

L'ENCADREMENT PHILOSOPHIQUE ET CULTUREL DE L'ACTE CRÉATEUR DANS LA LITTÉRATURE ET LA MUSIQUE

MIRONA BENCE-MUK¹

SUMMARY. The present article opens the philosophical and aesthetical horizon that anticipates the musical horizon and marks at the same time, at the theoretical level, the passage from aesthetics to poetics, respectively to the semantic and metaphorical categories, as initially proposed by L. Blaga and re-evaluated by E. Coșeriu. Blaga's theory of metaphor is grounded, of course, on his philosophical conception about "the horizon" of human existence and consciousness, but also on the theses concerning a certain "spatial horizon of unconscious", especially when referring to that kind of act of creation that is oriented toward mystery and for revelation. To this level of unconscious the philosopher also relates a new metaphorical category, which can be found at the phonological and metrical level within the word, respectively within poetry, and which he calls "acoustic metaphor". The acoustic of the word constitutes, in fact, the basic feature that relates text to music and it is the first level which is intuitively exploited by the art-making subject. In order to exemplify the way of functioning of the "acoustic metaphorism" within the complex and deep process of sense articulation at textual level, we sketch below a complementary account to the theoretical framework presented here and refer to the exploitation of the same "expressive" (or metaphorical) dimension by the great linguist Sextil Pușcariu. More precisely, we correlate the linguist's analysis on Mihai Eminescu's poem *Rugăciune* with the analysis of one of the most recent Romanian choral composition, which uses the verses of the same poetic text.

Keywords: aesthetics, poetics, "acoustic metaphor", textual sense, musical sense

C'est par une exploration rétrospective, fondée sur le principe de l'historicité, qu'il est possible de découvrir, surtout au niveau théorique, le caractère cyclique de la genèse et de l'évolution esthétique et stylistique de l'art. D'Aristote à Kant, Hegel, Cassirer, Blaga ou Susanne K. Langer, l'acte artistique, d'origine ontologique, est considéré comme une donnée naturelle de l'être humain qui naît et vit uniquement pour créer, ce qui le différencie des autres êtres vivants.

¹ Assitant Lecturer, Babeș-Bolyai University, Faculty of Letters, Department of Romance Languages and Literatures, Italian Language and Literature, email: mironacomani@yahoo.com.

Dans ce contexte, on peut voir dans Lucian Blaga un philosophe qui capte l'essence de cette mutation ontologique, caractéristique essentielle de l'être humain. La théorie forgée par le philosophe roumain dépasse toutes les théories antérieures, centrées exclusivement sur les différences d'ordre rationnel entre l'homme et le règne animal : « On retrouve chez Blaga deux motifs centraux, dans *La Métaphysique* et dans la *Théorie de la connaissance*, dans *L'esthétique* et dans toute la *Trilogie des valeurs*. Tout d'abord – l'idée de mystère liée aussitôt à l'idée d'horizon du mystère qui est l'horizon spécifique à l'homme ; c'est-à-dire l'absolu comme mystère ou l'unité cosmique – l'univers – vue tout d'abord et de manière fondamentale, comme mystère. La deuxième idée – la manière d'être de l'homme : c'est-à-dire l'homme comme nouvelle espèce ou nouveau règne dans l'univers, différent des autres classes (le règne animal et celui végétal), défini par la culture, par la création culturelle ; même plus, l'homme qui a cette mission de s'affirmer en tant qu'homme, à travers la culture, perpétuellement condamné à la culture, c'est-à-dire condamné à échouer toujours dans toutes ses épreuves et de chercher en permanence d'autres solutions, de créer d'autres mondes. Le mystère est compris non comme limite du savoir théorique, [...] mais comme origine et stimulant de l'acte théorique, comme horizon spécifique de l'existence humaine, de l'homme confronté au mystère, qui se donne pour mission de tenter de révéler le mystère. [...] Alors, l'homme en tant que tel est issu de cette mutation ontologique, une autre manière, *nouvelle*, d'être dans le monde, par cette existence même dans l'horizon du mystère et par sa mission de révéler ce mystère... La révélation du mystère c'est la culture même dans ses différentes formes, c'est la création spécifique à l'homme, c'est ce que l'homme produit dans l'univers. »²

L'acte créateur est réalisé par l'entremise de l'expérience vécue, sentie et rationnellement reconstituée, à laquelle l'art confère, de par sa mission, une *forme symbolique*. Cassirer considère que *les formes symboliques* sont l'influencées par « l'acte de la puissance de 'façonner' (Formung) l'esprit ou par sa 'fonction symbolisante'. 'Les signes symboliques', telles qu'elles se présentent à nous dans la langue, dans le mythe, dans l'art, « n'existent pas d'abord pour gagner après encore une significations déterminante ; mais leur être entier procède de la signification. »³

² E. Coșeriu, *Estetica lui Blaga din perspectivă europeană* [L'esthétique de Blaga en perspective européenne], in M. Borcilă, I. Petraș, H. Bădescu (éd.), *Meridian Lucian Blaga în lumină 9*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 356. Sauf mention contraire, les traductions nous appartiennent.

