# INTERTEXT

**Revistă ştiinţifică**
**Nr. 1/ (61)**
**anul 17**

Categoria B

**Scientific journal**
**Nr.1/ (61)**
**17th year**

Category B

**Chişinău, ULIM, 2023**

**ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750**

**Director publicaţie/Editor publisher** Elena PRUS
**Redactor-şef/Redactor-in-chief** Victor UNTILĂ
**Secretar de redacţie/Editorial secretary** Marius CHIRIŢĂ

**Colegiul de redacţie/Editorial board**
Viorica LIFARI, ULIM
Ion MANOLI, ULIM
Angela SAVIN-ZGARDAN, ULIM
Inga STOIANOVA, ULIM
Jacques DEMORGON, Filosof, Sociolog, Franța/Philosopher, Sociologist, France
Mircea MARTIN, Academia Română, București/The Roumanian Academy, Bucharest, Romania
Mihai CIMPOI, Academia de Științe a Moldovei/The Academy of Sciences of Moldova
Jean-Louis COURRIOL, Universitatea Lyon 3, Franța/Lyon 3 University, France
Sanda-Maria ARDELEANU, Universitatea „Ştefan cel Mare”, Suceava, România/University „Ştefan cel Mare”, Suceava, Romania
Efstratia OKTAPODA, Universitatea Paris Sorbonne - Paris IV/Paris Sorbonne University
Antoine KOUAKOU, Universitatea Alassane Ouattara-Bouaké, Coasta de Fildeș/University Alassane Ouattara-Bouaké, Ivory Coast
Roumiana STANTCHEVA, Universitatea „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria/ University „St. Kliment Ohridski”, Sofia, Bulgaria
Tatiana CIOCOI, Universitatea de Stat din Moldova/Moldova State University Moldova
Tamara CEBAN, Universitatea „Spiru Haret”, București, România/University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania
Ludmila BRANIŞTE, Universitatea Al.I. Cuza, Iaşi, România/Al. I. Cuza University of Romania

Volumul a fost recomandat spre publicare de Senatul ULIM (Proces-verbal nr.4 din 29.11.2023).
Articolele ştiinţifice sunt recenzate/The scientific articles are reviewed

The volume was recommended for publishing by the Senate of Free International University of Moldova (Minutes No4 , 29 november, 2023).

ULIM, Intertext N1, 2023, 61, anul 17,
Tiraj 50 ex./Edition 50 copies
© ICFI
Institutul de Cercetări Filologice şi Interculturale/Institute of Philological and Intercultural Research
Address/Adresa: MD 2012, Chişinău, 52 Vlaicu Pârcalab Street Tel.: + (3732) 20-59-26,
Fax : + (3732) 22-00-28 site: intertext.ulim.md; e-mail: inst_cult2006@yahoo.fr

## CUPRINS

### SALONUL INVITAȚILOR

**Jacques DEMORGON**. *Duel « identite, altérité » et intérité retrouvée*……7
**Alain KERLAN**. *De la formation des artistes comme « éducation esthétique de l'humanité ». Actualité du Rapport Rioux*……...10

### STUDII FILOLOGICE/LINGVISTICĂ

**Angela SAVIN-ZGARDAN**. *Unități polilexicale stabile autohtone cu motivație extralingvistică în dicționarul frazeologic motivațional*.....31
**Laura TUGAREV**. *Persuasion: Theoretic Conceptual Valences*…….39
**Ala DAVID**. *Abordarea tipologică a textelor din domeniul sănătății publice produse în perioada pandemiei Covid-19*.....45
**OlgaPASCARI**. *Antonimia somatică: trăsături comune şi specifice ale antonimelor lexicale și frazeologice*.....51

### STUDII FILOLOGICE/LITERATURĂ

**Cristina ROBU**. *Poète-prophète : les étapes de la création identitaire dans « Cortège » de Guillaume Apollinaire*……....65
**Ana GHEORGHIȚĂ**. *Impactul biografiei câtorva romancieri realiști francezi asupra utilizării elementelor cromatice în operele lor literare*……...77
**Iraida COSTIN**. *Creangă et la critique littéraire en Béssarabie*……..83
**Cristian SERDEȘNIUC**. *Valențele jocului în poezia viereană pentru copii*.....91
**Ecaterina NICULCEA**. *Мотив «договора с дьяволом» в художественных произведениях Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова*……98

### STUDII FILOLOGICE/TRADUCERE/TERMINOLOGIE

**Ludmila ZBANȚ**. *Elemente de funcționare a antinomiei universal/relativ în traducere*……....109
**Angela GRĂDINARU**. *Traduire l'intraduisible : sur les procédés de transfert en français des mots roumains culturellement connotés*……118
**Viorica LIFARI**. *Traducerea ca mijloc de comunicare interculrală*……132

### STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

**Dragoș VICOL**, **Valentina Andreea POPOVICI**. *Despre cristitatea literaturii. Pretexte și subtexte de reflexivitate*.....141
**Mihaela IOVU**. *Taxonomia conceptului de imaginar prin prisma interculturalității*…….....153
**Inga MAȚCAN-LÎSENCO**. *Retrospectiva vieții și a moștenirii lui Harry Winston, regele diamantelor. Influențe contemporane*.....160
**Alexandr VITIUC**. *Особенности исполнительского стиля бас-гитариста Пола Маккартни (на примере произведений)*.....170

### EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI

**Victor UNTILĂ**. *Metalimbajul literar și lexicografia la Profesorul Ion Manoli*……..181

## CONTENTS


### SPECIAL GUESTS

**Jacques DEMORGON**. *Duel between "Identity, Otherness," and Rediscovered Integrity*……....7

**Alain KERLAN**. *On the Training of Artists as "Aesthetic Education for Humanity." Relevance of the Rioux Report*……10

### PHILOLOGICAL/LINGUISTIC STUDIES

**Angela SAVIN-ZGARDAN**. *Stable Autochthonous Polylexical Units with Extralinguistic Motivation in the Motivational Phraseological Dictionary*....31

**Laura TUGAREV**. *Persuasion: Theoretic Conceptual Valences*…….....39

**Ala DAVID**. *Typological Approach to Texts in the Field Of Public Health Produced During the Covid-19 Pandemic*.....45

**Olga PASCARI**. *Somatic Antonymy: Common and Specific Features of Lexical and Phraseological Antonyms*.....51

### PHILOLOGICAL STUDIES/LITERATURE

**Cristina ROBU**. *Poet-Prophet: Stages of Identity Creation in "Cortège" by Guillaume Apollinaire*…….65

**Ana GHEORGHIȚĂ**. *The Impact of the Biographies of French Realist Novelists on the Use of Chromatic Elements in their Literary Works*…….....77

**Iraida COSTIN**. *Creangă and Literary Criticism in Bessarabia*……..83

**Cristian SERDEȘNIUC**. *The Significations of the Game in Vierean's Poetry for Children*.....91

**Ecaterina NICULCEA**. *The Motif of the "Pact with the Devil" In the Artistic Works of T.A. Hoffmann, N.V. Gogol, M.A. Bulgakov*……..98

### PHILOLOGICAL STUDIES/TRANSLATION/TERMINOLOGY

**Ludmila ZBANȚ**. *Elements of the Functioning of the Universal vs. Relative Concept Antinomy in Translation*…….....109

**Angela GRĂDINARU**. *Translating the Untranslatable: On the Transfer Processes into French of Romanian Culturally-Bound Words*...118

**Viorica LIFARI**. *Translation as a Means of Intercultural Communication*……132

### STUDY OF ARTS AND CULTUROLOGY

**Dragoș VICOL**. *On the Christhood of Literature. Pretexts and Subtexts of Reflexivity*.....141

**Mihaela IOVU**. *Taxonomy of the Concept of the Imaginary through the prism of Interculturality*……...153

**Inga MAȚCAN-LÎSENCO**. *An Overview of the Life and Legacy of Harry Winston, the King of Diamonds. Contemporary Influences*.....160

**Alexandr VITIUC**. *Features of the Performing Style of Bass Guitarist Paul Mccartney (based Examples of hi performance)*.....170

### EVENTS, REVIEWS AND OPINIONS

**Victor UNTILĂ.** *Literary Metalanguage and Lexicography in the Works of Professor Ion Manoli*……....181

# SALONUL INVITAŢILOR/
# SPECIAL GUESTS

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.01 CZU: 81-11

# DUEL « IDENTITÉ, ALTÉRITÉ » ET INTÉRITÉ RETROUVÉE

**Jacques DEMORGON**
*Philosophe, Sociologue, Professeur des Universités Bordeaux, Reims, Paris, Expert ENA, Entreprises, UNESCO, Doctor Honoris Causa ULIM*

a./ Merci à la présente édition de la revue Intertext et des conférences annuelles de la Faculté des Lettres, ULIM de nous conduire à reprendre à nouveaux frais la question toujours controversée d'un nécessaire « multi-trans-interculturel ». L'appel à communication nous stimule par son rigoureux énoncé : « Comprendre plusieurs cultures comme elles se sont comprises, ensuite les comprendre entre elles, les reconnaitre dans leurs différences construites, en les faisant jouer les unes en regard des autres pour apprendre à vivre avec les autres ».
b./ Cette dernière remarque peut paraître formulée modestement. En réalité, elle est très exigeante car faute de faire advenir du « vivre avec », l'humanité risque de manquer l'arrivée au seuil d'une indispensable intuition. Celle que la vie de l'espèce humaine comme collectif s'animant pleinement est une condition de sa survie sans limites assignées. Cette intuition est certes déjà partagée par beaucoup qui l'échangent et agissent contre son absence ou sa perte. Quand se joue l'avenir de l'espèce humaine, cela peut et cela doit être nommé destinal.
c./ C'est le cas de l'interculturel. Et c'est pourquoi les difficultés des réalités interculturelles sont l'objet d'échanges et de débats qui se poursuivent. Les difficultés se maintiennent mais aussi s'accroissent et se renouvellent. La clarté nécessaire n'est pas garantie car la réalité interculturelle est de plus en plus foisonnante. Nous proposons certains éclairages nécessaires. Pour ne pas compliquer partons du classique couple de notions opposant de façon un peu binaire l'identité à l'altérité.
d./ L'identité est une nécessité. Tant pour ceux qui la « portent » que pour ceux qui les rencontrent. Mais elle doit être comprise comme ayant elle-même son destin. Elle « s'étage » interactive entre de multiples caractéristiques qui n'évoluent pas de la même façon ni à la même vitesse. Elle n'est ni une donnée immuable ni une donnée sans consistance. Elle relève d'une sémiosis subtile où il y a du défait parfois définitif mais aussi beaucoup de refait par reprises plus ou moins modifiées. Cette complexité de l'identité doit être soulignée. En effet, ceux qui définissent les autres schématisent voire caricaturent. Ils le font aussi pour eux-mêmes voire surtout quand ils pensent se valoriser.
e./ On ne l'observe pas assez mais l'altérité est d'abord juste la prise en compte de l'identité des autres. De fait ce miroir vaut pleinement pour les caractéristiques communes aux uns et aux autres. Elles existent aussi. Or, elles sont souvent écrasées par le fait que l'accent est mis sur ce qui chez les autres se révèle être des occasions de situations et d'interactions négatives pour nous. Du coup l'altérité se change en anti-identité. Alors qu'elle est bien plutôt intérieure à l'identité. En effet, toute identité est plurielle. Les données qui la constituent sont déjà d'identités différentes entre elles. Schématisons. Chaque être humain peut avoir l'occasion de se demander comment il est en même temps « corps, cœur, esprit ».

f./ Ainsi identité et altérité sont déjà réunies dans toute identité singulière. C'est bien le cas. Sauf que l'on peut s'étonner alors du fait que nous n'avons pas de nom pour nommer cette réunion. Des signes pourtant nous arrivent. Ils se manifestent quand des relations se produisent entre des êtres distincts physiquement séparés. Et se produisent donc aussi entre leurs « identités-altérités » singulières. Dans les deux phrases précédentes ces signes sont d'abord le préfixe « re ». Puis, ensuite, 2 fois la préposition « entre ».

g./ Depuis 1905, le célèbre penseur mathématicien et logicien Louis Couturat (1868-1914) propose que la langue française use du terme « intérité » qui lui manque. Reconnaissons-le notre couple « identité/altérité » n'est pas si binaire qu'on le croit. Il cache son tiers inclus : « l'intérité ». Cependant on est bien encore obligé d'ajouter à « re » et à « entre » le préfixe « inter » qui inter/vient dans des centaines de mots.

h./ Dès le dernier quart du 20e siècle, notre terrain de recherches ethnologiques était celui des rencontres inter/nationales inter/culturelles en entre/prises et dans les Offices des jeunesses « franco-québécois, franco-allemand, germano-polonais, etc. » Nous avons, à plusieurs, dont Remi Hess, décider d'entendre (à presque un siècle de distance) l'injonction de Couturat. Nous avons régulièrement employé « intérité ». Les logiciels informatiques nous redressaient constamment ré/écrivant « intégrité ».

i./ Ils le font moins car « intérité » est accompagné par *Interität* (Boback, Kordès, Nicklas, Müller), *interity* (Christophe Morace, Alison Gourvès), *interidad* (Victoria Alday), *interitate* (Victor Untilă), *interita* (**Edouardo** Natale). Mais la nécessité de cette référence était aussi déjà reconnue hors occident. Une signification proche sinon analogue, celle de « l'entre-deux » a été reprise par le psychiatre Bin Kimura (1931-2021) d'origine coréenne. Cela, dès l'année 1972, dans plusieurs ouvrages à travers la notion japonaise d'*aida* (あいだ) en vigueur dans les travaux de l'École de Kyoto (Kitaro Nishida et Tetsuro Watsuji) et dans la poésie métaphysique. Sa traductrice, Claire Vincent, a choisi « l'entre » comme titre du livre en français.

j./ Dans une approche voisine, rappelons que Daniel Sibony (1991) avait alors déjà publié *L'entre-deux. L'origine en partage*. La revue *Iris* (2016) y revient, publiant des contributions sur « L'entre-deux et l'imaginaire » (Fintz, Blanchet, Jullien, Sibony, Wunenburger, Salah Stétié, Demorgon). En 2019, le concept est de nouveau repris dans un livre éponyme par Emmanuel Weislo.

## Références bibliographiques

Alday, Maria Victoria. "Lenguas y culturas como objetos y como aventuras. Particularizar, generalizar, singularizar." tr. inédite de Jacques Demorgon : « Langues et cultures comme objets et comme aventures ». *Ela* 2005, n°140, (4), 395-407.

Gourvès-Hayward, Alison, Morace, Christophe. The challenges of globalization in French Engineering and Management Schools: A multiperspectivist model for intercultural learning (Demorgon). In: *International Journal of Intercultural Relations*. Elsevier : Oxford, SaintLouis, Singapore, 2010. p. 303-313. [3].

Natale, Edouardo. Analisi della comunicazione interculturale con il modello teorico di Jacques Demorgon: la dissociazione esistenziale e l'associazione comunicativa, in:

https://www.academia.edu/36344570/Analisi_della_comunicazione_interculturale_con_il_modello_teorico_di_Jacques_Demorgon_la_dissociazione_esistenziale_e_lassociazione_comunicativa
Kimura, Bin. *L'Entre, une approche phénoménologique de la schizophrénie.* Million, 2000.
Demorgon, Jacques. *L'Homme antagoniste.* Paris : Economica, 2016. traducere din limba franceză de V. Untilă, *Omul antagonist,* Bucuresti*:* Ed. Fundaţia România de Mâine, 2017, p.198-226.
Weislo, Emmanuel. *Penser l'Entre-deux*. Paris : L'Harmattan, 2019.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.02 CZU: 37:7

# DE LA FORMATION DES ARTISTES COMME «ÉDUCATION ESTHÉTIQUE DE L'HUMANITÉ ». ACTUALITÉ DU RAPPORT RIOUX

**Alain KERLAN**
*professeur des universités honoraire*
*Université Lumière Lyon2*

Il y a des questions essentielles qu'étouffent les temps qui courent, l'air idéologique que l'on respire, le poids des conformismes, la doxa politique, ou encore, l'idéologie dominante, la pensée unique. Des questions qu'on n'ose encore à peine poser. En voici une : « *Quel genre d'être humain les systèmes d'éducation doivent-ils former ?* Ou bien encore : *Quelle est la place des arts dans la vie des personnes et des sociétés ?* Ces questions étaient au cœur du rapport Rioux[1]. Mais pourquoi n'ose-t-on plus qu'à peine les poser ? Pourquoi cette retenue, cet embarras, comme si nous étions pris en flagrant délit d'irréalisme, ou dans la crainte de passer pour un doux rêveur agitant des vieilleries idéalistes ? Une autre question du rapport Rioux contenait la réponse : *En quoi les arts permettent-ils d'échapper à la seule fonctionnalité socioéconomique ?*

## 1. Le rapport Rioux : sous le signe de Schiller

Une réponse qui indique à la fois le mal – la réduction économiste des existences – et le remède à ce mal : les arts eux-mêmes. Mais une réponse qui peut paraître circulaire : Si la domination absolue de la fonctionnalité économique est ce qui empêche d'entendre la parole qui nous dit la vertu humanisante de l'art, sa vertu hautement éducative, comment cette même parole pourrait-elle quelque chose à l'encontre de la domination socioéconomique ?

Cette circularité toutefois n'est pas le fait de notre seul monde. Schiller lui-même, dès le début de ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, adressées en 1795 au Duc d'Augustenburg, savait bien que prêcher pour une éducation esthétique de l'humanité ne manquerait pas de le faire apparaître aux yeux du Duc et du monde comme un grand naïf bien ignorant des réalités du siècle. Il ose ainsi écrire que « *le sujet dont (il va) parler* » – l'art donc – « *a un rapport immédiat avec notre bonheur, avec ce qu'il y a de meilleur en lui, et[qu'] il a un rapport assez étroit avec la noblesse morale de la nature humaine* », mais il ajoute bientôt quelque chose qui montre qu'il ne se paie pas d'illusions quant à l'intérêt que le monde comme il va accorder aux arts :

« *Maintenant, c'est le besoin qui règne en maitre et qui courbe l'humanité déchue sous son joug tyrannique. L'utilité est la grande idole de l'époque ; elle demande que toutes les forces lui soient asservies et que tous les talents lui rendent hommage. Sur cette balance grossière le mérite spirituel de l'art est sans poids ; privé de tout encouragement, celui-ci se retire de la kermesse bruyante du siècle* »[2].

Faut-il rappeler que ceci a été écrit en 1795 ? Voici plus de deux siècles ?

S'il le dit dans un langage qui n'est plus tout à fait le nôtre, il est bien clair que Schiller est parfaitement affranchi quant à la place faites aux arts dans la vie des personnes et des sociétés là où l'utilité est la grande idole devant laquelle se prosternent les forces et les talents…

Et pourtant il persiste et s'adresse au Duc, Prince éclairé, en lui faisant connaître d'emblée la teneur de son message :

« *J'espère vous persuader que cette matière est beaucoup plus étrangère au goût du siècle qu'à ses besoins, et que même pour résoudre dans l'expérience le problème politique dont j'ai parlé, la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique ; car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté* » (p. 91, Lettre 2).

Si l'on prend pleinement au sérieux le propos de Schiller – et il le faut ! – si on entend littéralement le titre de cette correspondance devenue livre : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* – et on le doit ! – alors la responsabilité politique de l'art et des artistes est considérable. Il ne s'agit pas, en effet, d'un plaidoyer pour que le système éducatif fasse un peu plus de place à l'éducation artistique, mais bel et bien d'un plaidoyer pour une politique éducative qui fasse de l'éducation esthétique *une éducation de base*, et même tout à la fois la base et le vecteur d'une éducation pleinement démocratique et émancipatrice.

Lourde responsabilité en effet pour les artistes, mais aussi responsabilité qui se dédouble. On connaît la question en forme d'aporie que formulait Kant, et reprise par Marx : *Qui éduquera les éducateurs ?* C'était la principale objection kantienne à la pédagogie des Lumières. Comment former celles et ceux dont la mission est d'éduquer ? Elle se pose éminemment pour la formation des artistes : Comment former les artistes si l'art est l'un des vecteurs majeurs de l'émancipation, de l'accomplissement démocratique des individus et de la société ?

Dans ses *Lettres*, Schiller ne répond pas à cette question. Ou du moins, s'il y répond, ce n'est pas en proposant une « pédagogie » de la formation des artistes, mais en formulant une philosophie de l'art qui vise à en montrer la nature *intrinsèquement* éducative. Schiller nous délivre ici en creux un message très précieux : pour que l'art éduque, *éduque pleinement,* il faut qu'il soit *pleinement lui-même,* pleinement art ; et il faut donc que les artistes soient *pleinement artistes, pleinement formés en tant qu'artistes*. Le message est précieux en ce qu'il nous prémunit par avance de la tentation de l'instrumentalisation. Même « pédagogique », l'instrumentalisation reste instrumentalisation.

Rapprocher art et éducation ne consiste donc pas à asservir l'art à des fins éducatives autres que celles qui lui sont inhérentes, encore moins à faire des artistes des auxiliaires pédagogiques. Il s'agit au contraire de tirer les conséquences, tant sur le plan de la formation des artistes que sur celui de la formation des enseignants, tant sur le plan de l'éducation générale que sur celui de l'enseignement des arts, de *l'exigence de l'art comme éducation de base,* base de l'éducation, éducation pleinement démocratique et émancipatrice.

Il est clair que le Rapport Rioux s'inscrivait dans cette perspective, et pourrait se réclamer de cette filiation. C'est donc dans cette perspective et cette filiation que se situera la suite de mon propos. Elle se déroulera en deux temps. Dans un premier temps, j'aborderai la problématique de la formation des artistes et des relations de l'art avec l'éducation – et plus largement avec la Cité – en m'intéressant aux évolutions, aux transformations que connaît l'art d'aujourd'hui, et aux

conséquences qu'elles entraînent. Dans un second temps, je reviendrai sur l'exigence de l'art comme éducation de base.

L'exigence de l'art comme éducation de base est une exigence tout à la fois philosophique, pédagogique, politique, voire anthropologique, qui a connu au cours de l'histoire plusieurs formulations.

L'idée de l'art qui éduque telle qu'on la formule aujourd'hui dispose donc d'un socle philosophique trop méconnu. Il faudra qu'en soit fait un jour la généalogie approfondie. Parce qu'il contribue à asseoir la légitimité éducative de l'art, ce socle devrait être en bonne place dans la culture des artistes comme dans celle des enseignants, et il est clair qu'il ne l'est pas assez, voire pas du tout. D'une façon plus générale, la conviction éducative et politique qui anime le rapport Rioux, et que nous sommes nombreux à partager, a besoin d'une philosophie à sa mesure.

## 2. LA CITE ET L'EDUCATION SAISIES PAR LES ARTS. ET RECIPROQUEMENT… DE QUELQUES TRANSFORMATIONS ET DE LEURS CONSEQUENCES

Dans un ouvrage écrit alors qu'il était directeur de l'École Supérieure des Beaux-arts de Paris et chargé par le ministre alors en charge de la culture, Jack Lang, de réfléchir à sa réforme, le philosophe Yves Michaud soulignait la responsabilité d'une telle École vis-à-vis de la société. Cette responsabilité, expliquait-il, « n'est pas uniquement d'utilité ou de résultat mais touche de manière plus profonde aux rapports que la société entretient avec l'art lui-même[3] ». Et il précisait cette responsabilité pour aujourd'hui en ces termes, en l'inscrivant dans le contexte d'une réflexion plus générale sur l'art et son rapport à la culture dans les sociétés développées :

« Les difficultés d'un projet d'enseignement de l'art aujourd'hui sont non seulement celles de la question de toujours sous sa forme la plus abstraite et la plus banale (« comment peut-on enseigner l'art ? ») mais aussi celles d'une situation postmoderne où le sens de l'activité artistique a changé par rapport aux conditions dans lesquelles un enseignement d'art fut traditionnellement conçu. Pour le dire à la façon de Monsieur de La Palice, dans une situation postmoderne, une école d'art ne peut pas avoir le même ordre du jour que lorsqu'il s'agissait de promouvoir l'art du futur transfiguré, ou de contribuer à la reproduction du canon académique »[4].

Sans nécessairement entrer ici dans les débats que ne manque pas de susciter ce terme de postmoderne, et en le considérant de façon assez neutre comme un marqueur des changements qui ont affecté l'art et l'ont conduit à ses formes contemporaines, en tant qu'observateur des développements de l'art d'aujourd'hui, je retiendrai cinq principaux éléments qui me semblent avoir des répercussions nécessaires dans la formation des artistes et dans l'implication des artistes comme « éducateurs », et plus largement leur implication dans la Cité : 1) la dimension interactive de l'art contemporain, soit la pratique artistique comme intervention dans la Cité ; 2) le « tournant pédagogique » de l'art, l'intérêt porté par les artistes eux-mêmes à l'éducation comme dimension constitutive de l'art ; 3) la place croissante de la philosophie dans l'art contemporain ; 4) le renouveau de l'expérience esthétique au cœur même de la pratique artistique ; 5) la superposition de l'œuvre et de la personne de l'artiste.

### 2.1. L'art et l'intervention dans la Cité

Le fait a été désigné de diverses façons : « art contextuel » pour Paul Ardenne (2002), « esthétique relationnelle » selon Nicolas Bourriaud[5] (2001), « création partagée » pour certains artistes comme le sculpteur-performeur Yves Henri, avec son « petit peuple des guetteurs », n'envisageant le plus souvent, à quelques exceptions près, son travail d'artiste et les œuvres produites qu'en interaction avec celles et ceux qui portent les mémoires et les problématiques dont elles se nourrissent : les habitants du camp de Jénine, en Palestine, ou encore les détenus de la prison de Villefranche-sur-Saône.

Quel que soit le terme retenu il désigne bien une implication de l'art et de l'artiste qui va au-delà de cet engagement social de l'artiste dont un Courbet fut l'un des hérauts, et qu'il paya d'ailleurs fort cher, au prix de l'exil et même de sa vie. Cet art social selon Courbet ne touchait en rien à la frontière qui sépare l'artiste de tous les autres, l'œuvre produite n'entamait en rien l'absolue singularité du créateur, et son unicité demeurait inséparable et tributaire de l'unicité de son auteur.

Il en va autrement de l'esthétique relationnelle selon Nicolas Bourriaud, et plus encore de l'art contextuel de Paul Ardenne. Selon Nicolas Bourriaud, dans nombre de ses formes, l'art d'aujourd'hui conçoit l'œuvre comme un « interstice social » (2001, p. 14). Face au règne de la communication dans lequel « le lien social est devenu un artefact standardisé » (p. 9), « l'activité artistique, elle, s'efforce d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloignés les uns des autres » (p. 8). L'auteur définit alors l'art relationnel comme « un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé* » (p. 14). Quant à ce que Paul Ardenne appelle « l'art contextuel », dans l'ouvrage qu'il lui consacre, l'auteur commence par avertir son lecteur que s'il ouvre un dictionnaire « récapitulant les différents mouvements esthétiques jalonnant l'histoire de l'art moderne puis contemporain », il sera déçu : « Aucune mention pour attester de son existence[6] ». Pour le définir, Ardenne précise alors qu'il entendra sous ce terme « l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel », mais qui en diffèrent de façon « profonde, ontologique » (p. 11). En effet, dans cette conception de l'art, « pour l'artiste, il s'agit que la création en priorité, prenne en charge la réalité, plutôt que de travailler du côté du simulacre, de la description figurative, ou de jouer avec le phénomène des apparences » (p. 11-12). Appartiennent donc à cette catégorie de l'art contextuel les œuvres qui investissent directement « le tissu du monde concret », la réalité « d'une façon événementielle » (p. 12) : comme « l'art d'intervention et l'art engagé de caractère activiste (*happenings* en espace public, "manœuvres"), l'art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation…) esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle » (p. 11).

Avec le thème de la création partagée, un pas de plus est peut-être franchi : cette fois l'œuvre elle-même cesse de se définir en référence aux seul(s) artiste(s), et le « contexte » lui-même devient partie prenante dans le processus de la création. Pour un artiste comme Yves Henri, qui se revendique de cette pratique, il n'y a pas de différence fondamentale entre les différents lieux et les différentes communautés au sein desquelles et avec lesquelles ont vu le jour dans toute leur

singularité toutes les statues qui composent le « petit peuple des guetteurs » ; chaque lieu, une école, une université, un camp palestinien, une prison, un hôpital psychiatrique, chaque groupe, enfants, étudiants, prisonniers, patients, renouvellent et relancent le même défi, le même enjeu : celui de la création partagée dans la cité. Oui, aujourd'hui, pour un artiste comme Yves Henri, l'université, l'école, comme tous les autres lieux où la création peut être partagée, appartiennent à ces « « nouveaux territoires de l'art[7] » où se développent des pratiques artistiques inédites qui font « bouger les lignes » entre les disciplines, instaurent un autre rapport entre le créateur et le public, voire amènent à envisager autrement le statut de l'œuvre et de son auteur[8] ».

Je crois nécessaire de le souligner : pour ces artistes-intervenants, les lieux d'éducation sont bien des « territoires de l'art » parmi d'autres, et non pas exclusivement des lieux « pédagogiques ». Le développement des résidences d'artistes en milieu scolaire n'est pas un phénomène qui appartient uniquement à l'histoire de l'éducation, il appartient tout autant à l'histoire de l'art. Tout comme l'intervention en milieu hospitalier, par exemple, n'appartient pas exclusivement à l'histoire hospitalière ou psychiatrique. Il m'arrive de plus en plus souvent de m'interroger : un historien de l'art qui se pencherait, dans quelques décennies, sur notre présent artistique, pourrait-il faire l'impasse sur cette dimension d'intervention, qu'on la nomme création partagée, esthétique relationnelle, ou art contextuel ? Ne devra-t-il pas l'intégrer comme un fait constitutif de l'histoire de l'art, et qui contribue à en redéfinir le visage ?

Cette interrogation ne peut être sans écho auprès de celles et ceux dont la tâche est de former les artistes qui produiront l'art de notre temps et de réfléchir à cette formation. En France, la question s'est posée au sein du ministère de la culture et des écoles d'art. Certaines, comme l'école des Beaux-arts de Strasbourg, celle de Bourges, ont entrepris de proposer aux artistes en formation initiale et continuée une formation optionnelle spécifique. Est-ce la bonne voie ? Je n'en suis pas convaincu. Le risque, l'écueil, est que l'artiste croit dès lors qu'il faut qu'il se fasse pédagogue. Mais ce n'est pas en tant que pédagogue, en tant que thérapeute, en tant qu'animateur social que l'artiste intervient : il intervient *en tant qu'artiste*. Le sens et l'apport de son intervention procède de sa démarche d'artiste *en tant qu'artiste,* dans sa singularité. Dès lors, en tant que futur artiste intervenant, c'est moins de l'apprentissage de procédures spécifiques dont il a besoin, que d'une formation et d'une culture politique, sociale, philosophique… Je partage pleinement l'analyse de Yves Michaud sur ce point :

« Il ne s'agit pas de transformer de jeunes artistes en « intellectuels », encore moins en personnes cultivées en tant que telles, mais de leur donner les moyens de s'orienter et éventuellement aussi de se désorienter et de se réorienter. C'est pourquoi une école d'art aujourd'hui doit absolument faire une très grande place aux Humanités (…). Le paradoxe est que dans une société où la culture générale a si peu de place et aura, il ne faut pas se le cacher, de moins en moins de place, la création artistique, parce qu'elle est ce qu'elle est, ne peut pas être coupée de la culture, c'est-à-dire de la philosophie, de l'histoire de l'art, de l'esthétique, de la littérature, des autres arts » (1999, p. 37).

### 2.2. Le « tournant pédagogique » de l'art

Insister pour distinguer l'artiste et le pédagogue, et plus largement distinguer son intervention des autres procédures d'intervention institutionnalisée, ce n'est pas toutefois ignorer l'intérêt pour la pédagogie, qui est le second trait de l'art d'aujourd'hui sur lequel je m'arrêterai brièvement. Même lorsque Schiller distinguait ce qu'il appelait « l'artiste politique et pédagogique » (*der pädagogische und politische Künstler*) de « l'artiste mécanique » ne se souciant que de technique et de « l'artiste des Beaux-arts » préoccupé du seul beau sans en déduire le chemin vers la liberté, il ne désignait pas par ce premier terme un artiste devenu pédagogue, au sens technique, didactique du terme, mais un artiste conscient du potentiel éducatif et émancipateur de l'art en tant qu'art, de l'esthétique comme telle.

Loin de conduire à un protocole didactique ou à une ingénierie pédagogique, cette vision – car il s'agit bien d'une vision – s'apparente à une utopie éducative, une utopie dans laquelle l'art devient, selon la formulation d'Antje Kramer, le « laboratoire d'un monde et d'un homme nouveaux[9] ». Dans une contribution titrée « L'artiste et le pédagogue. Des mythes égalitaires de l'enseignement artistique après 1968 », cette auteure attire l'attention sur ce moment de l'histoire de l'art où divers artistes ont pour ambition « le dépassement des problématiques très concrètes de l'enseignement artistique au profit de l'instauration d'un lieu d'enseignement universel[10] ». On y voit par exemple Yves Klein rêvant de la création d'une « école de la sensibilité », George Macunias projetant d'installer sur une île des Caraïbes une réplique Fluxus du Bauhaus, ou encore Wolf Vostell imaginant une sorte d'académie mobile allant de ville en ville. C'est sans doute Beuys qui résume le mieux la vocation commune de ces diverses académies idéales dans une interview de 1969 que rapporte Antje Kramer :

« [S]i on dit, l'esthétique égale l'être humain, alors l'être humain est de toute manière un artiste, peu importe s'il devient un spécialiste acceptable dans ce domaine, important pour l'histoire de l'art, ou pas, ce n'est qu'un fait secondaire. – C'est donc presque l'inverse : l'homme entre ici [dans l'académie] éventuellement en tant qu'artiste et quitte la maison dans l'intention d'étudier la technique. Mais entre-temps il a reçu des informations importantes sur l'homme lui-même. Ce processus peut être amorcé par le côté artistique. – Mais cela devrait aussi être initié par la science [11] ».

Comme on le voit, le projet éducatif ici n'est plus de former des artistes, au sens technique du terme, ou plus exactement, il est bien de former l'artiste, mais en tant que l'artiste de notre temps et pour les temps nouveaux doit être d'abord un « homme complet » pour être ou devenir pleinement artiste.

Ceci n'est pas très éloigné de ce que j'avançai précédemment, en suggérant qu'en tant que futur artiste intervenant, c'est d'abord d'une formation généraliste et d'une culture politique, sociale, philosophique dont tout artiste a besoin. Beuys intègre ainsi à son projet académique, l'enseignement de la sociologie, de l'économie, des sciences naturelles. La différence toutefois, et elle n'est pas mince, est que l'intervention attendue de l'artiste est globale et radicale. La pratique artistique intégrale ne vise rien moins qu'à une transformation de la société qui procéderait de l'extension de la pratique artistique à la vie. On le voit, il s'agit d'un projet tridimensionnel, indissolublement éducatif, politique, et artistique, dans lequel l'art lui-même se trouve profondément redéfini, dès lors qu'il est conçu comme une

pratique sociale égalitaire, fondée sur les principes du dialogue, de la démocratie et de la création commune.

Si nos actuelles formes de l'intervention de l'artiste dans la Cité portent un peu l'héritage de ces projets, notamment la pratique de la création partagée, c'est à distance de leur dimension utopique. Revenues des grands récits, elles ont abandonné les vastes horizons de la transformation globale de la société pour la modestie du local, de la micro-intervention hic et nunc en prise sur la complexité et la diversité des mondes, agissant en somme de proche en proche, substituant, pour le dire dans un langage qu'affectionnent certains sociologues, à une « politique par le haut », une « politique par le bas ».

Si ces projets d'académie idéale n'ont guère dépassé le stade du projet, il a toutefois existé dans l'histoire conjointe de l'art et de l'éducation, et les précédant, une institution universitaire fonctionnant sur des principes proches, et actives pendant plus d'une vingtaine d'années, entre 1933 et 1966. Il s'agit du *Black Moutain College*. Il avait été créé aux États-Unis par John Rice, lecteur et admirateur de John Dewey, qu'il entendait suivre en soustrayant les arts à leur statut d'exception pour les mettre au cœur de la formation, et du même coup combler le fossé séparant l'art des autres formes de l'expérience humaine. Joseph Albert y enseigna, y introduisant avec lui l'esprit du Bauhaus. Je me contente ici de le signaler et d'en souligner l'importance.

### 2.3. L'inspiration philosophique de l'art contemporain

Le troisième trait de l'art d'aujourd'hui qui me paraît suffisamment significatif pour qu'il soit pris en considération dans la formation des artistes d'aujourd'hui et de demain est son intérêt croissant pour la philosophie. L'art moderne, celui des Picasso, des Matisse, des Braque, etc., a été marqué par son compagnonnage avec les poètes et les écrivains. De l'atelier d'un des plus grands éditeurs de livres d'art, Guy Lévi-Mano, GLM, comme disent les initiés, sortaient de magnifiques ouvrages dans lesquels les poèmes de René Char était illustrés par Braque, ceux d'Aragon par Matisse, d'Éluard par Miro, ou encore de Pierre Reverdy par Picasso… Leur collaboration ne s'en tenait pas à ce travail d'illustration, elle était aussi de l'ordre de la pensée et de l'inspiration.

Comme le remarquait à juste titre Anne Moeglin-Delcroix (*Revue d'Esthétique*, n° 44, 2003)[12], sans que cette forme de compagnonnage ait disparu, les artistes d'aujourd'hui, plus que leurs prédécesseurs, plutôt littéraires, se tournent de plus en plus volontiers vers les philosophes. « Non seulement, explique-t-elle, ils les lisent afin d'en tirer quelque bénéfice intellectuel, mais encore ils se les approprient, en une forme de commentaire pratique, de mise en œuvre au sens propre, parfois même de mise à l'épreuve critique » (p. 7). Parmi les artistes cités ou faisant l'objet d'un article dans ce numéro de la *Revue d'Esthétique* figurent par exemple les noms de Robert Filiou, de Kosuth, d'Ilya Kabakov, de François Morellet ou de la chorégraphe Yvonne Rainer. L'important, ici, est de comprendre pourquoi. Une interprétation assez courante mais un peu courte dans sa critique est de mettre sur le compte d'une « intellectualisation » de l'art contemporain et de la vogue d'un art dit « conceptuel » ce rapprochement de la philosophie. Que cette « intellectualisation » existe, et pas seulement pour le meilleur mais aussi pour le pire, difficile de le nier. Mais elle ne doit pas faire écran à ce qui est en jeu, et la meilleure façon de s'en garder est précisément de comprendre cet enjeu.

