dans la littérature. Il chante du destin, tragédie, le sort des peuples turcs, se réjouit leur bonheur et compatit avec eux dans leur misère.

Les expériences qu'il décrit l'histoire de la patrie dans le poème «Je vous mets sur la tête sein », utilisant largement au sens figuré de la métaphore-spécifique, l'argent et le code d'éthique:

Мен кўксингга бошимни қўйдим,
Сен чеккан ғам, ҳасратда куйдим.
Суйдим сенинг Оқдарёнгни ҳам,
Ҳамда Қорадарёнгни суйдим,
Эй, қалбимнинг онаси, Ватан! (Болаликнинг овози)

(Je mets ma tête sur la poitrine, la souffrance de votre douleur. Je vous aime Akdaryu et aussi Karadarya, Oh patrie, ta mere mon âme!)

Obvious à tout le monde que la patrie commence par morceau de terre. Qui ne connaît pas cette sagesse, il ne peut pas sentir l'amour pour la patrie. Le poème est la voix de l'âme du poète. Mettre sa tête sur la terre natale, le héros Il souffre de la douleur et de la souffrance native connu la terre, et ces expériences se reflètent dans les images du poète-cal.

La poésie de Khurshid Davron plein d'images me-taforicheskimi. La poésie d'un multiple de-créé avec l'aide de ces mots et expressions que vous-like "arbres de fleur, nom de l'appelant votre ", " Le soleil se lève, votre nom de l'appelant " "Ils vous appellent braves coeurs", "Oh, Patrie, Vous mère de mon âme!" Like-WIDE descendu dans les bateaux blancs de l'eau ", " vient le matin lumineux, habiller! exprimé sans limite amour Nye et la dévotion à la Mère Patrie. Il est le poète chante d'une voix forte: "Oh, Motherland, vous Mère de mon âme! ", " Vous êtes le matin de ma vie, Mon "Homeland. Un certain nombre d'images symboliques dans sti-hotvoreniah poète suggère que donc prêt à regarder juste et honnête la réalité associée au destin de la patrie, qu'il ne soit pas indifférente au sort de leur patrie et que la façon dont les intérêts du peuple, dans le nom-réveils de traditions passées est prêt pour toute lutte.

Par conséquent, avec la protection de l'histoire des peuples de la da est commis à l'honnêteté, l'équité, la pré-brosovestnosti. Il est bien conscient que connaître le passé, il est impossible de comprendre le présent. En regardant dans l'histoire de la nation à travers le prisme de la spiritualité haute Coy lui permet et d'autres pour mettre des objectifs élevés. si haut sentiments et expériences passées les suivantes chemin dans le poème «Réflexions d'une liberté de cent-Tui à Samarkand":

Бу ерда изтироб кўксимга битган

Қиссалар тошини ирғитиб, тиниб

Шу қутлуғ заминнинг қўйнида ётган

Ботирлар руҳини чорладим ёниб. (Болаликнинг овози)

(Je sens la douleur dans son âme, Lancer pierres de mes histoires, et je l'appelle avec ferveur tyrey esprit-dieu, reposant dans les bras de la terre.)

La source de l'esclavage poète considère sans scrupules-ness et la pauvreté spirituelle. Un facteur-tore majeur, les causes de celui-ci – bezdeya - FAD l'indifférence, l'indifférence. L'histoire vient à la vie devant les yeux du poète, il entend une voix héros. Grâce à la terre sur les feuilles bryzzhut une goutte de sang. Cette flamme phénomène coeur oh-vatyvaet lyrique, provoquant une vague d'émotions, dans ses colères cardiaques feu. Il encourage les gens à leur conscience vigilance, vigilance. Un semblable vigilance poète veut voir dans leur cœur compatriotes. «Les arbres - armée, porc-shayasya pour la liberté", "Arbres - courses soldats couleurs Forces", "Son coeur est dans la poitrine comme un feu" - Dans ces lignes, le poète utilise les primaires avantages métaphoriques, puis il y a des arbres, il se compare avec l'armée, qui a combattu pour la liberté, les soldats dans la fleur pleine. Le symbole est représenté sous la forme d'expression figurative. Pour transmettre des événements réels e, des concepts et des objets poète conditionnellement Il utilise des mots ou des phrases upotr-blyaemye dans un sens figuré.