³ Alexandru Boboc, *Metaforă și mit în filosofia culturii la Lucian Blaga*, [Métaphore et mythe dans la philosophie de la culture chez Lucian Blaga], in M. Borcilă, I. Petraș, H. Bădescu (éd.), *Meridian Lucian Blaga în lumină 9*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009, p. 64.

L'esprit, ou dans un sens le plus large, le *feeling*, complète la mission créatrice de l'être humain, au-delà de la raison. Faisant référence à l'art de la musique, Hegel affirme qu'elle « forme le centre, proprement dit, de cette représentation dont le caractère particulier est d'exprimer l'âme en soi aussi bien par la forme que par le fond, puisque cet art exprime le sentiment intérieur, et que même dans sa forme sensible, il offre encore quelque chose d'intime et d'invisible. [...] La tâche principale de la musique consiste donc, non pas à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde, son âme idéale »⁴.

Même si Hegel insiste sur le côté subjectif, sur le sentimentalisme artistique musical, il reconnaît, toutefois que la musique, associée à l'architecture, ne justifie pas son statut artistique seulement par l'absorption de l'essence spirituelle du moi (chaotique en soi), mais par une communion parfaite de « la plus rigoureuse observation des lois de l'entendement »⁵ avec « l'expression vive des sentiments les plus profonds de l'âme »⁶. La musique, ajoute Hegel, « suit les lois harmoniques des sons qui s'appuient sur les rapports du nombre et de la quantité. D'un autre côté, non seulement dans le retour de la mesure et du rythme, mais aussi dans les modifications qu'elle fait subir aux sons eux-mêmes, elle introduit, de diverses façons, les formes de la régularité et de la symétrie. [...] La musique [...] emploie le son, cet élément plein d'âme et de vie, qui s'affranchit de l'étendue, qui affecte des différences de *qualité* comme de quantité, et se précipite dans sa course rapide à travers le temps. »⁷

En construisant son édifice à partir du même matériau sensible qui pourvoit à la poésie des traits importants comme le ton, la musique acquiert un *caractère architectonique*. Lorsque celui-ci participe à l'acte de création musicale, il devient un élément de la musique dans sa forme pure, inaltérée et se transforme en but créateur, à l'aune duquel *le matériau extérieur et le contenu spirituel* forment un tout indivisible : « Le problème propre de la musique est celui-ci : ne pas traiter la pensée telle qu'elle existe, comme notion générale dans l'intelligence ou comme objet présent à l'imagination, ayant une forme extérieure déterminée, [...] mais la concevoir et la traiter de manière qu'elle soit vivante dans la sphère du sentiment. »⁸

Plus tard, nous retrouverons chez Blaga la même vision générique, liée aux moyens à l'aide desquels l'art définit son univers. Pour Blaga, l'art est une *forme de savoir luciférien* : « Ce savoir luciférien est toujours un savoir qui

⁴ Hegel, *Système des Beaux-Arts*, tome deuxième, traduit par Ch. Bénard, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1860, p. 5-7.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 25.

est également une *production* d'œuvres. Il se donne à voir justement sous cet aspect de la création : cette création est une révélation du mystère, une *révélation métaphorique*, réalisée avec les *moyens de la sensibilité*. Le seul élément qui différencie l'art par rapport aux autres formes de la culture c'est seulement la manière dans laquelle le mystère se révèle, car la science ou la théorie scientifique de l'univers, tout comme la philosophie, emploient d'autres moyens que ceux de la sensibilité. »⁹