Pourquoi donc ce rapprochement ? Il repose sur une communauté de but. Le philosophe, par sa nature même, entretient avec l'art un rapport d'interrogation, de questionnement : Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Qu'est-ce que l'art ? À quoi « sert-il » ? Or, il se trouve que ces interrogations sont désormais passées à l'intérieur même de la création artistique, que tout artiste y est confronté au cœur même de sa production. Voici donc la raison du rapprochement : « C'est bien parce que l'art contemporain a mis l'accent, comme jamais auparavant, sur sa finalité pratique, qu'il a besoin de s'entretenir avec la philosophie » (Moeglin-Delcroix, 2003, p. 8). Je ne saurais ici mieux faire que de citer un peu longuement Anne Moeglin-Delcroix :

« *Lire les philosophes est sans doute devenu nécessaire aux artistes « contemporains », parce que, à l'inverse des « modernes », leurs prédécesseurs, si obsédés par les moyens de leur art, si préoccupés d'en isoler l'essence, ils ont réintroduit l'interrogation sur ses fins. C'est en effet le propre de l'art contemporain, entendu comme catégorie esthétique plutôt que comme époque historique, d'avoir renoncer à poursuivre la chimère moderne d'une nature* ***a priori*** *de l'art, en tentant, au contraire, d'élargir les possibilités de celui-ci jusqu'à paraître les expérimenter toutes : l'art contemporain a montré que l'art peut se faire et se défaire, sans limite, et que dans cette plasticité est son essence. Mais c'est parce que l'art* ***peut*** *être tout (et non pas n'importe quoi, comme disent les mauvais esprits) que la question se pose de ce qu'il* ***doit*** *être. Ce qui exige, de tout artiste, qui ne veut pas seulement jouer de cette plasticité, réflexion et décision. Réflexion et décision qui débordent, de toutes parts, la question artistique proprement dite* » (p. 8).

Voilà peut-être la difficulté centrale à laquelle se trouve confronté l'art contemporain : une prodigieuse plasticité, et du même coup une liberté de jeu sans bornes, une *hybris* ludique à laquelle il est bien tentant de céder ; mais du même coup une lourde responsabilité, d'autant plus lourde que cette *hybris* pourrait la faire oublier : l'artiste « n'est plus seulement responsable de ses œuvres, il devient responsable de ce que, à travers lui, l'art sera, c'est-à-dire fera et signifiera » (idem).

On comprendra dès lors que l'inspiration philosophique de l'art d'aujourd'hui ne peut pas être un pur jeu spéculatif. La philosophie dont les artistes contemporains peuvent avoir le besoin touche au cœur même de la tradition philosophique comme souci de la vérité, et même comme une forme de sagesse. Traduit en termes plus modernes, c'est à la philosophie en première personne, comme « exercice de conscience », comme « vigilance critique », comme « volonté de vérité », comme « attention au sens », « réflexion sur les fins » qu'il convient ici d'en appeler, et non à l'exercice formaliste de la conceptualisation pour la conceptualisation. Parce qu'il doit être « un art tourné vers les hommes, l'expérience, la nature ou la société », la philosophie avec laquelle l'art d'aujourd'hui dialogue, celle dont les artistes ont besoin, est « une philosophie ancrée dans les choses, non une philosophie spéculative », une philosophie qui les aide à « articuler leur art au monde et à la réalité des choses » (Moeglin-Delcroix, 2003, p. 9).

### 2.4. Le renouveau de l'expérience esthétique

Pour introduire le quatrième trait de l'art d'aujourd'hui sur lequel je crois nécessaire d'attirer l'attention, le plus simple est de faire appel à l'expérience qui attend de plus en plus souvent le visiteur d'un musée ou d'une galerie d'art contemporain : il lui est moins demandé d'adopter l'attitude traditionnelle de contemplation, de s'attarder dans la « lecture » de l'œuvre, que de s'immerger dans une expérience sensorielle.

L'expérience esthétique est en effet (re)devenue une référence majeure, comme le montre notamment l'ouvrage de Marianne Massin, *Expérience esthétique et art contemporain*[13]. La réflexion de l'auteure est nourrie d'un grand nombre d'exemples et de travaux philosophiques et esthétiques consacrés à cette thématique. Du côté des exemples, sont évoquées les œuvres de Nan Goldin, de Sophie Calle, d'Ann Veronica Janssens, de Claudio Parmiggiani, de Christian Boltanski, de Victor Burgin…

Ce sont en effet des œuvres qui illustrent les principaux caractères de l'expérience esthétique. Non pas que cette expérience ait été jusque-là absente ou ignorée des artistes, ou qu'elle ait été absente de la rencontre que le spectateur pouvait faire avec l'œuvre. Mais elle avait subi un double discrédit, théorique ou philosophique d'un côté, comme chez certains représentant de la philosophie analytique s'en prenant à ce « fantôme » artistique, de l'autre, comme chez un Duchamp revendiquant « une réaction d'indifférence *visuelle* » (*Duchamp du signe*, p. 19), ou encore, à l'autre extrême, chez un Allan Kaprow, effaçant toute frontière entre l'expérience du quotidien et l'expérience de l'art.

Aux noms de ces plasticiens invoqués, il serait opportun d'ajouter ceux d'artistes d'autres disciplines : des noms de chorégraphes, de metteurs en scène et dramaturges, notamment. Le renouveau de l'esthétique dans l'art contemporain est sans doute l'un des principaux vecteurs du décloisonnement des arts. Leur point commun, ou leur point de contact est bien effet de donner à vivre une expérience esthétique, spécifique certes selon qu'il s'agisse de danse, de jeu théâtral, etc., mais dont les caractéristiques constitutives *en tant qu'expériences esthétiques* demeurent les mêmes.

Comme le résume Marianne Massin, le renouveau de l'expérience esthétique dans l'art actuel s'effectue dans le dépassement de « la double opposition faite d'une part entre une esthésie démultipliée et une "an-esthésie", d'autre part entre des expériences aux limites de l'art et un art aux limites du sensible » (2013, p. 13). En bref, ce renouveau de l'expérience esthétique remet au premier plan et intensifie les dimensions constitutives de l'expérience esthétique. Il faut donc commencer par les rappeler. J'en retiendrai quatre principales.

1) En premier lieu, « l'expérience esthétique est d'abord celle d'une singularité sensible » (Massin, 2013, p. 35). Les deux termes clés doivent être soulignés. Sensible : comme le rappelle son étymologie (*aisthesis*), l'expérience esthétique opère toujours « par des voies sensorielles, dans la singularité extrême de ce qu'imposent le médium et le matériau » (p. 36). Singularité : elle est toujours expérience de cette œuvre-ci, qu'elle n'épuise pas dans sa singularité, qu'elle ne peut retrouver qu'en se renouvelant.

2) Ensuite, elle est une forme d'attention, une « qualité spécifique de l'attention » (Massin, 2013, p. 37). Elle est même intensification de cette attention indissociablement sensorielle et intellectuelle. J'y suis tout entier à écouter, contempler, sentir… L'intensification conduit à une présence telle du sensible qu'il

s'autonomise, et que cette autonomisation est aussi une libération, dans la mesure où elle éloigne « des modes de perception habituels », et met entre parenthèses « les urgences pratiques ». Marianne Massin cite un écrivain russe, Victor Chklovski qui traduit très bien cette intensification : « *Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour ressentir les objets, pour faire de la pierre une pierre, il existe ce qu'on appelle l'art* » (dans *L'art comme procédé,* 1917, éditions Allia 2008, ou bien dans Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Le Seuil, 1965).

3) Le troisième point est tout aussi important. On peut le formuler en disant que l'expérience esthétique est une *expérience cognitive*. Qu'elle est donc une forme de connaissance. Marianne Massin parle d'une « intelligence du sensible » (p. 43). Il y a donc de la pensée dans l'œuvre *en tant que sensible*. Pas une pensée qui se surajouterait à l'œuvre par le travail intellectuel de l'interprétation, mais qui se déploie dans l'expérience esthétique : « L'expérience esthétique ne soumet pas la vision à une intelligence théorique, elle n'opère pas la traduction d'un savoir préalable, elle élargit notre intelligence dans la quête qu'elle inaugure et motive, dans le déploiement des suggestions imaginatives » (p. 46).

4) La quatrième caractéristique constitutive de l'expérience esthétique est celle par laquelle j'aurais pu tout aussi bien commencer. L'expérience esthétique n'est pas une expérience réservée à la rencontre avec les seules œuvres d'art. Elle concerne la relation sensible qu'on peut entretenir avec l'ensemble des événements qui composent notre monde. Les exemples sont multiples, chacun pourra donner les siens.

Cette caractéristique est capitale. Elle est au cœur de la philosophie esthétique de John Dewey, développée dans son dernier grand ouvrage, daté de 1934, *Art as experience*, dont l'influence s'est exercée tant sur le plan de l'art que sur celui de l'éducation. Pour comprendre ce qu'est une œuvre d'art et la relation que nous entretenons avec les œuvres d'art, expliquait-il – pour comprendre « l'esthétique », donc – « on doit commencer par la chercher dans la matière brute de l'expérience, dans les événements et les scènes qui captent l'attention auditive et visuelle de l'homme, suscitent son intérêt et lui procurent du plaisir lorsqu'il observe et écoute, tels les spectacles qui fascinent les foules[14]». La leçon qu'il tirait de cette perspective vaut leçon tant pour l'art que pour l'éducation : la tâche est de restaurer la continuité de l'expérience ordinaire et de l'expérience artistique, entre l'expérience esthétique « ordinaire » et la rencontre des œuvres d'art. C'était aussi pour Dewey l'un des plus sûrs chemins de la démocratisation. Les raisons pour lesquelles ce philosophe passionné d'art avait entrepris d'aborder à la fin de son œuvre la question de l'art me semblent recouper de très près les propos du Rapport Rioux, et j'aurais pu faire mon exergue de l'explication que Dewey donne de sa démarche. Il écrivait en effet :

« Une philosophie de l'art est stérile, si elle ne nous rend pas conscients de la fonction de l'art par rapport à d'autres modes d'expérience, si elle ne nous montre pas pourquoi cette fonction est réalisée de façon si insuffisante, si elle ne suggère pas les conditions qui permettraient que cette fonction soit remplie avec succès[15] ».

Nous touchons ici au second aspect de l'analyse qui peut être faite du renouveau de l'expérience esthétique : ce renouveau ne se limite pas au seul plan de l'esthétique, mais il fait de l'expérience esthétique l'une de voies de la restauration de ce dont le

monde moderne nous aurait privés : *l'expérience tout court*, l'expérience comme mise en forme de nos vies.

Selon un diagnostic établi dès les années 1930 par Walter Benjamin, nombreux sont les penseurs de la modernité à la caractériser en effet par un déficit massif de l'expérience, par un déclin de la valeur que la tradition accordait à l'expérience. Le diagnostic plus récent de Giorgio Agamben porte aussi sur *l'impossibilité* même de l'expérience, d'une véritable expérience, dans le monde moderne : « Il n'est presque plus rien en effet, écrit-il, qui puisse se traduire en expérience : ni la lecture du journal, si riche en nouvelles irrémédiablement étrangères au lecteur même qu'elles concernent ; ni le temps passé dans les embouteillages au volant d'une voiture ; ni la traversée des enfers où s'engouffrent les rames de métro… L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux ne se soit mué en expérience[16] ».

C'est sur ce fond d'une dévalorisation de l'expérience comme *Bildung* que l'expérience esthétique prend toute sa valeur. Marianne Massin en est convaincue : la possibilité même d'une expérience esthétique indique que la chute du cours de l'expérience annoncée par Walter Benjamin « n'est pas une radicale destruction ». L'art d'aujourd'hui en témoignerait : « certaines réalisations artistiques actuelles répondent à leur manière à ce déclin de la valeur « expérience[17] » ».

La « réhabilitation » de l'expérience esthétique déborde donc largement, dans ses enjeux, le seul champ de l'art et de l'esthétique. L'expérience esthétique pourrait bien être une voie privilégiée pour renouer avec ce vécu expérientiel nécessaire mais qui ne cesse d'échapper à l'homme contemporain, pour renouer « avec la possibilité même de construire et former des expériences cruciales et fertiles[18] ».

Il me semble qu'en introduisant cette perspective dans la problématique de la formation des artistes, en en faisant non seulement un lieu de formation esthétique mais aussi *un lieu de formation de soi par et dans l'expérience*, nous sommes encore dans le souci de l'exigence formulée précédemment : celle d'une formation pour « « un art tourné vers les hommes, l'expérience, la nature ou la société ».

### 2.5. L'artiste comme « personne ». Art, individuation, démocratie

J'en viens au dernier trait de l'art d'aujourd'hui sur lequel je souhaitais m'arrêter en raison de son importance pour la formation des artistes. Envisager les lieux de formation des artistes comme des lieux de *formation de soi par et dans l'expérience*, c'est aussi souligner à quel point la formation de l'artiste comme « professionnel » (comme artiste) et la formation de l'artiste comme personne tendent aujourd'hui à se superposer. Valéry l'avait dit en son temps, en avançant que dans la création, l'artiste se crée lui-même, comme dans cette page d'*Eupalinos* :

« Plus je médite sur mon art, plus je l'exerce ; plus je pense et agis, plus je souffre et me réjouis en architecte ; et plus je me ressens moi-même, avec une volupté et une clarté toujours plus certaines. Je m'égare dans mes longues attentes ; je me retrouve par les surprises que je me cause ; et au moyen de ces degrés successifs de mon silence, je m'avance dans ma propre édification ; et j'approche d'une si exacte correspondance entre mes vœux et mes puissances, qu'il me semble d'avoir fait de l'existence qui me fut donnée, une sorte d'ouvrage humain. *À force de construire, je crois bien que je me suis construit moi-même*[19] ».

Mais là où Valéry, en 1944, faisait de cette construction de soi-même la conséquence d'une longue construction de l'œuvre, la formation de l'artiste d'aujourd'hui tend à intégrer cette construction de soi au processus de la formation. Bien sûr, la porosité de plus en plus accentuée des frontières entre l'art et la vie l'explique en partie. Faut-il mettre alors cette centration sur la personne sur le compte des excès de l'individualisme ? Du nombrilisme artistique ? Ce n'est pas l'analyse que propose Joëlle Zask. Dans *Art et démocratie. Peuples de l'art*[20], ouvrage issu d'une vaste enquête – fait assez rare en philosophie – auprès d'artistes, de galeristes, d'artistes-enseignants dans des Écoles de Beaux-arts, de collectionneurs, Joëlle Zask constate que l'objectif le plus souvent avancé quand il s'agit de la formation des artistes peut être résumé dans l'expression : « personnalité artistique ». Former un artiste, c'est plus que jamais former une personnalité artistique. Comme le note l'une de ses interlocutrices, « les enseignants-artistes ont un devoir et un désir de transmettre, non tel genre ou tel style artistique, mais la faculté même de développer une vision singulière ou, du moins, de proposer pleinement une vision » (p. 80).

Une personnalité artistique ne se définit pas en termes psychologiques, mais bien en termes professionnels. En effet, « ce qui constitue une personnalité artistique, c'est un « regard » » (p. 78), que Joëlle Zask définit comme « cette manière éminemment personnelle d'aller vers ce qui s'avère en définitive le point le plus réel, parce que le plus ouvert à la pluralité des regards » (p. 79). Et ce regard, cette personnalité artistique, doivent être formés. Comment ? Précisément en recourant à l'expérience et à l'expérimentation, que Joëlle Zask conçoit dans l'esprit de John Dewey, philosophe dont elle est l'une des traductrices en français : en proposant à l'étudiant « des expériences lui permettant de trouver des alternatives à ses choix, de voir les choses autrement, de déceler une erreur et, éventuellement, d'y remédier » (p. 80).

Sans entrer ici dans le détail de cette analyse, je voudrais au moins en retenir une conclusion qui ne peut que nous interpeler, tant sur le plan de la formation des artistes que sur celui du rôle et de la place de l'éducation artistique dans la Cité. La thèse centrale de Joëlle Zask tient en deux propositions qui peuvent être formulées ainsi :

1) *La formation des artistes est, de toutes les formes d'enseignement, la forme la plus démocratique.*

2) La *formation des artistes est le modèle que devrait suivre l'enseignement général pour augmenter ses chances de se démocratiser*.

Pourquoi ? La réponse tient dans une définition de la démocratie, également proche de la conception qu'en a John Dewey. Joëlle Zask invite à « penser la démocratie non pas comme un régime donnant à tout le monde la même chose, mais comme un ensemble d'institutions destinées à protéger, favoriser ou rétablir le développement de l'individualité de chacun » (p. 3). L'individualité dont il est question ici n'est pas l'individu-roi dont il est question dans la dénonciation de l'individualisme. Le concept approprié est celui d'*individuation* : devenir pleinement sujet de sa propre vie. En termes philosophiques, et en empruntant toujours à l'esprit de la philosophie de John Dewey, individuation et expérience sont dans une relation dialectique : c'est dans l'expérience que l'individuation s'enrichit et s'approfondit, elle est tributaire de la qualité de l'expérience, mais c'est aussi l'individuation qui permet que soient menées de vraies expériences.

On pourrait résumer alors la thèse de l'auteure de *Art et démocratie* en ces termes : en visant « à placer les étudiants aux commandent de leur vie personnelle » (p. 69), les enseignements en art placent au cœur de leur pratique la visée de l'individuation, visée qui est la visée même de la démocratie. Ce sont donc des enseignements éminemment démocratiques, ayant valeur de modèle pour tout enseignement à visée pleinement démocratique.
L'art est alors doublement nécessaire à la démocratie : par sa pratique même, par le type d'enseignement ou de formation qu'il met en œuvre en préfigurant une éducation pleinement démocratique.

## 3. DES PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES NECESSAIRES

J'en viens à présent à mon dernier développement. Il doit porter, je l'avais indiqué, sur les fondements philosophiques dont ne peut se passer le projet d'accorder à l'art toute la place qui doit être la sienne dans la Cité, et tout particulièrement dans l'éducation au sein de la Cité.

À vrai dire, dans les propos qui précèdent, j'ai déjà indiqué quelques pistes. Ce que je voudrais surtout souligner dans cette partie, qui aura valeur de conclusion, c'est que ce que j'appelle « la pensée éducative de l'art » peut se réclamer d'un riche socle philosophique et historique trop souvent méconnu. Impossible ici d'en parcourir la généalogie, ni même raisonnablement de l'esquisser. Aussi me bornerai-je à en évoquer deux des principaux piliers, que plus de deux siècles séparent, mais qui ne sont pas sans se faire écho. L'un est contemporain, il se trouve dans l'œuvre de Jacques Rancière, popularisée par son thème du « partage du sensible ». L'autre se situe du côté des commencements, du moins pour m'en tenir à l'époque moderne, à la fin du dix-huitième siècle, et nous en avons déjà évoqué le propos : il s'agit des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* dans lesquelles Schiller tentait de rallier un prince éclairé à la cause de l'art qui éduque.

### 3.1. Jacques Rancière et le « partage du sensible »

On trouverait assez aisément dans les écrits de Jacques Rancière consacrés à l'esthétique nombre de considérations susceptibles de venir en appui à la plupart des thèmes que j'ai abordés dans mon précédent développement. Le thème le plus connu, celui du « partage du sensible » peut même être lu comme la formulation la plus accomplie de l'enjeu démocratique inhérent aux pratiques artistiques. Sous le titre *La nuit des prolétaires*, Jacques Rancière avait consacré à un mouvement ouvrier du premier tiers du 19ème siècle, lié au saint-simonisme, un ouvrage qui permet de comprendre de façon très concrète ce thème du « partage du sensible ». Ils étaient maçons, tailleurs, lingères, menuisiers, charpentiers, vidangeurs et cordonniers, ouvriers le jour mais « intellectuels » et « artistes » la nuit, bousculant, contestant ainsi ce que l'auteur appelle le « partage du sensible » imposé, c'est-à-dire la forme d'organisation sensible de l'existence. Tous et toutes convaincus et portés par la conviction que l'émancipation du monde ouvrier passait par l'art et la philosophie Avec ce thème du « partage du sensible » Jacques Rancière circonscrit le terrain de l'esthétique comme celui où aujourd'hui « se poursuit une bataille qui porta hier les promesses de l'émancipation et les illusions et les désillusions de l'histoire[21] ».

Un autre thème rancièrien me semble également très éclairant pour notre problématique. Il s'agit de ce que ce philosophe appelle « les régimes de l'art ».

De quoi parle-t-on quand on parle d'art ? Nous savons bien qu'il y a dans l'emploi de ce terme un effet d'ensemble, un effet d'essence, d'ontologisation, comme si, depuis les grottes de Lascaux jusqu'à la dernière Biennale internationale d'art contemporain ou la dernière Documenta on avait affaire à la même chose. Bien sûr il n'en est rien, et notre problème, y compris sur le plan de la formation, est plutôt de comprendre ce qu'ont en commun la diversité des arts d'aujourd'hui, quel « commun » nous autorise à les rassembler sous une même appellation générique. Le thème des « régimes de l'art » permet d'apporter une réponse intéressante.

Dans *Le partage du sensible* (2000), Jacques Rancière propose de distinguer *trois régimes de l'art*, c'est-à-dire *trois modes d'identification* de ce que nous appelons ou avons appelé « art » dans la tradition occidentale, trois modes différents.

1) Il y a d'abord ce qu'il appelle « *le régime éthique des images ».* « L'art n'y est pas identifié tel quel, mais se trouve subsumé sous la question des images » (p. 27). Dans ce régime, effet, les problématiques sont celles « des images de la divinité, du droit et de l'interdiction d'en produire » (idem), et « aussi toute la polémique platonicienne contre les simulacres de la peinture, du poème ou de la scène » (idem). *L'enjeu est alors éthique et éducatif* : une police des images assure le partage, au sein des manières de faire, entre « les arts véritables… fondés sur l'imitation d'un modèle à des fins définies », qui sont d'ordre éthique, concernant « l'ethos, la manière d'être des individus et des collectivités » et « des simulacres d'art qui imitent de simples apparences » (p. 28).

2) Le second régime distingué par Rancière est le « *régime poétique – ou représentatif – des arts* ». Le principe mimétique – l'imitation – cesse alors d'être un principe normatif. L'imitation vaut et est appréciée pour elle-même. Les arts – ce que l'âge classique appellera « les beaux-arts » - sont sous le régime d'une *mimesis* qui organise les « manières de faire, de voir et de juger » (p. 30). Les bases de ce régime avaient été étudiées par la poétique aristotélicienne.

3) Mais le régime qui nous concerne pleinement, celui par lequel se définit l'art qui est désormais le nôtre, Jacques Rancière le nomme de façon précise : « *Le régime esthétique des arts* ». Il faut bien sûr souligner ce qualificatif : *esthétique*, et en rappeler le sens inscrit dans son étymologie : *aesthesis*, sensation, sensibilité, sensible. Quand nous disons « art », nous désignons des objets qui ont « un mode d'être *sensible* propre aux produits de l'art » (p. 31).

Le terme « art » aujourd'hui – et donc notre rapport à l'art, que l'on soit artiste ou amateur, spectateur, friand d''expériences esthétiques – renvoie à u*n régime spécifique du* ***sensible***. Ou si l'on préfère à une valorisation spécifique du sensible. C'est là le point clé. Le sensible, par opposition à l'intelligible a longtemps été pensé comme le lieu de la confusion, de l'erreur (les sens nous trompent) de la non-pensée. Le régime esthétique des arts rompt avec cet héritage *: une œuvre d'art, c'est du sensible qui donne à penser, qui pense à sa façon*. En art « le sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité d'une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même » (p. 31).

Rancière affirme que ce *sensible qui donne à penser* « est le noyau invariable des identifications qui configurent originellement la pensée esthétique » (p. 31-32). C'est ce trait commun aux arts plastiques, aux arts chorégraphiques, à la littérature, au cinéma, et qui nous conduit à les identifier comme « art » appartenant à une même famille, en dépit de leurs différences manifestes. C'est, dit-il, ce qui est au

cœur de l'idée proustienne du livre, de l'idée mallarméenne du poème, de la pratique surréaliste de l'œuvre, de l'idée bressonienne du cinéma…

### 3.2. « C'est par la beauté qu'on s'achemine vers la liberté ». Art et émancipation

Jacques Rancière fait partie des quelques-uns – dont je suis – qui voient dans le Schiller des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* le point de départ du grand projet moderne de l'éducation artistique comme éducation de base, base de l'éducation. En m'arrêtant sur ce grand pilier fondateur, je bouclerai ainsi mon propos, et pourrait du même coup revenir sur les échos schillériens qu'il m'a semblé entendre dans le rapport Rioux.

Pour en résumer la teneur, le plus simple est d'en rappeler la formule clé : « *C'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté* ». Elle se trouve à la fin de la deuxième des vingt-sept lettres que Schiller adresse au Prince. Elle lui annonce par avance ce dont le poète, le dramaturge et philosophe espère le convaincre. Il faut donc la resituer dans le développement du propos :

« Si je fais passer la Beauté avant la liberté, je crois pouvoir non seulement excuser cette méthode par une inclination personnelle, mais encore la justifier par des principes. J'espère vous persuader que cette matière est beaucoup plus étrangère au goût du siècle qu'à ses besoins, et que même pour résoudre dans l'expérience le problème politique dont j'ai parlé, la voie à suivre est de considérer d'abord le problème esthétique ; car c'est par la beauté que l'on s'achemine à la liberté » (p. 91).

Quel est donc ce « problème politique » ? Nous sommes en 1795. Le « problème » politique qui soulève toute l'Europe et dont la Révolution française est le cœur est désigné dès le début de la deuxième lettre : « l'édification d'une vraie liberté politique » (p. 87). Et c'est aussi le combat de Schiller. S'il fallait dire en peu de mots la nature de son engagement, je dirais : « culte de la liberté, haine du despotisme ». L'émancipation en est la visée, et Schiller est le tout premier à lier philosophiquement l'art et l'émancipation. Mais le « problème politique » dont il parle c'est aussi, d'un côté, les raisons qui ont conduit la Révolution française à sombrer dans la Terreur et peut-être à s'y perdre, de l'autre les voies qui permettraient d'en sortir, de retrouver les voies de l'émancipation. Il faut alors comprendre pourquoi cet échec, et comment y remédier, comment retrouver le chemin pour « l'édification d'une vraie liberté politique ». Pour résumer de façon sans doute un peu trop sommaire, le diagnostic de Schiller est à peu près le suivant : le principe de la liberté s'est heurté au principe de réalité. L'homme est libre par principe et par nature, mais il est dans les faits et dans les rets de l'histoire réelle demeuré à l'état d'esclavage. Souvenons-nous de Rousseau, du début du Contrat social : « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers ». En d'autres termes, la liberté n'est pas une donnée, elle doit être construite, elle est donc une affaire d'éducation, et toute éducation authentique porte cet enjeu politique. Pour Schiller, le problème politique de l'époque, c'est-à-dire d'un côté l'édification d'une vraie liberté politique, de l'autre l'échec de l'élan qui y portait, ne peut trouver sa solution que dans le préalable d'une authentique éducation à la liberté. Alain-Patrick Olivier le formule très clairement : pour Schiller, « la Révolution française a voulu réaliser les principes de la philosophie des Lumières dans le réel,

mais les hommes n'étaient pas prêts, ils n'étaient pas éduqués à être libres[22] » (2018, p. 28).

Cette éducation, pour l'auteur de l'Hymne à la joie, ne peut-être qu'*esthétique*. Sans entrer ici dans le détail d'une argumentation philosophique assez complexe – Schiller s'appuie sur sa lecture de Kant et sur la pensée de son ami Fichte – on peut en retenir les deux principaux éléments, les deux thèmes sans doute pour nous les plus significatifs et les plus actuels.

Le premier thème rompt d'une certaine façon avec le credo central de l'éducation telle que la concevait les Lumières, et telle qu'il est encore au cœur des politiques éducatives. Ce thème met au premier plan non pas la raison, non pas la science, pas même la philosophie, mais la *sensibilité.* Ce que dit d'ailleurs le terme « esthétique » (*aesthesis*). Le chemin de l'éducation est d'abord celui de la sensibilité ; et l'art, donc l'éducation esthétique, en est le véhicule privilégié. D'une certaine façon, on peut estimer que Schiller pose ici les premiers fondements d'un paradigme esthétique de l'éducation (Kerlan, 2004). Ce paradigme ne tourne pas le dos au paradigme rationaliste des Lumières, mais il le contourne au nom même de l'idéal des Lumières. Il y a, comme l'écrit Alain-Patrick Olivier, un « paradoxe de l'éducation esthétique ». Ce paradoxe « consiste à poser que l'éducation à la rationalité ne passe pas nécessairement par la rationalité, par la philosophie, par la science : c'est plus essentiellement la fiction, la sensibilité qui permet d'éduquer l'homme, qui le conduit à la liberté. La fiction, c'est-à-dire l'imagination, le rapport à l'élément sensible, la coupure avec le réel, l'invention d'un espace utopique » (p. 29).

L'argumentaire de Schiller s'appuie sur une anthropologie qui peut certes nous paraître désuète, mais qui a le mérite de dessiner une conception de l'humanité qui dessert le carcan du rationalisme des Lumières. L'épitaphe des *Lettres* est d'ailleurs emprunté à Rousseau : « Si c'est la raison qui fait l'homme, c'est le sentiment qui le conduit ». Selon cette anthropologie, l'humanité est divisée entre deux « instincts », l'instinct formel, la raison, et l'instinct sensible. Tant que ces deux dimensions s'affrontent, la liberté ne peut s'épanouir. Les évènements qui marquent et entravent le chemin de la liberté qu'ouvrait la Révolution française en sont les conséquences. D'un côté, celui des « classes inférieures », le « retour à l'état sauvage » ; de l'autre côté, celui des « classes policées (…), le spectacle plus repoussant encore d'un relâchement et d'une dépravation du caractère » (p. 113).
Alors que faire ? Quelle espérance ? L'espérance et la solution nous viennent de l'art et du sentiment esthétique. Ils nous disent en effet que la nature humaine ne se réduit pas à l'antagonisme de ces deux pulsions, de ces deux instincts laissés à eux-mêmes. Il existe une troisième pulsion qui les réconcilie : la pulsion du jeu, et c'est dans l'art et dans l'expérience esthétique qu'elle s'accomplit. Dans le jeu, l'homme a une intuition complète de son humanité (Lettre XIV). L'état esthétique (l'état dans lequel je me trouve lorsque je suis entièrement pris dans une expérience esthétique) est un état de liberté : l'homme y échappe à la servitude de la raison livrée à elle-même comme à celle de la sensibilité. Sa nature est pleinement réconciliée et libre. N'oublions pas que Schiller est un dramaturge, un homme du jeu théâtral. Il devint l'ami et l'allié de Goethe, pour œuvrer au service de l'art et de la culture : il s'agissait de purifier le goût, en faisant du théâtre le « temple de la beauté » et donc la porte de la liberté.

Voilà donc le second thème majeur : libre jeu de nos facultés, parce qu'il faut nécessairement que nos facultés, imagination, sensibilité, raison, s'y accordent librement, l'art est par nature, par principe une activité libre. En conséquence, il est par essence une école de liberté. La liberté, l'émancipation ne sont pas des « objectifs » dont l'éducation esthétique serait le moyen. *La liberté est inhérente à l'exercice de l'art comme activité libre*. En conséquence à nouveau, L'éducation, comme éducation à la liberté, est déjà à l'œuvre dans le travail artistique.

Le propos peut sembler abstrait, peut-être même un peu désuet, et pourtant, si on y réfléchit bien, ses échos dans notre présent sont saisissants. Penser l'art sous les deux angles croisés du jeu et de l'expérience esthétique rejoint assez bien notre modernité. De même, demeure d'une grande actualité la façon dont Schiller pense le rôle de l'artiste dans la Cité, excluant dans son principe même son instrumentalisation sociale et politique. Et j'ajouterai même : pédagogique. En effet, si l'éducation à la liberté est déjà à l'œuvre dans le travail de l'artiste en tant qu'artiste, alors on peut en tirer cette conséquence : pour qu'un artiste soit *en tant qu'artiste* un artiste éducateur, il faut d'abord qu'il soit *pleinement artiste*. Pour quiconque réfléchit à la formation des artistes en considération de leur rôle dans la Cité, cette considération n'est pas sans forte implication. La liberté de l'art, inhérente à l'art, et donc celle de l'artiste en tant qu'artiste, est l'un des biens démocratiques, l'un des ferments démocratiques les plus précieux. Mais elle est du même coup, et pour l'artiste, et pour ceux qui ont charge de le former, une lourde responsabilité. Ce propos de Schiller sonne comme un avertissement particulièrement solennel : « L'artiste est certes le fils de son époque, mais malheur à lui s'il est aussi son disciple, ou, qui plus est, son favori » (Lettre 9, p. 151).

* * *

J'en ai bien conscience, on pourrait me rétorquer que j'accorde beaucoup à l'art et aux artistes en en faisant ainsi sur les pas de Schiller comme des sortes de missionnaires de la liberté. Mais interrogeons-nous : pourquoi allons-nous au musée ? aux concerts ? Ou plutôt, puisqu'il s'agit de la formation des artistes d'aujourd'hui, de l'art d'aujourd'hui, pourquoi poussons-nous la porte des galeries ? J'ai trouvé sous la plume de Daniel Sibony la réponse qui me semble la plus juste : « Aujourd'hui, écrit-il, il y a une telle asphyxie consensuelle que le seul acte d'entrer dans un lieu d'art contemporain vous donne une bouffée d'oxygène : on y rencontre des créatures singulières, des rappels d'êtres vivants, des évènements posés-là qui attendent de vous « arriver », de vous rappeler qu'il n'y a pas à faire son deuil de la création » (2005, p. 290). Faire son deuil de la création, ce serait tout simplement et dramatiquement en venir à considérer qu'il n'y a pas d'autre monde possible que le monde donné, celui auquel on ne cesse de nous dire que nous n'avons pas d'autre choix que de nous y adapter au lieu de prétendre le changer. Ce serait renoncer à ce qu'un autre psychanalyste, David W. Winnicott, appelle notre « mode créatif de perception », et qu'il décrit comme étant « la coloration de toute une attitude face à la réalité extérieure », et qu'il oppose à une autre attitude « une relation de complaisance soumise envers la réalité extérieure » dans laquelle, précise-t-il, le monde et tous ses éléments sont alors reconnus mais seulement comme étant ce à quoi il faut s'ajuster et s'adapter » (D. W. Winnicott, 1975, p. 91). Je crois pouvoir dire qu'il n'y a pas de liberté possible sans celle qui est déjà à l'œuvre dans notre mode créatif de perception, et que c'est de ce côté qu'il faut chercher le fondement, la source interne à l'art, et l'assise de la

fonction politique et éducative de l'art. (Kerlan, 2021). Parce que, d'une part, la pratique artistique est fondamentalement mise en œuvre de cette liberté inhérente au mode créatif de perception qu'elle porte au plus haut. Parce que, d'autre part, ses réalisations, ses œuvres, relancent chez celles et ceux à qui « elles arrivent », comme le dit Sibony, pour qui elles font événements, leur propre capacité créatrice, non pas celle de faire à leur tour œuvre, mais cette même liberté d'entretenir avec le monde un rapport de création et non de soumission, d'opposer au monde imposé d'autres mondes possibles.

Voilà pourquoi l'art est plus que jamais nécessaire, politiquement et pédagogiquement nécessaire : *parce ce qu'il maintient ouverte la porte des possibles, parce qu'il entretient le sens même du possible, dans un monde qui tend à les refermer, à les tarir ou à les détourner*. Et c'est peut-être bien cela qu'il faut avoir en tête quand on a charge de former les artistes, ou de faire place à l'art et aux artistes en éducation.

## Notes

---

[1] Ce texte dans sa première forme était une conférence d'invité à l'université de Montréal et à l'UQAM, prononcée en ouverture d'un colloque célébrant en mai 2019 les 50 ans du rapport Rioux. Ce Rapport est le fruit du travail de la *Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec*, présidée par le sociologue Marcel Rioux et mise en place par le gouvernement du Québec en mars 1966, avec pour mandat « d'étudier toutes les questions relatives à l'enseignement des arts, y compris les structures administratives, l'organisation matérielle des institutions affectées à cet enseignement et la coordination de ces institutions avec les écoles de formation générale ». Le rapport a été remis en février 1969, au terme d'une vaste enquête et de nombreuses consultations, sous le titre : *La société la culture et l'éducation*. Il est aujourd'hui accessible en ligne : http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.rim.soc

[2] Schiller, F. ([1795], 1943, 1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier, p. 89, traduction française Robert Leroux.

[3] Michaud, Y. (1999). *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art. Deuxième édition augmentée et refondue*. Paris : Éditions Jacques Chambon, p. 14.

[4] *Ibid*., p. 10.

[5] Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.

[6] Ardenne, P. (2004). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion/Champs, p. 9.

[7] Selon la formule de Fabrice Lextrait, *Friches, Laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La documentation française, 2011.

[8] Thierry Renard et Michel Kneubühler, « Portrait de l'artiste en veilleur bienveillant », in Col., *Le petit peuple des guetteurs. Yves Henri et la création partagée*, Genouilleux, Editions La Passe du Vent, 2011, p. 6.

[9] Kramer, A. ( non daté ). L'artiste et le pédagogue. Des mythes égalitaires de l'enseignement artistique après 1968. *Arts et sociétés*, n° 37 http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1778

[10] Kramer, A. ( non daté ). *Op. Cit.*, p. 1.

[11] Kramer, A. ( non daté ). *Op. Cit.*, p. 1.

[12] Moeglin-Delcroix, A.(2003). *Les artistes contemporains et la philosophie*. Revue d'esthétique. N°44/03.

[13] Massin, A. (2013). *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : PUR.

[14] Dewey, J. (1934, 2010). *L'art comme expérience*. Paris : Folio/Gallimard, p. 23.

[15] John Dewey (1934), *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard Folio/Esais, 2010, p. 83 (traduction française).
[16] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, 2000, p. 24/25.
[17] Marianne Massin, *Op. Cit*., p. 16.
[18] *Idem*.
[19] Valéry, P. (1944). *Eupalinos ou l'architecte*. Paris : Gallimard, p. 32-33.
[20] Zask, J. (2003). *Art et démocratie. Peuples de l'art*. Paris : PUF.
[21] Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La fabrique, p. 8.
[22] Olivier, A.-P. (2018). Transmettre l'art, transmettre la liberté. Perspectives philosophiques et historiques. Dans Col. (2018) . *Transmettre. Art-Pédagogie-Sensible*. Toulouse : Éditions de l'Attribut.

## Références

Agamben, G. (2000) *Enfance et histoire*. Paris : Payot et Rivages, traduction française.
Ardenne, P. (2004). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion/Champs.
Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.
Col., (2011). *Le petit peuple des guetteurs. Yves Henri et la création partagée*. Lyon : La Passe du Vent.
Dewey, J. ([1934], 2010). *L'art comme expérience*. Paris : Folio/Gallimard
Jackson, Ph. W. (1998). *John Dewey and the Lessons of Art*. New Haven and London : Yale University Press.
Kramer, A. (non daté). L'artiste et le pédagogue. Des mythes égalitaires de l'enseignement artistique après 1968. Dans *Arts et sociétés*, n° 37
En ligne : http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1778
Kerlan, A. (2004). *L'art pour éduquer. La tentation esthétique. Contribution philosophique à l'étude d'un paradigme*. Québec : Presses de l'Université Laval.
Kerlan, A. (2021). *Éducation esthétique et émancipation. La leçon de l'art, malgré tout*. Paris : Hermann.
Lextrait, F. (2011). *Friches, Laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris : La documentation française.
Massin, A. (2013). *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : PUR
Michaud, Y. (1999). *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art. Deuxième édition augmentée et refondue*. Paris : Éditions Jacques Chambon
Moeglin-Delcroix, A. (2003). *Les artistes contemporains et la philosophie*. Revue d'esthétique. N°44/03.
Olivier, A.-P. (2018). Transmettre l'art, transmettre la liberté. Perspectives philosophiques et historiques. Dans Col. (2018). *Transmettre. Art-Pédagogie-Sensible*. Toulouse : Éditions de l'Attribut.
Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. Paris : La fabrique.
Renard, T., Kneubühler, M. (2011).Portrait de l'artiste en veilleur bienveillant. Dans Col., *Le petit peuple des guetteurs. Yves Henri et la création partagée*. Lyon : Editions La Passe du Vent.
Schiller, F. ([1795], 1943, 1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier, traduction française Robert Leroux.
Sibony, D. (2005). *Création. Essai sur l'art contemporain.* Paris : Seuil.
Valéry, P. (1944). *Eupalinos ou l'architecte.* Paris : Gallimard.
Winnicott, D. W. (1975). *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (traduit en français par C. Monod et J.-B. Pontalis, 2ème édition). Gallimard.
Zask, J. (2003). *Art et démocratie. Peuples de l'art*. Paris : PUF.