Le grand critique Belinsky soutenu que “la nature est pas notre esprit, mais nous avons esprit de la nature, parce que la loi de la vie est telle que la hauteur du cou font la confiance nécessaire inférieure. Oui, dans l'esprit de notre général nous avons avec la nature - et cela générale est la vie”¹.

Les événements et des événements réels, nous rencontrons à nouveau, Telem, qui était le poète lui-même, ainsi que son ne-rezhivaniya qu'il transmet magistralement par l'intermédiaire impressionnantes images symboliques. Ces images d'affichage, exprimer des sentiments, associé à la «I» personnelle du poète. Selon le savant Ulugbek Hamdy, “Chaque période a sa propre image, leurs méthodes. Originalité, dans la plupart cas détermine l'humeur générale chelove une minute de la période. Parce que peu importe la façon don't ont été profondément pensées et vobra-zhenie humaine, ils ne peuvent pas rompre complètement à l'écart de la liens invisibles de son temps”. Khurshid Davron, la réflexion sur la place et l'ERV-Meni, la terre, l'indépendance, la liberté et la nature, sur la vie, sur les difficultés de la vie et la famille contradictions de affectant l'esprit des

¹Белинский, В. Г. Избранные эстетические работы. М., 1986. С. 472.

événements et des tragédies, ce qui donne sa propre évaluation à tout cela. Son attitude, son VNU friction éprouve des sentiments profonds du poète exprimée par un sym-pêche métaphorique, constituent l'essence même de la manière creative Khurshid Davron.

Conclusion de troisième chapitre

Au niveau sémantique interviennent au niveau sémantique le choix des mots, l'emploi des figures et aussi les répétitions aléatoires de sonorités qui, placées à l'intérieur du vers ou à la rime, servent à mettre en relief des significations. C'est ici on remarque la corrélation des niveaux.

1. La phrase étant considérée comme un ensemble sémantique cohérent (« unité de pensée »), nous ne considérons pas à part les interactions entre les niveaux sémantique et strophique. C'est-à-dire que nous prenons, par exemple, les types sémantiques monologique, dialogique et tri-logique pour équivalents aux types syntaxiques 1, 2 et 3, respectivement. La poésie classique réclame la coïncidence des articulations métriques avec les articulations syntaxiques, ce qui, au niveau supérieur (celui de la strophe, de la phrase et de la pensée), signifie que la strophe est censée embrasser une phrase entière (ainsi qu'un thème unique), et que la phrase (l'unité thématique) ne doit pas déborder la strophe. Mais, évidemment, il y a aussi les cas de discordance.

2. Les noms propres sont inclus dans le système de la langue signifie le poète-chanteur français du XX siècle. Choisir un matériau onomastique pour construire leurs textes, les poètes représentent une image onomastique spéciale du monde. Chaque onyme prend sa place, la création d'une perception globale de l'espace poétique. La description des caractéristiques de l'onyme est utilisée pour déterminer la composante historique et culturelle du système de poètes individuels, et à travers elle - l'arrière-plan culturel de la poésie française de la seconde moitié du XX siècle.

L'analyse montre que l'onomastique des poètes du XX siècle est largement présentée dans leurs textes poétiques. Il est représenté par plusieurs classes des onymes: a) par exemple, dénomination des êtres vivants et leurs analogues; b) les noms des articles inanimés; c) les noms des objets complexes. Les noms propres: a) représentent et caractérisent lyrique du héros; b) tenir compte d'événements; c) exprimer la vision du monde de la vie la position du poète; c) devenir un moyen de temporelle et orientation spatiale; g) caractériser les particularités individuelles de l'auteur.