Selon Lucian Blaga, l'acte créateur – stimulé par un regret perpétuel de la perfection paradisiaque, jamais atteinte – se manifeste tel un « *perpetuum mobile* », activé par l'ambition de l'être humain de dépasser les obstacles imposées par le *Grand Anonyme*. L'homme se trouvera ainsi dans un état de recherche permanente et, implicitement, de construction de mondes nouveaux. Grâce au *savoir luciférien*, l'acte de *révélation du mystère* et l'« aspiration » formative constituent l'essence de l'acte créateur. Selon l'interprétation très saisissante d'Eugeniu Coșeriu, le *mystère* de Blaga est à comprendre, depuis une perspective hégélienne, comme une « négativité absolue », comme une prise de conscience sur l'incapacité absolue de comprendre le monde, tandis que l'essence de l'homme est à saisir depuis la perspective d'un « élan » d'autodépassement par la culture. « Par conséquent, si – l'homme – se pose des questions par rapport à quelque chose, ces questions-ci sont en rapport avec ce qu'il ne connaît pas, avec ce qui se présente à lui comme mystère. Blaga comprend le fait que le questionnement précède le doute et la conscience de soi cartésienne ; il pointe le fait que ce questionnement montre l'opacité de l'être : c'est dans ce sens que l'être est un mystère. Mais si l'être est un mystère qui doit être révélé, et, vu qu'en effet il est absolument inintelligible dès le début (ce qui est la soi-disant chose en soi), alors, du point de vue de l'homme et du savoir, qui se manifestent par la culture, ce type de savoir est un savoir originaire, car il n'y a rien à connaître, ou s'il y en a, on ne peut pas le connaître. Cela signifie que, dans un sens absolu, la culture est une création *ex-nihilo*, une création *ex-nihilo* d'un monde propre à l'homme. Même si on prend comme point de départ un savoir sensible du monde soi-disant objectif, dans la mesure où celui-ci se montre comme objectivité, il est une construction d'un autre monde, un monde qu'il faut comprendre dans un sens absolu et non pas dans un sens historique. [...] Cela signifie, qu'en réalité, grâce au mystère et grâce à la révélation de l'homme par rapport au mystère, on affirme la liberté totale de la création humaine ; elle est une création sans objet antérieurement donné, elle est justement la création d'un monde. A plusieurs reprises, Blaga affirme qu'il ne s'agit pas – dans le cas d'un œuvre d'art – d'une méditation, ni de la création d'un microcosme, mais – si l'on veut – de la formation d'un 'cosmoïde', c'est-à-dire d'un monde

⁹ E. Coșeriu, *op. cit.*, p. 357.

qui a ses propres normes. »¹⁰

En conséquence, tant pour Blaga que pour Aristote, l'homme est caractérisé par une créativité absolue, l'*enérgeia*. La seule différence consiste dans le fait qu'Aristote attribue l'*enérgeia* absolue exclusivement à Dieu, tandis que l'homme est caractérisé par une *enérgeia* en quelque sorte limitée, par une capacité de dépasser une *dynamis* héritée ou acquise. En échange, Blaga confère à l'acte créateur l'indépendance absolue et assigne à l'être humain une capacité démiurgique, assumée suite à une *mutation ontologique*. De ce fait, l'homme est un mystère et, à son tour, le mystère est une source de création grâce à l'acte de *révélation métaphorique*, respectivement à la *révélation du mystère*. La métaphore est à comprendre comme un « mythe réduit » (Vico), le mythe comme une « métaphore développée » (Blaga), tandis que, selon Cassierer, la métaphore et le mythe constituent ensemble « les formes symboliques » qui sont à la base de l'acte créateur.¹¹

« Le *métaphorique* – souligne Blaga – est produit par l'acte même de transfert ou de conjugaison des termes en vue d'une plasticisation ou d'une révélation [...]. Le mythe est une des *floraisons du métaphorique* les plus intéressantes et des plus nobles »¹². Le « transfert » – si on fait référence à la *mutation ontologique* à laquelle est soumis l'homme qui crée des mondes – se produira à travers un changement d'horizon dans les limites duquel la métaphore et le mythe s'accomplissent par leur fonction révélatrice. L'art et la musique sont aussi des créations culturelles qui créent des métaphores douées, par conséquent, d'un fond mythique, puisque, comme le souligne Blaga, le mythe « est lié au destin créé ou au destin démiurgique de l'homme »¹³. À l'instar de l'art, le mythe est censé révéler le mystère par des moyens propres au cadre stylistique dans lequel il se développe. Ainsi, la métaphore, le mythe et le cadre stylistique déterminant deviennent le pilier central de la création culturelle. Comme nous l'avons déjà précisé, pour Blaga le mythe est une « métaphore développée », mais une métaphore qui porte l'empreinte d'un style, d'un cadre stylistique précis qui indique les traits éloquents d'un produit culturel et des coordonnées spatiales dont il est issu et au sein desquelles il s'est épanoui et qui, dans la plupart des cas, ont mené à sa disparition. « La création culturelle – note toujours Blaga – est [...] une création de l'esprit humain, une création de métaphores et d'intentions révélatrices qui porte également une marque stylistique. »¹⁴

¹⁰ *Ibidem*, pp. 357-358.

¹¹ Cf. Alexandru Boboc, *op. cit.*, p. 64.

¹² Lucian Blaga, *Trilogia culturii* [La Trilogie de la culture], Bucarest, EpLU, 1969, p. 300.

¹³ *Ibidem*, p. 166.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 301-302.