Notă : *Textele din Salonul invitaților sunt prezentate în versiunea originală (conținut și formă) a autorilor*

# STUDII FILOLOGICE/LINGVISTICĂ

# PHILOLOGICAL/LINGUISTIC STUDIES

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.03 CZU: 81'373

# UNITĂȚI POLILEXICALE STABILE AUTOHTONE CU MOTIVAȚIE EXTRALINGVISTICĂ ÎN DICȚIONARUL FRAZEOLOGIC MOTIVAȚIONAL

**Angela SAVIN-ZGARDAN**
*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

Problema motivaţiei semnului glotic se situează tot mai mult în vizorul lingvisticii europene, în direcţia creării chiar a unei noi discipline, lingvistica motivaţională. În *Dicționarul frazeologic motivațional,* Chișinău, 2023, a cărei autoare este subsemnata, se propune conceperea genezei unităţilor polilexicale stabile prin indicarea tipului motivației – cea extralingvistică, precum și prin aspectul originii lor, ele fiind *indigene* și *generale*. Unitățile polilexicale *indigene* se referă la realitățile din lumea înconjurătoare: ce descriu viața cotidiană; ce se referă la profesii și meserii; cu referire la exteriorul omului; legate de faună; având lexic militar; legate de fenomene ale naturii; expresii tabu. În studiul de față ne vom opri asupra unor componente ale unităților polilexicale date care exprimă unele simboluri și motiveme indigene românești, ele constituind parte a lingvoculturii poporului nostru.

Motivaţia originii unor unităţi polilexicale stabile (UPS) se explică prin faptul că au apărut pe teren propriu, fiind *indigene*, avându-şi originea în limba română, chiar dacă au corespondente în alte limbi. La apariţia lor, UPS au fost iniţial unităţi de limbă denominative, motivate, în cazul în care denumeau anumite fapte concrete din lumea ambiantă sau unităţi conotative, motivate, în cazul când vorbitorul îşi exprimă atitudinea faţă de un fapt concret din viaţă. Pe parcurs, odată cu evoluţia limbii şi a societăţii, unele UPS motivate au şi rămas motivate, componentele lor sau unul din ele păstrându-şi sensul. Explicaţia constă în faptul că doar aceste unităţi de limbă pot denumi anumite valori lexico-gramaticale, contribuie la eliminarea echivocului etc.

**Cuvinte cheie:** *unitate polilexicală stabilă, motivație, motivem, simbol, indigen.*

The problem of the motivation of the linguistic sign is more and more in sight of European linguistics, in the direction of even creating a new discipline, motivational linguistics. In the Motivational Phraseological Dictionary, Chisinau, 2023, whose author is the undersigned, it is proposed to conceive the genesis of stable polylexical units by indicating the type of motivation - the extralinguistic one, as well as by the aspect of their origin, they being indigenous and general. Indigenous polylexical units refer to the realities of the surrounding world: what describe daily life; what concerns professions and trades; with reference to man's exterior world; related to fauna; having military lexis; related to natural phenomena; taboo expressions. In the given communication, we will focus on some components of the given polylexical units that express some indigenous Romanian symbols and motifs, they being part of the language culture of our people.

The motivation behind the origin of some stable polylexical units (SPU) is explained by the fact that they appeared on their own land, being indigenous, having their origin in the Romanian language, even if they have counterparts in other languages. When they appeared, SPU were initially denominative language units, motivated, when they named certain concrete facts from the surrounding world, or connotative units, motivated, in the case that the speaker expresses his/her attitude towards a certain fact in life. With the time, along with the evolution of language and society, some motivated SPU have remained motivated, their components or one of them keeping the meaning. The explanation lies in

the fact that only these language units can name certain lexical and grammatical values, contribute to the elimination of equivocation, etc.
**Keywords:** *stable polylexical unit, motivation, motiveme, symbol, indigenous.*

Problema motivaţiei semnului glotic se situează tot mai mult în vizorul lingvisticii europene, în direcţia creării chiar a unei noi discipline, lingvistica motivațională. În *Dicționarul frazeologic motivațional,* Chișinău: Bons Offices, 2023, 276 p., a cărei autoare este subsemnata, se propune conceperea genezei unităţilor polilexicale stabile prin indicarea tipului motivației – cea extralingvistică, precum și prin aspectul originii lor.

În ceea ce privește obiectul de studiu al dicționarului, o problemă principală pe care autoarea și-a pus-o a fost aceea de a prezenta unitățile polilexicale stabile ale limbii în contextul explicării apariției sau pătrunderii lor prin prisma motivației extralingvistice.

Așadar, frazeologismele, locuțiunile, paremiile, conform motivației extralingvistice a semnului glotic, se divizează în *unități polilexicale indigene* și *unități polilexicale generale.* Unitățile polilexicale *indigene* se referă la realitățile din lumea înconjurătoare: ce descriu viața cotidiană; ce se referă la profesii și meserii; cu referire la exteriorul omului; legate de faună; având lexic militar; legate de fenomene ale naturii; expresii tabu. Unitățile polilexicale *generale*, la rândul lor, sunt acelea care au pătruns în limbă pe cale cultă: biblice; mitologice; bazate pe realități istorice; livrești.

Motivaţia originii unor unităţi polilexicale stabile (UPS) se explică prin faptul că au apărut pe teren propriu, fiind *indigene*, avându-şi originea în limba română, chiar dacă au corespondente în alte limbi. Atestarea UPS similare în terţe limbi poate fi explicată prin modul general-uman de a înţelege realitatea, de a se confrunta cu fenomene similare de ordin social – economic, natural, cultural etc., în urma convieţuirii îndelungate într-un areal geografic, datorită relaţiilor de contact economice, sociale sau ca urmare a migraţiei populaţiei etc. La apariţia lor, UPS au fost iniţial unităţi de limbă denominative, motivate, în cazul în care denumeau anumite fapte concrete din lumea ambiantă sau unităţi conotative, motivate, în cazul când vorbitorul îşi exprimă atitudinea faţă de un fapt concret din viaţă. Pe parcurs, odată cu evoluţia limbii şi a societăţii, unele UPS motivate au şi rămas motivate, componentele lor sau unul din ele păstrându-şi sensul. Explicaţia constă în faptul că doar aceste unităţi de limbă pot denumi anumite valori lexico-gramaticale, contribuie la eliminarea echivocului etc.

În comunicarea dată ne vom opri asupra unor componente ale unor unităților polilexicale indigene care exprimă unele simboluri și motiveme indigene românești, ele constituind parte a lingvoculturii poporului nostru. Mai jos vom prezenta unele frazeologisme cu motive indigen.

*A face focul,* motivație extralingvistică, indigen,viața cotidiană.

Este o locuțiune verbală cu corelatul *a aprinde.* Pe vremuri aprinderea focului era o îndeletnicirea nu prea ușoară care necesita deprinderi și materiale necesare: prin frecare sau scăpărare folosind iască, cremene, bucăți de lemn etc. Acțiunea dată era primordială pentru supraviețuire, oferind căldură și posibilitatea de a prepara mâncare. Îmbinarea liberă de cuvinte trece în locuțiune, denumind orice activitate de aprindere.

Pentru culturile agrare sunt caracteristice numeroasele rituri de purificare prin foc. Ele simbolizează incendierea ogoarelor care după aceea se împodobesc cu o haină verde de natură vie. (1)

După J. Durant, focul poate fi purificator, de iluminare (apărut din fulger sau din lovire de vreun material ce produce scântei – nota n.) sau sexual, obținut prin frecare (foc dobândit la mișcarea ritmică dintre două suprafețe – nota n.). (Durand 180-183)

În simbolistica teologică este des folosită imaginea focului: roți în flăcări, animale arzânde, oamenii cuprinși de foc, mormane de jăratic aprins, fluvii rostogolind flăcări, tronurile sunt arzătoare, serafimii sunt incandescenți.

În cazul frazeologismului dat motivemul se referă la condiția de viață sau de purificare, actualizat în conceptul „foc material". Comp.: *fr. faire du feu,* bulg. *запаля огьн*, rus. *разводить огонь*.

*Context*.**.** Un bărbat de 56 de ani din satul Ulmu, raionul Ialoveni, a fost sancționat astăzi cu 1200 de lei pentru că acum o lună a tăiat ilegal din pădurea din sat zece arbori de salcâm. Acesta a spus polițiștilor că a tăiat copacii pentru *a face focul* în sobă (1**).**

*A avea cap pe umeri,* motivație extralingvistică, indigen, exteriorul omului

Lexemul „cap" conține motivemul responsabil de semele: puterea de a conduce, de a rândui, de a lămuri. Față de trup care este o manifestare a materiei el simbolizează totodată spiritul manifestat. Umerii care fac parte din trup semnifică forța, puterea de a se realiza. Pseudo-Dionisie Areopagitul spune că: umerii reprezintă puterea de a face, de a acționa, de a opera. Pentru alte popoare umerii sunt sediul puterii fizice și chiar al violenței (Chevalier 239).

Dacă să reieșim din motivația și simbolurile date, am putea susține că sensul acestui frazeologism semnifică „om cu judecată dreaptă, deștept, cuminte care își stăpânește mintea și acționează prin forța chibzuinței, care ia decizii corecte de unul singur". *Capul* asociindu-se cu *mintea,* în această UPS mai multe popoare au arătat că omul posedă minte, chibzuință, atunci când nu își pierde cumpătul, echilibrul mintal, capul. Comp.: fr. *avoir la tête sur les épaules*, bulg. *имам глава*, rus. *иметь голову на плечах*.

*Context*. Daniela Botolin, doctor în medicină, chirurgă în SUA, originară din Republica Moldova: „Aici m-au învățat că, fiind chirurg, poți să ai mâini de aur, *cap pe umeri*, dar dacă nu ai inimă, nu aștepta să ai succes" (2).

*A căuta pete în soare,* motivație extralingvistică, indigen, fenomene ale naturii.

Simbolismul soarelui este tot atât de plurivalent, pe cât de bogată în contradicții este realitatea solară. Chiar dacă pentru multe popoare nu este el însuși un zeu, soarele se înfățișează ca o manifestare a divinității. Soarele nemuritor se ridică în fiecare dimineață și se coboară în fiecare noapte pe tărâmul morților. Soarele este zborul luminii, al căldurii și al vieții, razele sale figurează influențele cerești. Razele solare sunt în mod tradițional în număr de 7, corespund celor 6 dimensiuni ale spațiului și dimensiunii extracosmice figurate din însuși punctul central. Acest raport între iradierea solară și geometria cosmică este exprimat în Grecia prin simbolismul pitagoreic (Chevalier 236).

Dacă lumina răspândită de soare reprezintă cunoașterea intelectivă, soarele el însuși este inteligența cosmică, așa cum inima este sediul facultății cunoscătoare. Toate cele expuse sunt, fără îndoială, reprezentate de concepția precreștină, dar regăsite în mitologia popoarelor. În creștinism soarele este un simbol important:

Iisus Hristos este numit soarele dreptății, soarele reprezintă simbolul suprem al cunoașterii și justiției.

Prin urmare, soarele este perfect atât prin acțiunea, cât și prin construcția sa, este simbolul curățeniei și strălucirii. Cel ce *caută pete în soare* înseamnă că vrea să găsească cu orice preț defecte acolo unde nu sunt. Expresia se utilizează pentru a desemna o situație în care cineva caută neajunsuri atunci când ele nu există.

Motivația extralingvistică dată legată de fenomene ale naturii o găsim și la francezi, și la bulgari, și la ruși. Comp.: *chercher des tâches dans le soleil,* bulg. *и на слънцето има петна,* rus. *искать пятна на солнце* (Savin-Zgardan 82).

*Context.* Perfecţionistul Massimiliano Allegri: „Antrenorul lui Juventus *caută pete în soare* după victoria cu Milan 3-1: „Le-am oferit prea multe cornere!" (3).

*Ce vânt te-a adus,* motivație extralingvistică, indigen, fenomene ale naturii

În mitologia românească vântul este reprezentat ca suflare divină. Nașterea lui este închipuită în felurite moduri: a fost făcut de Dumnezeu pentru a rupe pânza țesută de păianjen printre copaci; ca oamenii să nu vadă soarele; este copil făcut de o fată de împărat fără bărbat, numai așa, din vis; a fost creat de diavol ca să nu-l ardă soarele etc. Se spune că vântul este om care este în al treilea scaun în jos de la Dumnezeu și Dumnezeu îi dă voie când să fie vânt și cât de tare; singur de capul lui nu muncește; ar mai fi văr cu focul și cu sfântul Ilie; alteori ar fi sfântul Ioan, chiar și „gândul lui Dumnezeu" sau "duhul Lui"; ori vine de la „sfântul duh"; ar locui într-o peșteră, fie în cer, fie în iad (Antonescu).

Vântul ca fenomen al naturii putea fi blând, mângâietor, dar și puternic, distructiv, aducător de vreme rea. În limba română, ca de altfel în bulgară și în rusă, frazeologismul dat poate avea atât sens pozitiv, cât și negativ, rămânând la discreția vorbitorului să îl utilizeze în contextul potrivit. În expresia franceză mai este utilizat adjectivul *bun* cu referire la substantivul *vânt,* astfel că frazeologismul este utilizat cu conotație pozitivă. Comp.: *quel bon vent vous amène*, bulg. *кой вятър те довея,* rus. *каким ветром тебя занесло* (Savin-Zgardan 82).

Se folosește cu sens ironic, punându-se întrebarea unei persoane venite pe neașteptate.

*Context.* Alții mă cunosc, ne-am intersectat cumva în viața asta. Alții urmează linkurile puse de mine pe Facebook sau de altcineva pe cine știe unde. Ușor-ușor mulți au revenit. Semn că le place sau găsesc ceva interesant sau, pur și simplu, sunt curioși să vadă ce-oi mai avea în cap… La voi de unde a bătut vântul? *Ce vânt te-a adus*, străine? (4).

*Colac peste pupăză,* motivație extralingvistică, indigen, viața cotidiană.

Se vorbeşte despre un necaz mare venit peste alte griji. „Pupăza" este numele unei pâini mari, o împletitură aparte de cocă de mărimea unui cuib de pasăre care are un anumit rol în ceremonialul de nuntă, dar și la pomenirea morților, iar „colacul" este, în general, făcut pentru înmormântare sau praznic (*Colac peste pupăză*).

În tradiţia românească colacul este simbolul fertilităţii şi un preparat ritual strâns legat de cultul morţilor. Când vorbeşte despre un necaz mare venit peste alte griji, românul foloseşte zicala „colac peste pupăză", accentuând astfel ceva care vine să înrăutăţească o situaţie deja precară (Bolotă 321).

Ideograma: „răul nu vine niciodată singur" sau „la un necaz se mai adaugă încă o nenorocire".

*Context. Colac peste pupăză pentru armata rusă*! Explozii şi flăcări la un depozit de muniţii din apropierea Ucrainei. Bubuituri au răsunat marţi seara în regiunea Belgorod din Rusia. La un depozit de muniţii din apropiere cu hotarul ucrainean a izbucnit un incendiu, drept urmare s-au produs mai multe deflagraţii (5).

*Faţă în faţă,* motivaţie extralingvistică, indigen, relaţiile cu alte persoane.

Faţa omului, chipul lui exprimă gândurile şi sentimentele sale sau însăşi esenţa sa. Chipul lui Dumnezeu se referă la esenţa Sa, de aceea nu poate fi privit. Citim în Biblie: „Faţa mea nu vei putea s-o vezi, că nu poate vedea omul faţa mea şi să trăiască" (Ieşirea 33:20). Iar evanghelistul Ioan va spune: „ Pe Dumnezeu nimeni nu l-a văzut vreodată" (Evanghelia după Ioan 1:18). A-L privirii pe Dumnezeu *faţă în faţă* este o recompensă hărăzită vieţii veşnice. Misticii îl imploră adesea pe Dumnezeu să le arate faţa Lui. Faţa este simbolul fiinţei însăşi a lui Dumnezeu sau a unei persoane umane, de aceea a-l privi în faţă pe împărat, pretutindeni unde este considerat de natură divină, aşa cum este în China, reprezintă un sacrilegiu (Chevalier 37-38).

O analogie găsim în mitologia greacă unde Zeus o mistuie arzând-o pe iubită sa prinţesa Semelle, doar pentru că a putut să-i vadă faţa.

Frazeologismul are două sensuri: 1. unul către altul; 2. unul împotriva celuilalt. În ambele cazuri motivemul este poziţia de vizavi. Diferă caracterul atmosferei: în primul caz e paşnic, intim, în al doilea caz – duşmănos. Frazeologismul, credem, care a fost de la bun început o îmbinare de cuvinte liberă ce denumea o situaţie concretă, se transformă într-o îmbinare stabilă de cuvinte care şi-a pierdut legătura cu imaginea concretă.

*Context. Faţă în faţă cu răzbunarea* de J.M. Darhower. Un roman incendiar care încalcă toate regulile iubirii. Romanul întunecat de dragoste care transformă tandreţea în pasiune sălbatică, stârnind controverse cu scenele sale captivante. Pericolul te pândeşte la fiecare mişcare! ()

*A fi la cuţite,* motivaţie extralingvistică, indigen, domeniul militar.

Simbolismul general al instrumentelor care taie este aplicabil în întregime şi în acest caz, principiul activ modificând materia pasivă. Cuţitul ca simbol de armă cruntă se regăseşte în credinţele hindusă, mexicană, maya (Chevalier 424).

Simbolul cuţitului a fost asociat adeseori cu motivaţia de execuţie judiciară, de moarte, de răzbunare, de sacrificiu, de pildă, mâna înarmată a lui Avraam pentru sacrificarea lui Isaac. În frazeologismul românesc lexemul *cuţit* are semele de *armă, obiect din fier, pericol,* ceea ce explică motivaţia utilizării lui, spre deosebire de cuţitele de fier, destinate unei utilizări profane.

Este de menţionat că în regiunile cele mai diferite cuţitul are puterea de a îndepărta influenţele malefice, fapt ce pare legat de unul din aspectele simbolismului fierului. Acest aspect îl găsim în descântecele româneşti, unde cuţitul este folosit pentru a face mişcări cu el în apropierea de capul persoanei care suferă de dureri. Uneori se întrebuinţează două cuţite la descântat, după efectuarea descântecului, cuţitul se împlântă după uşă sau în pământ, unde trebuie să stea (un timp anumit), iar dacă este ruginit la scoatere, înseamnă că bolnavul nu are leac (Antonescu).

Locuţiunea verbală dată denumea o situaţie când doi adversari se luptau, având drept arme cuţite. În diverse limbi există unităţi polilexicale stabile care au în componenţa lor lexeme din domeniul militar, de război. Comp. fr. *être á couteax*

*(avec qqn),* bulg. *на нож съм (с някого),* rus. *быть на ножах (с кем-л.).* (Savin-Zgardan 81). Actualmente această expresie şi-a extins semantica, ea se utilizează pentru a denumi „relaţii de duşmănie între două persoane"; „a fi sau a ajunge duşman neîmpăcat (cu cineva)", „a se urî (cu cineva)".

*Încăpăţânat ca un măgar,* motivaţie extralingvistică, indigen, faună.

Măgarul este pentru noi simbolul neştiinţei, al ignoranţei, dar acesta nu este decât cazul particular şi secundar al unei concepţii mai generale care îl socoate în general şi aproape universal emblema întunericului, ba chiar a tendinţelor satanice. Alchimiştii văd în măgar fiinţă încăpăţânată reprezentată ca o entitate malefică cu trei capete (Chevalier 279-280).

Arta renaşterii a reprezentat diferite stări sufleteşti sub chipul măgarului: descurajarea spirituală a călugărului, deprimarea morală, lenea, desfătarea, stupiditatea, incompetenţa, încăpăţânarea (Tervarent 28-30).

În Noul Testament măgăriţa simbolizează smerenia şi puiul ei umilirea. Iisus Hristos intră în Ierusalim călare pe puiul unei asine. Richard de Saint-Victor ne spune că omul are nevoie să înţeleagă sensul dat măgăriţei ca să pătrunde în smerenie, înjosindu-se în propriii săi ochi (Sermons 89).

Chipul măgarului este prezentat în genere cu simpatie în Biblie: Samuel pleacă în căutarea măgăriţelor pierdute; măgăriţa lui Valaam îl instruieşte şi avertizează de prezenţa îngerului Domnului; fugind de persecuţiile lui Irod, dreptul Iosif o urcă pe Fecioara Maria pe o măgăriţă, pentru a se adăposti în Egipt; cu puţin înainte de Patimile Sale Hristos face o intrare triumfală în Ierusalim călare pe puiul unei asine (Chevalier 281).

În cazul frazeologismului prezent, este vorba de o trăsătură de comportament al măgarului care este încăpăţânarea sau ignoranţa şi la alte popoare. Pe baza acestui motivem se creează unitatea polilexicală stabilă la diferite popoare care alteori coincide complet sau parţial. Comp.: fr. *têtu comme un âne,* bulg. *упорит като магаре,* rus. *упрям как осел* (Savin-Zgardan 98-99).

Se spune despre o persoană care dă dovadă de încăpăţânare nemotivată şi este inflexibilă.

*Context.* Un oficial nord-coreean l-a acuzat pe ministrul Apărării din Marea Britanie, Michael Fallon, că „dansează după cum îi cântă SUA" în poziţia sa faţă de programul nuclear al Coreei de Nord, precizând că britanicul este „*încăpăţânat ca un măgar*". (7)

*A încrucişa săbiile,* motivaţie extralingvistică, indigen,.domeniul militar.

Sabia ca şi săgeata străpunge, ele sunt două arme de penetraţie. Sabia taie, fiind o armă de decizie, un instrument al adevărului în acţiune. Sabia este un simbol al puterii, în stare să dea sau să ia viaţa. Când Dumnezeu i-a alungat din rai pe Adam şi Eva, a aşezat la răsăritul grădinii Edenului nişte heruvimi ale căror săbii rotitoare şi învăpăiate păzeau drumul către pomul vieţii (Facerea 3: 24). Flacără sabiei descria un cerc asemănător unui zid de foc (Chevalier 182-183).

Nimeni nu îl poate înfrunta pe acela care ţine sabia în mână. Irlanda creştină a făcut din ea sabie de lumină ce simbolizează credinţa catolică (Ogam).

Expresia provine din desemnarea situaţiei, când două persoane se luptau, având drept arme săbiile. Ea se regăseşte în limbile diferitor popoare, având aceeaşi structură şi sens identic: fr**.** *croiser le fer (avec qn), bulg.* кръстосам / крестосвам (си) шпаги, *rus.* скрестить шпаги. Locuţiunea verbală denumeşte modul acţiunii ingresive, începutul acţiunii de a se lupta (Savin-Zgardan 81).

Expresia este utilizată cu sensul „a începe lupta, confruntarea”.
*Context.* Primele scântei: Reşetnicov şi Petcov *și-au încrucișat săbiile.* „Politica este un război cu propriile linii de front și doar cei tari rămân până la urmă” (8).

**Concluzii**

Factorii extralingvistici constituie etapa primară privind apariţia unităţilor polilexicale stabile în limbă.

Motivaţia originii unor UPS se explică prin faptul că au apărut pe teren propriu, fiind *indigene*, avându-şi originea în limba română, chiar dacă au corespondente în alte limbi. La apariţia lor, unităţile polilexicale date au fost iniţial unităţi de limbă denominative, motivate, în cazul în care denumeau anumite fapte concrete din lumea ambiantă sau unităţi conotative, motivate, în cazul când vorbitorul îşi exprima atitudinea faţă de un fapt concret din viaţă. Pe parcurs, odată cu evoluţia limbii şi a societăţii, unele unităţile polilexicale motivate au şi rămas motivate, componentele lor sau unul din ele păstrându-şi sensul. Explicaţia constă în faptul că doar aceste unităţi de limbă pot denumi anumite valori lexico-gramaticale, contribuie la eliminarea echivocului etc. La unităţile polilexicale copii ale realităţii forma motivaţională şi sensul motivaţional sunt uşor de depistat: *a turna apă la moara (cuiva), a sonda terenul, a da tonul, a pune la cântar.* Motivaţia prospectivă în cazul unităţilor polilexicale stabile e clară, chiar şi persoana care nu cunoaşte semnificaţia unităţilor polilexicale stabile o poate înţelege, căci motivemul e bine determinat, iar semantica componentelor e motivată. Alte unităţi polilexicale stabile, iniţial motivate, devin cu timpul demotivate, pierzând sensul incipient. E vorba, în primul rând, de unităţi frazeologice care capătă imagine pe parcurs.

Putem distinge două categorii mari de unităţi polilexicale stabile privind originea lor: 1. unităţi denominative, din care fac parte locuţiunile şi frazeologismele care denumesc realitatea, 2. unităţi conotative care exprimă atitudinea vorbitorului faţă de realitatea concretă şi care sunt frazeologisme.

## Referințe bibliografice

Antonescu, Romulus. *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești*, Litera V. 2009. Ediție digitală, 2016.
Bolotă, Elena-Laura. *Expresivitatea limbajului laic cu referire la termenii din domeniul religios*. Iaşi: Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”. Provided by Diacronia. Ro
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de Simboluri*, Vol. 2. București: Editura Artemis, 1995.
*Colac peste pupăză.* in: <https://www.libertatea.ro/lifestyle/colac-peste-pupaza-originea-expresiei-4063934>
Durand, Gilbert. *Les structures antropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1963.
*Ieșirea*. <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=32&cap=33>
*Evanghelia după Ioan.* <https://www.bibliaortodoxa.ro/noul-testament/35/Ioan>
*Facerea.* <https://www.bibliaortodoxa.ro/carte.php?id=25&cap=3>
Ogam. Tradition celtique. *Journal, Magazine, French*. Rennes, 1948, 12, 1 online resource
Savin-Zgardan, Angela. *Motivația unităților polilexicale stabile în limba română*. Chișinău: „Dira AP”, 2019.
Saint Victor, Richard. *Sermons et opuscules spirituels inédits*. Paris : Desclée, 1951.

Guénon, René. *Symboles fondamentaux de la Science Sacrée*. Paris : Gallimard, 1962.
Tervarent, Gyu De. *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600; dictionnaire d'un langage perdu*. Geneva: E. Droz, 1958.

**Contexte**

*Bărbatul a tăiat zece salcâmi pentru a face focul în sobă*. TV8.MD. <https://www.facebook.com/tv8moldova/posts/822318438240185/>
Grosu, Aneta, ZdG. <https://www.zdg.md/interviuri/daniela-botolin-doctor-in-medicina-chirurga-in-sua-originara-din-r-moldova>
Scorpie Daniel. Gazeta sporturilor. <https://www.gsp.ro/international/campionate/perfectionistul-massimiliano-allegri-antrenorul-lui-juventus>
*Ce vânt v-a adus?* <http://mana.ciutacu.ro/2011/01/21/ce-vant-v-a-adus>
<https://realitatea.md/video-colac-peste-pupaza-pentru-armata-rusa-explozii-si-flacari-la-un-depozit-de-munitii-din-apropierea-ucrainei/
<https://bookzone.ro/carte/fata-in-fata-cu-razbunarea-bkz>
*DIGI 24*. <https://www.digi24.ro/stiri/externe/incapatanat-ca-un-magar>
Bucătaru Teodor. Primele scântei. *Vox publica*. <https://vox.publika.md/politica/primele-scintei>

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.04 CZU: 159.923.3

# PERSUASION: THEORETIC CONCEPTUAL VALENCES

**Laura TUGAREV**
*Moldova State University*
ORCID ID: 0000-0002-1304-7209

Epoca modernă a subordonat întreaga societate, impunând un model în care individul trebuie să livreze nu doar conţinut, ci şi formă. Procesul de persuasiune este aplicat zilnic, atât în context cotidian, cât şi instituţional, social etc., cu scopul de a-l convinge pe celălalt să creadă, să gândească şi/sau să acţioneze într-un anumit fel, să accepte „forma". Conţinuturile difuzate în spațiul public deseori înglobează valenţe persuasive, de aceea este importantă cunoaşterea aspectelor conceptuale şi funcţionale ale persuasiunii, pentru a putea elabora analize ample şi complexe ale discursului media sau/și celui publicitar.
Persuasiunea reprezintă un proces complex, prin care un individ încearcă să influenţeze/să convingă un alt individ sau un grup, să adopte o anumită opinie, comportament sau acțiune. Scopul persuasiunii este de a convinge o persoană sau un grup de persoane, în vederea de a-și schimba anumite percepții, atitudini, preferințe, comportamnete referitoare la un anumit produs, serviciu, curent, persoană etc., în funcție de interesele sau de dorințele sau/și obiectivele emițătorului, adică, celui care încearcă să convingă.
În literatura de specialitate persuasiunea este definit ca „arta de a influența pozitiv", fiind utilizată în diverse sfere precum: publicitate, relații publice, comunicare, marketing, politică etc., aplicată atât într-un cadru privat, în unul instituțional sau chiar în cel public.
**Cuvinte-cheie:** *persuasiune, convingere, emițător, receptor, mesaj persuasiv, principii ale persuasiunii*

The modern age has subordinated the whole society, imposing a model in which the individual should deliver not only content, but also form. The process of persuasion is applied daily, in everyday institutional and social contexts, etc., with the aim of convincing the other to believe, think and/or act in a certain way, to accept the "form". The content disseminated in the public space often includes a persuasive valence, that is why is important to know the conceptual and functional aspects of persuasion, in order to be able to elaborate broad and complex analyses of media or advertising discourse.
Persuasion is a complex process, through which an individual tries to influence/convince another individual or a group to adopt a certain opinion, behavior or action. The purpose of persuasion is to convince a person or a group of people, in order to change certain perceptions, attitudes, preferences, behaviors regarding a certain product, service, current, person, etc., according to their interests or desires or/and the goals of the sender, that is, the one trying to persuade. In the specialized literature, persuasion is defined as "the art of influencing positively", being used in various spheres such as: advertising, public relations, communication, marketing, politics, etc., applied both in a private setting, in an institutional one or even in the public one.
**Key words***: persuasion, cogency, sender, receiver, persuasive message, principles of persuasion.*

## Introduction

The term "persuasion" is defined as "the action, gift or power of persuading someone to believe, to think, to do a certain thing" (1). The persuasion is an act by which the audience is convinced to think or act in the way desired by the sender. In the case of manipulation, if the individual is practically unaware that

he is being manipulated, persuasion is not an aggressive action – it guides, directs in order to adopt/accept an idea, attitude or action.

*"Persuasion is the co-creation of a state of identification between source and receiver, as a result of the use of symbols, ... any persuasion involves self-persuasion - we are seldom persuaded unless we actually take part in this process. Persuasion results always from the combined efforts of the source and receiver"* (Larson C.U. 26-27).

Therefore, between the one issuing the informational particle and the other who receive, a bond based on some symbols is formed. There should be a connection between sender and receiver that generates mutual recognition and acceptance. Being a process that is based on the act of instrumental communication, the sender intends to convince, focusing on the rhetorical aspects with the aim of creating an impression, a positive attitude towards the sent message, applying various symbols and specific techniques. The sender, who can be a person or a group, participates in the conceptualization, stratification and execution of actions to achieve the goal of "persuading", to produce changes in the area of emotions, feelings and to generate the change at the level of understanding, perception and reaction of the consumer.

Persuasion "assumes one or more people involved in the activity of creating, intensifying, modifying or suppressing opinions, attitudes, intentions, motivations and/or behaviors within the restrictions of a certain communication context" (Grass R.H., Seiter J.S 53). There should be a connection between the source and the receiver. Persuasion appeals to the human needs, such as: the need for safety, belonging to the group, as well as the elements of personality: behavior, attitudes, feelings, weaknesses, traditions, etc., to know and understand the mentality of the person to be persuaded. Persuasion is a process of guiding people to adopt some ideas, attitudes or actions desired by the persuasive agent. Persuasion is based on "attractive messages" and "attractiveness of the presentation".

Persuasion is the process of inducing beliefs and values to other people by influencing their thoughts and actions through specific strategies. "Psychology, in its most literal sense, is the study of the soul (by soul we mean the real individual)" (Lopatiuc 66). Therefore, persuasive interventions are developed starting from the ample study of the human soul, the latter also encompassing raw material for the conceptualization of persuasive messages and formats.

In the *Treatise on social psychology*, persuasion is defined as "an organized and consciously directed way of influencing a person or group, using a logical argumentation, supported affectively and emotionally, in order to impose ideas, opinions, attitudes or behavior that initially have not been accepted or agreed by those concerned" (Cristea 276-303). The effects of persuasion on public opinion can be quite marked, because it is more influenced by the affective component, which weakens individual emotionally and makes him sensitive to persuasion.

The act of persuasion consists in arguing on the basis of emotionality and affectivity, but not on reason and logic. "Persuasion includes studying the affective charge of messages, as well as the role played by the psychological mind-set of an audience, in order to determine the extent to which it will allow itself to stay uninfluenced" (Gugulan 57). Defined as a form of influency, it uses emotion as a tool to reach the desired goal and to promote some ideas, services, products,

people, etc. “As a form of influencing, through the channels of the subconscious, but also through argumentation, persuasion represents a dimension deeply imprinted on the retina of all interpersonal relationships, so intrinsic that it is often indiscernible” (Panea 188). Therefore, persuasion is present at different levels of interpersonal relationships, from the individual to the social level.

“The persuasion is the process of changing the opinions or behavior of some people who are aware that this change is being pursued by exposing them to messages with the aim of influencing their opinions, attitudes or behaviors. It can be said that persuasion is a process of changing attitudes, but based on the strength of arguments” (Grigore 105). When the persuasive agent has as a starting point the emotion and certain common (elements) existing between these two parties, the receiver becomes much more vulnerable and can more easily be exposed to the action of persuasion.

**Theories and principles of persuasion**

To strengthen the concept of persuasion, it is necessary to review a series of theories and principles. The authors Werner J. Severin and James W. Tankard Jr. in the book “Perspectives on mass communication theories: their origins, methods and use in mass media” (171-202). emphasize several theories of persuasion, including:

1. *The concept of attitude* was approached by the psychologist Gordon Allport, who focused on the study of personality. The concept of attitude is perceived as a tool of contemporary American sociopsychology, which highlights the fact that if we manage to change people's attitudes, they are already persuaded.
2. *Hovland's study* - this theory focuses on attitude change both from the perspective of learning theory and from the perspective of stimulation theory, where attitudes are learned and changed through the same processes that occur during learning.
3. *Unilateral and bilateral messages* – the theory reveals that the same message is produced in two versions that differ only by one variable. Carrying out an experiment on the effectiveness of uni- and bilateral messages, it was found that the unilateral message is more effective on people with a low level of education, and the bilateral message is more effective on people with an advanced schooling.
4. *Credibility of the source* emphasizes that choosing a credible source will increase the persuasiveness. This theory demonstrates the importance of the fair and correct choice of the source that is going to talk about an idea or a product.
5. *The appeal to fear* – the theory was consolidated based on the experiments of Janis Feshbach and other researchers, who formulated a model, suggesting that the relationship between the appeal to fear and attitude change is curvilinear. The model shows some low and high levels of fear from a message that will lead to the great changes in attitude.
6. *Inoculation theory* - McGuire and Papageorgis demonstrated that most people have many beliefs that have not been challenged and these can be easily influenced, changed once they are attacked because the person is not used to separate them.
7. *Katz's functional approach* - the author highlights the fact that an attempt to change an attitude can have the opposite effect if it is not based on an understanding of the functions that the attitude serves. The author distinguishes

four major functions through which attitudes can influence personality: 1) the instrumental, adaptive or utilitarian function; 2) the adaptation function of the ego; 3) the value expression function; 4) the knowledge function.

8. *Attitudes and behavior* – this theory focuses on the fact that one of the reasons for a change in attitude may not automatically be followed by a change in behavior, so there will be a tendency for an attitude to revert to its original position after it has been exposed to a persuasive message.

9. *McGuire's theory* on information processing suggests that attitude change involves six phases:

• The persuasive message must be communicated;
• The receiver will take part in the message;
• The receiver will understand the message;
• The receiver agrees and is convinced by the presented arguments;
• The new adopted position is retained;
• Desired behavior occurs.

10. *Anderson's theory* regarding information integration, where attitude change is noted as a process of integrating of new information into the old one.

11. *The model of approach probabilities* - the respective theory suggests that there are two ways of attitude change - central and peripheral.

• the central path is applied when the receiver actively processes the information and is convinced of the rationality of the arguments;
• the peripheral path is used when the receiver does not waste cognitive energy to evaluate the arguments and to process the information in the message.

The primary objective of persuasion is to change attitudes, therefore these theories are quite valuable for an exhaustive understanding of the process. It is important to analyze the theories of persuasion, which allow us to know the specifics, mechanisms, influencing forms of this action, the role of the persuasive agent, the construction and dimensions of the message.

Another theory profiles the *SMCR Model of persuasion* and is based on the model of the communication act: S (source), M (message), C (channel) and R (receiver). The *source* in persuasion must be one with a credible credit, and its message should be received as truth. Identifying and choosing a source in the act of persuasion is a key point. The message must have a symbolic charge, an affective one, because it is to be infiltrated into the substrates of human mind. The *channel* - it is mentioned that the parallel use of various types of channels can lead to an efficient act of persuasion. In specialized literature, television is considered a persuasive channel, along with the Internet, because it addresses to a vast audience, combines several audiovisual elements and the online environment also provides the public with various integrated convergent products. The *receiver* is the audience that must be able to distinguish persuasion, because persuasive agents are those people who want to achieve certain goals, even sometimes dishonestly. The receiver must have responsibility to analyze the content critically, show discernment and listen actively.

*Rank's persuasive model* is called in studies the intensification/minimization scheme. Therefore, the intensification block can be performed by:

• *repetition* of slogans, jingles, examples, topics or themes. By saying the same thought several times, it can be easily imprinted in the receiver's mind;

• *association*, when we interfere with an idea, attach it to the positive or negative value of a fact, event, person, etc. The association is based on 3 basic components:
a) a cause, an event, a product or an associated candidate;
b) an object, process, agreed or rejected phenomenon by (c);
c) public;
• *composition* – is a tactic to intensify persuasion, used most of the time to create comparisons and contrasts in the media sphere;

If we analyze the second block, we find that the goal of *minimization* is not to capitalize and highlight, but rather to hide, to cover up the positive parts of the opponent/competitor. Minimization can be achieved by:
• *omission* – the information is fragmented, it is delivered incompletely. Critical information is bypassed and ignored in order to avoid exposing vulnerable points. Attention is refocused towards insignificant things;
• *diversion*, which is, in fact, decoy called in the literature „Trojan horse", a tactic that emphasizes other events that distract attention from the real important things/phenomena.
In this context, the humor can be used as an effective tool;
• *confusion*, which resides in the fact that some things, explanations, lines are said in a confusing language are artificially complicated, so the receiver has difficulty in understanding the essence of things.

Like other forms of influence, persuasion can be built on valid principles. The authors Septimiu Mihai Marica and Mariana Daniela Marica (128-130). point out several principles of persuasion:
1. *Principle based on esteem and respect for the interlocutor* - in this context, the foundation of persuasion consists in the esteem shown to the person, whom we hope to convince. Respect can be manifested in various ways. The shown esteem and respect will make the receiver vulnerable to the act of persuasion.
2. *Principle based on understanding the reference frame of the other person* - the one who is going to persuade a person, a group or a collective must know in depth how to perceive and understand different messages, emerging from the context specificity and action models of the public.
3. *Principle based on effective communication and understanding* - to have the power of persuasion, we should first know the techniques of effective communication.