CONCLUSION

La puissance de la grammaire du texte, alliant l'industrie de la sémiotique et le génie de la psychanalyse, est très grande ; sa force réside dans le principe de l'isomorphisme, qui est conformité et parfois parallélisme: dans les contraires ou les contrastes, les ressemblances ou les correspondances, les équivalences ou les couplages. Le parcours génératif de la signification y est travaillé par le cours génitif du sens: c'est le travail du récit et du rythme ou de la voix. La poésie ne change pas le monde; mais elle cherche à changer la vie en inversant les valeurs; c'est dire qu'elle pense ou repense la mort et l'amour, le désir et le sexe. En ses figures, ses acteurs et ses valeurs, elle est la « voix royale » de l'inconscient; elle est la quintessence de la parole, qui est l'essence du langage ; elle est la signifiante et la signature de l'homme. Le récit est la grammaire du sens (de la vie) et la poésie est la vie du récit.

Les cinq sens sont à la base de la perception du monde par l'homme. Le monde de l'art en général et la poésie en particulier, se forme inévitablement sur la base de l'expérience acquise avec différents types de perception sensorielle, et reflète les particularités individuelles, psychologiques et littéraires-stratégiques de l'auteur.

C'est un processus complexe, qui comprend la formation de l'image perceptive dans la conscience de l'auteur sur la base de la perception et la reconnaissance d'un objet ou d'un phénomène de la réalité d'après ses caractéristiques spécifiques, ainsi que sa présentation au lecteur afin que l'image a été identifiée sur la base de celui-ci, le lecteur, l'expérience, et en même temps il reflète le poids de l'unicité de la vision et de la prestation de la méthode de l'auteur individuel – de style.

Des images, les thèmes perceptuelles et des motifs, associés à chacun des types de perception, sont exprimés dans une œuvre lyrique sous une forme ou une autre: il peut être la combinaison des mots thématiquement marquée ou peut être une construction imagée avec un certain nombre de valeurs supplémentaires qui apparaissent dans le contexte d'une œuvre particulière. En passant de poème en

poème, des thèmes spécifiques, des motifs et des images "travaillent" pour la sémantique générale, combinant des textes individuels en metatexte. Traditionnellement, sous le monde poétique de l'auteur on comprend les particularités d'emploi des mots - la soi-disant image linguistique du monde et sa reflété dans la stratégie de construction d'un système des images.

La «théorie de l'auteur" développée par l'école scientifique du professeur B.O. Corman dont les représentants ont suggéré de prendre davantage en compte les formes de mots d'affiliation subjectifs pour distinguer le style de l'auteur du style de ses personnages. Toutefois, des informations précieuses peuvent être tirées sur le monde de l'art du poète, en tenant compte des types de perception sensorielle, reflétées dans le texte, et associé à ces fonctionnalités, le système de thèmes, motifs et images présentés dans le statique et dynamique.

La morphosyntaxe au niveau de la grammaire de la phrase, est à la fois forme de l'expression et forme du contenu; s'y articulent les parties morphologiques du discours et les catégories grammaticales de la langue, dans la conjugaison par exemple. Au niveau de la grammaire du texte, la rhétorique et la (pra) grammaire correspondent à la morphosyntaxe.