Chez Cassirer, on retrouve une orientation similaire, centrée sur la métaphore et le mythe vus comme des formes culturelles à l'origine de toute manifestation artistique. Pourtant, chez lui, cette orientation est approchée depuis la perspective philosophique des *formes symboliques* et non pas du point de vue des matrices stylistiques. Néanmoins, l'apport de Cassirer consiste dans l'annihilation de toute théorie concernant le caractère purement intuitif de l'art. En relation avec la fonction spirituelle, mais visant à la fois le côté cognitif de tout produit artistique, sans distinction de genre, Cassirer affirme: « Toutes les grandes fonctions spirituelles partagent avec la connaissance la propriété fondamentale d'être habitées par une force originellement formatrice et non pas simplement reproductrice. Loin de se borner à exprimer passivement la pure présence des phénomènes, une telle fonction lui confère, par la vertu autonome de l'énergie spirituelle qui se trouve en elle, une certaine 'signification', une valeur particulière d'idéalité. Cela est aussi vrai de l'art que de la connaissance, de la pensée mythique que de la religion [...]. Toutes les fonctions de l'esprit engendrent ainsi leurs propres configurations *symboliques* [...]. Il n'est aucune de ces configurations qui se puisse déduire des autres ou qui s'y ramène purement et simplement : chacune renvoie à un point de vue spirituel bien défini. »¹⁵ De concours avec les philosophies des « formes symboliques », nous pouvons affirmer que l'art, même s'il manque d'une signification au sens strict du terme, est symbolique, car malgré le fait qu'il ne renvoie pas à un référent extérieur et qu'il ne soit pas conventionnellement lié à un sens quelconque, il est en mesure d'articuler des formes, le processus métaphorique créant des images qui deviennent le sens commun de nos visions intimes sur le monde. Il s'agit ici d'un processus de signification concrétisé par des images, des métaphores et des symboles qui nourrissent nos esprits avec des formes, mais qui perdent irrémédiablement leur sens dès que la vision du monde qui les a générés, disparaît. Nous pouvons désormais parler d'une vision filtrée par le sensible, une vision fondamentale pour tout produit symbolique. Elle prend forme par la représentation, conditionnant à son tour le produit symbolique et le structurant selon certains aspects particuliers. Le substrat de la conceptualisation formelle est muni d'un sens émotif et sensoriel ; malgré les tendances de l'art vers l'abstraction et vers l'objectivation, celui-ci est censé revenir incessamment à son substrat sensible afin de maintenir sa charge émotionnelle. Le monde ou, plus concrètement, ce tout organisé, structuré et doué d'une signification expérientielle impose une reconnaissance réciproque de chaque élément en particulier, respectivement du partage de différentes significations qui rendent possible tout type de codification ultérieure.

¹⁵ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques : Le langage*, Paris, Editions de Minuit, 1923, p. 18.

Ainsi, on peut se demander s'il est possible de réduire toute création culturelle à son aspect métaphorique et stylistique moyennant cette première grande création des peuples : le mythe. Aucun des auteurs évoqués ne se propose pas de présenter l'activité culturelle de l'humanité dans son ensemble, comme une extension ou comme une annexe du mythe. Pourtant, à la lumière des perspectives illustrées, nous pouvons certainement exclure l'hypothèse défendue par certains esthéticiens-musicologues qui suggèrent que la genèse du produit artistique, respectivement la genèse d'un produit musical, en tant qu'acte culturel, soit d'origine magique.

En relation, au début, uniquement avec le phénomène de la création musicale, Blaga arrive à configurer « l'horizon spatial de l'inconscient ». Celui-ci est décrit comme un « espace-matrice » auquel le philosophe attribue une fonction plastique. Il considère également qu'il est présent depuis toujours dans le préconscient du sujet créateur. C'est grâce à cette assise abyssale commune aux mécanismes intuitifs, que l'être créateur devient capable de deviner l'essence du produit culturel artistique, sans pour autant y attacher une réflexion, tout en se contentant de structurer une vision sur le « magma » de l'horizon qui définit « le facteur créateur de l'âme ».

Concernant la création musicale, Blaga considère que c'est par une relation profonde à l'« horizon spatial », à retrouver dans la musique du compositeur J. S. Bach, et surtout par une relation à la ligne et au rythme intérieurs de la musique même, que nous pouvons récupérer l'« horizon spatial » originaire avec lequel s'identifie l'âme du créateur. Certainement, ce passage vers les profondeurs du produit culturel artistique, en général, ne peut pas se réduire à une simple correspondance entre les émotions humaines, actives dans l'âme, et un certain espace géographique. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'auteur ne fait pas référence à de simples congruences entre le côté rationnel de la conscience humaine vs. « l'inconscient » dans son intégralité et l'espace extérieur du monde « phénoménal ». Le seul aspect de l'équation qui demeure en place concerne « l'inconscient » pur dans ses rapports avec l'« horizon spatial » qu'il forge grâce à l'intervention constante de nos accents émotionnels, toujours variables (ceci engage la variété des actes culturels), mais néanmoins stables à l'intérieur d'une culture (ce qui explique, en fait, l'unité stylistique d'une culture). Ce type de constance, apte à générer des cadres historiques et stylistiques bien définis au fil des époques, est déterminée par le caractère cohérent, inaltérable de « l'inconscient » qui « ne trahit pas » et qui est une « réalité psycho-spirituelle » profondément abyssale. C'est particulièrement ce type de positionnement dans la couche la plus profonde de l'univers intuitif humain qui confère à ce dernier de la constance face aux alternances spatiales auxquelles s'identifie le sujet créateur, et rend le sujet créateur inséparable de son propre « horizon spatial ». On voit, par conséquent, que tout type de création culturelle porte la marque des « catégories abyssales » de l'« inconscient » et de l'âme.