American psychologist and university professor Robert Cialdini (Cialdini). identified other principles, calling them „weapons of influence".
1. *The rule of reciprocity* - reciprocity will contribute to the individual coming with a feedback, feeling part of an equation of obligation towards the sender.
2. *Commitment and consistency* - to be persuasive, consistency in actions is needed, it must be systematic and coordinated.
3. *The principle of sympathy* – the individual will be more easily influenced if the persuasive agent possesses physical attractiveness. Similarities – the sender will tend to have personality and/or behavioral traits specific to the segment it is addressing. It is acceptable for the sender to transmit positive emotions: kindness, light, words of praise.
4. *Social proof* - the individual is part of society, that's why he identifies with others, often taking over the morals, attitudes and behaviors of others. The social

course will determine in a way the actions of the individual being influenced by the example of the many, by the „crowd”.

5. *The principle of authority* - the individual will allow himself to be influenced much more easily if the message is transmitted by an authority, a person he trusts and sympathizes with; can be an opinion leader, artist, actor, athlete, etc.

6. *The principle of rarity* - if the idea is suggested to the individual that he is „exclusive”, „in limited number”, then he will be much more inclined to adopt a favorable behavior.

## Conclusion

In a world where mass influence is desired, persuasion has shaped a different way of being and acting. The individual is influenced by persuasive messages from the outside, which produce certain changes in the responsible layer for changes in opinions, attitudes and behaviors.

## Bibliographical References

Cialdini, Robert B. *Psychology of persuasion, influencing.* Available: https://www.academia.edu/32101024/Psihologia_Persuasiunii_Robert_Cialdini_pdf (Accessed: 22.04.2023)

Cristea, Dumitru. *Treatise on social psychology.* Bucharest: Renaissance, 2012.

Explanatory Dictionary of the Romanian Language. Available: https://dexonline.ro/definitie/persuasiune (Accessed: 10.04.2023)

Grass, R.H., Seiter, J.S. *Handbook of persuasion.* Iasi: Polirom, 2009.

Grigore, Ana-Maria *Persuasion – virtue of argumentation.* In: Communication, persuasion, institutional management. Craiova: University, 2012.

Gugulan, Maria. *Mass media and the art of persuasion.* In: Integration through research and innovation. Vol. 1, 2014.

Larson, Charles. U. *Persuasion. Reception and responsibility.* Iasi: Polirom, 2003.

Lopatiuc, Alina *The emotional universe in media discourse. Persuasion.* In: Studia Universitatis Moldaviae, 2015, no. 10 (90).

Marica, Septimiu M., Marina, Mariana D. *Introductory course in societal communication.* Craiova: SITECH, 2011.

Panea, Ştefaniu. *Persuasion, imponderable modeling.* In: Communication, persuasion, institutional management. Craiova: University, 2012.

Werner, Severin, Tankard, James W. *Perspectives on mass communication theories: their origins, methods and use in the Mass Media.* Iasi: Polirom, 2004.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.05 CZU: 81'373:070

# ABORDAREA TIPOLOGICĂ A TEXTELOR DIN DOMENIUL SĂNĂTĂȚII PUBLICE PRODUSE ÎN PERIOADA PANDEMIEI COVID-19

**Ala DAVID**
Universitatea de Stat din Moldova

Articolul are drept scop de a propune analiza tipologică a textelor de specialitate produse în contextul socio-comunicațional specific al pandemiei Covid-19. Sinteza postulatelor teoretice și descrierea tipologiilor clasice ( A. Bidu-Vrănceanu, J.-M Berthelot, A.-M., Loffler-Laurian, D. Rovența-Frumușani, R. Kocourek) permit identificarea trăsăturilor pertinente pentru stabilirea unor clasificări în funcție de emițător către destinatar și domeniul vizat. În perioada de criză în sănătate publică siturile oficiale internaționale și naționale sunt o sursă importantă de informare. Astfel prezența textelor cu conținut informativ- descriptiv: buletinele epidemiologice săptămânale, documentele de comunicare, rapoartele de sinteză, suporturile de informare de tip afiș, video și audio, studiile epidemiologice cu date statistice cheie despre cazurile confirmate, incidența de depistare și spitalizare, variantele virusului, vaccinare, contribuie la internaționalizarea terminologiei prezente în discursul pandemic. Aceste texte evidențiază destinația lor către un public eterogen din perspectiva cunoașterii, informării și aplicării. Textul specializat pentru contextul pandemic este unitatea lingvistică care transmite anumite cunoștințe proprii unui domeniu cu un impact informativ, descriptiv dar și argumentativ important de luare de atitudine. Rolul comunicațional a textelor din domeniul sănătății publice în perioada pandemiei Covid-19 este bine precizat, definit dar și o sursă interesantă de analiză din perspectivă terminologică, pragmatică și stilistică.
**Cuvinte cheie :** *text specializat, terminologie, tipologie, pandemia Covid-19, context, internaționalizare.*

The article aims to carry out a typological analysis of specialized texts produced in the specific socio-communicational context of the Covid-19 pandemic. The synthesis of the theoretical postulates and the description of the traditional classifications (A. Bidu-Vrănceanu, J.-M Berthelot, A.-M., Loffler-Laurian, D. Rovența-Frumușani, Kocourek, Rostislav) allow the identification of relevant features in order to establish the typologies according to the sender, the recipient, and the target domain. During the public health crisis, official international and national websites are an important source of information. Thus, informational and descriptive texts such as weekly epidemiological bulletins, communication documents, summary reports, posters, video and audio information, epidemiological studies with key statistical data on confirmed cases, the incidence of detection and hospitalization, variants of the virus, and vaccination contribute to the internationalization of the terminology used in the pandemic discourse. These texts target a heterogeneous audience from the perspectives of knowledge, information, and application. The specialized text related to the pandemic context is the linguistic unit that transmits certain knowledge specific to a field, having an informative, descriptive, and argumentative value and a stance-taking impact. The communicative role of public health texts during the Covid-19 pandemic is well specified and defined, making them an interesting source of analysis from a terminological, pragmatic, and stylistic perspective.
**Keywords:** *specialized text, terminology, typology, Covid-19 pandemic, context, internationalization.*

Analiza conceptelor ce definesc și permit abordarea textului specializat porneşte de la faptul că textele de specialitate se caracterizează prin varietatea infinită a contextelor discursive în care sunt produse. În totalitatea contextelor discursive menționate, abordarea stilistică permite definirea unor trăsături definitorii prin domeniul sursă, obiectivele și contextul de comunicare.

Descrierea caracteristicilor lingvistice ale textelor specializate ține și de corelația directă dintre criteriile extra-lingvistice și limbă. Revenind la lucrările distinsului lingvist Eugeniu Coseriu putem nota termenul de uz lingvistic specializat sau terminologic, în care „ [...] semnificația coincide cu desemnarea, astfel încât semnele lingvistice corespunzătoare pot avea-cum se spune de obicei- „aceeași semnificație" în toate limbile. În astfel de cazuri, de exemplu în cazul termenilor specializați din chimie, delimitarea idiomatică a conținuturilor corespunde pur și simplu configurației obiective a domeniului respectiv din știință". (82). Motivând autonomia nivelului textului, Coseriu descrie lingvistica textului drept lingvistica sensului.

Este cunoscut faptul că primele cercetări legate de discursul specializat au fost orientate spre analiza și descrierea terminologiei și a limbajului de specialitate. Cercetătoarea Angela Bidu-Vranceanu în contextul definirii terminologiei drept o disciplină științifică menționează două aspecte predominante în cercetarea termenilor: cognitiv, tradițional/clasic care porneşte de la Wuster și discipolii săi și descrierea lingvistică a termenilor „un alt tip de terminologie" care cunoaște după anii 1980 importante cercetări, unde termenii sunt analizați ca semne lingvistice în uz. (Bidu-Vrănceanu, 2007).

Astfel, prin terminologia textuală sau discursivă termenii sunt identificați în contextele definitorii completând caracteristicile textelor, terminologia definind domeniu de apartenență a textului de specialitate. Din perspectivă sincronică, (importantă în comunicarea specializată) este studiată densitatea terminologică, textul devenind și o sursă a terminologiei în formare. ( Bidu-Vranceanu, 2011:28).

În cele ce urmează vom cita câteva exemple devenite clasice de clasificare a textelor sau a discursului specializat. Sociologul și filosoful francez Berthelot J.-M. propune analiza colectiva a textelor aparținând diferitor domenii dar cu anumite trăsături comune pertinente. Autorul descrie caracterului dublu al textului științific înscris „într-un context sociocultural de producere și de receptare " (Berthelot 33) la care poate fi adăugat conținutul cognitiv /enunțuri cognitive ce validează acest tip de text. Un rol important îl joacă și forma pe care o obține textul științific fiind publicat în reviste științifice răspunzând normelor de prezentare și de expunere dar care trebuie să reziste evaluării comunității savante conform criteriilor impuse (Berthelot). Astfel textul științific devine o structură conținutul căreia se bazează pe dovezi/fapte ce diferă în funcție de domeniu cercetat.

O altă clasificare ține de criteriile externi de similitudine (după modelul lui Jacobson tipul emițătorului și a destinatarului-a mesajului transmis) avem discurs științific specializat, discurs științific de semi-vulgarizare științifică, discurs de vulgarizare științifică, discurs pedagogic, discurs științific de tip teză, discurs științific oficial (Loffler-Laurian 10-12).

D. Rovența-Frumușani plasează discursul științific în cadrul teoretic furnizat de către semiotica lui C.S. Peirce și criteriul enunțiativ de clasificare ( conform raportului locutor/ interlocutor și poziția lor față de obiectul cunoașterii): discurs specializat, discurs didactic, discurs vulgarizator (ibidem). Această

clasificare presupune performanţa cognitivă a interlocutorilor şi atitudinea lor faţă de ceea ce cunosc. În acest context Daniela Roventa-Frumusani (1995) stabileşte descrierea specificului fiecărui sub-tip : discursul ştiinţific specializat – explicativ-argumentativ, simbolic, prezenţa conceptelor, ipotezelor, metaforei grafice şi celei lingvistice; argumentarea prin polemică; discursul ştiinţific didactic- descriptiv, iconic şi simbolic, predominat de definirea, exemplificarea, clasificarea, prezenţa metaforei grafice şi celei lingvistice; actele de limbaj predominante fiind argumentarea mai puţin polemic ; discursul ştiinţific vulgarizator – descriptiv, iconic, predominante fiind, descrierea, explicarea, definiţia.

Considerăm importantă în definirea dimensiunii specializate a textelor din domeniul Sănătăţii Publice din perioada pandemiei Covid-19 „opoziţia" tehnic/ştiinţific. În mod general, un text tehnic are drept finalitate de a transmite anumite competenţe tehnice într-un anumit domeniu iar textul ştiinţific are drept scop de a transmite cunoaşterea. Pentru textul ştiinţific modul de construire este mai mult demonstrativ şi ipotetic decât descriptiv.

Textul specializat variază în funcţie de criterii externi proprii comunicării specializate. Aceste criterii sunt strâns legate de specialitate/specializat. Diversitatea limbajului de specialitate în funcţie de domeniu se face pe orizontală - tematic, subiectele alese de specialişti pentru a atinge un obiectiv special. (Kocourek 26).

Caracterul extern al noţiunii de domeniu şi de specialitate, nu permite lingviştilor să propună o clasificare riguroasă bazată pe factori de limbă. De foarte multe ori aceste clasificări sunt făcute în funcţie de programele de învăţământ universitar. Un exemplu ar fi „Nomenclatorul domeniilor de formare profesională şi al specialităţilor în învăţământul superior" unde Domeniului fundamental al ştiinţei-Medicină - Domeniului de formare profesională – Sănătate publică) (https://mecc.gov.md/sites/default/files/nomenclatorul_nr._482_din_28.06.2017_0.pdf *)*

În mod tradiţional domeniul sănătăţii publice este definit drept „ştiinţa şi arta de a preveni maladiile, de a prelungi viaţa şi de a ameliora sănătatea şi vitalitatea mentală şi fizică a individului prin intermediul unei acţiuni colective concrete ...". (Herve, 21) În 1973 Organizaţia Mondială a Sănătăţii identifica misiunile specifice adiţionale la definiţia iniţială prin utilizarea sensului lărgit. Astfel, acest domeniu se orientează spre „problemele de sănătate ale populaţiei, starea sanitară a unei colectivităţi, serviciile generale şi administrarea serviciilor de îngrijire" [ibidem]. Pentru Republica Moldova *sănătatea publică* este definită prin Legea nr. 10 din 03-02-2009 drept „ansamblu de măsuri ştiinţifico-practice, legislative, organizatorice, administrative şi de altă natură destinate să promoveze sănătatea, să prevină bolile şi să prelungească viaţa prin eforturile şi alegerea informată ale societăţii, comunităţilor publice, celor private şi ale indivizilor". (Legea nr. 10 din 03-02-2009, publicat: 03-04-2009 în Monitorul Oficial Nr.67 art.283 *https://www.legis.md/cautare/getResults?doc_id=106570&lang=ro* ). Asigurarea sănătăţii publice conform Legii menţionate supra ţine de Guvern, Ministerul Sănătăţii şi Agenţia Naţională pentru Sănătate publică ANSP. Considerăm drept surse importante pentru cercetarea noastă în limba romană siturile oficiale ale Ministerul Sănătăţii (*https://ms.gov.md/* ) şi Agenţia Naţională pentru Sănătate publică ANSP (*https://ansp.md/*).

În contextul Pandemiei Covid-19, domeniul sănătății publice devine foarte vizibil în spațiul media de comunicare, dar și o sursă de informare sigură pentru cetățeni. În aceste condiții accesul și analiza textelor de specialitate produse în contextul pandemiei nu pornește de la limbajul specializat dar de la contextul social, colaborările interdisciplinare spre trăsăturile specifice și structurile de identificare.

O sursă importantă de informare la nivel mondial este situl Organizației Mondiale a Sănătății. Textele ce țin de pandemia Covid-19 sunt traduse în șase limbi (engleză, arabă, chineză, franceză, rusă și spaniolă.) (*https://www.who.int/fr/health-topics/coronavirus#tab=tab_1*)

Textele sunt organizate în funcție de interesul publicului: definirea maladiei, simptome și prevenție, întrebări răspunsuri, vaccinurile împotriva Covid-19. Etc iar o sursă importantă de informare devine discursurile Directorului general OMS.

La fel de important în comunicarea specializată în timpul pandemiei este accesul tematic propus pe situl Ministère de la Santé et de la Prévention. Tipurile de publicații ce apar pe situl oficial au un conținut important informativ descriptiv: articole, buletine epidemiologie săptămânale (BEH), documente de comunicare de tip afiș, dosare tematice pentru specialiști, fișe/fișe tehnice, anchete, studii, rapoarte de sinteză etc. O simplă enumerare a acestor tipuri de texte evidențiază destinația lor către un public eterogen din perspectiva cunoașterii, informării și aplicării. Din perspectiva destinatarului suportul de informare predominant: buletine epidemiologice sub formă de infografice destinate atât specialiștilor din domeniului sănătății cat și publicului larg (tablou de bord, infografic ) ; suport de informare de tip afiș ; spoturi publicitare video și audio ; studii epidemiologice cu date statistice cheie despre cazurile confirmate, incidența de depistare și spitalizare, variantele virusului, vaccinare (aviz, rezoluție, articol informatif, ghid de utilizare).

În tabelul de mai jos vom prezenta organizarea informației specializate după accesul tematic pe situl oficial Ministère de la Santé et de la Prévention.

| *Acces tematic* | *Exemple de tipuri de conținuturi specializate* | *Tipuri de texte* |
|---|---|---|
| *État des lieux et actualités* | Tableau de bord, situation en France. | *Infografic*<br>*Aviz*<br>*Rezoluție* |
| *Tout savoir sur le Covid-19* | Comment se transmet le Covid-19 ? | *Articol informativ* |
| *Professionnels de santé* | *Le recueil du consentement ;* | *Fișă tehnică*<br>*Articol-întrebări răspunsuri*<br>*Ghid de utilizare a aplicației*<br>*Vaccin Covid-19* |
| *Professionnels du social et médico-social* | *Mesures de prévention* | *Fișă tehnică-măsuri de prevenție* |

**Tabelul 1.** Organizarea informației specializate după accesul tematic pe situl oficial *Ministère de la Santé et de la Prévention*

Analiza şi sinteza postulatelor teoretice după Charaudeau, (2006) permit identificarea locului producerii textului în modelul socio-comunicațional în raport cu conceptele cheie în abordarea pragmatică şi anume actul de limbaj şi contextul. Charaudeau definişte textul din această perspectiva „Numim text orice produs al limbajului configurat într-o formă verbală, iconică, sau de alt sistem semiotic, el este rezultatul actului de limbaj în manifestarea sa semiotică, fie el deschis sau închis, lung sau scurt, continuu sau fragmentat în succesiuni de vorbire cum ar fi în conversația”.(ibidem) Textul se construieşte în locul de producere iar organizarea depinde de felul în care sunt alese modalitățile de înlănțuire a discursului (argumentativă, narativă, descriptivă etc.). Locutorul şi destinatarul sunt identificați drept identități discursive. „Textul este rezultatul co-construcției sensului efectuat de doi participanți la actul de comunicare”, el poate fi închis sau deschis în funcție de posibilitățile oferite pentru interpretare. (Charaudeau, 2006) Ilustrul lingvist francez argumentează că textul poate fi analizat din perspectiva configurației langajiere şi să corespundă unui obiectiv intențional conform postulatului lui John Searle „postulatul intenționalității” , bazat pe faptul că orice act de limbaj este o intenție, ceea ce îi permite să aibă un sens fără a menționa o particularitate.

O altă perspectivă de analiză este cea a conținutului. În accepția autorului orice text cu sens multiplu este furnizat de context, locutor şi interlocutor, sensurile posibile pot oferi co-construcții specifice. În modelul socio-comunicațional sensul textului este de ordin procesual (instanța de a produce +instanța de interpretare şi structural (posibilitatea de a fi închis prin forma sa). O atenție deosebită este oferită situației de comunicare, definită în mod tradițional prin prezența condițiilor de producere şi de receptare interpretare. „Situația de comunicare este definită drept un ansamblu de condiții situaționale care nu sunt enunțate dar care determină în mare parte sensul actului de limbaj şi care oferă acestuia schimbul între cele două părți vizate.” (Charaudeau, 2006). Astfel etapele situației de comunicare din care face parte textul SP sunt: Domeniile practice (DP), situația globală de comunicare (SGC); situația specifică de comunicare SSC.

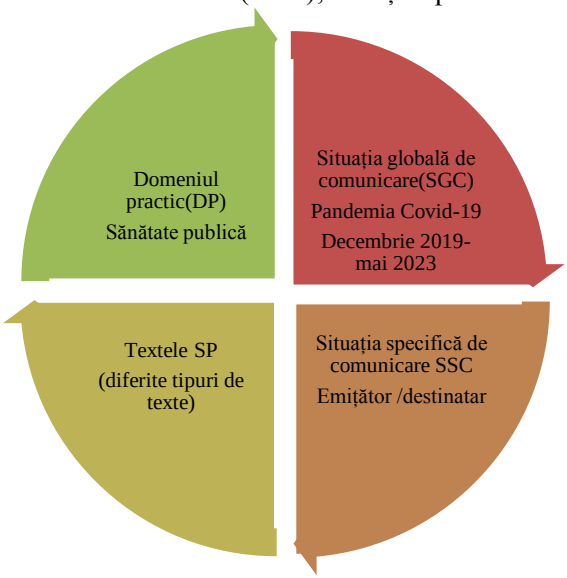



**Figura 2**. Textele SP în modelul socio-comunicațional după Charaudeau, 2006.

Abordarea pragmatică a textelor produse în contextul pandemiei este definită mai întâi de toate de *Situația specifică de comunicare* SSC (după Charaudeau). Identitate socială și rolul comunicațional este bine precizat. Textul specializat pentru contextul pandemic este unitatea lingvistică care transmite anumite cunoștințe proprii unui domeniu cu un impact informativ, descriptiv dar și argumentativ de luare de atitudine. *( Exemple din tabelul 1).* Tipologiile clasice existente descrise mai sus, ne permit să definim caracteristicile textului din domeniului sănătății publice și să stabilim propria tipologie în baza corpusului de texte studiate. Dimensiunea specializată a textelor din domeniul sănătății publice se caracterizează prin nivelul de internaționalizare important al terminologiei Covid-19 în perioada pandemiei dar și prin popularizarea științei în contextul socio-comunicațional specific.

## Referințe bibliografice

Berthelot, Jean-Michel. *Figures du texte scientifique*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

Bidu-Vrănceanu, Angela. *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte.* Editura Universității din Bucureşti, 2007.

Coșeriu, Eugeniu. *Lingvistica textului. O introducere în hermenéutica sensului*, Iași: Editura Universității „A. I. Cuza”, 2013.

Herve, Ch. et al. *Éthique de la recherche et santé publique: où en est-on?* Paris : Dalloz, 2006.

Kocourek, Rostislav. *La langue française de la technique et de la science.* Wiesbaden : Brandstteter

Loffler-Laurian, Anne-Marie. *Typologie des discours scientifiques : deux approches. Etudes de linguistique appliquée,* (51) (1983): 8-20.

Rovența-Frumușani, Daniela. *Semiotica discursului științific*. București: Editura Științifică, 1995.

Patrick Charaudeau, « Comment le langage se noue à l’action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l’action au pouvoir », in : Cahiers de linguistique française, 26, 2004.
http://www.patrick-charaudeau.com/Comment-le-langage-se-noue-a-l,90.html

*Corpus*
https://sante.gouv.fr/soins-et-maladies/maladies/maladies-infectieuses/coronavirus/tout-savoir-sur-le-covid-19/
https://sante.gouv.fr/IMG/pdf/fiche_-_le_recueil_du_consentement.pdf
https://sante.gouv.fr/IMG/pdf/fiche_-_vaccination_contre_le_covid-19_et_maternite.pdf
https://sante.gouv.fr/grands-dossiers/vaccin-covid-19/je-suis-un-professionnel-de-sante-du-medico-social-et-du-social/distribution-vaccins-en-ville
*https://sante.gouv.fr/IMG/pdf/fiche_des_mesures_de_prevention_ira_covid_actualisee.pdf*

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.06 CZU: 81'373.422

# ANTONIMIA SOMATICĂ: TRĂSĂTURI COMUNE ŞI SPECIFICE ALE ANTONIMELOR LEXICALE ȘI FRAZEOLOGICE

**Olga PASCARI**
*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

Evoluția societății și schimbările care se produc în realitatea înconjurătoare presupun și modificări continue ale mijloacelor de expresie verbală a unei limbi. Astfel, limba cu microuniversul ei frazeologic este un fenomen foarte complex, susceptibil de evoluție și schimbare, care se derulează foarte încet și conduce la apariția unor cuvinte și îmbinări noi, structuri sintactice paralele cu cele tradiționale. În dinamica ei neîntreruptă, ea își sporește mijloacele pe care ni le pune la îndemână pentru a ne exprima mai clar, concis și expresiv ideile și sentimentele.
Este bine cunoscut faptul că există unități frazeologice cu sens apropiat (expresii frazeologice sinonimice) și cele cu sens opus (expresii frazeologice antonimice), fenomene pe larg răspândite în crearea tezaurului frazeologic *stricto modo*. În acest articol vom cerceta fenomenul antonimiei frazeologice somatice și în mod special trăsăturile comune și specifice ale antonimelor lexicale și ale celor frazeologice somatice. Pornim de la ipoteza că utilizarea acestor serii antonimice frazeologice somatice ne permite, pe de o parte, să evităm cazurile de ambiguitate a unităților lexicale propriu-zise, și pe altă parte, să identificăm fie idei sau concepte culturale bipolare în cadrul unei culturi. Ne-am propus să studiem cele doua tipuri de antonimie lexicală şi frazeologică dat fiind faptul că ele se completează reciproc și lichidează lacunele din ambele sisteme ale unităților polare ale limbilor engleză și română.
**Cuvinte-cheie:** *unități frazeologice, tezaur frazeologic, antonimie lexicală, antonimie frazeologică, corespondența antonimelor frazeologice somatice, frazeologismele polisemantice somatice*.

The evolution of society and the changes that occur in the surrounding reality also imply continuous changes in the means of verbal expression of a language. Thus, language with its phraseological micro-universe is a very complex phenomenon, susceptible to evolution and change, which is very slow to develop and leads to the emergence of new words and phrases, syntactic structures parallel to the traditional ones. In its uninterrupted dynamic, it enhances the means it offers to express our ideas and feelings more clearly, concisely and expressively.
It is well known that there are phraseological units with close meanings (synonymic phraseological expressions) and those with opposite meanings (antonymic phraseological expressions), phenomena that are widespread in the creation of the phraseological treasury *stricto modo*. In this article we will investigate the phenomenon of somatic phraseological antonymic series and in particular we are to lay emphasis on their common and specific features. We start from the hypothesis that the use of these somatic phraseological antonymic series allows us, on the one hand, to avoid cases of ambiguity of the lexical units themselves, and on the other hand, to identify either bipolar cultural ideas or concepts within a culture. We set out to study the two types of lexical and phraseological antonymy since they complement each other and liquidate the gaps in both systems of English and Romanian polar units.

**Key words:** *phraseological units, phraseological thesaurus, lexical antonymy, phraseological antonymy, somatic phraseological antonym correspondence, somatic polysemantic phraseological units.*

Evoluția societății și schimbările care se produc în realitatea înconjurătoare presupun și modificări continue ale mijloacelor de expresie verbală a unei limbi. Astfel, limba cu microuniversul ei frazeologic este un fenomen foarte complex, susceptibil de evoluție și schimbare, care se derulează foarte încet și conduce la apariția unor cuvinte și îmbinări noi, structuri sintactice paralele cu cele tradiționale. În dinamica ei neîntreruptă, ea își sporește mijloacele pe care ni le pune la îndemână pentru a ne exprima mai clar, concis și expresiv ideile și sentimentele. Totodată, limbajul frazeologic este principalul mijloc de exprimare a spiritualității umane la nivelul căreia se păstrează, ca într-un tezaur, atât specificul, cât și toate modificările intervenite în mentalitatea unui popor de-a lungul timpului. Este important a conștientiza faptul că vocabularul este un sistem structurat, care dispune de organizare proprie și că unitățile lui nu există izolat, ci sunt în corelație și conexiune cu celelalte elemente și microsisteme ale limbii.

Este bine cunoscut faptul că există unități frazeologice cu sens apropiat (expresii frazeologice sinonimice) și cele cu sens opus (expresii frazeologice antonimice), fenomene pe larg răspândite în crearea tezaurului frazeologic *stricto modo.* În acest articol vom cerceta fenomenul antonimiei frazeologice somatice și în mod special trăsăturile comune și specifice ale antonimelor lexicale și ale celor frazeologice somatice. Pornim de la ipoteza că utilizarea acestor serii antonimice frazeologice somatice ne permite, pe de o parte, să evităm cazurile de ambiguitate a unităților lexicale propriu-zise, și pe de altă parte, să identificăm, idei sau concepte culturale bipolare în cadrul unei culturi. Ne-am propus să studiem cele doua tipuri de antonimie lexicală și frazeologică dat fiind faptul că ele se completează reciproc și lichidează lacunele din ambele sisteme ale unităților polare ale limbilor engleză și română. Cercetarea efectuată de Jones S.,Murphy M. Lynne, Paradis C., Willners C. ne sugerează că studiul antonimelor ajută la obținerea informațiilor importante atât despre semnificația cuvintelor și a frazelor cât și despre structura discursului. Cercetările legate de esența antonimiei, definiția și clasificarea acestora, precum și criteriile pentru determinarea relațiilor antonimice dintre unitățile frazeologice sunt detaliat ilustrate în acest studiu. Câteva studii au fost realizate de lingvistul E.N. Miller asupra antonimelor frazeologice ale limbii engleze, în care au fost abordate problemele ce țin de anonime în general, cât și de cele frazeologice în mod special. Putem remarca că cea mai bună clasificare a antonimelor frazeologice a fost studiată detaliat anume în acest studiu. Dezvoltarea antonimelor în frazeologie, nu poate să diferite semnificativ de dezvoltarea antonimelor în vocabular, spune E.N. Miller. “Cu o rată relativ egală de dezvoltare, antonimia frazeologică în mod obiectiv ar trebui să fie mai mică în volum, deoarece volumul de vocabular este de multe ori mai mare decât volumul frazeologiei (8, 97). În aceeași ordine de idei limbajul frazeologic somatic este unul din principalele mijloace de exprimare a spiritualității umane la nivelul căreia se păstrează atât specificul, cât și toate modificările intervenite în mentalitatea unui popor de-a lungul timpului. Este important a conștientiza faptul că vocabularul este un sistem structurat, care dispune de organizare proprie și că unitățile lui nu există izolat, ci sunt în corelație și conexiune cu celelalte elemente și microsisteme ale limbii. Gh. Colțun susține

că: ,,antonimia frazeologică a devenit una din problemele principale ale frazeologiei, care necesită o cercetare multilaterală'' (148). Din acest motiv am considerat de cuviință să investigăm problema antonimiei frazeologice din următoarele puncte de vedere:

1. Condițiile apariției antonimelor frazeologice;
2. Clasificarea antonimelor frazeologice;
3. Corespondența antonimelor frazeologice somatice cu părțile de vorbire;
4. Trăsături comune și specifice ale antonimelor lexicale și ale celor frazeologice;

**Condițiile apariției antonimelor frazeologice**

La baza apariției antonimelor frazeologice stă cu siguranță opunerea conținutului lor semantic. Această opunere duce la rândul său la geneza cuplurilor de antonime:

➢ *be at someone's* ***back*** *and call/ put somebody in a bag* ≠ *keep a firm (or tight)* ***hand*** *on sb/ be under somebody's* ***thumb*** 1) a fi cal de poştă (de dârvală), a fi om de alergătură la cineva; 2) a fi complet la dispoziţia (cuiva)/ a pune stăpânire pe cineva; a se isprăvi cu ceva sau cineva/ 1) a ţine pe cineva în supunere, a-l ţine (pe cineva) sub **călcâie**; 2) (something) a-şi promova ferm convingerile sale, a controla ceva; - a fi complet în supunerea cuiva (în **mâinile** cuiva), a fi sub **călcâiul** cuiva;

➢ *speak through one's* ***neck/*** *speak through the* ***back*** *of one's* ***neck*** ≠ *be particular in one's speech* (a vorbi anapoda ≠ a-și alege cuvintele/expresiile);

➢ *get/start off on one's left* ***foot*** ≠ *start off on one's right* ***foot*** (a călca, a porni cu dreptul ≠ a călca, a porni cu stângul);

➢ *give one's* ***heart*** *to sb* ≠ *lose one's* ***heart*** *to sb* (a-și dărui **inima**/a-și pune sentimentele la **picioarele** cuiva ≠ a se îndrăgosti/a-i cădea cuiva cu tronc la **inimă)**;

➢ *have (got)/keep a clear* ***head*** ≠ *have (got)/keep a thick* ***head*** –(a rămâne lucid ≠ a avea o **căpățină** gea ca plumbul);

➢ *keep a level* ***head*** ≠ *lose your* ***head*** **(**a nu-și pierde **capul/**calmul ≠ a-și pierde **capul/**calmul);

➢ *a bird's* ***eye*** *shot/view* ≠ *a bird's* ***eye*** *view - a worm's* ***eye*** *view (* panoramă, imagine de ansamblu ≠ perspectiva broaștei).

Putem afirma cu certitudine că una din condițiile primordiale ale apariției antonimelor frazeologice este prezența structurilor gramaticale asemănătoare după cum vedem în exemplele de mai sus pentru componenții cuplurilor frazeologismelor somatice. Dar este de remarcat faptul că pe prim plan se plasează conținitul frazeologismului și în nici un caz structuta lui gramaticală. Am dori să scoatem în evidență doar câteva antonime frazeologice somatice cu structuri gramaticale diferite:

1. *give sb one's* ***head*** ≠ *tie sb* ***hand*** and **foot (**a da frău liber ≠ a constrânge pe cineva);
2. *have one's* ***head*** *screwed on (the right way)* ***head*** *and* ***shoulders*** *above sb/sth* ≠ *have a screw loose (*a avea scaun la **cap**/ a avea **cap** pe umeri/a fi cu un **cap** mai înalt decât cineva/ceva ≠ a fi cam într-o **ureche)** (Hulban, 2012: 148).
3. *hit the nail on the* ***head*** ≠ *be/fall wide of the mark* (a lovi drept la țintă ≠ a fi departe de subiect);

4. *laugh, scream, etc. your head off* ≠ *cry your eyes out (*a râde cu **gura** până la **urechi** ≠ a-și smulge **părul** din **cap)**;
5. *right in the **head*** ≠ *not (quite) right in the **head*** – (cu **mintea** întragă ≠ a ni fi tocmai întreg la minte);
6. *with open **arms*** ≠ *give/get the cold **shoulder*** – (cu brațele deschise ≠ a întoarce **spatele** cuiva/ a face o primire rece).

**Clasificarea antonimelor frazeologice**

Diferite încercări au avut loc de a clasifica antonimele frazeologice conform diferitor criteria. Spre exemplu lingvistul roman R. Sârbu menționează că: „la stabilirea tipurilor acestora nu se pleacă de la criterii unice și nu se ia, de regulă, diversitatea aspectelor pe care le reprezintă aspectele unei limbi'' (125). Dumnealui a pus bazele primei clasificări ample a antonimelor lexicale în baza a patru aspecte așa ca:

1) aspectul lexico-gramatical;
2) aspectul morfo-lexical;
3) aspectul tematic;
4) aspectul semantic (126).

Un cercetător reputat în ale frazeologiei Gh.Colțun ne sugerează că: „între cuplurile frazeologice se stabilesc două tipuri de clsificări:

1) antonimie frazeologică propriu-zisă și
2) antonimie lexico-frazeologică'' (148);

În ceea ce privește antonimia frazeologică propriu-zisă, ea apare doar atunci când antiteza are loc datorită sensurilor lor:

Exemple din limba engleză:

➢ *have a long/wagging/loose **tongue*** ≠ *have a sharp/caustic **tongue** – knock down with a feather – (a avea **gură** spartă/ a avea limba ascuțită* ≠ *a-și pierde **limba**)*;
➢ *put a bridle on one's **tongue** – to open one's **lips*** – (a-și pune frâu la **limbă/gură** – a-și da drumul la **gură**);
➢ *have eagle's **eye/*** be eagle-**eyed** ≠ *see through the ladder/ suffer from night blindness* (a fi vigilent/ a avea ochi de vulture ≠ a avea orbul găinilor, a nu vedea ceea ce este clar pentru toți);
➢ ***head** and **shoulders** above sb/sth* ≠ *have a screw loose (*a fi cu un cap mai înalt decât cineva/ceva ≠ fi cam într-o **ureche)***;*
➢ *hit the nail on the **head*** ≠ *be/fall wide of the mark* (a lovi drept la țintă ≠ a fi departe de subiect);
➢ *laugh, scream, etc. your **head** off* ≠ *cry your **eyes** out (a* râde cu **gura** până la **urechi** ≠ a-și smulge **părul** din **cap)**;
➢ *with open **arms*** ≠ *give/get the cold **shoulder*** – (cu brațele deschise – a întoarce **spatele** cuiva/ a face o primire rece);
➢ *give sb a **leg** up* ≠ *put a spoke in sb's wheel/put grit in the machine/throw obstacles in sb's way/throw sand in the wheels* (1.a-și împreuna mâinile cu palmele întoarse în sus făcute scăriță, pentru a ajuta pe cineva să se urce pe zid/cal; 2. Fig. a ajuta pe cineva să treacă in hop/a da o **mână** de ajutor – a pune bețe-n roate) (Nichifor 75);
➢ *cut each other's **throat*** ≠ *to love sb to distraction (a se dușmăni de moarte* ≠ *a iubi ca **ochii** din **cap***;

➢ *be (down) on the **back**/ lie on one's **back*** ≠ *win/gain a victory/win a canter* - (1) a fi pus tuş, a fi neputincios; 2) a se îmbolnăvi, a cădea la pat ≠ a învinge, a obţine o victorie (asupra cuiva sau asupra ceva)/ a câştiga (ceva) cu uşurinţă).

Exemple din limba română*:*

➢ *a avea **ochi** de vultur* ≠ *a avea orbul găinilor (vedere scurtă;*

➢ *a-și face bătaie de **cap*** ≠ *a nu-l ajunje nici vânt rece;*

➢ *e încă cu muci la **nas*** ≠ *i-a nins în **barbă;***

➢ *cât **păr** în **cap**/în **barbă**, cât îi cere **inima*** ≠ *cât a-i pune pe-o **măsea**, cât negru sub **unghie**, cât **păr** în **palmă** (pe broască), cât va curge printre **degete**.*

În cazul în care la crearea opozițiilor antonimice participă ambele sensuri ale frazeologismelor și unele elemente componente ale lor, în acest caz putem remarca antonimia lexico-frazeologică:

➢ *be in two **minds*** ≠ *know one's own **mind*** (a ezita, a fi nehorătât ≠ a nu ezita, a ști ce vrea) ;

➢ *give sb one's **head*** ≠ *tie sb **hand*** and **foot** (a da frău liber ≠ a constrânge pe cineva);

➢ *have an open **mind*** ≠ *have a narrow **mind*** (a fi descuia la **minte** ≠ a avea o minte îngustă, obtuză, pătrată);

➢ *be **tight-fisted*** ≠ *have an **open** hand* – (a fi zgârcit/zgârâie –brânză ≠ a avea mână largă, a fi darnic, generos);

➢ *give one's **heart** to sb* ≠ *lose one's **heart** to sb* (a-și dărui **inima**/a-și pune sentimentele la **picioarele** cuiva ≠ a se îndrăgosti/a-I cădea cuiva cu tronc la **inimă**);

➢ *have (got)/keep a clear **head*** - *have (got)/keep a thick **head*** – (a rămâne lucid ≠ a avea o **căpățină** grea ca plumbul) [4, p.46];

➢ *keep a level **head*** ≠ *lose your **head*** (a nu-și pierde **capul**/calmul ≠ a-și pierde **capul**/calmul);

➢ *a bird's **eye** shot/view* ≠ *a bird's **eye** view - a worm's eye view (* panoramă, imagine de ansamblu ≠ perspectiva broaștei).

➢ *right in the **head*** ≠ *not (quite) right in the **head*** – (cu **mintea** întragă ≠ a ni fi tocmai întreg la minte) [8, p.104] .