LISTE DE LA LITERATURE UTILISÉS

1. Sources théoriques :

1. Каримов И.А. Узбекистан по пути углубления экономических реформ. – Т.: Узбекистан, 1995. – С. 130.
2. Каримов И.А. Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. Правда Востока 2006 № 69. – С.1.
3. Аберкромби Д. Взгляд фонетиста на структуру стиха//Новое в зарубежной лингвистике. Вып.9. 1980. – С. 403-412.
4. Антипова А.М. Ритмическая организация английской речи: Автореф. дис. . д-ра филол. наук. М.: 1980. 35 с.
5. Аристотель. Поэтика. Тошкент, 1980. – с.7.
6. Балаш М.А. Фоносемантическая структура текста как фактор его понимания: – дис. ... канд. филол. наук. – Горно-Алтайск, 1999. – 159 с.
7. Белинский В.Г. Избранке эстетические работк. М., 1968. – с. 472.
8. Бобоев Т. Адабиётшунослик асослари. Т.: Ўзбекистон, 2002. – б. 504Ғ505.
9. Бройтман С.Н. историческая поэтика. Учебное пособие. М.: Академия, 2004. – с. 324-325.
10. Воронин, С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. - М. : Ленанд, 2009. -248 с.
11. Гегель Г.Ф. Эстетика: в 4 т. Т.1. М., 1968. – с 75.
12. Гордина М.В. Фонетика французского языка. 2-е изд. СПб.: 1997. - 304 с.
13. Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX начала XX веков. М.-Л.: Наука, 1964. – с.13.
14. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: 1975. - 664 с.
15. Камрыш О.В. Эволюция звуковой формы французского силлабического стиха: дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 2003. – 327 с.
16. Киканс В.П. Современная советская поэма. Р.: Знатне, 1982. – с.227-228.
17. Кожин В. В. Как пишут стихи. О законах поэтического творчества. — М.: 1970. - 239 с.

18. Красноперова М.А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения. СПб.: 2000. - 240 с.
19. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. (Структура стиха). — Л.: 1972. 271 с.
20. Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте – СПб., 1996. – 144 с.
21. Подольская П.В. Словарь русской ономастической терминологии. - М., 1978.- 198 с.
22. Пospelов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. – с.113.
23. Рахимжонов Н. Ўзбек совет адабиётида поэма. Т.: Фан, 1986. – б.16.
24. Сорокин В.И. Теория литературқ. Москва, 1960. – с. 246.
25. Султон И. Адабиёт назарияси. Т.: Ўқитувчи, 2005. – б.180.
26. Томашевский Б.В. Основы теории литературы. Москва, 1971. – с.257.
27. Умиров Ҳ. Адабиёт назарияси. Т.: Шарқ, 2002. – б. 214.
28. Хализев В.Е. Теория литературқ. М.: Вқсшая школа, 2000. – с. 316.
29. Худойбердиев Э. Адабиётшуносликка кириш. Т.: Шарқ, 2008.
30. Числов М. Время зрелости. М.: Советский писатель, 1986.
31. Эткинд Е.Г. Материя стиха (La matiere du vers). 2-е изд. СПб.: 1998 (Paris, 1985). 506 с.
32. Эткинд Е.Г. Разговоры о стихах// Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб.: 2001. С. 21 -289.
33. Қуронов Д., Мамажонов З. ва бошқ. Адабиётшунослик луғати. Т.:Академнашр, 2010. - б.114.
34. Ҳамдамов У. Бадий тафаккур тадрижи. Тошкент, 2002. – с.90.
35. Ҳасанов Ш. XX асрнинг иккинчи ярми достонлари поэтикаси. Филол.фан.д-ри дисс.... Т., 2004.
36. Aquien M. (1990). La versification. Paris: P.U.F., Que sais-je?.
37. Barthes R., Bersani L., Hamon Ph., Riffaterre M. (sous la dir. de). Littérature et réalité. – Paris: Seuil, 1982. – 192 p.
38. Barthes R . Mythologies. 1957. – London: Vintage, 1993. – 256 p.