Vu ces thèses innovatrices, qui établissent les catégories intuitives sur lesquelles repose le processus de création artistique, Blaga se fait consacrer, d'un côté, comme continuateur des théories d'Aristote, de Hegel et de Cassirer, et il acquiert, d'autre côté, le rôle de fondateur d'un nouveau cadre conceptuel et philosophique, adapté à l'étude du phénomène artistique.

Prenant comme point de départ une idée que nous avons déjà exposée, conformément à laquelle le mythe se dévoile en tant que « métaphore développée » (supra 24) et « empreinte stylistique » qui marque la tradition des grands peuples, il est possible de réduire toute création culturelle à deux aspects germinatifs : « le métaphorique » et « le style ». Pourtant, Blaga affirme que toute création artistique, soit-elle poétique ou musicale, confirme son caractère métaphorique autant par l'entremise des « métaphores mythique » et « poétiques » évidentes, que le philosophe appelle « nœuds métaphoriques », présents de manière intermittente à l'intérieur du texte littéraire, que par l'entremise d'un « métaphorisme sonore », inhérent au texte, presque permanent et que le sujet créateur applique intuitivement. Comme nous allons l'illustrer en ce qui suit, dans le cadre de la relation texte-musique, c'est ce « métaphorisme sonore », présent au premier plan, que le créateur de l'univers musical, exploitera.

Afin d'appliquer cette perspective sur la sonorité et la musicalité latente du mot poétique, Blaga invoque le poème *Peste vârfuri* de Mihai Eminescu et les vers du poète allemand Hölderlin. Lorsqu'il analyse les deux derniers vers du poème d'Eminescu (« Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată? »¹⁶), Blaga considère que la sonorité, le rythme et la musicalité ou encore la position du mot poétique dans la phrase lui confèrent des qualités et des « fonctions » à travers lesquels les états d'âme exprimés dans le texte poétique, adoptent la consistance des « corps » et de « substances » qui contribuent à la révélation et à l'amplification du mystère métaphorique. Grâce à leur structure sonore et « sensible », et encore grâce à leur rythme et à leur configuration matérielle, ces mots, souligne Blaga, sont révélateurs et donc « métaphoriques »¹⁷.

Nous sommes encline à considérer ce « métaphorisme sonore » inhérent, très important par son caractère primordial et presque antérieur à la métaphore proprement-dite, comme le premier moment de la construction des formes culturelles musicales, inextricablement liées aux formes poétiques. D'autant

¹⁶ « Aurais-je à nouveau le bonheur / De t'écouter sonner pour moi ? ». Mihai Eminescu, « La lune sur les cimes », traduit en français par Jean-Louis Courriol, *www.weblettres.net*. [Consulté le 4 mars 2015.]

¹⁷ Pour une perspective plus nuancée sur la création de la signification chez Mihai Eminescu et Lucian Blaga et sur leur espace de création voir Rodica Marian, *Hermeneutica sensului. Eminescu și Blaga* [L'Herméneutique du sens. Eminescu et Blaga], Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003. *Id.*, *Identitate și alteritate. Eminescu și Blaga* [Identité et alterité. Eminescu et Blaga], Bucarest, Editura Europeană, 2005.

plus, nous soulignons que ce phénomène proclame en quelque sorte sa « métaphoricité » par la non-utilisation des métaphores proprement-dites, sans assurer pour autant, exclusivement, la « métaphoricité » poétique totale du texte littéraire.

En conclusion, nous découvrons que le langage poétique est un langage métaphorique grâce à sa propre matérialité, à son rythme et au positionnement à l'intérieur de la phrase des éléments qui le composent. Pour la poésie, le rôle et la force sonore du langage est similaire aux rôles que les tons, la mélodie et l'harmonie ont dans la musique. Sans doute que cette « magie » poético-métaphorique de la sonorité littéraire vs. la sonorité musicale, demeure un miracle et que son message révélateur soit le fruit des convergences, au niveau de l'intuition créatrice, entre l'artiste et la matière de chaque art, représentatives dans ce contexte.

Ainsi, conformément aux théories de Blaga, le phénomène artistique culturel est l'expression de l'existence de l'homme dans le mystère et dans la révélation, « est une création de l'esprit humain, une création de nature métaphorique d'intentions révélatrices, qui porte une empreinte stylistique constitutive »¹⁸, lui conférant ainsi un cadre de manifestation, de développement et de translation d'ordre ontologique.

Afin de donner plusieurs exemples plus concrets du « métaphorisme sonore », nous faisons appel à l'analyse que le linguiste Sextil Pușcariu fait du poème « Prière » de Mihai Eminescu. Afin de surprendre le « profil musical » des vers avec les moyens de la linguistique générale appliquée, l'auteur adopte l'ensemble de thèses de Blaga, qui constituent également le repère de sa démarche analytique.