Exemple din limba română*:*

➢ *a fi cu caș la **gură*** ≠ *nu i-a picat cașul de la **gură;***

➢ *a-și băga în **cap*** ≠ *a-și scoate din **cap;***

➢ *a-i deschide cuiva **gura*** ≠ *a-i închide cuiva **gura;***

➢ *a avea **obraz** gros* ≠ *a avea **obraz** subțire;*

➢ *cu **capul** în jos* ≠ *cu **capul** în sus;*

➢ *bun de **gură*** ≠ *rău de **gură*** (Bantaș 32):

**Corespondența antonimelor frazeologice somatice cu părțile de vorbire**

Putem aduce în discuție trăsăturile distinctive ce se pot remarca la apariția sensurilor polare ale antonimelor frazeologice și aici putem menționa lingvista A.I. Aliohina care folosește termenul diferentiator antonimic. În acest sens putem remarca diferite părți de vorbire semnificative care apar cu funcția de indicator formal al antonimiei:

**1. Verbe:**

Exemple din limba engleză:

➢ ***give*** *one's heart to sb* ≠ ***lose*** *one's heart to sb;*
➢ ***keep*** *a level head* ≠ ***lose*** *your head;*
➢ ***laugh***, ***scream***, *etc. your head off* ≠ ***cry*** *your eyes out;*
➢ ***give*** *sb one's head* ≠ ***tie*** *sb hand and foot;*
➢ ***hit*** *the nail on the head* ≠ ***be/fall*** *wide of the mark;*

Exemple din limba română*:*

➢ *a* ***deschide*** *cuiva ochii* ≠ *a* ***închide*** *cuiva ochii*;
➢ *a-i* ***deschide*** *cuiva gura* ≠ *a-i* ***închide*** *cuiva gura;*
➢ *a-și aspupa urechile* ≠ *a-și* ***destupa*** *urechile;*
➢ *a* ***cădea*** *în labele* (cuiva) ≠ *a* ***scăpa*** *din labele* (cuiva);
➢ ***a-și băga*** *în cap* ≠ ***a-și scoate*** *din cap.*

**2. Adjective:**

Exemple din limba engleză:

➢ *in* ***cold*** *blood* ≠ *in* ***hot*** *blood* (cu sânge **rece** ≠ cu sânge **fierbinte**);
➢ *with a* ***light*** *heart* ≠ *with a* ***heavy*** *heart* (cu inimă **ușoară** ≠ cu inimă **grea**) (Comșulea 99);
➢ *a* ***crack/good/great*** *hand at sth* ≠ *a* ***bad/poor*** *hand* (a avea mână **bună** ≠ a avea mână **rea**);
➢ *have a* ***thin*** *skin* ≠ *have a* ***thick*** *skin* (a fi foarte sensibil ≠ a avea obrazul gros);
➢ *get/start off on one's* ***left*** *foot* ≠ *start off on one's* ***right*** *foot* (a călca, a porni cu **dreptul** ≠ a călca, a porni cu **stângul**)
➢ *be* ***tight-fisted*** ≠ *have an* ***open*** *hand* – (a fi zgârcit/zgârâie – brânză ≠ a avea mână largă, a fi darnic, generos);
➢ *have (got)/keep a* ***clear*** *head* ≠ *have (got)/keep a* ***thick*** *head* –(a rămâne **lucid** ≠ a avea o căpățină **grea ca plumbul**);
➢ *fall into* ***good*** *hands* ≠ *fall into* ***bad*** *hands* (a ajunge/încăpea pe mâini bune ≠ a ajunge/încăpea pe mâini rele);
➢ ***open*** – *minded* ≠ ***close/narrow*** *minded* lipsit de prejudecăți/**descuiat** ≠ obtuz/mărginit/**limitat**).

Exemple din limba română*:*

➢ *a fi* ***sănătos*** *la minte* ≠ *a fi* ***bolnav*** *la minte*;
➢ *a fi* ***ușor*** *de cap* ≠ *a fi* ***greu*** *de cap*;
➢ *a avea mână* ***largă*** ≠ *a avea mână* ***scurtă;***
➢ *a avea mână* ***grea*** ≠ *a avea mână* ***ușoară***;
➢ *a avea inimă* ***bună*** ≠ *a avea inimă* ***rea*** (Iordan 346);
➢ *a avea gură* ***cusută*** ≠ *a avea gură* ***spartă***;
➢ *a avea limbă* ***scurtă*** ≠ *a avea limbă* ***lungă***;
➢ *a avea obraz* ***gros*** ≠ *a avea obraz* ***subțire***
➢ *a ajunge pe mâini* ***bune*** ≠ *a ajunge pe mâini* ***rele***;
➢ ***bun*** *de gură* ≠ ***rău*** *de gură*;
➢ ***ajuns*** *de cap* ≠ ***greu*** *de cap*;
➢ ***deschis*** *la minte* ≠ ***sucit*** *la minte*;
➢ *cu mâna* ***plină*** ≠ *cu mâna* ***goală****.*

**3. Substantive:**

Exemple din limba engleză:

➢ *give sb one's* ***head*** ≠ *tie sb* **foot (**a da frău liber – a constrânge pe cineva);

➢ *put a bridle on one's* ***tongue*** *– to open one's* ***lips****;*
➢ *to be wet behind the* ***ears*** *≠ to be long in the* ***tooth*** *(fi cu cașul la* ***gură*** *≠ a fi cal bătrân)* (Hulban, 2007: 125).

Exemple din limba română*:*
➢ *a-și pierde* ***limba*** *≠ a avea* ***gură*** *spartă;*
➢ *a nu pune nimic în* ***gură*** *≠ a-și pune* ***burta*** *la cale;*
➢ *a fi cu capul prin* ***nori*** *≠ a fi cu picioarele pe* ***pământ****.*

**4. Numerale**

Exemple din limba engleză:
➢ *at* ***first*** *hand ≠ at* ***second*** *hand* (din **prima** sursă ≠ din sursa a **doua**/din auzite) ;

Exemple din limba română*:*
➢ *de mâna* ***întâia*** *≠ de mâna a* ***doua****;*

**5. Prepoziții**

Exemple din limba engleză:
➢ ***in*** *good/strong heart ≠* ***out of*** *heart* (a fi într-o stare de bună dispoziție ≠ a fi abătut);
➢ ***in*** *blood ≠* ***out of*** *blood* (a fi într-o stare de bună dispoziție ≠ a fi abătut);

Exemple din limba română*:*
➢ *a-și băga* ***în*** *cap ≠ a-și scoate* ***din*** *cap;*

În ceea ce privește componența lexicală și structura gramaticală, antonimele frazeologice somatice se clasifică în:

a) antonime frazeologice care au aceeași structură:

Exemple din limba engleză:
➢ *get the right sow by the* ***ear*** *- get the wrong sow by the* ***ear*** (a da de lucrul/omul potrivit - a nu da de lucrul/omul potrivit);

Exemple din limba română*:*
➢ *a deschide cuiva* ***ochii*** *≠ a închide cuiva* ***ochii****;*
➢ *a ajunge pe* ***mâini*** *bune ≠ a ajunge pe* ***mâini*** *rele;*
➢ *a avea* ***mână*** *grea ≠ a avea* ***mână*** *ușoară;*
➢ *de* ***mâna*** *întâia ≠ de* ***mâna*** *a doua.*

b) antonime frazeologice care au structură diferită:

Exemple din limba engleză:
➢ *sleep with one* ***eye****/one's* ***eyes*** *open/peeled/skinned/sleep a dog-sleep ≠ sleep like a log/top/a dormouse/ sleep as fast as a church/ sleep soundly* (a dormi numai cu un **ochi** ≠ a adormi adânc/buștean/tun/mort/neîntors/butuc/dus) (Onufrie 113).

Exemple din limba română:
➢ *cât te-ai întoarce/învârti într-un* ***picior****/cât te-ai scobi într-un* ***dinte****/****măsea****/cât te-ai șterge/freca pe la* ***ochi*** *≠ amar de vreme/la sfântul așteaptă;*
➢ *cât bare* ***ochiul****/cât poate cuprinde* ***ochiul*** *≠ peste nouă mări și nouă țări/ la marginea capătul pământului.*

**Trăsături comune și specifice ale antonimelor lexicale și ale celor frazeologice**

Antonimia lexicală şi antonimia frazeologică sunt cazuri particulare ale sensului lexical şi ale sensului frazeologic între care există asemănări şi deosebiri.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre antonimele lexicale şi cele frazeologice ale limbilor engleză şi română.
Printre tangenţe am putea menţiona:
1) Ambele presupun existenţa contrapunerii logice.

În general, antonimia se întâlneşte mai frecvent în cadrul unităţilor (lexicale şi frazeologice) ce semnifică noţiuni abstracte, spaţiale, noţiuni ce se referă la volum, calităţi, cantităţi, noţiuni temporale, obiecte şi fenomene ale lumii materiale, noţiuni ce numesc activităţi umane, sentimente, voinţa, dorinţa, starea omului ş.a. Antonimia atât lexicală, cât şi frazeologică presupune, în primul rând, existenţa contrapunerii logice, iar în limbă se întâlneşte acolo unde există opunerea polară a cuvintelor sau frazeologismelor. Ambele tipuri de antonime pot avea uneori câteva opoziţii antonimice:
Exemple din limba engleză:

- ***give*– *lose*, *keep* –*lose*, *laugh*, *scream* – *cry*, *give* – *tie*, *hit - be/fall*;**
- ***cold* –*hot*, *light - heavy*, *crack/good/great* – *bad/poor*, *thin* –*thick left* – *right, tight – fisted – open, clear - thick, good – good*.**

Exemple din limba română:

- ***a bate*** *la ochi* ≠ ***a nu atrage*** *atenția,*
- *a avea mâna* ***bună*** *– a fi rău la* ***mână,***
- *a privi cu ochi* ***buni*** ≠ *a se uita cu ochi* ***răi,***
- ***a avea*** *caș la gură* ≠ ***încă nu i-a căzut*** *cașul de la gură, ş.a.*
- ***descuiat*** ≠ ***limitat***
- ***cap*** ≠ ***picioare.***

2) Atât antonimele lexicale, cât şi cele frazeologice redau noţiuni ce ţin de aceleaşi câmpuri semantice, dar cu valori denotative şi conotative plasate pe axe polare. De exemplu, dacă opunem următoarele două frazeologisme: 1) get/put/have one's back up şi 2) *work one's* ***fingers*** *to* ***bone***, care redau acţiuni, ele nu vor fi antonimice, deoarece cele două acţiuni se deosebesc între ele: primul frazeologism semnifică noţiunea „a vedea roșu înaintea **ochilor**, a fi cu o **falcă**-n cer și cu una în pământ, a-și ieși din pepeni/fire, a-și pierde cumpătul, a-i sări muștarul/țandăra” şi caracterizează o acţiune ce semnifică furia omului, iar al doilea frazeologism somatic înseamnă „a-și toci **degetele/mâna** muncind, a munci fără cruţare”, ceea ce ţine de procesul de muncă a omului.
De exemplu:
1. He *gets his back up* and becomes defensive whenever someone questions his work.
2. „Doesn't he drink every penny he can borrow or steal, and leave me to support the brat in my arms, which, heaven be praised, is none o'mine, but the strumpet as consorted with him afore he persuaded me to have him? Don't *I work my* ***fingers*** *to the bones* for the lazy spalpeen? Don't I...” (Greenwood 203).
Dar dacă frazeologismul somatic *work one's* ***fingers*** *to the* ***bones*** va fi contrapus frazeologismului *twiddle one's* ***thumbs*** – „a trândăvi, a tăia frunze la câini, a sta cu **mâinile** în **sân**”, atunci între ele se stabileşte un raport de antonimie, pentru că ele redau în limbă aceeaşi semnificaţie: atitudinea omului faţă de muncă, numai că într-un caz e vorba de acţiune totală, de muncă, iar în al doilea caz – de lipsa totală a acestei acţiuni.
De exemplu:

1. *„Trench... No, ... It's nothing you can guess, Blanche. It would only pain you – perhaps offend you, I don't mean, of course that we shall live always on seven hundred a year. I intended to go at my profession in earnest, and work my* ***fingers*** *to the bone*" (Shaw 152).
2. „I've got to be busy, I can't sit down and *twiddle my* ***thumbs***" (Norris 184).
Exemple în limba română:
„Când îţi scriu, parcă stau de vorbă cu tine! O fac cu plăcere, dar şi cu un soi de regret că nu prea am cu cine *tăia frunză la câini*..." (Popescu 91).
Astfel, aspectul semantic al contrapunerii atât al cuvintelor, cât şi al frazeologismelor presupune şi asemănări, în cazul de mai sus e vorba de atitudinea omului faţă de muncă, şi deosebiri, acţiuni ce se află la polii opuşi ai aceluiaşi câmp lexico-semantic: a activa, a munci – a inactiva, a trândăvi, a lenevi.
3) Ca şi antonimele lexicale polisemantice, antonimele frazeologice polisemantice pot stabili relaţii opoziţionale în funcţie de numărul de nuanţe de sens. În limba engleză se întâlnesc puţine perechi de antonime frazeologice polisemantice somatice care ar avea un raport de antonimie completă, adică ambele nuanţe de sens s-ar opune complet. De cele mai multe ori, fiecare nuanţă de sens a unui frazeologism se opune altor frazeologisme. De exemplu, prima nuanţă de sens a frazeologismului *be all over oneself* „a se strădui din răsputeri, a nu jeli puterile" se opune frazeologismului *twiddle one's* ***thumbs*** „a trândăvi", „a lenevi", „a tăia frunză la câini" şi, în acelaşi timp, se opune frazeologismului *not to start a peg* „a nu face nimic", „a nu ridica niciun pai". Nuanţa a doua de sens a frazeologismului *be all over oneself* „a fi peste măsură de mulţumit", „a fi în culmea fericirii" se află în raport de antonimie cu frazeologismul *warm the cackles of one's* ***heart*** „a bucura, a încălzi inima, a produce o mare mulţumire, o mare bucurie". Nuanţa a treia de sens „a se purta arogant, înfumurat, a-şi da importanţă, a-şi da aere, a face pe grozavul, a-şi da ifose" se opune frazeologismului *be like a lamb* „a fi ca oiţa", „a fi smerit, supus".

Antonimia a două frazeologisme polisemantice e direct legată de nuanţele de sens pe care le posedă. Dacă aceste nuanţe sunt echivalente şi independente, atunci o nuanţă de sens poate avea antonim în sistemul semantic al altui frazeologism polisemantic, iar a doua poate să nu aibă antonim. Iar dacă nuanţele semantice sunt în relaţie de reciprocitate, atunci, de obicei, ambele nuanţe ale unui frazeologism stabilesc raporturi de antonimie în sistemul sensurilor celuilalt frazeologism. În continuare urmează câteva exemple: *Be (down) on the* ***back*** (sau *lie on one's* ***back):*** 1) a fi pus tuş, a fi neputincios; 2) a se îmbolnăvi, a cădea la pat. Utilizat cu prima nuanţă, acest frazeologism are câteva antonime: *win a victory* „a învinge, a obţine o victorie (asupra cuiva sau asupra ceva)"; *gain a victory* „a obţine o victorie (asupra cuiva)"; *win in a canter* „a câştiga (ceva) cu uşurinţă". A doua nuanţă de sens se află în raport de antonimie cu frazeologismele: *be safe and sound* „bine şi sănătos"; *be sound in wind and lamb* „complet sănătos, într-o stare fizică bună"; *be (as) sound as a bell* „a fi sănătos tun"; *be hole and hearty* „a fi plin de viaţă şi sănătos"; *be alive and kicking* „viu şi sănătos"; *be as right as rain (the nail)* „a fi complet sănătos"; *be (as) fit as a fiddle* „a avea sănătate bună"; *be (as) fit as a flea* „a fi sănătos deplin" ş.a.

În limba engleză contrapunerea poate avea loc între un frazeologism monosemantic şi un frazeologism polisemantic. Asemenea cupluri de antonime

frazeologice sunt puţine în engleză. De exemplu: *be at someone's* ***back*** *and call:* 1) a fi cal de poştă (de dârvală), a fi om de alergătură la cineva; 2) a fi complet la dispoziţia (cuiva); *put somebody in a bag* „a pune stăpânire pe cineva; a se isprăvi cu ceva sau cineva"; *keep a firm (or tight)* ***hand*** *on somebody:* 1) a ţine pe cineva în supunere, a-l ţine (pe cineva) sub călcâie; 2) (something) a-şi promova ferm convingerile sale, a controla ceva; *be under somebody's* ***thumb*** „a fi complet în supunerea cuiva (în **mâinile** cuiva), a fi sub **călcâiul** cuiva" ş.a.

În limba română, în special, formează cupluri antonimice mai frecvent frazeologismele monosemantice. Iată câteva exemple: *a avea* ***mână*** *bună – a fi rău la* ***mână****, a-și astupa* ***urechile*** *– a-și astupa* ***urechile****.*

4) O altă trăsătură comună a antonimelor lexicale şi frazeologice rezidă în faptul că ele pot avea aceeaşi distribuţie contextuală. Acest lucru se observă, în primul rând, în cadrul unităţilor lingvistice (cuvinte şi frazeologisme) monosemantice. Asemenea coincidenţe au loc, de obicei, în limitele aceleiaşi clase lexico-semantice, aceleiaşi grupe tematice de cuvinte şi de frazeologisme. Unele frazeologisme pot să se combine cu două şi mai multe cuvinte, dar acest cerc de lexeme este aproape întotdeauna acelaşi. De exemplu: expresia idiomatică somatică ***head*** *off* se întrebuinţează, de obicei, cu verbele to *laugh, scream, etc. your* ***head*** *off* (a râde cu **gura** până la **urechi**). *The glad* ***eye*** „privire promiţătoare" se îmbină cu verbele *to get, to give; for a song* „fără valoare, neimportant" intră în distribuţie cu verbele *to buy, to get, to sell* (a cumpăra, a aduce, a vinde).

De asemenea în limba română antonimele frazeologice, ca şi cele lexicale, se îmbină cu lexeme ce ţin de acelaşi câmp semantic: *a avea* ***gura*** *de aur, a avea darul vorbirii, a avea condei, bun de* ***limbă*** *(de* ***gură****) – a avea* ***limba*** *lată, a nu putea încurca nici două cuvinte, a avea* ***păr*** *pe* ***limbă****, rău de* ***gură****.*

5) Ca şi antonimele lexicale, antonimele frazeologice ţin de aceeaşi clasă lexico-gramaticală, adică se află în raport de corespondenţă cu aceleaşi părţi de vorbire: verbe, adjective, adverbe şi substantive. Investigaţiile noaste au demonstrat că, de obicei, antonimele frazeologice se află în relaţie de corespondenţă cu verbele, adjectivele, substantivele şi, rar, cu adverbele. Antonimele frazeologice îndeplinesc aceleaşi funcţii sintactice ca şi părţile de vorbire cu care stabilesc un raport de corespondenţă. Astfel, funcţia sintactică de bază a antonimelor frazeologice verbale este cea de predicat, antonimele frazeologice adjectivale – atribut, antonimele frazeologice substantivale – subiect, antonimele frazeologice adverbiale – complemente, de obicei, circumstanţiale. Analiza materialului faptic din ambele limbi a demonstrat că antonimele frazeologice se clasifică în funcţie de structura lor:

1. Antonime frazeologice cu aceeaşi structură morfologică.

Exemple în limba engleză: *give one's* ***heart*** *to sb – lose one's* ***heart*** *to sb.*

Exemple în limba română: *a cădea în* ***labele*** (cuiva) – *a scăpa din* ***labele*** (cuiva) ş.a.

2. Antonimele frazeologice cu structuri morfologice diferite.

Exemple în limba engleză: ***head*** *and* ***shoulders*** *above sb/sth - have a screw.*

Exemple în limba română: *a fi tare de* ***inimă*** *– a fi fricos ca un iepure; a fi cu caş la* ***gură*** *– a avea gâsca în* ***barbă****; a nu lua nici rouă în* ***gură****, a nu pune nimic în* ***gură*** *– a pune* ***burta*** *la cale, a se omorî de râs – a plânge cu lacrimi cât* ***pumnul*** ş.a. (Nichifor 113).

3. Antonimele frazeologice au valori conotative pronunţate şi foarte pronunţate de aceea nu pot fi utilizate în toate stilurile funţionale ale limbii respective. Unele antonime lexicale, fiind mai neutre din punct de vedere stilistic, pot fi utilizate în diferite stiluri ale limbii: beletristic, publicistic, ştiinţific, oficial-administrativ ş.a. În special, vorbim despre antonimele lexicale care contribuie la crearea unor figuri de stil precum: oximoronul, antiteza ş.a. De obicei, antonimele frazeologice se utilizează în stilurile beletristic şi publicistic şi doar cu anumite excepţii ele pot fi folosite în celelalte stiluri.
4. În comparaţie cu antonimele lexicale, cele frazeologice se utilizează foarte rar în acelaşi context. De exemplu: „Fata babei era slută, leneşă, ţâfnoasă şi *rea la **inimă***. Fata moşneagului însă era frumoasă, harnică, ascultătoare şi *bună la **inimă***" (Iordan 236-238).
5.Numărul antonimelor frazeologice care nu au corespondenţe semantice printre antonimele lexicale este destul de mare. Fenomenul invers, când antonimele lexicale nu au corespondente printre frazeologisme, se întâlneşte cu mult mai des datorită faptului că numărul de antonime lexicale depăşeşte cu mult numărul antonimelor frazeologice.
6. Frazeologismele polisemantice somatice, cu nuanțe semantice polarizate, nu formează cupluri antonimice somatice.

În concluzie, am dori să menționăm ca cele doua tipuri de antonimie lexicală și frazeologică nu constituie domenii izolate, dat fiind faptul că ele se completează reciproc și lichidează lacunele din ambele sisteme ale unităților polare ale limbilor engleză și română.

## Referințe bibliografice

Bantaş Andrei, Levițchi Leon, Gheoghițoiu Andreea. *Dicționar frazeologic român - englezn.* Bucureşti: Teora. 2000.
Colțun Gheorghe. *Frazeologia limbii române.* Chişinău: Editura Arc, 2013.
Comşulea Elena, Şerban Valentina, Teuş Sabina *Dicționar de expresii și locuțiuni.* Chişinău: Ştiința. 2007.
Greenwood James. *The True History of a Little Ragamuffin.* London: Legare Press. 2022.
Hulban Horia *Dicționar englez-român de expresii și locuțiuni*. Iaşi: Polirom. 2007.
Hulban Horia. *Dicționar român-englez de expresii și locuțiuni.* Iaşi: Polirom. 2012.
Iordan Iorgu, Brâncuş Elizabeta. *Ion Creangă. Amintiri din copilărie. Poveşti. Povestiri.* Bucureşti: Humanitas. 2013.
Jones S., Murphy M., Lynne, Paradis C., Willners C. Antonyms in English. Construals, Constructions and Canonicity. Cambridge University Press, 2012.
Miller E.N. The nature of lexical and phraseological antonymy. Saratov, Publishing House of the SU, 1990.
Nichifor Georgheta *Dicționar de expresii englez-român.* Bucureşti: Niculescu.1998.
Noris Franck. *The Pit: A Story of Chicago.* Disponibil: https://www.gutenberg.org/files/4382/4382-h/4382-h.htm [consultat la: 25.10.2023].
Onufrie Vinţeler, Dicţionar de antonime, vol. I şi II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002. VOLI 536 p. VOL II.
Popescu Dumitru Radu. *Oraşul îngerilor.* Bucureşti: Cartea Românească, 1985.
Shaw George Bernard. *Widower's Houses.* Disponibil: https://nmi.org/wp-content/uploads/2015/01/1399.pdf [consultat la: 26.10.2023].
Sîrbu Richard. *Antonimia lexicală în limba română.* Timişoara: Făclia, 1977.

# STUDII FILOLOGICE/
# LITERATURĂ

# PHILOLOGICAL STUDIES
# LITERATURE

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.07 CZU: 821.133.3.09

# POÉTE-PROPHÈTE : LES ÉTAPES DE LA CRÉATION IDENTITAIRE DANS « CORTÈGE » DE GUILLAUME APOLLINAIRE

**Cristina ROBU**
*St-Lawrence University, Canton NY, États-Unis*

Tema profeției și apropierea dintre poet și profet sunt prezente într-un număr mare de texte ale lui Guillaume Apollinaire. Analizăm aici poemul „Cortège”, drept imersiune într-o lungă plimbare fragmentată care pune în scenă construcția fizică și identitară a personajului liric prin ceilalți, înmulțind în același timp referirile la călătoria hristică. Aici întâlnirea fizică, materială cu celălalt servește la validarea propriei existențe a poetului și a creației sale, atribuindu-i puteri demiurgice. Acestea se concretizează în actul creator și autorul devine profet prin arta sa, realizând transpunerea, sub formă de poem, a lumii pe care o percepe prin cele cinci simțuri ale sale.
Pentru a descoperi această percepție a creației care trece prin construcția de sine și descoperirea lumii, dorim să analizăm în acest articol etapele creării identității „eu” / „tu” / în poemul „Cortège” care demonstrează că această creație poate fi privită drept un *mimesis* al călătoriei inițiatice și profetice.
**Cuvinte cheie:** *Apollinaire, „Cortege”, poezie, autoconstrucție, identitate, misticism.*

The theme of prophecy and the rapprochement between the poet and the prophet are present in a large number of texts by Guillaume Apollinaire. We analyze here the poem “Cortège”, immersion in a long fragmented walk which stages the physical and identity construction of the lyrical character through the others, while multiplying the references to the Christic journey. It is here the physical, material encounter with the other that serves to validate the poet's own existence and his creation by attributing demiurgic powers to him. These materialize in the creative act and the author becomes a prophet through his art, accomplishing the transposition, in the form of a poem, of the world he perceives through his five senses.
To discover this perception of creation which passes through the construction of oneself and the discovery of the world, we wish to analyze in this article the stages of the creation of the identity of the "I" / "You" / "Guillaume" in the poem "Cortège" and demonstrate that this creation can be seen as the mimesis of the initiatory and prophetic journey.
**Keywords:** *Apollinaire, “Cortege”, poetry, self-construction, identity, mysticism.*

La thématique de la prophétie et le rapprochement entre le poète et le prophète sont présents dans un grand nombre de textes littéraires et ils sont quasi-récurrents dans la poésie de Guillaume Apollinaire. Dans la préface à *Si je mourais là-bas*, Jean Rouaud l’affirme avec la formule « Poète et prophète font souvent la paire » (10). Apollinaire, en étant son propre exégète (Chevalier 15), accentue le rapprochement entre le poète qui prédit la régénération du langage poétique et le prophète qui prédit le renouvellement de la vie pour présenter le parcours de la construction artistique qui découle de la découverte du monde en se découvrant soi-même à travers son œuvre. En immersion totale dans le mythe de la

création, Apollinaire se présente, d'après Daniel Grojnowski, « comme la personnification du Poète, au point qu'on peut considérer la création comme le mythe générateur et unificateur de l'œuvre dans son intégralité » (95). Pour découvrir cette perception de la création qui passe par la construction de soi et par la découverte du monde, nous souhaitons analyser dans cet article les étapes de la création de l'identité du « Je »/ « Tu »/ « Guillaume » dans le poème « Cortège » et démontrer que cette création peut être vue comme la mimesis du parcours initiatique et prophétique.

Apollinaire a été considéré en tant que prophète par plusieurs critiques comme Prouteau ou Cassou et les références au Christ présentes dans ses textes, qu'elles soient littérales ou voilées, ont été examinées d'un point de vue littéraire (Bates) et psychanalytique (Clancier). Les critiques, tout en relevant les élans de "rayonnant orgueil" (Rousselot 6) présents dans le poème « Cortège », ont pourtant manqué à souligner les influences et les références fortement prophétiques que contient le texte et de signaler l'intertextualité et les renvois directs aux évènements liés à la vie du Christ que nous signalerons. Après avoir synthétisé les différentes interprétations que la critique littéraire a faites à propos de ce parcours initiatique, nous souhaitons démontrer comment, à notre avis, le poète se rapproche plus particulièrement du parcours du Christ, en reprenant plusieurs éléments et en les superposant au personnage lyrique et à sa création.

Les prémisses de ce raisonnement sont multiples et s'appuient plus particulièrement sur la récurrence et l'importance qu'ont, dans la poésie d'Apollinaire, les mythes de la création et les différentes figures représentatives de ces mythes. Dans son livre *Guillaume Apollinaire*, Scott Bates analyse en détail toute la panoplie de symboles religieux qu'utilise Apollinaire mais celui qui nous intéresse le plus est l'errance du personnage[1] dans le poème « Cortège » avec la reprise d'un grand nombre d'éléments importants du parcours du Christ tel qu'il est présenté dans les Évangiles. Le personnage lyrique traverse des espaces et des temps en se créant à travers les personnes qu'il rencontre et, à la façon du prophète, se découvre en découvrant autrui. Cela renvoie aux mythes présentant le prophète qui, en entrant en contact avec les autres et en leur parlant, construit un système de pensée qui change leur vie. Dans le cas du poète-prophète[2], le changement a lieu aussi en lui car son devenir est indissoluble de la rencontre de l'autre et c'est avec l'aide d'autrui et à travers lui que l'œuvre du poète est conçue. Un autre élément qui nous a permis d'envisager une telle recherche est le fait que l'auteur a eu une éducation catholique (Bates 7) et que la religion est présente dans plusieurs de ses poèmes, même si, dans ce poème précis, ces éléments sont transformés et revêtus de façon à ne plus appartenir à une religion précise. Le mythe religieux devient un des éléments qui construisent le poète, qui l'édifient et l'assemblent tel un collage cubiste : c'est un prétexte pour renvoyer les lecteurs aux symboles mythologiques qu'ils connaissent mais cela est fait pour leur parler du poète lui-même et de son expérience créatrice.

Publié pour la première fois en 1912, « Cortège » a eu plusieurs versions dès 1906. Le poème fait partie du recueil *Alcools* qui comporte un grand nombre de poèmes qui exploitent la spiritualité sous différentes formes. Même s'il a perdu la foi catholique dès ses dix-sept ans (Bates 1), Apollinaire ne renonce pas aux éléments qui constituent cette religion mais n'hésite pas à les détourner, à les

dénaturer ou, même, à les attaquer (Bates 15). Dans *Alcools*, il a recours à plusieurs types de rapports au divin, même les plus inattendus comme la sacralisation de la machine (Alexandre 17) ou celui du Christ-avion. « Zone », le premier poème du recueil, qui fonctionne comme « l'annonce des grands thèmes du livre » (Décaudin 85), présente la figure d'un Christ montant « au ciel mieux que les aviateurs » (8) ce qui semble lui attribuer un des avantages de la modernité. Dans *The Evolution of Apollinaire's Poetics*, Francis J. Carmody interprète cette vision du Christ en tant qu'avion comme un résultat de l'exploration des images présentes dans « Cortège » (92). D'après Carmody, « Cortège » est un exorde qui prépare le vol du Christ-avion et c'est justement cette initiation à la prophétie qui est l'objet du présent texte.

Le titre du poème, qui peut renvoyer à diffèrent types d'évènements à connotation religieuse, qu'il soit funèbre ou de mariage, désigne une procession qui demande à un groupe d'accompagner une personne. Cette image d'escorte vers un moment important de la vie de quelqu'un est symbolique pour la construction du poème mais aussi pour son évolution. De même que le texte énonce l'édification de la corporalité du personnage principal à travers les gens qu'il côtoie, le cortège peut représenter le questionnement de la corporalité du poète et sa recherche à travers la corporalité des autres. Jean-Yves Debreuille propose une autre interprétation du titre du poème et le considère comme une interrogation « Corps, t'ai-je ? » (Alexandre et Debreuille 85). Comme nous le montrerons, le corps a une grande importance dans le texte et c'est la corporalité justement qui fait jaillir l'élément intertextuel qui rapproche le poème des expériences christiques.

Pour mettre en évidence cette émergence dans la prophétie poétique et vice-versa, nous procéderons à un découpage formel de « Cortège » qui est facilement divisible en trois grandes parties[3]. Elles structurent le parcours du personnage lyrique et suivent son désir de création ainsi que sa quête spirituelle et corporelle (Clancier 47). La partie introductive (v. 1-18) présente le décor et instaure l'atmosphère du poème. Elle guide de façon verticale, de haut en bas, des cieux vers la terre, l'entrée dans la zone de contact du personnage lyrique et de l'oiseau. Le poème commence par la représentation de cet oiseau tranquille au vol inverse, que Michel Décaudin désigne comme inspiré de l'oiseau de Paradis ou d'un des passages du *Voyage* de Jean Mocquet (Alexandre 127) et qui est repris par Francis Picabia dans son livre *Jésus-Christ rastaquouère*. Dans son article « À propos de "Cortège" : Apollinaire et Picabia », Marguerite Bonnet est d'avis que Picabia, qui était un ami d'Apollinaire, a utilisé cette histoire qu'il a entendu chez son ami mais la transforme pour que cela corresponde à sa propre nature et à son œuvre (Bonnet 65).

L'oiseau n'est pas sans rappeler le Saint-Esprit représenté sous la forme d'une colombe que le Christ voit lors de son baptême. Il est possible de voir dans la *nidification en l'air* un mythe astral (Décaudin 128), une introspection qui engendre le changement de point de vue sur le monde (Stamelman 409) ou un parcours mystique qui symbolise le début du chemin du poète-prophète. Cette descente des cieux évoque un retour au tellurique (« À la limite où notre sol brille/ la terre t'éblouit »), au matériel (« les lanternes ») et au corporel (« Baisse ta deuxième paupière/ Quand tu lèves la tête ») et est, à notre avis, un renvoi direct à la matérialisation, à la construction, à la création et au devenir de l'œuvre et du

poète lui-même. Dans ce décor, le personnage lyrique se transforme et en étant « sombre et terne de près » il « s'illumine au milieu des ombres » et se reconstruit par le biais de sa mémoire qui brille : « À la limite où brille déjà ma mémoire ». L'adverbe « déjà » insiste sur le fait que la mémoire devance la matière et qu'une certaine limite, dont nous ne connaissons pas le détail, brille par opposition à la « brume qui vient d'obscurcir les lanternes » et à la « main qui tout à coup se pose devant les yeux ». Cette présentation de l'état du monde et du rapport au monde qu'a le personnage hiérarchise les éléments et prépare le lecteur pour ce que nous appellerons la seconde partie (v. 19-65) : la reconstruction de Guillaume et la préparation à sa future rencontre avec soi-même. Cette reconstruction n'est pas forcément proche, fait qui est accentué par la répétition du « Un jour » mais doit être réalisée pour que le personnage se découvre au final de ce périple :

*Un jour*
*Un jour je m'attendais moi-même*
*Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes*
*Pour que je sache enfin celui-là que je suis (50).*

La fragmentation du personnage lyrique est fortement accentuée par la présence des pronoms « Je », « tu » et « moi-même » mais aussi du prénom de l'auteur « Guillaume », fait qui personnalise le texte et l'ancre dans une réalité historique tout en accentuant le jeu de miroirs dans lequel le personnage se parle à lui-même, à un futur soi qu'il souhaite découvrir. Contrairement au morcellement identitaire qui est assez caractéristique d'Apollinaire (Stamelman 407), le personnage lyrique de « Cortège » désire la réunification et recherche son identité entière qui sera représentée, comme nous le verrons à la fin du poème, sous la forme d'une tour. Pour aboutir à cette connaissance de soi, qui est aussi « celui-là », comme un autre, un étranger, le personnage doit se confronter aux hommes et les connaître. C'est un processus d'apprentissage qui est entamé dès le vers suivant

*Moi qui connais les autres*
*Je les connais par les cinq sens et quelques autres (50).*

Ces deux vers font partie de deux strophes différentes. L'enjambement représente l'union entre le « moi » à découvrir, ses connaissances et ses sensations, et les « autres » déjà connus à travers la corporalité et ses sens qui sont le lien au monde. Ces cinq sens par lequel il connaît les autres sont, d'après Anne Clancier, une manifestation du désir d'autonomie et un besoin d'appartenance à une lignée. À notre avis, tout en désirant connaître ses ancêtres, c'est aussi une nécessité de « devenir », effet d'un questionnement ontologique, qu'il superpose à sa création par les autres. Les sens bien démarqués et qu'il est possible de retrouver dans d'autres œuvres (voir par exemple Madame Bovary[4]) sont complétés par d'autres sens qui ne sont pas nommés, des sens cachés ou qui doivent être devinés par le lecteur. À ce propos, il est intéressant de se demander quels sont ces autres sens pas le biais desquels il pourrait connaître les autres. Didier Alexandre propose « l'Amour capable d'unir les morts et les vivants » (15). Nous en proposerons d'autres comme l'empathie, le pardon, l'intellect, la spiritualité et, forcément, la poésie. Ces sens qui transcendent le physique et demandent une certaine curiosité naturelle, de

l'ouverture d'esprit et de la sensibilité spirituelle, sont ceux qui créent un visionnaire, que cela soit un poète ou un prophète. C'est, à notre avis, sur ces sens que mise le personnage lyrique de « Cortège » et c'est cela qui le rapproche des gens et de soi-même : le désir de devenir.

C'est à partir du vers 25 que commence ce que nous appellerons formellement la mimesis du parcours christique et elle se manifeste par un grand nombre de similitudes, de renvois vers ce qui est décrit comme étant les actions du Christ. Le personnage narrateur, en immersion dans le monde des autres, décrit la facilité qu'il a à les connaître et cela en illustrant méticuleusement ses cinq sens. Il commence par la vision :

*Il me suffit de* voir *leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers*
*De* voir *leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux*
*De* voir *leur langue quand il me plaît de faire le médecin*
*Ou leurs enfants quand il me plaît de faire le prophète*
*Les vaisseaux des armateurs la plume de mes confrères*
*La monnaie des aveugles les mains des muets*
*Ou bien encore à cause du vocabulaire et non de l'écriture*
*Une lettre écrite par ceux qui ont plus de vingt ans (50, nous soulignons).*

La vision reconstruit les autres en retraçant simultanément leurs corporalités mais aussi la conscience de sa propre existence, même si elle est encore à un niveau de simulation (« il me plaît de faire le prophète » n'est pas équivalent à être le prophète). À travers leurs corps, leurs mouvements, leurs gestes, leurs langues et écritures, le protagoniste explore les autres et devient lui-même. Tout en faisant des renvois vers les actions de Jésus, il les transforme et devient tantôt médecin, tantôt prophète, tantôt poète.

Nous pouvons prendre des exemples et comparer les vers d'Apollinaire et les Évangiles : « De voir leurs pieds paniques un seul de leurs cheveux » renvoie à « Et même les cheveux de votre tête sont tous comptés » (Matthieu 10:30) et « La monnaie des aveugles les mains des muets » devient « On lui amène un sourd-muet, et on le prie de poser la main sur lui » (Marc 7, 31-37). Ces vers nous paraissent saisissants non seulement par leurs similitudes mais également par l'interchangeabilité que le texte d'Apollinaire propose entre la figure du poète-prophète et du Christ qui réalisent des actions semblables. Cependant, à la différence du Christ qui sauve les autres, le poète se sauve lui-même, les autres deviennent les supports de sa prophétie et de sa connaissance : il les utilise pour devenir, pour être créé et cela est créé à travers la vue.

Le sens suivant, qui est développé par différentes métaphores dont une partie ont des connotations mystiques, religieuses, voire magiques, est l'odorat. Le poète crée et découvre la réalité par l'olfaction d'endroits qui renvoient directement aux symboles du christianisme :

*Il me suffit de* sentir *l'odeur de leurs églises*
*L'*odeur *des fleuves dans leurs villes*
*Le* parfum *des fleurs dans les jardins publics*
*O Corneille Agrippa l'odeur d'un petit chien m'eût suffi*
*Pour décrire exactement tes concitoyens de Cologne*

*Leurs rois-mages et la ribambelle ursuline*
*Qui t'inspirait l'erreur touchant toutes les femmes (50, nous soulignons).*

Le personnage lyrique reconnaît le monde par le biais des odeurs des églises et des fleuves (symbole du baptême du Christ), par les fleurs et l'odeur d'un chien qui est attribué à Corneille Agrippa[5]: il transforme le parcours qu'il entreprend, lui donne une teinte ésotérique et lui confère le côté initiatique que nous mentionnions. Cela renforce l'idée de la transformation alchimique, du devenir à travers les autres vers le soi. La mention des rois mages est aussi directement liée à la naissance du Christ (Matthieu 2, 1-12) et à sa reconnaissance en tant que « roi des Juifs ». Le fait d'insérer dans le même vers les litanies ursulines[6] comme une continuation de la légende christique sert de renvoi à la dichotomie masculin/féminin qu'Apollinaire traite dans plusieurs de ses vers. À partir du vers 40 la description des sens devient plus présente mais les renvois aux actions du Christ ne disparaissent pas. Quand il mentionne le goût, il y rattache le laurier[7], symbole impérial qui est en opposition à la couronne faite d'épines[8].