39. Benichou P. Remarques sur la metrique de Mallarme // Selon Mallarme. Paris: 1995. P. 503 -531.
40. Entretiens sur la poésie (1972-1990). Paris, Mercure de France, 1990.
41. Colmez F., Astre M.-L., Defradas M., Villard F. L'Art de lire.-Paris:1991.-320 p.
42. Cornulier B. de. Metrique du vers de 12 syllabes chez Rimbaud // Le frangais moderne. 1980. № 2. P. 140 174.
43. De Cornulier B. (1982). Théorie du vers. Paris: Seuil.
44. De Cornulier B. Sur la structure rimique du dizain. 36 (1988) 29.
45. Dessons G. (2000). Introduction à l'analyse du poème. Paris: Nathan.
46. Ducrot, O. Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage / O. Ducrot, J.-M. Schaeffer. - Seuil, 1995. - P. 555.
47. Fonagy, I. La vive voix. Essai de psycho-phonetique. Preface de Roman Jacobson. -Payot, 1991. - 368 p.
48. Grammont M. Traité de phonétique. – Paris: Librairie Delagrave,1946. – 480 p.
49. Lote, Georges (1988). Histoire du vers français, t.IV, 2e partie, I. Publications de l'université de Provence.
50. Mazaleyrat, Jean (1974). Eléments de métrique française. Paris: A. Colin.
51. Meschonnic, Henri (1982). Critique du rythme. Verdier.
52. Milner J.-C. Réflexions sur le fonctionnement du vers français, in Ordres et raisons de langue. Paris: Seuil, 1982.
53. Milner J.-C. et Regnault F. Dire le vers. Paris: Seuil, 1987.
54. Milner J.-C., Regnault F. Dire le vers (court traite a Γ intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins). Paris: 1987. - 182 p.
55. Moreau F. Six etudes de metrique (de l'alexandrin romantique au verset contemporain). Paris: 1987. 120 p.
57. Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris: P.U.F., 1961.
58. Recoing, E. De l'oralite d'Aragon. Aragon, la parole ou l'enigme / E. Recoing // Actes du colloque organise par la Bpi le vendredi 11 et le samedi 12 juin 2004 dans la petite salle du Centre Pompidou. - 2004. - P. 140-148.
59. Roubaud J. (1978). La vieillesse d'Alexandre. Paris: Maspero.

60. Ronsard P. de (1565). Abrégé de l'art poétique français. Didier, 1949.
61. Tatillon C. Sonorités et texte poétique. – Montréal: Didier, 1976. – 146 p.
62. Torlay, G. Etude de la rime dans la poésie d'Aragon / G. Torlay // 39. L'information grammaticale, 1988. - Vol. 37, № 37. - P. 38-41.
63. Vaillant A. La Poésie (Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques). -Paris: 1992. - 125 p.
64. Verrier P. Le vers français; formes primitives: développement, diffusion. - Paris: 1931 1932. T.1. La formation du poème. 300 p. T.2. Les mètres. 328 p. T.3. Adaptations germaniques. - 392 p.

2. Dictionnaire utilise :

65. Aquien, Michèle. Dictionnaire de Poétique. Hachette. Coll. Guides de Poche. 1990.

3. Liste des textes littéraires utilisés :

66. Aragon L. Les yeux d 'Elsa / L. Aragon. - Paris : Seghers, 2004. - 165 p.
67. Aragon L. Une vague de rêves: Ce qui est le surréel / L. Aragon // Legoutière
68. Brassens G. Poèmes et chansons. - Paris: Éditions du Seuil, 2004. - 216 p.
69. Brel J. Tout Brel. - Paris: Éditions Flammarion, 2001 .-410 p.
70. Даврон Х. Болаликнинг овози. Тошкент, 1986. С. 3.
71. Gainsbourg S. Mon propre rôle. - Paris: Folio, 2009. - 650 p.
72. Le surréalisme. - Paris : Maison et Cie, 1972. - 232 p.
73. Du Bellay Joachim. Oeuvres poétiques. Paris, 1982.
74. Rabelais. François, Oeuvres complètes T. 1—2. Paris, 1978-1980.

4. Sites internet:

http://refereed.ru/ref_02522a2b2726fb0a03bb19f2d8d9524d.html