Comme nous aurons l'occasion de l'observer plus loin, le critère principal pour établir le degré de musicalité d'une langue et celui de l'adaptabilité du discours musical, est représenté par la récurrence des voyelles à l'intérieur du mot, respectivement de la phrase.

L'investigation prosodique et phonologique du poème « Prière » se propose de représenter de manière graphique l'alternance des voyelles dans les syllabes accentuées et à souligner leur contribution à l'intensification et/ou à la production de sens métaphorique au niveau du texte poétique.

De point de vue sémantique, le noyau germinatif de la poésie en question est compris, souligne le linguiste, dans le vers suivants : « Din valul ce ne bântue / Înălță-ne, ne mântue. » (« Exauce-nous, sauve-nous / De la vague

¹⁸ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 157, 158.

qui nous assaille »)¹⁹. Ils expriment l'immense trouble de l'être humain devant la vie et également ce cri de désespoir adressé à la Divinité. Pușcariu attache à cette idée du désespoir l'association de la rime suivie du verbe « bântue » (assaille) avec « mântue » (exaucer), le rôle euphonique de la rime n'étant, comme on peut le voir, la seule justification. Cette prière en vue d'une libération est anticipée par les troubles de l'âme qui hantent l'être humain. De même, le linguiste renvoie à une autre association d'ordre prosodique très intéressante entre le mot « valul » (la vague) et le rythme amphibraque de vers, qui dénotent le mouvement ondulatoire des vagues. Ce rythme est doublé par les formes verbales sans préfixe grammatical (« bântue », « mântue ») et par la présence des pronoms enclitiques –« înalță-ne » (exauce-nous), « rugămu-ne » (en te priant), « asupră-ne » (que s'abaisse sur nous) – et des substantifs en datif – « mărilor » (des mers), « îndurărilor » (miséricorde).

Pușcariu offre une perspective inédite lorsqu'il suggère que l'intention du poète est celle d'instituer le sens par l'entremise des sonorités latentes de la langue. Cette position est inédite grâce aux associations de nature terminologique, conceptuelle et graphique avec les notions du domaine musical. Ainsi, la succession de voyelles est représentée sous la forme d'une « gradation vocalique » (*i e a o u*), dénomination qui remonte à un calque linguistique, voir à l'échelle musicale, leurs distances et respectivement leur hauteur, mesurés en vibrations simples, étant l'équivalent d'une octave (*u-450, o-900, a-1800, e-3600, i-7200*). Tenant compte de l'existence, en roumain, des voyelles intermédiaires *ă, î*, on peut imaginer leur distribution graphique sous la forme d'une portée musicale à six lignes.

En conclusion, Pușcariu réussit à valider empiriquement ce qu'il affirmait au début : le mot « val » (vague) impose une certaine rythmicité au poème dont la représentation graphique imite visuellement l'aspect oscillant d'une vague réelle. La supplication de l'être humain devient ainsi la suite d'un tourment existentiel.

Un autre aspect souligné par le linguiste roumain concerne le fait que sur les cimes des vagues graphiques on retrouve toujours la voyelle *a*, dont les occurrences sont à découvrir pour la plupart dans des mots qui symbolisent la suprématie spirituelle et les hauteurs spatiales : « luceafăr » (étoile du matin), « val » (vague), « înalță » (élève), « adorată » (adorée), « Maică » (Mère), « preacurată » (immaculée).

¹⁹ « Exauce-nous, sauve-nous / De la vague qui nous assaille ». Mihai Eminescu, « Prière », dans Frédéric Tailliez, « La Vierge dans la Littérature populaire roumaine », Hubert du Manoir, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, tome 2, Beauchêne, Paris 1952, p. 321.

L'invocation, à la fin, de la Sainte Vierge par l'appellatif « Marie » est intensifiée par la syllabe accentuée « -ri », à l'intérieur de laquelle, la voyelle *i* occupe une position de pointe grâce à la sonorité très haute qui la caractérise. Implicitement, par analogie avec l'existence et les émotions humaines qui changent perpétuellement, les alternances entre les zones hautes et les zones basses du graphique sont inévitables. Par conséquent, le *i* suprême dans « Marie » est équilibré par la récurrence significative de la voyelle *u*, qui occupe une position basse sur la portée : « asupră-ne » (sur nous), « preacurată » (immaculée), « pururea » (toujours).

En accord avec les thèses de Blaga exposées plus haut, nous renforçons l'affirmation du linguiste Pușcariu, qui nous rassure quant à la non-intentionnalité du poète Eminescu lorsqu'il organise les éléments sonores, aspect qui ressort également de notre propre analyse du texte poétique. L'auteur reconferme ce que le philosophe et l'écrivain Lucian Blaga affirmait au bout d'une suite de recherches philosophiques approfondies. « Il [Eminescu] les a trouvées [les sonorités poétiques] tout en étant épris par une soif instinctive de musicalité »²⁰. Lucian Blaga interviendrait, probablement, pour préciser : « épris par une soif intuitive de musicalité ».