*Il me suffit de* goûter *la saveur de laurier qu'on cultive pour que j'aime ou que je bafoue (50, nous soulignons).*

Les éléments qui décrivent le troisième sens sont présentés en opposition (« j'aime »/ « je bafoue »): ils sont superposés, amalgamés, déformés. Les vers deviennent plus courts – de 24 syllabes pour le vers 40 à 7 syllabes pour le vers 41 – et le texte devient plus rapide. Il devient impatient. Il souhaite la création. Il désire devenir, se matérialiser, ne plus douter. Le personnage en arrive au quatrième sens, tactile.

*Et de* toucher *les vêtements*
*Pour ne pas douter si l'on est frileux ou non (50, nous soulignons).*

Il en arrive à parler de choses moins symboliques, quasi banales comme les vêtements qui, en relation avec le toucher, renvoient tout de même à un des miracles que le Christ a réalisé sur la femme hémorragique et qui se disait : « Si je touche au moins ses vêtements, je serai sauvée. » (Marc 5, 25). Chez Apollinaire, le toucher n'est pas miraculeux, il est ordinaire, mécanique, il manque de figures de style mais il se rapproche du corps, de l'apparition physique du poète-prophète, de sa matérialisation.

Le rapport au corps continue dans la description du cinquième sens qui est l'ouïe et le poète devient « porteur des organes de sens » (Lentengre 93). Le rapprochement du corps est total.

*O gens que je connais*
*Il me suffit d'*entendre *le bruit de leurs pas*
*Pour pouvoir indiquer à jamais la direction qu'ils ont prise*
*Il me suffit de tous ceux-là pour me croire le droit*
*De ressusciter les autres (50, nous soulignons).*

Le personnage-narrateur connaît les gens, il entend leurs pas, il sait la direction qu'ils ont prise, il se rapproche d'eux, il fait partie des gens et cela lui donne le droit d'en arriver au statut le plus extraordinaire qui est attribué au Christ : la résurrection.

Le poète qui se croit en droit de ressusciter les autres (Bates 12) s'attribue la force messianique mais aussi la force divine qui a ressuscité le Christ. Cet « autre » est donc multiple, il peut désigner différentes instances comme la place du poète peut être différente : parmi les autres ou à l'extérieur d'eux, comme une force omniprésente. Jean-Claude Chevalier voit dans cette procession de la création des sens du poète la forme du récit circulaire qui « culmine en son centre » (Chevalier 221). C'est donc en connaissant les autres que le poète arrive à se connaître et à se construire et c'est ici qu'il est possible de voir le poème dans la lumière de l'anti-unanimisme[9] d'Apollinaire car le poète s'identifie par rapport aux autres, existe par eux mais ne devient que « soi »[10]. Même si Marie-Louise Lentengre est d'avis que « Pour Apollinaire, la poésie ne procède pas d'un geste épiphanique, mais, précisément, d'un geste créateur » (101), le geste créateur que nous voyons dans « Cortège » est bien mimé sur une épiphanie, une révélation, même si elle n'est pas soudaine, de l'existence du poète, du « soi » à travers les autres et par leurs biais. Les sens du poète sont animés par la présence et l'existence des autres et, comme nous le verrons par la suite, le poète est construit par les autres, comme l'image d'une totalisation de l'humanité.

Au vers 48 le personnage lyrique revient donc à l'attente de soi-même commencée au vers 20 mais ce n'est plus la même attente car avec l'apparition de la corporalité il sait se reconnaître, même si, pour le moment, il n'est pas parmi ceux qu'il aime :

*Un jour je m'attendais moi-même*
*Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes*
*Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime*
*Parmi lesquels je n'étais pas (51)*

Le poète ne s'attend donc plus pour se découvrir et se connaître mais pour faire la paix avec ce qu'il est et pour s'aimer. Il reprend la diversité des pronoms pour se nommer et l'utilisation de l'imparfait qui accentue le déroulement, la continuité, l'insécurité de la finalité de ses actes, comme une temporalité dans laquelle les évènements sont figés et les actions n'ont pas d'aboutissement.

Cette seconde partie du poème se poursuit avec l'apparition des espaces et de la foule qui participent à la manifestation du corps du poète-prophète :

*Les géants couverts d'algues passaient dans leurs villes*
*Sous-marines où les tours seules étaient des îles*
*Et cette mer avec les clartés de ses profondeurs*
*Coulait sang de mes veines et fait battre mon cœur*
*Puis sur cette terre il venait mille peuplades blanches*
*Dont chaque homme tenait une rose à la main*
*Et le langage qu'ils inventaient en chemin*
*Je l'appris de leur bouche et je le parle encore (51).*

L'anatomie du poète est animée par l'eau et le champ lexical qui lui correspond : « algues », « sous-marine », « îles », « mer ». L'oxymore « clartés de ses profondeurs » est suivi du « sang de mes veines » qui, en étant une nouvelle référence intertextuelle au parcours christique, désigne une dichotomie intrinsèque attribuable au sang du corps humain : comme l'eau de la mer, le sang est à la fois dans l'obscurité et dans la clarté. Cette partie du poème peut être vue comme une version alchimiste de la création et de la régénération humaine. La rose, symbole de la vie et de la lumière, renvoie vers l'apparition imminente du poète sous sa forme entière.

Cette partie présente le paysage que le poète voit sur son parcours initiatique mais semble manquer de toute réflexion directe sur l'intériorité de ce corps en formation. Richard Stamelman est d'avis que le paysage est l'intérieur du poète (Stamelman 416) et c'est une analyse plausible quand nous considérons le « sang », les « veines » et le « cœur ». Le paysage comme le corps transposent donc des désirs spirituels, d'où la progression vers l'unité, l'amour, l'atemporalité.

À partir du vers 60 - « Le cortège passait et j'y cherchais mon corps » - commence une troisième section du poème (nous nous écartons ici de Richard Stamelman (407) qui ne retient en tant que troisième partie que les deux dernières strophes v. 66-73), un moment de prise de conscience de la corporalité du poète instauré par le mot « cortège », qui donne son nom au poème. L'arrivée du cortège est synonyme de l'arrivée des parties du poète, le cortège annonce sa formation :

*Le cortège passait et j'y cherchais mon corps*
*Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même*
*Amenaient un à un les morceaux de moi-même*
*On me bâtit peu à peu comme on élève une tour*
*Les peuples s'entassaient et je parus moi-même*
*Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines (51).*

Le poète apparaît comme entité entière, créée par les autres et reconnaissable, de lui-même, c'est l'aboutissement de tout le parcours initiatique et prophétique de la création. L'allitération du vers 62 « Amenaient un à un les morceaux de moi-même » renvoie aux vers 50-51 comme un écho de ceux qu'il aimait sans faire partie d'eux. Il se rapproche des autres en retrouvant sa corporalité, il existe donc il n'est plus le mal-aimé. Cette séquence peut être considérée comme la révélation du poète, son hapax existentiel au sens de Jankélévitch[11]. L'aboutissement de son existence est résumé à cette tour qui est construite peu à peu. La « tour Apollinaire » a été considérée sous plusieurs aspects par les critiques. Certains la regardent comme une manifestation de connaissances occultes[12], d'autres comme la reconnaissance par le poète des « traces du divin dans son corps » (Alexandre 24). Le cortège en tant que totalité de gens qui accompagnent le poète peut être aussi perçu comme questionnement et il nous renvoie à l'idée du poète qui se demande « corps t'ai-je ? » (Alexandre et Debreuille 48).

Le personnage lyrique est à l'extérieur du cortège qui passe devant lui et cherche à se voir. Apparaissent des morceaux de lui et Guillaume est bâti, peu à peu, comme la tour de Babel dans laquelle les peuples s'entassent et, par ce fait, lui donnent forme. C'est une image qui nous interpelle car elle présente l'importance

des autres dans la construction du soi. Dans son article « Apollinaire en Arlequin. Observations sur le lyrisme de Guillaume Apollinaire dans *Alcools* », Jean-Michel Maulpoix dit que « son identité est une somme polyphonique » (Maulpoix) et nous montre que cette formule convient parfaitement à cette mosaïque d'où apparaissent la personnalité et la matérialité du personnage. Cette tour humaine n'existe qu'à travers les corps et les expériences des autres et la vie ne peut être conçue que grâce à d'autres vies. L'existence se concrétise dans « tous les corps et les choses humaines » (51) et cette prise de conscience du corps éloigne le poème des références aux Évangiles et à la vie du Christ. En découvrant sa corporéité, le poète « interroge tous les systèmes de signes que la caravane humaine a élaborés, les langues et les mythes, il les fait parler – et en ce sens, il est bien « prophète », « celui qui parle à la place de » -, il les organise en cortège » (Chevalier 93).

C'est donc en utilisant des éléments du parcours du Christ que le poète découvre le monde : la mimesis de la vie d'un prophète permet au poète de se manifester dans ce geste créateur. C'est une thématique qui est chère à Apollinaire. Comme le mentionne Scott Bates, dans « Cortège" on trouve des « variations on this monistic, materialistic, and yet Orphic system belief will appear in his writings for the rest of his life"[13] (17). L'identité fragmentée et sa reconstruction par les autres personnes, religions, histoires est ce qui est caractéristique de la poésie apollinarienne. De ce point de vue, le cortège est le symbole parfaitement choisi pour désigner cet amalgame de références qui construisent sa création, donc sa vie.

Mais toute vie est passagère, tout passe et le personnage découvre dans son existence récemment matérialisée un avenir vide et un passé grandissant en lui.

*Temps passés, trépassés, les dieux qui me formâtes*
*Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes*
*Et détournant mes yeux de ce vide avenir*
*En moi-même je vois tout le Passé grandir.*

*Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore*
*Près du passé luisant demain est incolore,*
*Il est informe aussi près de ce qui parfait*
*Présente tout ensemble et l'effort et l'effet (51).*

Cet avenir qu'il appelle incolore est mis en opposition au « passé luisant » mais c'est le présent, le moment de la prise de conscience, qui demeure « et l'effort et l'effet » et qui font de « Cortège » « un poème *achevé* » (Alexandre et Debreuille 93). Marie-Louise Lentengre est d'avis que « La dernière strophe de Cortège, composé en 1912, désigne bien l'œuvre comme lieu où s'accomplit la connaissance de la poésie à travers la perception simultanée de sa constitution et de sa résonance » (59) et, d'après Jean-Claude Chevalier, « Cortège » représente un des poèmes de l'âme nouvelle (16). L'utilisation du mot « âme » par Jean-Claude Chevalier est très curieuse dans ce contexte car Apollinaire ne l'utilise jamais dans le poème. C'est comme si cette construction identitaire ne reposait que sur la matérialité des espaces et la corporalité, celle des autres et celle du poète. C'est la « construction amphionique » (Fabry et Hilgar 168) du poète qui en établissant la forme de son corps, peut se reconnaître, se définir en tant qu'être et, de ce fait, analyser le passage du temps et sa formation par les dieux auxquels il s'adresse. La

temporalité est un élément important dans ce poème. Du point de vue pratique, l'utilisation des temps grammaticaux est très diversifiée et demande une grande attention de la part du lecteur. Du point de vue théorique, le temps est analysé par le personnage lyrique qui a une prédilection pour le passé, pour le temps dans lequel l'expérience est déjà accomplie. La connaissance de soi est acquise à travers l'existence parmi les autres et la création artistique offre au poète « the only possibility of immortality »[14] (Stamelman 418) dans ce « passé luisant ». C'est, sans faire de référence directe, une résurrection et une ascension par la création et cela confirme le rôle du poète en tant que prophète, même s'il n'est prophète que pour se sauver lui-même.

« Cortège » est une immersion dans une longue promenade fragmentée qui met en scène la construction physique et identitaire du personnage lyrique à travers les autres. À travers ses cinq sens, c'est tout un univers de création poétique qui est proposé au lecteur et il devient prophétique par l'intertextualité qu'Apollinaire intègre fortement dans le corpus du texte. Tous les éléments combinés donnent une corporalité non seulement au personnage lyrique, à ceux qu'il côtoie et à ce qu'il découvre autour de lui, mais lui donnent aussi une vision qui concerne la temporalité et l'expérience artistique. C'est comme si la rencontre physique, matérielle de l'autre servait à valider sa propre existence et sa création en lui attribuant des pouvoirs démiurgiques. Ses pouvoirs se matérialisent dans l'acte créateur et le poète devient prophète par le biais de son art, en accomplissant la transposition, sous la forme d'un poème, du monde qu'il perçoit à travers ses cinq sens.

## Note

---

[1] Un renvoi au personnage légendaire du Juif errant.

[2] Lentengre, Marie-Louise. *Apollinaire et le nouveau lyrisme*. Modena : Mucchi, 1984, p. 72 « Poétique et prophétique sont synonymes chez Apollinaire, ils désignent une seule parole, une "énigme sereine" qui donne immédiatement à entendre sa vérité dans le mystère apparent de son sens ».

[3] Division qui a été aussi signalée dans l'article Stamelman, Richard. "Apollinaire's "Cortege": The Poetics of Introspection", *Papers on Language and Literature*, Edwardsville, IL, 1973, n° 9 p. 407.

[4] Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Flammarion, 1986, p. 455 « Ensuite il récita le Misereatur et l'Indulgentiam, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres: puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses: puis sur la bouche qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure: puis sur les mains, qui se plaisaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissement de ses désirs, et qui maintenant ne marchaient plus ».

[5] Henri Corneille Agrippa de Nettesheim - savant occultiste, alchimiste et ésotériste.

[6] Renvoi à Sainte Ursule qui est au centre de la tradition chrétienne des onze mille vierges. Michel Décaudin y voit une « certitude de la supériorité morale des femmes ». Décaudin, Michel. *Le Dossier D' « Alcools »*. Genève : Droz, 1960, p. 128.

[7] Symbole d'immortalité et de gloire. Dans l'Antiquité il servait à tresser des couronnes aux poètes et aux héros.

[8] Dans la tradition chrétienne qui souhaite glorifier la victoire du Christ sur la mort, il existe une *Crux invicta*, réécriture de la passion du Christ où le chemin de croix est inversé et où tous les attributs et évènements négatifs prennent une tournure positive. L'exemple qui nous intéresse est la couronne d'épines qui est transformée en couronne de lauriers, symbole emprunté au même empire qui l'a fait souffrir. Cottin, Jérôme. *Jésus-Christ en écriture d'images: Premières représentations chrétiennes*. Genève : Labor et fides, 1990, p. 137.

[9] Doctrine littéraire du début du XXe siècle selon laquelle l'écrivain doit exprimer l'âme collective. Au contraire, dans *Le Dossier D'« Alcools »*, Michel Décaudin indique que le mouvement qui a lieu entre les vers 19-73 « rappelle certains thèmes de l'unanimisme ». Décaudin, Michel. *Le Dossier D'« Alcools »*. Genève : Droz, 1960, p. 128.

[10] Idée renforcée par les remarques de Jean- François Louette dans son essai « L'unanime et "l'uni-corps" » dans Alexandre, Didier, et Jean-Yves Debreuille. *Alcools, en corps : Lectures et situation du recueil d'Apollinaire*. Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 1998.

[11] Notion introduite par Vladimir Jankélévitch qui considère que « toute vraie occasion est un hapax, c'est-à-dire qu'elle ne comporte ni précédent, ni réédition, ni avant-goût ni arrière-goût: elle ne s'annonce pas par des signes précurseurs et ne connaît pas de "seconde fois" » Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, PUF, 1957, p. 117.

[12] Fabry, Anne Srabian de, et Marie France Hilgar. *Études autour d'Alcools.* Birmingham, Ala. : Summa Publications, 1985, p. 144 « La reconstruction du poète en occultiste suivra le scénario qu'il propose lui-même dans ces quelques vers de "Cortège" : "Le cortège passait et j'y cherchais mon corps/ Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même/ Amenaient un à un les morceaux de moi-même/ On me bâtit peu à peu comme on élève une tour" (vv.60-63). Si nous considérons le symbole de la "tour Apollinaire," nous remarquons d'abord que les fondements solides de celle-ci se composent de certaines connaissances profondes de la sorcellerie et de la magie ».

[13] « des variations sur ce système de croyance moniste, matérialiste et cependant orphique apparaîtront dans ses écrits pour le reste de sa vie » (nous traduisons).

[14] « l'unique possibilité d'immortalité » (nous traduisons).

## Références bibliographiques


Alexandre, Didier. *Guillaume Apollinaire : Alcools.* Paris : PUF, 1994.

Alexandre, Didier, et Jean-Yves Debreuille. *Alcools, en corps : Lectures et situation du recueil d'Apollinaire*. Grenoble : Université Stendhal-Grenoble 3, 1998.

Apollinaire, Guillaume. *Alcools : Poèmes, 1898-1913*. Lausanne : L'Abbaye du livre, 1946.

Apollinaire, Guillaume et al. *Si je mourais là-bas : Poèmes de la Grande Guerre*. Bruxelles : Complexe, 2006.

Bates, Scott. *Guillaume Apollinaire.* New York : Twayne Publishers, 1967.

Bonnet, Marguerite. « À propos de Cortège : Apollinaire et Picabia », *Lettres modernes* 85 (1964): p. 62-75.

Carmody, Francis J. *The Evolution of Apollinaire's Poetics, 1901-1914*. Berkeley : University of California Press, 1963.

Cassou, Jean. Apollinaire Poète et Prophète. n.p. : 1960. *Bibliotheksverbund Bayern*.

Chevalier, Jean-Claude. *Alcools d'Apollinaire : essai d'analyse des formes poétiques.* Paris : Lettres modernes, 1970.

Clancier, Anne. *Guillaume Apollinaire : Les Incertitudes de l'identité*. Paris : L'Harmattan, 2006.

Cottin, Jérôme. *Jésus-Christ en écriture d'images : Premières représentations chrétiennes*. Genève : Editions Labor et Fides, 1990.
Décaudin, Michel. *Le Dossier d'« Alcools »*. Genève : Droz, 1960.
Fabry, Anne Srabian de, et Marie France Hilgar. *Études autour d'Alcools.* Birmingham, AL : Summa Publications, 1985.
Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Flammarion, 1986.
Grojnowski, Daniel. « Apollinaire-Orphée : Sur la poétique d'Alcools », *Romantisme* 11.33 (1981): p. 91-108.
Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*. Paris : PUF, 1957.
Lentengre, Marie-Louise. *Apollinaire et le nouveau lyrisme*. Modena : Mucchi, 1984.
Maulpoix, Jean-Michel. « Apollinaire en Arlequin. Observations sur le lyrisme de Guillaume Apollinaire dans *Alcools* ». Fabula / Les colloques, *Problèmes d'*Alcools, 11 mars 2012.
*http://www.fabula.org/colloques/document1688.php*. (consulté le 24 novembre 2021).
Prouteau, Gilbert. « Le prophète du XXe siècle », *Figaro Littéraire* (nov. 1968): p. 4-10.
Rousselot, Jean. « Apollinaire le prophète : le poète au fil de son œuvre », *Nouvelles Littéraires* 2146.7 (nov. 1968).
Stamelman, Richard. « Apollinaire's "Cortege": The Poetics of Introspection », *Papers on Language and Literature* 9 (1973): p. 406-419.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.08 CZU: 821.133.3.09

# IMPACTUL BIOGRAFIEI CÂTORVA ROMANCIERI REALIȘTI FRANCEZI ASUPRA UTILIZĂRII ELEMENTELOR CROMATICE ÎN OPERELE LOR LITERARE

**Ana GHEORGHIȚĂ**
*Universitatea de Stat din Moldova*

Pentru a interpreta în mod precis și profund elementele cromatice utilizate în operele câtorva romancieri realiști francezi, precum Honoré de Balzac (*Femeia de treizeci de ani, Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau*), Gustave Flaubert (*Doamna Bovary, Salammbô)*, Stendhal (*Roșu și Negru*), Guy de Maupassant (*Bel-Ami*) și Prosper Mérimée (*Carmen*), este esențială analiza minuțioasă a principalelor repere biografice din viața și creația autorilor, deoarece acestea nu au putut să nu influențeze predilecțiile coloristice ale scriitorilor și, implicit, modalitățile de materializare a acestora în textele artistice. Analiza elementelor cromatice efectuată prin prisma impactului anumitor aspecte din biografiile autorilor asupra operelor lor literare, ne permite să afirmăm că problemele existențiale, trăirile personale, relaționarea cu mediul socio-uman au o importanță marcantă și sugestivă pentru creația artistică, în general, și pentru modalitatea de transmitere a ideii principale a unei opere literare către cititor, în special. Utilizarea activă a elementelor cromatice corespunde, de cele mai dese ori, etapelor importante din viața scriitorilor, trăsăturilor psihotipice manifestate de către aceștia atât în activitatea cotidiană, cât și în cea de creație. În contextul dat, cromatica servește drept instrument eficient de realizare a intenției autorului de a concentra atenția cititorului asupra lumii interioare a personajului, de a-l conduce spre identificarea motivației psihologice a celor întâmplate și de a-l face să reflecteze asupra acestora.
**Cuvinte-cheie:** *cromatică, element cromatic, culoare, reper biografic, romancier realist, predilecție cromatică, text artistic, impact psihoemoțional.*

In order to interpret precisely and deeply the chromatic elements used in the works of several French realist novelists, such as Honoré de Balzac (*A Woman of Thirty*, *The History of César Birotteau Rise and Fall*), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*, *Salammbô*), Stendhal (*Red and Black*), Guy de Maupassant (*Bel-Ami*) and Prosper Mérimée (*Carmen*), the thorough analysis of main biographical references in the authors life and creation is essential, because these could necessarily influence the writers coloristic predilections and, implicitly, their materialization modalities in artistic texts. The chromatic elements analysis performed through the prism of the authors' biographies certain aspects impact on their literary works, allows us to affirm that existential problems, personal experiences, relationship with the socio-human environment have a noteworthy and suggestive importance for artistic creation, in general, and for the modality of a literary work main idea conveying to the reader, in particular. The chromatic elements active use corresponds, most of the time, to important stages in the writers' lives, to psychotypical traits manifested by them both in their daily and creative activities. In the given context, chromatics serves as an effective tool to achieve the author's intention to focus reader's attention on the character inner world, to lead him to identify the psychological motivation of events that happened and to make him reflect on them.
**Key words:** *chromatics, chromatic element, color, biographical reference, realist novelist, chromatic predilection, artistic text, psychoemotional impact.*

Culoarea este un fenomen omniprezent atât în natura înconjurătoare, cât și în mediul uman, generând o multitudine de sentimente, emoții, trăiri. Fiecare culoare spectrală, dar și fiecare dintre numeroasele nuanțe ale acesteia, acționează asupra psihicului uman într-un anume mod, impactul rezultat din această conexiune fiind, de fiecare dată, altul, diferit de la om la om, de la o stare situațională a acestuia la alta. Este firesc, deci, ca oamenii de creație, a căror țintă primordială este tocmai sfera psihoemoțională a consumatorului de frumos, să apeleze la culoare, cu multiplele sale valori simbolice, pentru a facilita înțelegerea de către acesta a propriilor mesaje artistice, pentru a-și deschide în fața lui lumea interioară și, implicit, pentru a-l face părtaș la trăirile sale.

În vederea interpretării precise și profunde a cromaticii utilizate în operele câtorva romancieri realiști francezi este esențială analiza minuțioasă a principalelor repere biografice din viața și creația autorilor, deoarece acestea nu au putut să nu influențeze predilecțiile coloristice ale scriitorilor și, implicit, modalitățile de materializare a acestora în textele artistice.

Bunăoară, pasiunea lui Honoré de Balzac pentru roman s-a soldat cu un proiect grandios, nemaiîntâlnit până la acea vreme în lumea literară. Este vorba despre *Comedia Umană*, „care rezumă o umanitate întreagă, fiind o reușită inegalabilă” (Prus, p. 34). Romancierul prezintă în acest corpus solid câteva mii de personaje diferite, „cele mai expresive caracterizându-se prin intensitatea pasiunii care le domină. Personajele de prim-plan sunt revoltații, în afara legii, vehicule care traversează, în mare viteză și cu violență din sus în jos sau invers, etajele ierarhiei sociale ale *Comediei Umane*. Dinamismul extraordinar generează mitul energiei vitale” (p. 56).

Romanul *Femeia de treizeci de ani* este unul dintre primele sale proiecte literare românești, inclus ulterior în *Comedia Umană*. A început să-l scrie în 1829, iar apariția editorială datează cu 1842. Este, deci, un roman muncit din greu și din acest motiv a ținut la el în mod deosebit. Această perioadă de frământări și căutări corespunde întru totul spectrului amplu de elemente cromatice utilizate în paginile romanului.

Faptul că în romanul *Femeia de treizeci de ani* sub aspect cantitativ predomină albul (42 ex.) nu este o întâmplare. La momentul scrierii acestei opere, Balzac era plin de speranțe și satisfacție creativă, după ce, ani la rând, a *rătăcit* pe făgașuri literare străine spiritului său. Culoarea albă dintotdeauna a simbolizat încrederea în viitor și în forțele proprii, speranța în succes, Balzac-scriitorul fiind un exemplu viu în acest sens. Romancierul folosește culoarea albă în contrast cu alte culori, astfel sporind încărcătura emoțională a textului: „Ochii de foc (…) se conturau ca două ovale albe între două linii negre” (Balzac, Femeia de treizeci de ani, p. 11); „Soarele de la tropice îi înfrumusețase fața albă cu o culoare neagră, de o nuanță minunată (…)” (p. 118). Vom remarca faptul că, deloc întâmplător, Balzac i-a dedicat romanul *Femeia de treizeci de ani* prietenului său, pictorul Louis Boulanger, un pasionat al subiectelor zilei și un colorist consacrat. Cu siguranță, Balzac s-a referit anume la Boulanger atunci când afirma în romanul său: „Pictorii pot zugrăvi, cu ajutorul culorilor, asemenea portrete, (…) există în nuanțele culorii obrazului (…) fenomene de neexplicat (…)” (p. 131).

*Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau* este una dintre lucrările în care impactul biografic al autorului se face simțit cu deosebită intensitate. Încă din

tinerețe Balzac a încercat, în repetate rânduri, să se implice în afaceri, însă de fiecare dată aceste tentative se soldau cu dezastre financiare. Evident, autorul apelează la încărcătura asociativ-simbolică a elementelor cromatice tocmai pentru a amplifica mesajul său către cei din înalta societate pariziană, încercând astfel să-i readucă pe făgașul unei vieți cumpătate, în care să-și găsească loc și alte preocupări decât cele pecuniare.

Un alt exemplu sugestiv de influență a factorilor biografici asupra predilecțiilor cromatice ale scriitorilor este romanul *Doamna Bovary* de Gustave Flaubert, în care culoarea predominantă este albul. Și e firesc să fie așa, dacă luăm în cont biografia autorului. S-a născut și a crescut în cadrul melancolic al spitalului Hôtel-Dieu din Rouen, unde tatăl său, un chirurg cu reputație excelentă, deținea funcția de medic-șef. Astfel, încă din copilărie, Flaubert a fost alături de suferințele umane, de impactul implacabil al morții, de albul steril al saloanelor de spital și al uniformelor purtate de personalul medical.

Pentru Flaubert albul este mai mult decât o culoare. Este un simbol personificat, un element grăitor al statutului socio-profesional, un element având valoare intrinsecă atunci când se referă la oameni concreți: „Chipurile lor aveau acea culoare pe care o poate da numai bogăția, un alb subliniat de paloarea porțelanurilor, acel alb sănătos, întreținut de un regim cumpătat și de mâncăruri alese” (Flaubert, Doamna Bovary, p. 52-53).

Surmenat de controversele provocate de apariția romanului *Doamna Bovary*, Flaubert decide să ia o pauză, retrăgându-se din mediul viciat de scandaluri mondene al Parisului, considerând, pe bună dreptate, că aceasta ar fi benefică pentru sănătatea sa șubredă. Astfel, în 1858, efectuează o călătorie în Tunisia (vechea Cartagină), după care începe preparativele pentru scrierea unui nou roman, *Salammbô*, apărut de sub tipar cinci ani mai târziu. Este semnificativ faptul că dintre elementele cromatice, utilizate din abundență de autor, culoarea roșie este cea mai frecvent întâlnită în text (116 din totalul de 482 ex.), aceasta având menirea să exprime, simbolic vorbind, preocuparea lui Flaubert pentru propria sănătate, dar și pasiunile răscolitoare prin care trecea, cum ar fi sentimentele sterile pe care le nutrea decenii la rând pentru dragostea vieții sale, Élisa Schlésinger, acest detaliu trist din biografia scriitorului repercutând asupra subiectului romanului *Salammbô*. Dragostea nerealizată a lui Flaubert se regăsește în dragostea nefericită a lui Salammbô, culoarea roșie subliniind tragismul situației, în timp ce îmbinarea roșu-negru devine aproape obsesivă pentru autor: „Își îndreptă ochii spre palat și văzu porțile roșii ale catului de sus închizându-și crucile negre” (Flaubert, Salammbô, p. 18).

În romanul *Roșu și Negru* s-au developat toate aspirațiile personale ale lui Stendhal, multe dintre acestea balansând între realism și romantism. Sub aspectul simbolismului cromatic, romanul *Roșu și Negru* este un exemplu de împletire reușită a culorilor atât în sensul redării expresive a chipurilor fizice, cât și în cel al conturării lumii interioare și a caracterelor complexe ale personajelor. O bună parte din viață Stendhal și-a petrecut-o în garnizoană, fiind ofițer activ în armata franceză. Regulile vieții de cazarmă îi erau cunoscute și familiare. Iată de ce aspirațiile lui Sorel spre cariera militară îi trezesc cititorului anumite asociații cu biografia lui Stendhal. Elementele cromatice utilizate în raport cu vestimentația și interioarele sunt în corespundere cu moda vremii și rangul social al personajelor,

lăsând cititorului impresia de cunoaștere profundă, de către autor, a subiectului abordat: „Acolo își lepădă oftând frumoasa uniformă albastră, sabia, epoleții, ca să îmbrace ponositul veșmânt negru” (Stendhal, p. 93).

În vasta pânză epică a romanului *Roșu și Negru* s-au manifestat și convingerile de creație ale lui Stendhal care, în ultimă instanță, după o îndelungată perioadă de oscilare între diverse genuri și curente literare, optează, totuși, pentru realism. Această alegere conștient asumată, bazată pe experiența de viață și de creație, își găsește o expresie sugestivă și colorată în chiar textul romanului: „(...) un roman e ca o oglindă purtată de-a lungul unui drum bătut de multă lume. El va răsfrânge în ochi când seninul cerului albastru, când noroiul mocirlelor din cale” ( p. 315-316).

Fiind o fire sociabilă, un alt romancier realist francez, Guy de Maupassant, a stabilit relații de prietenie și conlucrare cu mulți dintre scriitorii celebri ai timpului, asemeni unui elev sârguincios învățând de la fiecare câte ceva. Astfel, s-a lăsat influențat de Flaubert, prieten bun al mamei sale, care îi deschide în față oportunitățile realismului literar, sfătuindu-l să privească lumea cu ochi exigenți, să exerseze permanent în arta scrisului, adjudecându-și stiluri și procedee noi, să studieze atent observațiile critice asupra creației sale. La fel ca și operele lui Flaubert, romanul său *Bel-Ami* se remarcă printr-o policromie debordantă: „(...) paharele erau pline cu băuturi roșii, galbene, cafenii, de toate nuanțele (...)” (Maupassant, p. 4); „(...) cărți rânduite cu grijă pe rafturi de lemn negru. Scoarțele legate ale cărților, de tonuri felurite, roșii, galbene, verzi, viorii și albastre, dădeau viață și voioșie acestei plicticoase înșiruiri” ( p. 30). Mai mult decât atât, prozatorul își înzestrează personajul central din *Bel-Ami,* Georges Duroy, cu multe dintre propriile caracteristici; chiar și trăsăturile exterioare le sunt comune sub aspect cromatic: „Înalt, bine făcut, blond, de un blond castaniu ușor roșcat, cu mustața în furculiță, cu ochi albaștri, limpezi (...)” (p. 4).

După ce a petrecut o bună parte din viață în lipsuri materiale, Maupassant a ajuns, la un moment dat, printre cei mai bogați oameni ai Parisului, creația literară aducându-i valorile materiale de care nu a beneficiat nici în copilărie, nici în tinerețe. Ecoul acestei schimbări radicale se regăsește în numeroasele descrieri cromatice de interioare, locuri pitorești, monumente și clădiri, Maupassant prezentând în evoluție procesul de căpătuire a personajului central: de la sărăcie – „Duroy (...) se opri într-un fel de salon prăfuit și prăpădit, tapetat cu o imitație de catifea galben-verzuie plină de pete și găurită (...)” (p. 8); „Pereții tapetați cu hârtie cenușie cu bucheţele albastre aveau tot atâtea pete câte flori” (p. 26); la lux și opulență – „Pereții erau îmbrăcați într-o stofă scumpă de un vioriu șters, presărat cu floricele de mătase galbenă (...). La uși atârnau perdele dintr-un postav de manta albastru-cenușiu, pe care erau lucrate de mână, cu mătase roșie, câteva garoafe (...)” (p. 22); „În tot lungul havuzului de marmură erau puse pe jos perne (...) și pe nisipul de aur de la fund peștii păreau de un roșu aprins, trecând ca niște flăcări prin apa străvezie sau arătându-și tivul albastru care le mărginea solzii” (p. 227)

Prosper Mérimée, care în afară de Franța, a parcurs în lung și în lat Anglia, Italia, Grecia, țările Orientului, Spania (aceasta din urmă fiindu-i țară de suflet), a abordat subtil subiecte preluate fie din tradițiile, fie din realitățile acestor meleaguri. *Carmen* abordează moravurile țiganilor din Spania, autorul punând în aplicare toate cunoștințele sale dintr-un șir de domenii științifice, cum ar fi

antropologia, fiziognomia, arheologia, etnografia, istoria, pentru ca astfel să închege o pânză epică pe cât de documentată, pe atât de emoționantă. Naratorul (în chipul acestuia îl recunoaştem pe Mérimée-savantul) nu se limitează la descrierile superficiale ale personajelor, ci îi prezintă cititorului adevărate mostre de observații antropologice (ne referim, în special, la capitolul IV al romanului-nuvelă): „Tenul țiganilor este foarte smolit, întotdeauna mai închis la culoare decât cel al populațiilor printre care trăiesc. De aici și denumirea *Calés*, negrii, prin care se autonumesc deseori. Au ochii pronunțat oblici, foarte negri, umbriți de gene lungi și dese" (*trad. noastră*) (Mérimée, p. 301). Este de remarcat și faptul că naratorul (autorul) nu este un simplu călător prin Spania, ci, mai degrabă, un atent cercetător al tradițiilor locului, etnografia pasionându-l pe Mérimée pe parcursul întregii vieți: „Femeile cumsecade nu se îmbrăcau în negru decât dimineața (...)" (*trad. noastră*) (p. 237); „Pentru ca o femeie să fie frumoasă, spun spaniolii, (...) ea trebuie să aibă trei lucruri negre: ochii, pleoapele și sprâncenele (...)" (*trad. noastră*) (p. 240). Deși, de cele mai multe ori, elementele cromatice utilizate de Mérimée se referă la aspectul exterior al personajelor, întâlnim și exemple de atribuire a acestora lumii lor interioare: „Garcia Chiorul (...) era negru la piele, dar și mai negru la suflet (...)" (*trad. noastră*) (p. 276).

În calitatea sa de inspector general al monumentelor istorice, Mérimée era un împătimit al călătoriilor, un admirator al peisajelor naturale. De aici și numeroasele descrieri de locuri pitorești, viu colorate, abil integrate în acțiunea romanului: „La poalele stâncilor, își lua avânt un izvor care cădea într-un iaz tapițat cu un nisip alb ca zăpada. Câțiva stejari mândri și verzi (...) se înălțau pe malurile lui" (*trad. noastră*) (p. 220); „Totuși, aceste forme albe și neclare, care se pictează pe sumbrul azur al fluviului, dădeau de lucru spiritelor poetice (...)" (*trad. noastră*) (p. 237).

Astfel, analiza elementelor cromatice efectuată prin prisma impactului anumitor aspecte din biografiile autorilor asupra operelor lor literare, ne permite să afirmăm că problemele existențiale, trăirile personale, relaționarea cu mediul socio-uman au o importanță marcantă și sugestivă pentru creația artistică, în general, și pentru modalitatea de transmitere a ideii principale a unei opere literare către cititor, în special. Utilizarea activă a elementelor cromatice corespunde, de cele mai dese ori, etapelor importante din viața scriitorilor, trăsăturilor psihotipice manifestate de către aceștia atât în activitatea cotidiană, cât și în cea de creație. În contextul dat, cromatica servește drept instrument eficient de realizare a intenției autorului de a concentra atenția cititorului asupra lumii interioare a personajului, de a-l conduce spre identificarea motivației psihologice a celor întâmplate și de a-l face să reflecteze asupra acestora.

## Referinţe bibliografice

Balzac, Honoré de. *Femeia de treizeci de ani*, traducere de H. Grămescu. Chișinău: Asociația „Cartea", 1993.

Balzac, Honoré de. *Istoria măririi și decăderii lui César Birotteau*, traducere de T. Ioachimescu. Chișinău: Asociația „Cartea", 1993.

Flaubert, Gustave. *Doamna Bovary*, traducere de A. Gromov. Chișinău: Editura „Cartea Moldovenească”, 1976. Flaubert, Gustave. *Salammbô*, traducere de A. Hodoș. Chișinău: Știința – Venus, 1994.
Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*, traducere de R. Malcoci. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1992.
Mérimée, Prosper. *Colomba*. *Carmen*. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1989.
Prus, Elena. *Pariziana romanescă: mit și modernitate*. Iași: Ed. Institutul European, 2006.
Stendhal. *Roșu și Negru*, traducere de G. Naum. Chișinău: Hyperion, Clasicii Literaturii Universale, 1994.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.09 CZU: 821.135.1.09

# LA CRITIQUE LITTÉRAIRE EN BESSARABIE

**Iraida COSTIN**
*Universitatea de Stat „Alecu Russo”, Bălți*

Retrospectiva criticii, adică o critică a criticii e necesară pentru a înregistra, identifica, conştientiza atât nivelul ei intelectual şi metodologic, cât şi starea prozei noastre la diferite faze de evoluție. „Mizeria şi splendoarea” criticii literare se testează, înainte de toate, în şi prin abordarea/examinarea/ interpretarea hermeneutică a operei lui Eminescu sau cea a lui Creangă.Conform cutumei acestor tipuri de lucrări, propunem o încercare de sinteză a istoricului unei probleme de investigaţie cu un trecut uneori defectuos, alteori extraordinar de dificil şi complex. În scopul unei minime disciplinări a disocierilor noastre metacritice, am putea distinge, în receptarea operei lui Creangă în Basarabia, trei etape, dificil de marcat, în termeni temporari, exact (ani, decenii). Critica a încercat să demonstreze că tocmai oralitatea, erudiția paramiologică, simțul genial instinctiv al limbii și al etosului popular, plăcerea de a povesti costituie repere sigure ale unui model narativ inconfundabil – Creangă. Modelul Creangă (felul povestitorului de a gândi lumea și ființa) în literatura noastră fie ea modernistă sau postmodernistă a contribuit din plin la remodelarea gândirii și simțirii prozatorului român, la remodelarea modelelor și a modelor pe parcursul a mai bine de un secol, deasemenea modelul Ion Creangă are în proza basarabeană un impact decisiv în afirmarea unui dialog al textelor.
**Cuvinte-cheie:** *crengianismul; tradiţionalism modern; idealuri umaniste; modernism; postmodernism basarabean; transpunere intertextuală; plurilingvism etc.*

The retrospective of criticism, i.e. a criticism of criticism, is necessary in order to record, identify, become aware of both its intellectual and methodological level and the state of our prose at different stages of evolution. The "misery and splendour" of literary criticism is tested, first of all, in and through the hermeneutical approach/examination/interpretation of Eminescu's or Creanga's work. In keeping with the custom of these types of work, we propose an attempt to synthesize the history of an investigative problem with a defective past sometimes, other times extraordinarily difficult and complex. For the purpose of minimum specification of our metacritical dissociations, we could distinguish, in the reception of Creanga's work in Bessarabia, three stages, difficult to mark, in temporary terms, exactly (years, decades). Critics have tried to show that it is precisely orality, paramiological erudition, the instinctive brilliant sense of language and popular ethos, the pleasure of storytelling, that constitute the sure landmarks of an incontestable narrative model - Creanga. Creanga's model (the storyteller's way of thinking about the world and people) in our literature, whether modernist or postmodernist, has fully contributed to the reshaping of the thinking and feeling of the Romanian prose writer, to the reshaping of models and fashions over more than a century, also the Ion Creanga model has a decisive impact in the Bessarabian prose in affirming a dialogue of texts.
**Keywords:** *modern traditionalism; humanist ideals; modernism; Bessarabian postmodernism; intertextual transposition; plurilingualism.*

Quels que soient les critères utilisés pour la périodisation, nous constaterons que la réception de Creanga dans l'histoire de la littérature coïncide largement avec les périodes définies sur le principe de la succession des générations/promotions

littéraires, des écoles et des méthodes de création, des normes extra-littéraires, etc. Le modernisme des années 1930, le modernisme/néo-modernisme des années 1960 et 1980 et le postmodernisme de Bessarabie se caractérisent, dans une mesure plus ou moins grande, par des attitudes admiratives, dogmatiques et créatives-esthétiques à l'égard du modèle de Creanga. La façon dont l'impact de Creanga sur la prose bessarabienne a été perçu pendant un siècle montre non seulement la naïveté et les préjugés lamentables, mais aussi des aperçus révélateurs et des contributions évidentes à l'étude du phénomène Creanga dans la prose bessarabienne.

**L'étape de l'émulation admirative**

La popularisation de Creanga, la transposition empathique du modèle narratif de Creanga a, pour reprendre une formule consacrée, une « phase d'auréole » dans laquelle l'admiration annihile tout début d'esprit critique. L'attitude des rédacteurs de la revue *La vie de la Bessarabie (Viața Basarabiei)* (1932 - 1944) est caractéristique. Quelques illustrations de l'enthousiasme avec lequel la prose de Gheorghe V. Madan (1872-1944), était appréciée sont suffisamment convaincantes, reproduite par Iordan Datcu dans l'étude introductive au volume *Gheorghe V. Madan. Écrits (Scrieri), vol. 1.* Les rédacteurs de la revue *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei)* ont fait preuve d'une subjectivité excessive et d'une grande passion dans leurs louanges. La prose de Madan a impressionné par "le ton direct d'un parfait conteur, digne de l'attribut de « Creanga de Bessarabie », le style débridé, fait des éléments forts de l'expression native de Bessarabie, enfin l'esprit large et aromatique, à certains endroits, avec une odeur âcre de moutarde, évoquant tantôt une douce prairie de lavande et de camomille, tantôt le sifflement éclatant de santé, de la poitrine durcie par le soleil d'un garçon... M. Gheorghe V. Madan reste un maître conteur, vigoureux et unique en son genre » (Bogdan Istru, *Gheorghe V. Madan. Échos de Bessarabie (Răsunete din Basarabia),* în *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei),* année VI, nr. 5-6, mai-juin 1937, p. 118-119). Nicolai Costenco : « La langue moldave pure, avec son parfum archaïque et la construction majestueuse des pièces, qui émeuvent parfois l'âme jusqu'aux larmes, comme dans l'admirable nouvelle *Les bottines d'Ionel (Ciubițelele lui Ionel)* – sont la clé du talent original et immortel de Gheorghe V. Madan ». (Année littéraire 1938, dans *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei*), année 1, janvier 1939).

Un autre commentateur : « la simplicité vraiment grande et impétueuse de ce rare cultivateur d'émotions qui entretiennent l'ambiance et exaltent l'attente. Ses métaphores sont des prières aux icônes et des supplications avec tous les sanglots des souvenirs ». (Sergiu Matei Nica, *Nostalgie de Santa Ghiță,* dans *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei*), année X, n° 6-7, juin-juillet 1941, n° 1, p. 149). Pour Gheorghe Bezviconi, Madan est « l'un des prosateurs les plus précieux de Bessarabie, un écrivain au sens propre du terme, appelé à juste titre le ‹‹ Creanga de Bessarabie ›› (La Revue *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei) et l'écriture de la Bessarabie »,* dans *La vie de la Bessarabie* (*Viața Basarabiei)*, année XII, n° 7-8, juillet-août 1943, p. 483-484). Nicolai Costenco a placé la nouvelle *Irimia Pârțag*, « un chef-d'œuvre de la littérature roumaine », qui peut se tenir aux côtés de la nouvelle *Moș Nichifor Coțcarul* de Creanga. (p. 6). L'éventail des citations nous donne, bien sûr, une image exagérée/déformée du crengianisme dans la prose

bessarabienne qui s'inscrit dans un traditionalisme moderne.

**L'étape des traitements dogmatiques**

Dans la première décennie d'après-guerre, mais aussi plus tard, la grille d'interprétation impressionniste se transforme en une grille prétendument scientifique et sociologique, en réalité sociologico-vulgaire de la manière la plus grossière. Dans la « décennie obsédante » (Marin Preda), mais aussi dans les années 1960 et 1980 (avec moins d'intensité), la lutte idéologique porte sur la méthode du réalisme socialiste, méthode de base de la littérature soviétique, mais de facto l'unique « méthode de création » qui est aussi formalisée dans les « pays du camp socialiste ». Dans l'idéologie du Kremlin, le monde est divisé en « deux camps ». D'où les nombreux « détournements idéologiques », les « intrigues ennemies » et bien d'autres fameuses « inventions » du « Parti » dans la lutte des classes. Dans l'atmosphère de la « guerre froide », la critique prolétaire était en guerre contre les « restes de la société bourgeoise », avec des prosternations/ « des révérences » devant l'Occident et d'autres « campagnes de parti » aux conséquences dramatiques pour le destin créatif de l'écrivain bessarabien. Les attitudes nihilistes, concernant la valorisation des classiques, ne sont pas fondamentalement différentes du ton donné encore dans la RASS moldave par Iosif Vainberg et Samuil Lehțâr, des prolétaires qui ont déclaré catégoriquement : « Si d'autres littératures ont laissé un héritage littéraire, qui peut au moins être utilisé après la révolution, la littérature moldave n'a pas eu un tel héritage. Et si nous posons la question de savoir ce que nous pouvons tirer de notre littérature d'hier, nous n'obtiendrons qu'une seule réponse : rien » (p. 188). C'est l'époque où Iosif Varticean, I. D. Ceban, Eugen Russev, Zunea Săpunaru, Ion Grecul, Barbu Rabii, Vera Panfil, Ramil Portnoi, Nicolae Corlăteanu, Vasile Coroban, Gheorghe Bogaci, etc. commencent à s'affirmer, en jouant, en règle générale, selon le répertoire du parti. Parmi les études sur le « patrimoine littéraire » consacrées à Ion Creanga, on peut citer *Ion Creanga le démocrate* (*octobre* 1945, n° 2) de Iosif Varticean et *Ion Creanga – le grand écrivain du peuple* (*octobre* 1947, n° 1) de Ramil Portnoi. Vigoureusement censurées, les œuvres d'Ion Creanga (1953) et de Mihai Eminescu (1954) paraissent pour la première fois dans la Bessarabie d'après-guerre, sous la direction de Ramil Portnoi, juif de nationalité, accusé de « nationalisme moldave ». Vigoureusement censurés en tant que « classiques de la littérature moldave », ils sont ensuite inclus dans l'*Histoire de la littérature moldave* (vol. I, 1958).

**Ramil Portnoi.** Dans sa monographie *Ion Creangă* (1955), avec de nombreux clichés et banalités sur le réalisme et l'humour du grand conteur, sont malheureusement traités sur le plan de la « lutte des classes », de la lutte contre les « vestiges bourgeois ». Creanga est un « réaliste critique », un idéologue et un défenseur du bourgeoisisme. Creanga, écrit Portnoi, rend avec sympathie les tendances petites-bourgeoises de la paysannerie et dépeint avec délice les formes de vie patriarcales. Ainsi, tout le sens des actions de Paul Ipate (*L'histoire de Stan Păţitul – Povestea lui Stan Păţitul*) est réduit à l'idée de s'enrichir. Ou avec quelle fierté il évoque dans ses *Souvenirs* son arrière-grand-père, le sonneur de cloches Ciubuc, à qui Vodă lui-même « donnait une tape sur l'épaule », ou avec quel plaisir il reproduit quelques images de la vie patriarcale ! » (p. 105) L'idée est également reprise dans l'édition de 1966 de la monographie (pp. 83-84).

**Haralambie Corbu.** En tant qu'idéologue de l'époque du réalisme socialiste, Haralampie Corbu a pour mission de sanctionner toute déviation du dogme. Un exemple de traitement vigilant des classiques, de réécriture du passé littéraire, de « revalorisation du patrimoine culturel » d'un point de vue idéologique, est le souci de « l'intégrité du message artistique » (p. 112). Une nouvelle cinématographique *À la recherche d'un gardien* (*Se caută un paznic)* de Vlad Ioviță basée sur l'histoire de Creanga *Ivan Turbincă*, « l'une des œuvres artistiques les plus réussies du grand conteur d'Humuleşti » (*ibidem : 112*). Le critique, au lieu de préciser le mode d'adaptation, qui consiste à transposer une œuvre dans d'autres dimensions stylistiques ou selon d'autres modalités (la continuité avec le texte établi est assurée), au lieu de préciser le mode de traitement, qui consiste aussi à reprendre des textes sous d'autres formes, mais avec des ajouts, des suppressions, sur la base d'une sélection, au lieu d'identifier d'éventuelles imitations, pastiches, parodies, dont la littérature ancienne est remplie jusqu'aux grands romantiques, le critique, après un éloge totalement inutile et démagogique d'Ivan Turbinca, de « l'immortel Ion Creanga », déclare que « toute tentative de « *compléter* » l'auteur d'Ivan Turbinca serait *un sacrilège* (ici et ci-dessous les mises en évidence nous appartiennent, I. C.-B.) » (*ibidem : 114*). Et dans la suite immédiate : « Et pourtant (!), *À la recherche d'un gardien* (*Se caută un paznic)* a droit à la vie » (langage stalinien-jdanoviste) et « ne tente pas l'autorité et la gloire de notre grand prosateur » (et pas chef !). Selon Corbu, le russe Ivan Turbinca est traité de manière erronée par Iovita : « Le point faible de la nouvelle de Vlad Iovita est, à notre avis, le visage du légendaire Ivan Turbinca » (*ibidem : 116*). Par ailleurs, Ivan est « l'homme qui *lutte contre les forces obscures au nom de nobles idéaux humanistes »* (*ibidem : 116*). Poussé par le « démon idéologique », le critique constate avec une perplexité qui n'a rien d'étonnant : « quand on finit de lire la nouvelle, on se demande : qui est Ivan Turbincă, qu'est-ce qu'il représente comme personnage idéal et humain ? Disons que Dieu est détrôné et que le faux paradis est aboli. Mais que se passe-t-il ensuite ? Les outils de « travail » d'Ivan étaient peut-être acceptables tant qu'il fallait détruire un monde faux et anti-humain. Mais ces outils destructeurs continuent à rester intacts même plus loin, et leur essence anti-humaine devient alors évidente » (*ibidem : 116*). Évidemment, c'est aussi le message de certaines de ces jolies et fines vulgarisations.

*L'étape de l'assimilation moderniste* n'est pas sans errances dogmatiques, elle est caractérisée par la confusion et, dans les cas les plus heureux, par un éclectisme méthodologique en concurrence avec la « théorie du réalisme socialiste » officiellement soutenue après les années 1960 (en Roumanie, le réalisme socialiste avait été abandonné). Il est vrai que dans les années 1970 et 1980, le « réalisme socialiste » a été traité dans les querelles littéraires comme un « système ouvert » (pour reprendre les termes de Roger Garaudy, un « réalisme sans limites »). En d'autres termes, on prouvait l'existence d'un modernisme « théorique » en habits socialistes-réalistes. L'intuition, parfois exceptionnellement, est éclipsée par une démagogie idéologique à peine déguisée.

**Mihai Cimpoi.** Originales et raffinées sont les études consacrées non seulement à Eminescu, mais aussi à Creangă, les classiques préférés. L'essai monographique *Le Moi archaïque. Ion Creangă : la dialectique de la mémoire et du souvenir (Eul arhaic. Ion Creangă : dialecticile amintirii şi memoriei)* (2011)

est une étude de synthèse qui poursuit et approfondit certaines des thèses du livre d'Eugen Simion, *Ion Creangă. Les cruautés d'un moraliste jovial (Ion Creangă. Cruzimile unui moralist jovial)* avec des contributions essentielles dans la nuance de la grille échographique, dans la dissociation de la structure anti-frastique du discours narratif de Creangă, avec certaines révélations de la perspective mythopo(i)etique et ontologique du monde de Creangă.

Creanga et la prose bessarabienne est un sujet de prédilection sur lequel l'exégète revient constamment dans *Une histoire ouverte de la littérature roumaine en Bessarabie* (*O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia)* (1996, 1997, 1998, 2002). Jusqu'en 1956, précise l'exégète, l'exil basarabien « a consisté en un éloignement de la véritable patrie culturelle », dans la privation « de l'accès aux valeurs classiques, puis en le limitant (Mihai Eminescu, Ion Creanga, Vasile Alecsandri étant considérés comme des classiques moldaves, et Ion Luca Caragiale et George Coşbuc comme des classiques non moldaves) » (p. 18). Résumant les affirmations de plusieurs critiques, Mihai Cimpoi qualifie Petru Gheorghian, George Dorul Dumitrescu, Ion Dragoslav et Gheorghe V. Madan, sur lequel « l'ombre tyrannique d'Ion Creanga » est stupéfiante (*ibidem : 115*). Certes, l'auteur de l'*Histoire ouverte (Istoriei deschise)* ne s'étonne pas de son vocabulaire régional, signe de l'émergence, dans la langue de l'époque, d'un « nouveau Creanga ». « Le qualificatif trop généreux de « Creanga de Bessarabie » a fait dans le cas de Gheorghe V. Madan, une longue carrière depuis la parution de ses deux volumes de prose *Échos de Bessarabie (Răsunete din Basarabia)* (1935) et *De nous de Bessarabie* (*De la noi din Basarabia)* (1938) jusqu'à l'acte de sa revalorisation au début des années 1990 (Iordan Datcu de Bucarest et Ion Ciocanu de Chisinau y souscrivent sans réserve) » (*ibidem : 116*).

Les affirmations du critique soutiennent l'idée que le nouveau « Creanga de Bessarabie », doué d'un « indiscutable don de conteur rompu à l'art du folklore », s'impose « selon les lignes du régionalisme programmatique provincial »; « Le crengianisme de Madan peut être démontré par le folklorisme, l'oralité, la jovialité, voire la réitération de certaines inflexions narratives », dont on peut retenir : « Hé, hé, toi, mon Dieu !... Il faisait si beau à Truşeni pendant les vacances de Noël, quand j'étais petit ! (« He-e-ei tu, doamne!... Că tare bine şi frumos mai era la noi în Truşeni de sărbătorile Crăciunului, când eram eu băieţel!... (*Ignatul*) » (*ibidem : 116*). Compte tenu de ces similitudes, il ne faut pas surestimer « le créngianisme de Gheorghe V. Madan », qui « se rattache à un folklorisme de base généralement caractéristique des prosateurs bessarabiens » et « du point de vue des valeurs, l'approche est amendable : Trusenii ne sont pas imprégnés du souffle homérique qui donne une dimension épique aux Humulesti » (*ibidem : 116*). On ne peut qu'être d'accord avec l'idée que « Les textes en prose de Madan ne sont que des études ethnologiques : même lorsqu'ils contiennent des sujets épiques plus larges, ils reproduisent des rites, des coutumes, des jeux d'enfants, des « danses masculines », les lieux et l'atmosphère des villages et des foires, des contes populaires, des chants haïdoucs, présentent des inventaires de biens et d'outils ou même des variétés de fruits » (*ibidem : 116*).

Des fragments comme celui-ci illustrent bien ce point de vue : « Il existe de nombreuses sortes et variétés de cerises. Les plus savoureuses et les plus recherchées par les marchands sont celles que l'on appelle *romance* et *suslene* » ou

encore : « Vers le jour de Saint-Georges, lorsque la forêt était verte et tout le monde était amoureux, puis à midi, lorsque les musiciens allaient dîner, nous, les garçons, envoyions les filles sur la colline à travers les vignobles et les vergers. Elles partaient les premières, nous - plus tard ; et quand nous arrivions à l'endroit, nous commencions à crier, elles nous répondaient par des cris, jusqu'à ce que nous nous rencontrions et que nous fassions demi-tour près d'un puits ou d'une source. Puis nous nous séparions, deux par deux, comme des pigeons, sur une charrette, jusqu'à ce que nous trouvions un nid d'herbe verte, à l'ombre d'un petit arbre ou dans une clairière de la forêt ». En commentant ces textes, Mihai Cimpoi observe que « les gestes verbaux, les actions des personnages sont automatisées et placées sous le signe d'une mécanique de l'ordre de la terre, d'un appel mystique de la nature » et que « tout se concentre sur l'événement *vu* et *vécu* dans l'esprit de cette réalité paysanne millénaire ou sur *le souvenir* qui apporte une note sentimentale » (*ibidem : 116*). Le critique estime que la véritable mesure de son talent, Gheorghe V. Madan la donne sur « la voie du romantisme traditionaliste » dans *Puişor, ţi-a fi păcat* et surtout dans *Les bottines d'Ionel (Ciubołelele lui Ionel),* « une nouvelle anthologique, solidement construite et écrite avec une délicieuse couleur dialectale ». En ce qui concerne le « plan épique conceptuel » proprement dit Madan, Mihai Cimpoi observe, Gheorghe V. Madan est plus proche... de Sadoveanu que de Creangă » (*ibidem : 118*).

Dans la première décennie d'après-guerre, les plus proches du modèle créngien sont, selon l'exégète, Grigore Adam et Alexandru Cosmescu. Parmi les prosateurs des années 1960, Vasile Vasilache, comme le souligne l'auteur d'Histoire ouverte, réalise une "symbiose entre les formes narratives traditionnelles et modernes". Il faut souligner que Mihai Cimpoi défend le caractère carnavalesque dans *Le conte du coq rouge (Povestea cu cocoşul roşu)* (1966), en affirmant que le modèle narratif créngien est illustré (*ibidem : 177*). L'idée sera reprise et nuancée par plusieurs critiques, mais sans que le caractère subversif de l'élément carnavalesque dans la structure dialogique du roman ne se réalise. C'est ce que nous avons essayé de montrer dans l'article *Vasile Vasilache : la théâtralité du monde (Vasile Vasilache : teatralitatea lumii).*

**Alexandru Burlacu.** *Creanga dans la transposition intertextuelle (Creangă în transpunere intertextuală)* est le sujet d'un article dans lequel le critique soutient que la prose roumaine de Bessarabie excelle dans « la transcription des modèles canoniques, à travers un culte quelque peu programmatique du narrateur, de son oralité folklorique, propre aux récits de la tradition de Constantin Neculce, Ion Creanga, Mihail Sadoveanu » (p. 206). Les relations intertextuelles avec l'œuvre d'Ion Creanga s'établissent « au niveau des expressions, des mouvements, des citations cachées, au niveau de l'imitation du spectacle existentiel, de l'assimilation de l'art narratif, ceux-ci échouant parfois dans des pastiches ou des plagiats de différents ordres » (*ibidem : 206*).

Contrairement à certaines opinions de Vasile Coroban, l'auteur du *Roman moldave contemporain (Romanului moldovenesc contemporan),* Alexandru Burlacu insiste, tout d'abord, sur le caractère subversif des intertextualisations, affirmant d'une manière générale, sans entrer dans les détails : « Au niveau de l'adaptation, du traitement, de la paraphrase ou de la parodie, le roman cinématographique de Vlad Ioviţă *À la recherche d'un gardien (Se caută un*

*paznic),* une transposition intertextuelle, avec un sous-texte subversif, du premier roman postmoderniste de Bessarabie *Le conte du coq rouge (Povestea cu cocoşul roşu)* de Vasile Vasilache, tous deux avec des références allusives aux réalités de la société totalitaire, la prose de Spiridon Vangheli, les récits d'Ion Iachim, le roman panérotique *Les Gestes (Gesturile)* d'Emilian Galaicu-Păun ou le récit autobiographique Tout sur moi de Constantin Cheianu, tous deux super-lucides, mais aussi d'autres proses... avec des expériences moins heureuses » (p. 206 – 207).

Passant également en revue la prose prolétaire de Ion Canna et de Grigore Adam, mais aussi le récit autobiographique d'Ion Druță *Horodişte* ou Les Ponts *(Podurile)* d'Ion Constantin Ciobanu, le critique conclut que les relations intertextuelles se situent principalement « au niveau du thème », du motif, du personnage, de la fable, de l'atmosphère, du discours, du spectacle carnavalesque, etc., et que « l'oralité, l'érudition parémiologique, le sens instinctif et brillant de la langue et de l'ethos populaire, le plaisir de raconter des histoires » sont « les repères sûrs d'un modèle indubitable – Creanga » (*ibidem : 207*). Mais l'analyse du texte se concentre uniquement sur la prose de Gheorghe V. Madan et Vasile Vasilache, avec « le premier roman postmoderniste écrit en Bessarabie » (p. 87) et ne va guère au-delà des généralités lorsqu'elle se réfère aux intertextualisations contemporaines.

**En affirmant un nouveau paradigme**

La critique postmoderniste est, en grande partie, une critique d'écriture, essayiste, pratiquée par les poètes et prosateurs des années 1980, des années 2000, tels que Nicolae Leahu, Andrei Ţurcanu, Maria Şleahtiţchi, Grigore Chiper, Mircea V. Ciobanu, Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Anatol Moraru, Ghenadie Nicu, Margareta Curtescu, Lucia Ţurcanu, Adrian Ciubotaru, Iulian Ciocanu, ş.a. Parmi les critiques les plus actifs du postmodernisme se trouvent Eugen Lungu, Aliona Grati, Nina Corcinschi. Les relations de Creanga avec la prose bessarabienne sont accidentellement examinées. Une vue d'ensemble du problème ne peut ignorer les contributions postmodernes.

**Nicolae Leahu.** Après la monographie *Poésie de la génération des '80s (Poezia generaţiei '80)* (2000), le volume *Erotocriticon* (Iaşi, 2001), révisé et radicalement enrichi, s'intitule, dans sa version achevée, *Erotokritikon. Vol. I. Le Prince Charmant, fils de la plume (Erotokritikon. Vol. I. Făt-Frumos, fiul pixului*) (Chisinau, 2011). L'essai ludique se métamorphose en un « poème-lexicon », dans lequel des personnages, des textes, des mentalités, des écrits, etc. sont téléportés, joués, parodiés, ironisés, satirisés, dans un mélange postmoderniste. Certaines suggestions du *Dictionnaire des personnages d'Ion Creanga (Dicţionarul personajelor lui Ion Creangă)* (1999) de Valeriu Cristea auraient pu être à la base de l'imaginaire érotique du Prince Charmant, fils de la plume, inventé d'après le *Prince Charmant, fils de la jument (Făt-Frumos, fiul iepei).* Les personnages de Creangă (Ivan Turbincă, Nic-a lui Ştefan a Petrei, spânul, cocoşul cu doi bani, pupăza, nora, iedul ăl mic) sont des repères stratégiques dans les fantaisies métalittéraires avec un esprit critique très prononcé, sur lequel nous reviendrons dans un sous-chapitre séparé.

**Maria Şleahtiţchi,** dans l'essai monographique *Le roman de la génération '80s. Construction et représentation* (*Romanul generaţiei '80. Construcţie şi*

*reprezentare*) analyse les romans des romanciers bessarabiens des années 80 : Vasile Gârneţ, Vitalie Ciobanu, Nicolae Popa, Emilian Galaicu-Păun, Ghenadie Postolache, Anatol Moraru, Constantin Cheianu et Val Butnaru, de la perspective de l'intuition d'une nouvelle structure du roman. Selon la chercheuse, les écrivains des années 80 en Bessarabie sont « à la recherche du roman perdu » (p.123). La concurrence avec les textes modèles, précise Maria Sleahtitchi, « est organisée comme un jeu ontologique », notant très précisément qu'Anatol Moraru est un « maître de l'insinuation, du persiflage, du discours humoristique ». Et le ludique insinuant le rapproche quelque peu de la nouvelle *Moș Nichifor Coțcarul* d'Ion Creangă. (...) Son narrateur relativise toujours le système de références, en les mettant en scène de manière excessive. Un caractère ludique intrinsèque imprègne la structure intertextuelle du discours narratif » (*ibidem : 212*). Les réminiscences de Creanga de l'oeuvre *Tissu vivant 10 x 10 (Ţesut viu 10 x 10)* (2011) d'Emilian Galaicu-Păun ou de la prose courte *Tout sur moi (Totul despre mine)* (1999) et du roman *Sex @ Perestroika* (2009) de Constantin Cheianu, d'autres éléments évidents de la prose autoréférentielle restent à comprendre et à interpréter en termes de relation avec le modèle de Creanga.

Cette rétrospective critique pourrait être, en quelque sorte, une histoire appliquée de la critique littéraire en Bessarabie. Les interprétations avec des éléments sociologico-vulgaires, historico-comparatifs, ethno-folkloriques, saint-bouviens, lansoniens, philologiques, impressionnistes, structuralistes, dans l'esprit de la nouvelle critique, avec des perspectives archétypales, mythopo(i)étiques, ontologiques, dialogiques ou déconstructivistes, sans satisfaire pleinement les exigences, configurent le profil éclectique de notre critique, malheureusement, sont restés presque inconnus sur la rive droite de Prut. À l'exception des critiques et historiens littéraires Adrian Dinu Rachieru, Theodor Codreanu, Ioan Holban, « L'ombre de Creanga » en Bessarabie reste non seulement un sujet de recherche justifiable, mais aussi absolument nécessaire.

## Références bibliographiques

Burlacu, Alexandru, *Critica în labirint. Studii şi eseuri.* Chişinău: Arc, 1997.
Burlacu, Alexandru, *Texistenţe. Vol. 3. Umbra lui Ulysse.* Chişinău: Profesional Service, 2012.
Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia. Ediţia a III-a revăzută şi adăugită.* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002.
Corbu, Haralambie, *Integritatea mesajului artistic. In: Haralambie Corbu. Interpretări. Articole de istorie şi critică literară.* Chişinău : Cartea Moldovenească, 1970.
Portnoi, Ramil, *Ion Creangă.* Chişinău: Editura de Stat a Moldovei, 1955.
Roşca, Timofei, *Dubla revelaţie a chemării. Studiu monografic despre creaţia literară, publicistică şi pedagogică a lui Ion Iachim.* Chişinău: Pontos, 2006.
Şleahtiţchi, Maria, *Romanul generaţiei '80. Construcţie şi reprezentare.* Chişinău: Cartier, 2014.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.10 CZU: 82-93

# VALENȚELE JOCULUI ÎN POEZIA VIEREANĂ PENTRU COPII

**Cristian SERDEȘNIUC**
*Universitatea de Stat din Moldova*
ORCID: 0000-0001-8522-2523

Creația viereană pentru copii a căutat continuu ruperea de canonul sovietic. Propulsată de un lirism viguros și de seva izvoarelor mitico-folclorice, poezia lui Grigore Vieru readuce literatura șaizecistă la originile autohtone. Universul copilăriei vierene respinge jocul artificial, șablonul partinic, temele glorioase ale URSS, reconfigurând o imagine estetică nouă a copilului și a copilăriei. Văzut ca un mic demiurg, copilul vierean, un antipod al copilului-erou, explorează misterele aventurii rurale. Sugerat dintr-o serie de lumi corelate între ele – solară, dendritică, celestă, vegetală ș.a. –, spațiul ludic înfățișează serafic figura omnipotentă a mamei. Literatura viereană pentru (și despre) copii promovează, de la ora debutului (1957), valori general-umane, ghidând cititorul infantil spre (re)descoperirea marilor rosturi umane. Accesibilă și aproape de nevoile cititorului de toate vârstele, literatura viereană pentru copii s-a folclorizat cu ușurință. Prin intermediul copilului, Grigore Vieru a reușit să (re)inverseze tiparele personajului din tot spațiul literaturii basarabene, identificându-l cu un reper axiologic pentru toate vârstele. Jocurile cu necuvântătoarele, jocurile de vocale și rime, jocurile ritualice cu razele soarelui și spicele de grâu au esențializat importanța comuniunii fraterne dintre om și natură. Ascunzându-se după oglinzile jocurilor, copilul vierean caută un remediu terapeutic pentru a-și vindeca stările interioare cauzate de război, de pierderile umane și de foamete. Vieru îi oferă personajului său libertatea de a gândi și a simți autonom, fără să impună didacticismul. Cititorul mic este fascinat de eroul pe care-l descoperă, îl însușește, și de aventura ludicului. În acest spațiu mirobolant, cititorul se simte în preaplinul său.
**Cuvinte-cheie:** copil, copilărie, literatură viereană, joc, valori, univers rural, război, regim sovietic.

Vieru's creation for children was searching continuously for the break of the Soviet canon. Propelled by a bouncing lyricism and by the sap of mythical folk headsprings, Grigore Vieru's poem brings back the literature of the 1960's to its aboriginal origins. The universe of the Vierean childhood rejects the artificial game, the partisan template, the glorious themes of the USSR, reconfiguring a new aesthetic picture of the child and childhood. Seen like a little demiurge, the Vierean child, an antipode of the child -hero, explores the mysteries of the rural adventure. Suggested from a series of correlated worlds, such as: the sunny world, the dendritic one, the celestial world, the plant world and others -, the ludic space depicts angelically the almighty mother's figure. Vieru's literature for (and about) children promotes, from the debut (1957) the general human values, guiding the infantile reader to the reveal of the great human aims. Accessible and close to the reader's needs, Vieru's literature for children became easily folkloric. Through the intermediate of the child, G.Vieru managed to reverse the models of the character from the whole space of Bessarabian literature, identifying it with an axiological landmark for all ages.The speechless games, the vocal games and rhymes, the ritual games with the sun rays and with the wheat influenced the importance of fraternal communion between the man and nature. Hidden after the mirrors of the games, Vieru’s child looks for a therapeutic remedy in order to heal the inner states caused by the war, the human loss and starvation. Vieru offers to his

character the freedom to think and feel autonomous, without imposing his theses. The little reader is fascinated by the hero he discovers, appropriates and by the ludic adventure. The reader feels very good in this amazing space.
**Keywords:** child, childhood, Vieru's literature, game, values, rural universe, war, Soviet regime.

Literatura postbelică pentru (și despre) copii, promovată în instituțiile de învățământ, bibliotecile școlare și presă, reprezenta un mijloc de construcție a socialismului (Dolghi, 2022: 58). Debutul editorial cu placheta de versuri pentru copii Alarma, în anul 1957, a însemnat pentru Grigore Vieru o conduită detașată de propaganda comunistă și de manifestările ei mutilatoare. Eschivându-se de la promovarea mitului copilăriei sovietice fericite în statul sovietic, a valorilor comuniste și ideilor manipulatoare de partid, poetul caută să reconfigureze o nouă viziune artistică într-o literatură bântuită de ideologia proletcultistă.

Pentru a răsturna conceptele înșelătoare, ce aveau misiunea de a educa un copil-erou gata să se sacrifice pentru Patria sovietică și reprezentanții ei emblematici (V. Lenin, I. Stalin), Vieru creează o nouă imagine estetică a copilului și a universului copilăriei, care să ghideze cititorul infantil spre adevărul nealterat de ideologie. În primul rând, poetul își propune să readucă poezia pe un făgaș al firescului și autenticului. În același timp, Vieru substituie imaginea copilului sovietic – copilul-erou cu cea a unui copil-explorator.

Spre deosebire de copilul-erou, preocupat de ritualurile pionerești, copilul-explorator caută reîntregirea cu universul fratern al naturii, savurând din mirajul jocului. În contradicție cu ideea sovietică eronată, precum că munca (fizică în special) este singura valoare supremă acetățeanului sovietic (ibidem: 52), copilul-explorator este exat pe descoperirea lumii din jur. Accetul se mută de pe materie pe spirit, de pe muncă fizică executată automat (Noi muncim, nu gândim) pe funcția exploratorie a minții. Copilul-explorator reacționează la lumea din jur, interacționează cu micile vietăți necuvântătoare, este interesat de fenomenele naturii. El își extrage energia și își alimentează bucuriile vieții din paradisul rural. În felul acesta, personajul din poeziile lui Vieru nu poate constiui un model ideologic de construcție a homo sovieticus.

După Adrian Dolghi, pentru a influența conștiința copiilor, puterea sovietică impunea anumite jocuri cu caracter propagandist (ibidem: 60). Aceste jocuri, de fapt, militărești urmăreau formarea partinicilor gata să-și servească regimul. În condițiile în care jocurile sovietice aveau scopul de a dezvolta calități acerbe precum: tăria de caracter, înverșunarea împotriva „dușmanilor”, ura, răzbunarea, lipsa de credință, încrederea fanatică în dezideratul ideologic, când era la modă să se scrie despre necuprinsa patrie sovietică și să se tacă despre așa-numita patrie mică, Grigore Vieru le spunea copiilor despre unicitatea plaiului: „Sunt multe țări pe lume / Ce-ncântă și te-atrag. / Dar plaiul meu anume / Îmi este cel mai drag”(Plaiul meu) (Ciocanu, 2003: 437). Jocurile, însă, la copilul vierean reprezintă modalități de descoperire a lumii înconjurătoare și ale cunoașterii de sine. Prin joc, poetul îl îndepărtează pe cititor de instrucțiunile partinice, invitându-l într-o aventură de descoperire a lumii exterioare din perspectiva trăirilor proprii. Jocurile îmbietoare cu razele soarelui, cu stropii de ploaie, cu formele curcubeului, cu firele de iarbă și vietățile mici – gâze, melci, fluturi, greieri – îi instalează copilului-cititor o stare de fraternitate cu natura și îi oferă un un mediu afectiv sigur. Copilul

nu mai este supus unor stereotipuri, el își dezvoltă libertatea de a gândi, de a simți și de a-și exprima propriile raționamente și emoții.

Exegetul Mihai Cimpoi îi conferă copilului aflat în spațiu ludic rolul de „mic Demiurg" (Ciompoi, 2021: 74). După Cimpoi, funcția jocului copilului este una asemănătoare: „a construi un al doilea univers, după reguli specifice conformate spontan imaginației infantile" (ibidem: 77). Din fantezia autonomă a copilului se alimentează însăși ființa lui spirituală. Raportat la provocările lumii solare, acvatice, dendritice, cosmice, vegetale ș.a., copilul trăiește revelații surprinzătoare și i se declanșează mecanismul creativ, reconstruind universul înconjurător. Acesta apare umanizat, vietățile comunică (alegoric) între ele, Răul este cucerit de candoare. Copilul își redescoperă capacitatea extrasenzorială prin care stabilește corespondențe nedeslușite de percepția matură („S-a trezit rămurica, / S-au trezit frunzarele. / Printr-o rază, păsărica / A vorbit cu Soarele", Telefonul păsăruicii).

În creația lui Grigore Vieru, copilul apare în ipostază preponderent statică. El este, fără îndoială, un spectator discret, decât un personaj dinamic, activ și isteț. Vieru îi conferă trăsături moral-spirituale prin care ilustrează o ființă agreabilă pentru cititorul de toate vârstele: timid, modest, răbdător, credincios, bunăvoitor, respectuos, compătimitor, grijuliu, curios și, în mare parte, îngrijorat pentru tot universul în care convieţuieşte. Mai mult decât atât, el este iubitor, dezmierdător și indulgent. Discuțiile cu micile necuvântătoare sunt situații în care el se prezintă ca o ființă matură, responsabilă și dornică să ajute lumea din jur: „- Ce ai, puiu? Nu vrei mei? / - Am pierdut pe frații mei! / - Cum arată? – Tot gălbui! / - Cum le spune? – Pui-pui-pui!"(Puiul).

Timiditatea copilului îl face să renunțe la jocurile de pe toloacă, la hoinăreala de prin ulițele satului, alături de semenii săi. El se retrage în intimitatea sa pentru a se juca cu micile gâze, cu firele de iarbă, cu păsările de la streașina casei, alături de care dezvăluie misterele lumii: „- Rândunică-rândunea, / Cum clădești căsuța ta?! / - Tipa-tipa / Cu aripa, / Cioc-boc / Cu micul cioc!"(Rândunică-rândunea). Întrebările sistematice pe care le adresează lumii vegetale, gâzelor, animalelor și păsărilor, scot în evidență însușirea copilului de a fi un prevăzător neliniștit. Manifestat de frământări naive, gândește asemenea unui părinte neostenit și caută să protejeze, în mod special, tot ce i se pare neprihănit și mai vulnerabil. Copilul dezaprobă singurătatea, căutând pentru aproapele său un mediu de siguranță, cordialitate sau iubire de care are nevoie: „Pâcla în amurg s-a dus / Și ies stelele de sus, / Bucurând pe ghiocel... / „Las' că nu sunt singurel!"(Ghiocelul).

Tipica personajului vierean este determinată și de preferințele acestuia. Copilul vierean este preocupat să afle răspunsuri la toate întrebările sale: de unde vine ploaia? cum apare curcubeul? unde fuge valul? unde urcă pomul? de ce cade frunza? de ce melcul nu-și părăsește casa? dacă iarba, floarea și steaua (tot) are mamă? cum stau puișorii în cuib fără plăpumioare? etc. El renunță la jocurile tradiționale și se vede ca un adevărat învățător al vietăților domestice alături de care crește: „Măi căluțe, mi-ha-ha, / Câte buchii știi mama? / - Mi-ha-ha, mi-ha-ha, / Patru, le poți număra!"(Câte litere știi?).