Ainsi, la rime, le rythme, le choix des mots et la maîtrise de leur association déterminent la « métaphore sonore ». Elle confère de la musicalité au texte poétique aussi qu'un sens métaphorique primordial.

Compte tenu du caractère interdisciplinaire de notre recherche, il est également important de mentionner l'existence de plusieurs travaux dans le domaine de la musique chorale roumaine, qui, au fil du temps, ont essayé de surprendre, par des sonorités musicales, le trouble, la sensibilité, la prière et surtout le « profil musical » du poème « Rugăciune ».

Afin de mettre en évidence les correspondances entre le vocalisme textuel et les sonorités musicales afférentes, nous reproduisons dans ce qui suit, une des versions musicales récentes de ce texte poétique.²¹

²⁰ Sextil Pușcariu, *Limba Română* [La langue roumaine], vol. I : *Privire generală* [Apperçu général], Bucarest, Minerva, 1976-1994, p. 94.

²¹ Pour une meilleure compréhension de ce poème écrit en roumain, nous transcrivons ici la traduction en français réalisée par Frédéric Tailliez : « En t'élisant notre Reine / Nous agenouillons en te priant. / Exauce-nous, sauve-nous, / De la vague qui nous assaille. / Sois le bouclier de notre force, / Sois le mur de notre salut. / Que s'abaisse sur nous ton regard adoré, / O Mère tout pure / Et toujours Vierge – Marie. » Mihai Eminescu, « Prière », *op. cit.*, p. 321.

MIRONA BENCE – MUK

E.g. 1

Soprano *f* Cră - ia - să a - le - gân - du - te in -

Alto *mf* M

Tenor *mf* M

Bass *mf* M

S. *mf* A ge - nun - chem ru - gân - du - te

A. *mf* A

T. *mf* A

B. *f* î - nal - tă - ne ne

S. *f* Fii scut de

A. *f* Fii scut de

T. *f* Fii scut de

B. *f* mân - tu - ie Din va - lul ce ne bân - tu - ie Fii scut de

L'ENCADREMENT PHILOSOPHIQUE ET CULTUREL DE L'ACTE CRÉATEUR...

S.
in - tă - ri - re Și zid de mân - tu - i - re Pri-
mf

A.
in - tă - ri - re Și zid de mân - tu - i - re
mf

T.
in - tă - ri - re Și zid de mân - tu - i - re
mf

B.
in - tă - ri - re Și zid de mân - tu - i - re
mf

S.
vi - rea-ția-do - ra - tă A - su - pră ne co - boa - ră O, mai - căpreacu - ra - tă și
mp

A.
mp M A p

T.
mp M O, mai - căpreacu - ra - tă și
mp

B.
mp M A p

S.
pu - ru - rea fe - cioa - ră Ma - ni - e Noi ce din mi - la
p mf A

A.
p Ma - ni - e f Noi ce din mi - la
p mf A

T.
pu - ru - rea fe - cioa - ră Ma - ni - e Noi ce din mi - la
p mf A

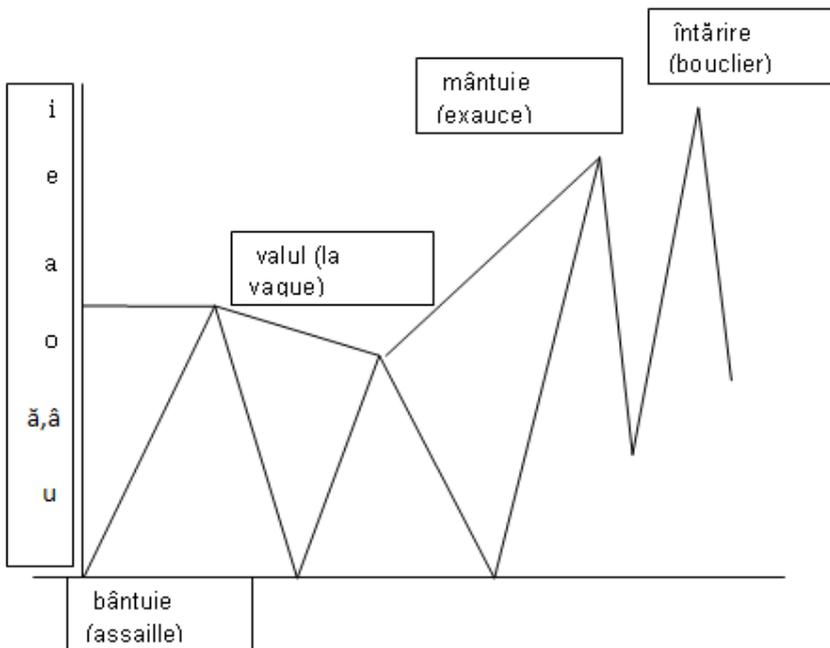
B.
p Ma - ni - e mf A

(*Rugăciune* [Prière], texte de M. Eminescu, musique par Cristian Bence-Muk, 2002)

Un regard général sur cette partition nous permet de reconstituer facilement le développement ondulatoire de la ligne mélodique, similaire à l'ondulation identifiée par Sextil Pușcariu au niveau des sonorités rythmiques du texte poétique. Nous pouvons remarquer que des groupes constitués par deux vers consécutifs du poème forment un segment musical de 8 mesures à sens individuel, au sein duquel les moments de pointe alternent (sur les mêmes voyelles accentuées *a, i, â / î*) avec ceux de maxime profondeur (sur la voyelle accentuée *u, i*). Ainsi, chaque segment mélodique se développe comme une ligne qui ressemble à une « vague » (mot qui établit, entre autres, le parcours sémantique et le « métaphorisme sonore », dans son ensemble, et qui est actif dans le texte littéraire et dans le discours musical, à la fois) déroulée entre un point sonore minime, le son le plus grave de la mélodie) et un point maximal (le son le plus acute de la mélodie) de chaque segment. Les points d'intensité sonore maximale seront consolidés par les mots « mântuie » (exaucer), « întărire », et le point d'intensité sonore minimale par le mot « bântuie » (assaille).

Nous représentons plus bas le schéma de l'ondulation sonore de la ligne mélodique que nous avons pu identifier dans le travail choral illustré, tout en suivant le modèle de Pușcariu concernant la succession ascendante des voyelles sur la « portée » imaginée par le linguiste :

Table 1



La correspondance entre le sens textuel et le sens musical est évidente, même au niveau sémantique le plus profond. Il est important de ne pas ignorer les théories philosophiques présentées dans cette étude et également de ne pas associer les syntopies entre le texte littéraire et le discours musical avec les thèses qui concernent « l'horizon spatial de l'inconscient » commun à tous les sujets créateurs, sans distinction quant au type de manifestation artistique qu'ils embrassent et quant à l'espace géographique dans lequel ils travaillent. La particularisation de chaque acte artistique est déterminée par les diverses modalités d'expression et par le matériel que le sujet créateur met à disposition de son inspiration et de son intuitivité créatrice. Ainsi, la « métaphore sonore » propose, involontairement et manière tout à fait originale, la solution et son développement afin de créer la « métaphore » poétique proprement-dite.

Traduit par Andrei Lazăr Ioan

BIBLIOGRAPHIE

- Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, editura Humanitas, 1937/1994.
- Boboc, Alexandru, *Metaforă și mit în filosofia culturii la Lucian Blaga*, in M. Borcilă, I. Petraș, H. Bădescu (éd.), *Meridian Lucian Blaga în lumină* 9, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009.
- Boc, Oana, *Universul de discurs și textualitatea poetică*, în *Limbă și Literatură*, vol. I-II, București, 2003.
- Boc, Oana, *Textualitatea literară și lingvistica integralistă*, Atlas-Clusium, Cluj-Napoca, 2007.
- Borcilă, Mircea, *Types sémiotique dans la poésie roumaine moderne*, în Paul Miclău, Solomon Marcus (eds.), *Sémiotique roumaine*, București, 1981.
- Borcilă, Mircea, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în *SCL*, XXXVIII, nr. 3, 1987.
- Borcilă, Mircea, *Paradoxul funcțiilor metaforice în poetica lui Blaga*, în "Tribuna", 4 iunie, 1987.
- Borcilă, Mircea, *Soarele, lacrima domnului*, în vol. G.I. Tohăneanu – 70, Editura Amfora, Timișoara, 1995, pp. 92-105.
- Borcilă, Mircea, *Între Blaga și Coșeriu. De la metaforica limbajului la o poetică a culturii*, în "Revista de filosofie", XLIV, nr. 1-2, 1997.
- Borcilă, Mircea, *Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei*, în DR (Cluj-Napoca), serie nouă, VII-VIII, 2002-2003.

- Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques : Le langage*, Paris, Editions de Minuit, 1923.
- Coșeriu, Eugen, *Estetica lui Blaga din perspectivă europeană*, in M. Borcilă, I. Petraș, H. Bădescu (éd.), *Meridian Lucian Blaga în lumină* 9, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2009.
- Hegel, *Système des Beaux-Arts*, tome deuxième, traduit par Ch. Bénard, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1860.
- Hubert du Manoir, *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, tome 2, Beauchêne, Paris 1952.
- Marian, Rodica, *Hermeneutica sensului. Eminescu și Blaga* [L'Herméneutique du sens. Eminescu et Blaga], Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.
- Marian, Rodica, *Identitate și alteritate. Eminescu și Blaga*, Bucarest, Editura Europeană, 2005.
- Pușcariu, Sextil, *Limba Română*, vol. I : *Privire generală*, Bucarest, Minerva, 1976-1994.