Aflat într-un cadru rural feeric, acesta se lasă vrăjit și de frumusețea jocurilor melodice. Reproduse instinctiv și intuitiv, prin silabisire – „Didi-didi-didi!"(Hai la joc!), „Zum-zum-zum-zum"(Albinuța), „La, la-la-la..."(Cântecul lui Doru), „Melc-melc, codobelc"(Melc-melc, codobelc), „Cu-cu! Cu-cu! Cucurigu!"(Cine bine va

cânta), „Fâl-fâl, colo, fâl-fâl, ici”(Fluturașii), „Lu-lu-lu-lu, fata mea”(Cântec de leagăn) ș.a. – jocurile cu vietățile necuvântătoare capătă nuanțe ritualice. Încercând să le perceapă mai aproape, copilul se bucură, pas cu pas, să descopere toate fenomenele din natură, zgomotele neobișnuite ale satului, limbajul nedeslușit al vietăților domestice, muzicalitatea agitată a broscuțelor nocturne, originalitatea sonoră a firelor de iarbă și a spicului de grâu ș.a.: „Lia-lia-lia-lia, / Frumos cântă ciocârlia, / Păsăruia cerului, / Umbreluța spicului, / Lia-lia, ciocârlia!”(Umbreluța spicului). În felul acesta, jocurile onomatopeice, la Vieru, sunt încercări de a împrieteni copilul și cititorul mic cu toată lumea. Adulții recurg la aceste jocuri pentru a-i instrui copilului ideea precum că vietățile sunt ființe inofensive: „Zum! încolo, / Zum! încoace / Umblă iar albinele, / Colindând grădinile.”(Albinele) sau „Mândre rândunici / Zboară colo, ici, / Cip-cip, tot muncesc, / Ca măicuța hărnicesc, / Cip-cip-cip-cip-cip-cip-cip!”(Primăvara). Totul este creat astfel pentru a-i sugera micului cititor o stare de bine și un climat psihologic favorabil pentru fantezia sa creatoare.

În acest caz, Vieru articulează un limbaj specific gândirii minore, conturând tabloul realității rurale printr-un spectru complex de imagini. Apelativele amicale, registrul vast de diminutive și multitudinea de epitete induc o stare intensă de cordialitate, creează un mediu al bonomiei și al atașamentului copilului cu natura („Soare, soare, frățioare, / Hai dă drumul la izvoare, / Scoate iarba din țărână, / Spune păsării să vină! // -Pe izvor l-am slobozit, / pe ogor l-am înverzit, / Păsărele vin, zglobii... / Ce porunci mai am, copii?!”, Soare, soare, frățioare!). La Vieru, jucăriile sovietice sunt înlocuite de jucării neartificiale, familiare, firești: firul de iarbă, picătura de rouă, spicul de grâu, melcul, animalele domestice, rândunica, gâzele necuvântătoare, curcubeul vărgat, elemente prin care poetul caută să-i (re)cultive copilului adevăratele valori morale. Jocul vierean este un proces instructiv prin care sunt imortalizate stările copilăriei: uimirea, bucuria, exaltarea, curiozitatea etc. Vieru nu cultivă, sub nicio formă artistică, valori cu caracter ideologic ca: ura față de anumite popoare considerate dușmane de URSS, negarea lui Dumnezeu, pregătirea pentru săvârșirea actului milităresc, denunțarea persoanelor care ar amenința utopia omului suprem.

Poezia lui Grigore Vieru este un reper axiologic pentru tânăra generație. Discursul poetic se orientează spre cultivarea sensibilității, empatiei și a grijei față de semeni. Dialogul cu lumea este proteic, angajează toate viețuitoarele familiare copilului: melcul, rândunica, iarba, steaua, albina ș.a. („- Nucule, tătucule, / - Ce e? / - Spicule, bunicule! / - Ce e? / - Mărule, măi vărule! / - Ce e? / Bradule, mă dragule! / - Ce e? / - Nimic, fie să fie, / Dragi îmi sunteți mie!”, Mă uitam). Acestea participă la deslușirea enigmelor universului, la orientarea copilului spre înțelegerea datelor realității și ale vieții.

Un valoros instrument de educare a copilului în spiritul valorilor umane este Albinuța, abecedarul preșcolari. Acesta se deosebea flagrant de abecedarul sovietic, înarmat cu idei de pregătire a viitorilor eroi. Albinuța, abecedarul lui Grigore Vieru, se pliază pe necesitățile reale ale copiilor, răspunde la imperativele de educare în spiritul libertății și a demnității umane. Albinuța este, după cum mărturisește Raisa Vieru, „o idee ce i-a încolțit de când le erau copiii mici. Fiind mereu invitat pe la evenimente cu participarea copiilor din grădinițe, atunci și-a dat seama de necesitatea și importanța unui abecedar serios, cu versuri și muzică, cu

ghicitori și proverbe, cu litere și cifre, pentru copiii neamului nostru" (Roibu, 2010: 377). Vieru interdisciplinează poezia destinată copilului, îi oferă o dimensiune picturală, o pune pe versuri și muzică, o însoțește cu cifre, pentru a educa un copil inteligent, spontan în gândire, ager, flexibil la nou, adică dedogmatizat, neîncorsetat de slogane și raționamente de-a gata.

Nicolae Mătcaș îl vede pe Grigore Vieru într-o ipostază de „adevărat povățuitor al copiilor" (Matcaș, 2014: 511), un „poet-învățător" (ibidem: 511). Putem conchide, aici, faptul că Vieru se încadrează în lista poeților antididacticiști, un poet-educator în numele adevăratelor valori general-umane. Prin programul său estetic, Grigore Vieru își propune nu doar să readucă dimensiunea lirismului în poezia cu sârmă ghimpată, ci vrea să (re)cultive cititorului de toate vârstele, fără să insiste, învățăminte morale, spirituale și civice. Cultivând o poezie pentru cei mici, educându-le bunele maniere, poetul îi (re)educă (și) pe cei mari. Le readuce în atenție valorile folclorului. Promovează dragostea pentru grai, glie, pentru frumusețea meleagurilor natale, sentimentul de recunoștință pentru înaintași, cel de empatie pentru neam zbuciumat. Poetul propune adevăruri general-umane, și adevăruri specifice aceste palme de pământ și capabile de resuscitare a conștiinței naționale. În poezia sa, nu mai este loc pentru răzbunare, îndemnuri spre ură și condamnare. Versurile desprind imagini și tablouri ale unui univers fragil, pur și afectat de răutatea umană, dar care mereu reînvie, găsește resorturile necesare să se salveze, ca o biruință a binelui: „Pământule, boure, / Mare răbdătorule! / Cel / De mai multe ori / Trecut prin abator. / Cel înjunghiat, jupuit, / Hăcuit pentru ospețe. / Și reînviind, / Mereu reînviind. / Boure, boure blând!"(Imn globului pământesc).

În poezia lui Vieru, dedicată copilăriei, nu e există un clivaj între trecut și prezent, între perspectiva maturității și cea a copilăriei. Poetul se (re)întoarce, sub semnul imaginarului, în trecut, pentru a-și (re)anima dorurile arzătoare: revederea chipului matern și a casei părintești, revederea locurilor natale și a peisagisticii rurale ș.a. Adică pentru a aureola prezentul cu unda de lumină a trecutului. Ipostazele adultului și ale copilului sunt consubstanțiale în ființa poetului. Prin intermediul reveriil sale, Vieru apropie tot mai concordant cele două dimensiuni ontologice: copilăria și maturitatea, iar poetul, în viziunea lui Cimpoi, întruchipează însăși dubla ipostază: Copilul și Poetul, Copilul-Poet (Cimpoi, 2014: 250). Întâlnirea acestor prototipuri are loc sub semnul (re)proiectării artistice a întâmplărilor autobiografice. Copilul se comportă ca un matur rațional, un narator – martor ocular la evenimente pe care le rememorează răscolitor: „Mama mea o viață-ntreagă / A trăit fără bărbat. / Singuri prea eram în casă / Ploi cu grindină când bat"(Autobiografică). În altă ordine de idei, întâlnirea Poetului-Copil și a Copilului-Poet demonstrează încălcarea interdicției mitice: ireversibilitatea temporală. Poetul nu doar că-și amintește arzător despre trecut, el coexistă acolo, în subconștient, de câte ori simte nevoia de reîntoarcere în brațele mamei(„Departe nu alerg ca râul, / Că cine uită se destramă. / Cu roua spicului sub pleoape / Mă-ntorc spre ce mi-e sfânt și-aproape: / Spre chipul tău de aur, mamă, / Și-mi curge sufletul ca grâul", Spre chipul tău).

Întoarcerea în copilărie este intens versificată (și) în poeziile lui Nicolae Labiș. Ambii poeții se arată profund atașați de universul matern al naturii, de esență eminesciană. Imaginea poetică a universului înconjurător capătă nuanțe baladești și mitico-folclorice. Copilăria lor reprezintă un tărâm al candorilor cu

vietăți neprihănite, cu murmur de izvor cristalin, cu astru ceresc deasupra bolții senine, cu drumuri care-l readuc pe copil acasă, lângă ființa mamei. Personajul lor este un copil fragil, sociabil, cutezător. El se dăruiește lumii, pentru a promova pacea. După Mihai Cimpoi, Grigore Vieru vorbește cu copilul despre toate, știind că el tinde să înțeleagă realitatea din jur (Cimpoi, 1968: 20). Prin intermediul unor versuri simple, poetul îi tălmăcește noțiuni complicate: ce înseamnă pace, dărnicie, firesc și artificial, patriotism, frică, neglijență ș.a. (ibidem: 20).

Orientat spre viziuni antirăzboinice, universul vierean invocă, din numele copiilor, pacea în toată lumea: „Înfloresc în jur copacii, / Ceru-i luminos. / Pentru pace, pentru pace, / Mulțumim frumos”(Mulțumim pentru pace). Valorificând pacea, poetul condamnă războiul. Războiul este o forță a Răului identică cu întunericul, frica și singurătatea. Imaginea războiului este redată în culori sumbre, tropote de soldați, săbioare, strigăte și vărsare de lacrimi. Simbolurile icoană, Dumnezeu, sânge, țărână, broboadă ș.a. capătă nuanțe amplificate. Copilul vierean este încrezător în ideea că Binele va triumfa asupra Răului. Nedetașat de valorile străbune, el nu renunță la credința în Dumnezeu. Printr-un limbaj confesiv, copilului i se arată că toate grijile sunt depășite alături de familie, într-un ideal domestic-naturist, la intersectarea dintre Casa octrotitoare și Natura mângâietoare (Cristea-Enache, 2023: 34) : „Nani-nani, pui frumos, / Puișorule, / Și tătuțu-i bucuros, / Puișorule, / Că e pace și senin, / Puișorule, / Grămăjoară ne găsim, / Puișorule”(Cântec de leagăn).

Poezia lui Vieru nu este un simplu joc de cuvinte, ci, mai cu seamă, un joc închipuit al Poetului-copil cu cititorul mic. Prin intermediul acestui program ludic-educativ, fără a impune didacticismul, el oferă un suport considerabil pentru a dezvolta armonios personalitatea. Cititorul se educă ghidat și autonom, formându-și valențe prin care tinde spre idealul unui cetățean cult, empatic și înțelept. Jocurile sale renunță teoretizarea, ele se centrează pe copil și pe emoția acestuia. Poetul vrea să-i facă viața mai frumoasă, esențializând rostul coabitării fraterne în cadrul naturii.

Scrisă în anii 60, poezia lui Vieru poartă în ea un subtil dialog cu memoria războiului, a foametei și lipsurilor unei societăți postbelice, abia ieșite din criza celui de-al doilea război mondial. Accentul pe care-l pune Vieru pe ideea de pace, de convivialitate, de înfrățire cu natura și semenii e o reacție la ororile istoriei, o încercare de vindecare prin poezie de trauma istoriei. Poetul inundă cadrul poeziei sale cu lumină, aureolează universul poetic cu bunătate, generozitate, creează punți de comunicare ale copilului cu tot ce are mai proaspăt și vital universul, cu lumea nealterată de rău. Poezia sa este, astfel, o pledoarie a binelui, a adevărului, a valorilor moral-spirituale, a vieții: „Așa e prietenia: / Cum se dăruie câmpia! / Cât n-ai scoate din știubei, / Nu mai seacă mierea ei!”(Cântecul prieteniei).

În concluzie, literatura viereană pentru copii a reușit să supraviețuiască conjunctura ideologică, datorită metamorfozelor sale artistice. Lumea lui Vieru, în toată complexitatea ei, a impresionat cititorul printr-o serie de trăsături distinctive: vers ușor și accesibil; muzicalitate; stare de jovialitate; ceremonial și miniatural; peisagistică rurală; jocuri prin ochi de copil; umanizarea naturii; îndepărtarea de artificial; limbajul ușor alegoric; teme identificate cu nevoile țăranului basarabean ș.a. Copilul vierean, un personaj complex, se evidențiază printr-o serie de trăsături proprii țăranului care se minunează continuu de frumusețea edenului rural. Ieșit din

panelul literaturii propagandiste, personajul lui Vieru caută revenirea spre originile folclorice. Creația poetului nu a stagnat, ci a râvnit spre deschidere la alte orizonturi lirice. Ghidată de modelul eminescian, poezia lui Vieru a (re)încadrat omul în „Panteonul" naturii. De la Alarma, Albinuța și până la volumele Numele tău, Aproape, Fiindcă iubesc, Taina care mă apără, opera viereană, pătrunsă de cele patru mituri fundamentale ale spiritualității românești, a manifestat un parcurs proeminent. Creația lui Grigore Vieru a rezistat consecințelor teribilului proiect ideologic pus în funcțiune în statele subjugate politic de URSS. Proiectul vast și fabulos viza modelarea realității în spiritul utopiei sovietice (Mitchievici, 2011: 15). Poetul nu alege să fie o oglindă vorbitoare, nici un edificator al regimului, ci, prin cortinele literaturii pentru copii, transpune adevăruri mari și elocvente. Grație poetului, poezia lui Grigore Vieru reprezintă o tentativă temerară de înstrăinare a lirismului basarabean din anii '60 de poetica oficială proletcultistă.

## Referințe bibliografice

Cimpoi, Mihai. *Ființă întru poezie. În: Omul duminicii. Cuvinte înlăcrimate, cuvinte de neuitare pentru Grigore Vieru.* Chișinău: Prut Internațional, 2014.

Cimpoi, Mihai. *Grigore Vieru, Poetul arhetipurilor.* Iași: Princeps Multimedia, 2021.

Cimpoi, Mihai. *Mirajul copilăriei.* Chișinău: Editura „Lumina", 1968.

Ciocanu, Ion. *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar.* Chișinău: Prometeu, 2003.

Cristea-Enache, Daniel. *Scriitori din Basarabia.* Chișinău: Ştiința, 2023.

Dolghi, Adrian. *Copilăria în Moldova Sovietică (1924-1961). O investigație instorico-antropologică a copilăriei de la periferia imperiului.* Chișinău: Arc, 2022.

Matcaș, Nicolae. *„Apostol al pământului nostru", in: Omul duminicii.* Cuvinte înlăcrimate, cuvinte de neuitare pentru Grigore Vieru. Chișinău: Prut Internațional, 2014. pp. 511-514.

Mitchievici, Angelo. *Umbrele paradisului.* Scriitori români și francezi în Uniunea Sovietică. București: Humanitas, 2011.

Roibu, Nicolae. *„Toată viața am scris o singură carte". Dialog cu Doamna Raisa Vieru, soția poetului. În: Un discipol al lui Orfeu.* Chișinău: Prut Internațional, 2010. pp. 372-383.

***Notă:*** *Lucrarea a fost realizată în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.01 Valorificarea științifică a patrimoniului lingvistic național în contextul integrării europene, finanțat de Agenția Națională pentru Cercetare și Dezvoltare a Republicii Moldova*

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.11 CZU: 82-1/-9

# МОТИВ «ДОГОВОРА С ДЬЯВОЛОМ» В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э. Т. А. ГОФМАНА, Н. В. ГОГОЛЯ, М. А. БУЛГАКОВА

**Ecaterina NICULCEA**
*Universitatea ”A.Russo” Bălți*

Ideea unui pact cu diavolul, care își are originea în tratatele teologice medievale, a fost dezvoltată în continuare în literature artistică. Pactul cu Satana în operele lui E. T. A. Hoffman, N. V. Gogol, M. A. Bulgakov a primit o nouă lectură. Scriitorii, combinând idei teologice despre magie, superstiții antice, elemente ale literaturii hagiografice și ascetice, tradiția folclorică creează lucrări originale în care încheierea unui pact cu forțele răului ocupă un loc cheie, deoarece prin se realizează legătura dintre ordini ontologice, bazate pe relația între „ireal” și „real”. Scindarea tabloului monolitic al lumii și crearea unui sistem binar ontologic se datorează conceptului artistic al scriitorilor, care își are originea în viziunea lor asupra lumii. În ciuda diferențelor de context istoric și național în care s-a format poetica autorilor studiați, acestea sunt unite de dualitatea tabloului lumii, în care, întărită de registrul tragicomic, au fost exprimate respingerea structurilor socio-politice, precum și valorile culturale și estetice ale vremii lor. Acest model de dublă existențialitate formează originalitatea poeticii lui Hoffman, Gogol și Bulgakov.
**Cuvinte cheie:** *Dubla existențialitate, ireal, literatura hagiografică și ascetică, ordinea ontologică, pactul cu diavolul, real, tradiția folclorică.*

The idea of a pact with the devil, originating in medieval theological papers, became new impulses in the literature. The pact with Satan in the works of E. T. A. Hoffman, N. V. Gogol, M. A. Bulgakov received a new reading. These writers, combining theological ideas about magic and witchcraft, ancient superstitions, elements of hagiographic and ascetic literature, folklore tradition create original works in which the conclusion of an agreement with the forces of evil occupies a key place, because with its help the connection between ontological planes „unreal” and “real” is established. The splitting of the monolithic picture of the world and the creation of an ontological binary system is due to the artistic concept of the writers, which has its origins in their worldview. Despite the differences in the historical and national context within which the poetics of the authors under study were formed, they are united by the duality of the picture of the world, in which, reinforced by the tragicomic register, the rejection of socio-political structures, as well as the cultural and aesthetic values of their time was expressed. It is this two-world-structure that forms the originality of the poetics of Hoffman, Gogol, and Bulgakov.
**Keywords:** *Hagiographic and ascetic literature, irreal, folklore tradition, ontological plane. pact with the devil, real, two-world-structure.*

Представления о договоре с дьяволом коренятся в дуализме христианской церкви (ср. Жирмунский, 357), а также обусловлены магическим сознанием, которые в совокупности нашли свое выражение в средневековом религиозном мировоззрении. Антагонизм находящихся в постоянном противоборстве сил добра и зла, Бога и дьявола, становится центральной проблемой в теологических трактатах отцов церкви и религиозных деятелей. Впоследствии богословская трактовка договора с

дьяволом приобретает профанный смысл в художественной литературе Средних веков и последующих эпох.

Теоретики христианского вероучения выделяют в своих трудах ряд условий, необходимых для заключения договора с дьяволом, которые на протяжении веков оставались в основном без изменений. Человек, готовый призвать сатану, использует магические формулы, приемы и/или чертит магические круги, как условленные между демонами и волшебниками знаки, по которым адская сила является на вызов. Согласие демона оказывать свое содействие грешнику и помогать в достижении всех его желаний (Сперанский, 109) можно получить в результате сделки, согласно которой нечестивец продает свою душу «князю тьмы», и становится «дьявольским отродьем – колдуном или ведьмой» (Григулевич, 157), отрекаясь от Господа и признавая злого духа своим истинным повелителем. Договор может быть ясно сформулирован или может подразумеваться (Сперанский, 109-110). Если пакт имеет форму документа, он скрепляется кровью (Григулевич, 172), заключающего его. После подписания «грамотки» сатана обычно строго соблюдает обязательство помогать своим поклонникам (Сперанский, 110).

Договор ведьмы с дьяволом происходит в другой обстановке. Инквизитор Пьер Ги получил признание от нескольких колдуний, что они ночью на перекрестке заключили контракт с адом, и сатана явился им в виде пламени. После этого каждую субботу они стали впадать в волшебный сон и улетать на шабаш (Сперанский, 135). В более поздних записях инквизиторов инициация молодой ведьмы описана в мельчайших подробностях: старая ведьма представляет председателю собрания только что соблазненную ею неофитку, которая отрекается от Бога и Христа, от Пресвятой Девы и всех святых, от Таинств и от веры, а затем молитвенно опускается на колени перед сатаной и приносит ему верноподданническую присягу: она целует ему руку или ногу, вручая при этом какой-либо дар — зажженную свечу из черного воска или монету. Демон заключает договор с отдачей ему души, в залог этого он получает какую-нибудь частицу тела: палец, волосы, ногти или же чаще всего немного крови. Демон дает вновь принятой обещание исполнить ее заветное желание или совершить что-либо особенное. Жалуемые им милости демон тоже скрепляет каким-нибудь вещественным знаком — колечком или грамоткой, писанной на неизвестном языке. С этими предметами связана та особая сила, которой обладает та или другая ведьма. Далее демон уводит неофитку с собой в кусты, чтобы она отдалась там ему и телом. В некоторых случаях дьявол кладет новой сектантке особую метку на коже (Сперанский, 145-147).

В художественной литературе договор чернокнижника с дьяволом получил значительное развитие в легенде о докторе Фаусте, к которой обращались Иоганн Шпис, Ганс Закс, Кристофер Марло, Лессинг, Гете, Томас Манн. Несмотря на ограниченность представлений Фауста об окружающем его мире, которые не выходят «за пределы […] средневековых истин» (Пуришев, 136), каждый автор вкладывает новый смысл в противоречивый образ знаменитого чародея. Так, Иоганн Шпис в назидание читателям осуждает Фауста за его готовность отречься от господа ради обретения знаний об устройстве и происхождении вселенной (ср. Легенда,

47). У Фауста Гете добрые побуждения, он стремиться использовать свои знания на пользу людям (Вильмонт, 16). В романе Т. Манна сделка с чертом представляется, по словам самого автора, «как бегство от тяжелого кризиса культуры, страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной эвфории, ведущей в конечном счете к коллапсу» (Манн, 218).

Сочетание различных форм договора с дьяволом явственно прослеживается в творчестве Э. Т. А. Гофмана, Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова. В их произведениях переплетаются теологические представления о пакте со злом, народные суеверия, комический характер репрезентации «глупого черта», присущий фольклору, а также следование литературной традиции. Вместе с тем переосмысление образа черта в «Эликсирах сатаны», «Золотом горшке», «Приключении в ночь под Новый год» Гофмана, в повести Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» имеет более глубокое художественное значение. Сатана, Враг, Нечистый, черт, дьявол, князь тьмы не только подвергся трансформации и отошел от своей первоначальной религиозной функции, но и приобрел литературную и эстетическую значимость, начиная с эпохи романтизма (ср. Horitzky). Темные силы, представляющие у Гофмана, Гоголя, Булгакова область «ирреального», своим вмешательством в сферу «реального», посредством договора с одним из персонажей, позиционируются на границе двух миров, сохраняя при этом тесную связь с каждым из них. Расщепление монолитной картины мира и создание онтологической бинарной системы обусловлено художественной концепцией писателей, берущей свои истоки в их мировоззрении. Несмотря на различия исторического и национального контекста, в рамках которого формировалась поэтика исследуемых авторов, их объединяет двойственность картины мира, в которой, усиленное трагикомическим регистром, нашло выражение неприятие социально-политических структур, а также культурных и эстетических ценности своего времени.

Рассмотрим на конкретных примерах, в какой мере договор с дьяволом отражает философско-эстетические взгляды Гофмана, Гоголя, Булгакова. Наиболее детально договор с дьяволом был разработан Гофманом в романе «Эликсиры сатаны» (1815/1816). В данном произведении писатель обращается к житийной и аскетической литературе, а именно к легенде об искушении святого Антония, объясняющей, в последствии, договор с дьяволом монаха Медарда. Гофман не цитирует, а адаптирует житие святого Макария Александрийского и переносит его на созданный им образ египетского пустынника (Гофман, 1984: 279). Проследим за последовательностью событий: св. Антоний встречает сатану, расспрашивает его о выглядывающих из-под плаща горлышках бутылочек, «Враг» раскрывает свои намерения, пустынник не поддается искушению испробовать один из эликсиров. Продолжение легенды, рассказанной патером Кириллом, не включено в ее канонический вариант:

> *Но в хранящейся у нас бумаге об этом видении святого Антония добавлено, что Нечистый, уходя, оставил в траве несколько бутылок, а святой Антоний поспешно подобрал их и припрятал в своей пещере, опасаясь, что заблудившийся в пустыне путник или, чего доброго, кто-*

> *нибудь из его учеников хлебнет пагубного напитка и тем обречет себя на вечную погибель. Даже сам святой Антоний, как говорится далее в бумаге, однажды нечаянно раскупорил одну из бутылок, и оттуда ударили такие одуряющие пары и такие чудовищные видения ада разом обступили святого, такие зареяли вокруг него соблазнительные призраки, что только молитвами и суровым постом он мало-помалу их отогнал. В ларце как раз и хранится попавшая к нам из наследия святого Антония бутылка с эликсиром сатаны; относящиеся к ней бумаги отличаются строго обоснованной, бесспорной подлинностью, и во всяком случае едва ли приходится сомневаться в том, что бутылка эта после кончины святого Антония была действительно найдена среди его вещей* (Гофман, 1984: 22).

Вставная легенда получает в романе новое оформление и художественное значение: событие из области сакрального (легенда о св. Антонии) вторгается в сферу реального (жизнь монаха Медарда) и приводит в движение всю цепь событий, описанных в романе. Связующим звеном между сферами образует бутылочка с дьявольским эликсиром, доставшаяся монастырю из наследия св. Антония. Бутылочка с эликсиром сатаны наделена двойственным характером: с одной стороны, «это старое-престарое сиракузское вино», которое способно влить в «кровь свежие силы, так что и следа не осталось бы от […] немощи» (Гофман, 1984: 27), с другой стороны, это греховный напиток, подтверждающий его связь с дьяволом.

Монах Медард поддается искушению, «распахнул дверцы шкафа, выхватил ларец, бутылку и сделал изрядный глоток», заключив пакт с Нечистым. Договор означает для монаха новую жизнь, расцвеченную яркими красками, полную надежд: «по жилам моим заструился огонь, я почувствовал себя неописуемо здоровым... глотнул еще немного, и вот уже я радостно стою у преддверия новой и — чудо какой прекрасной! — жизни...» (Гофман, 1984: 27). Напиток освобождает дух Медарда, монах становится более красноречивым, накал его слов усиливается, он стремиться покинуть стены монастыря. Лишь в конце жизни к монаху приходит понимание, что ценой за его договор с сатаной является его душа. Спасение Медард обретает благодаря своей вере и поддержке св. Розалии: «Молись же, молись за меня, о святая заступница, в тот смутный мой, свыше определенный час, дабы силы преисподней, коим я столь часто поддавался, не побороли меня и не ввергли в пучину вечной погибели!» (Гофман, 1984: 233). Придерживаясь теологической трактовке об избавлении от грехов, Гофман вводит оригинальные элементы, свойственные его поэтике: в образе св. Розалии сливаются воедино любовь земная (любовь к Аврелии) и любовь небесная (обращение к святой как защитнице): «быть может, даже в смертный час мой Врагу будет дана власть терзать грешного монаха, но я твердо, истово, с томлением пламенным ожидаю того мига, когда смерть навсегда отторгнет меня от земли во исполнение обетования, которое на смертном одре своем дала мне Аврелия, — о нет, сама святая Розалия! ..» (Гофман, 1984: 233).

В романе «Эликсиры сатаны» Гофман придерживается богословского понимания договора с дьяволом: монах Медард после заключения пакта получает возможность узнать жизнь, но должен заплатить за предоставленную возможность цену, отдав свою душу сатане. Но

произведение в целом не является сакральным текстом, в нем прослеживаются черты готического романа: средневековые замки, мрачная атмосфера, семейные тайны образуют необычную кулису, благодаря которой четче вырисовывается авторский замысел.

В сказке «Золотой горшок» важная роль отведена другому виду договора с дьяволом, а именно пакту, заключаемому ведьмами с князем тьмы. Так, фрау Рауэрин объединяет в себе несколько ипостасей: она  ведьма, воплощение темных сил, а также кормилица Вероники, одного из главных женских персонажей произведения. В ее образе Гофман сочетает народные представления о колдуньях, а также черты, приписываемые им церковными деятелями. Основные признаки ведуний, такие как плохое зрение и неопрятный внешний вид: «Длинная, худая, в черные лохмотья закутанная женщина!», из-под «пестрого, обернутого вокруг головы платка выглядывали черные щетинистые волосы», «выдающийся острый подбородок», «беззубый рот, осененный сухим, ястребиным носом, осклаблялся в улыбку и светящиеся кошачьи глаза бросали искры сквозь большие очки», «два больших ожога перерезывали левую щеку до самого носа» (Гофман 1991: 217), «голые костлявые руки», «кричит каркающим голосом среди рева и завывания бури» (Гофман 1991: 229-230) становятся отличительными характеристиками ведьм и в сказках братьев Гримм.

В соответствии с учением теоретиков христианства для выполнения магического ритуала необходимы определенные благоприятные условия: «будущее равноденствие в одиннадцать часов, ночью», «пойду с тобой на перекресток» (Гофман 1991: 220). Для призыва духов необходимо «огненное кольцо» и котел, из которого «вырывается густой дым и сверкающие красные лучи и искры» (Гофман 1991: 229). Ведьма «сидит […] мешая в адском вареве, среди рева и завывания бури» (Гофман 1991: 229-230), ее сопровождает черный кот («большой черный кот, выгибая спину и волнообразно вертя хвостом, с важностью прошел перед нею к комнатной двери» (Гофман 1991: 217) ), в образе которого предстает сам дьявол. Молодая девушка Вероника, противопоставлена своей няне. Белые одежды и красота ее облика резко контрастируют с темнотой ночи и пламенем костра. Обращенные к ангелам мольбы противоречат таинственному колдовскому действу:

> *ты ясно видишь стройную красивую девушку, которая в белом ночном платье склонилась над котлом. Буря расплела ее косы, и длинные каштановые волосы свободно развеваются по воздуху. Дивно прекрасное лицо ее освещено ослепительным огнем, выходящим из-под треножника; но страх оковал это лицо ледяным потоком; мертвенная бледность покрывает его, и в неподвижном взоре, в поднятых бровях, в устах, напрасно открытых для крика смертельной тоски, который не может вырваться из мучительно сдавленной груди, — во всем этом ты ясно видишь ее испуг, ее ужас, судорожно сжатые маленькие руки подняты вверх, как бы в мольбе к ангелам-хранителям защитить ее от адских чудовищ, которые должны сейчас явиться, повинуясь могучим чарам!* (Гофман 1991: 229).

В образах ведьмы Рауэрин и Вероники отражается сложное взаимодействие различных онтологических планов. Благодаря своему договору с дьяволом,

ведьма позиционируется на границе двух миров: реального и сверхъестественного. Вероника, хоть и обращается за помощью к силам зла, не утрачивает крепкой связи с обыденным миром. Таким образом, Гофману в романе «Эликсиры сатаны» и сказке «Золотой горшок» мастерски удалось вплести народные суеверия, фольклорную традицию, теологические представления о магии и колдовстве в свою мировоззренческую концепцию, строящуюся на нераздельном существовании и взаимопроникновении двух бытийных сфер.

В творчестве Гоголя договор с чертом наиболее последовательно и отчетливо раскрыт в повести «Ночь перед Рождеством» из сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Для этой повести оказалась важной традиция житийной и аскетической литературы. Так, в житии св. Антония Новгородского, рассказывается, как черт, желая отвлечь внимание святого от молитвы, забрался к нему в рукомойник и стал там плескаться. Изловленный затем св. Антонием в этой посудине, он из страха перед крестным знамением должен был исполнить желание святого и свозить его на своей спине в течение одной ночи в Иерусалим и обратно в Новгород». Хорошо известна повесть и о путешествии Иоанна Новгородского на бесе в Иерусалим (Манн 26). Действия кузнеца Вакулы для укрощения черта во многом сходятся с поступками святого. Черт в повести Гоголя предлагает кузнецу заключить контракт («без контракта ничего не делают») и подписать его собственной кровью («У вас, я слышал, расписываются кровью»). С помощью хитрости и крестного знамения («сотворил крест») кузнец подчиняет черта и требует от него, в наказание за искушение и совращение «добрых людей и честных христиан» отвезти его «сей же час на себе, […] как птица! […] В Петембург, прямо к царице!» (Гоголь 138-139). В течение одной ночи, как и в житии св. Антония Новгородского, черт свозил Вакулу в столицу и обратно в Диканьку. Образ черта в повести Гоголя соответствует его описанию в религиозных текстах, но также наделен чертами «глупого черта» – тенденция, яркой иллюстрацией которой может служить творчество Гофмана, прежде всего его повесть «Угловое окно». Как справедливо отмечает Ю.В. Манн у Гоголя, как и у его немецкого предшественника:

> *черт занят своим традиционным делом — охотой за душой — и где он также традиционно терпит полную неудачу и посрамляется. Хитрости его столь наивны, выражение чувств столь непосредственно, что «враг человеческого рода» больше походит на мелкого проказника, к тому же гораздо более неудачливого, чем «злорадный чертенок» Хогарта — Гофмана.* (24).

Комическая традиция «глупого черта» восходит к народной смеховой культуре, которая «на протяжении нескольких веков выработала устойчивые традиции опрощения, дедемонизации и одомашнивания христианско-мифологических образов зла» (Манн 22). Поэтому изображение черта на картине Вакулы: «испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою погибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало» (Гоголь 114), и образ наказанного черта: «схвативши хворостину, отвесил он ему три удара, и бедный черт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель» (Гоголь 158) продолжают литературную преемственность снижения «инфернальных

представлений» (Манн 23). Для Гоголя этот аспект имеет важное значение, поэтому писатель особенно подчеркивает: «Итак, вместо того чтобы провесть, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода был сам одурачен» (Гоголь 158).

В образе Солохи, матери кузнеца Вакулы, проглядывают характерные для ведьм черты: полет на метле (««через трубу одной хаты […] вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле» (Гоголь 111), «ведьма между тем поднялась так высоко, что одним только черным пятнышком мелькала вверху» (Гоголь 112) ), встреча с чертом («Ведьма, увидевши себя вдруг в темноте, вскрикнула. Тут черт, подъехавши мелким бесом, подхватил ее под руку и пустился нашептывать на ухо то самое, что обыкновенно нашептывают всему женскому роду» (Гоголь 115) ), возвращение домой («Ведьма […] поднявши руки кверху, отставила ногу и, приведши себя в такое положение, как человек, летящий на коньках, не сдвинувшись ни одним суставом, спустилась по воздуху, будто по ледяной покатой горе, и прямо в трубу» (Гоголь 121) ) в основных деталях соответствуют средневековым представлениям о полете ведьм на шабаш. В повести «Ночь перед Рождеством» в репрезентации черта прослеживаются черты, характерные для его изображения в житийной литературе, в фольклоре, в народных суевериях, что придало его образу особую рельефность. Идея противоборства добра и зла в ее богословской трактовке уступает место дедемонизации. Поступки «глупого черта» делают его ключевой фигурой произведения. Способность черта влиять на быт жителей Диканьки утверждает его в качестве посредника между сверхъестественным и реальным планами. В поздних произведениях Гоголя онтологическую бинарную систему сменяет имплицитное присутствие темных сил в мире действительного.

Договор с сатаной в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова сформировался под влиянием разнообразнейших литературных традиций. Писатель обращается к церковным текстам, сочетая их с бытующими суевериями о ведьмаках и ведьмах, народной смеховой культуре, трагедии Гете «Фауст», и, переосмысляя их, создает новое оригинальное произведение. В романе Булгакова темные силы представлены не одним, а группой персонажей (Воланд и его свита, в которую входят Азазелло, Коровьев-Фагот, Бегемот), в которой соблюдаются строгие иерархические отношения. Каждый из приближенных князя тьмы обладает несколькими личинами. Одна из них показная, в ней они предстают перед москвичами, вторая  их исконный облик, скрытый от всех. Воланд не зависимо от внешних факторов, не скрывает своей подлинной личности, всегда сохраняет цельность своей натуры. Он  зло, которое «совершает благо». Внешне он похож на Мефистофеля из «Фауста» Гете. Мефистофель появляется перед Фаустом и его учеником Вагнеров в образе черного пуделя, а затем превращается во франта:

*Из кармазина с золотою ниткой*
*Камзол в обтяжку, на плечах накидка,*
*На шляпе петушиное перо,*
*А сбоку шпага с выгнутым эфесом.* (Гете 83).

Воланд при своем первом появлении на страницах романа выглядит незаурядно:

> *ни на какую ногу описываемый не хромал, и росту был не маленького и не громадного, а просто высокого. Что касается зубов, то с левой стороны у него были платиновые коронки, а с правой — золотые. Он был в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях. Серый берет он лихо заломил на ухо, под мышкой нес трость с черным набалдашником в виде головы пуделя. По виду — лет сорока с лишним. Рот какой-то кривой. Выбрит гладко. Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый. Брови черные, но одна выше другой. Словом — иностранец.* (Булгаков 466).

Во время весеннего бала полнолуния у Воланда появляется в руках шпага, которую он использует как трость, что делает его сходство еще очевиднее.

Внешность Азазелло ничем особенным не бросалась в глаза: «Ничего страшного в рыжеватом маленького роста человеке не было, разве только вот глаз с бельмом, но ведь это бывает и без всякого колдовства, разве что одежда не совсем обыкновенная – какая-то ряса или плащ» (Булгаков 547). Его истинная форма предельно приближена к европейской традиции изображения зла: «Оба глаза Азазелло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Азазелло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца» (Булгаков 755). Коровьев-Фагот и Бегемот во многом повторяют проделки «глупого черта». В их образах четко выражены традиции опрощения, дедемонизации носителей злого начала. Коровьев-Фагот выглядит как «тощий и длинный гражданин в клетчатом пиджачке, в жокейской шапочке и в пенсне» (Булгаков), а Бегемот как «толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на кота. В руках у толстяка имелся примус» (Булгаков). Но когда сорваны маски, Коровьев-Фагот превращается в темно фиолетового рыцаря «с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом» (Булгаков 755), а Бегемот «оказался худеньким юношей, демоном пажом, лучшим шутом, какой существовал когда либо в мире.» (Булгаков 755).

Одна из важнейших сцен в романе  заключение договора с дьяволом. Примечательно, что пакт Маргарита заключает не с Воландом, а его подручным Азазелло. Молодая женщина готова заложить душу сатане, чтобы только узнать, жив мастер. В ответ она получает обещание помощи. Заключение договора скрепляется подарком, Азазелло вручает ей круглую золотую коробочку и объясняет ей ее последующие действия: «Сегодня вечером, ровно в половину десятого, потрудитесь, раздевшись донага, натереть этой мазью лицо и все тело. […] В десять я вам позвоню и все, что нужно, скажу. Вам ни о чем не придется заботиться, вас доставят куда нужно, и вам не причинят никакого беспокойства» (Булгаков 637). Маргарита обретает умение летать, она ощутила себя свободной, свободной от всего: «Невидима и свободна! Невидима и свободна! Пролетев по своему переулку, Маргарита попала в другой, пересекавший первый под прямым углом» (Булгаков 642). На балу весеннего полнолуния, который больше походит на шабаш ведьм: бал начинается в полночь, Маргарита приветствует разнообразных гостей, несколько раз перед гостями появляется Воланд. Детальное описание торжества важно для вынесения решения о дальнейшей

судьбе Маргариты и мастера. После бала Воланд сдержал обещание и не только возвращает мастера, но и дарует ему и его возлюбленной покой.

Образы темных сил впитали в романе Булгакова «Мастер и Маргарита» различные традиции, но договор с сатаной как у Гофмана и у Гоголя, позволяет соединить в монолитный конструкт сферы ирреального и реального. В тоже время подобная двуступенчатая модель усиливает контраст между миром мечты и миром обыденным. То, что невозможно в повседневной реальности, становиться доступным в иной плоскости. «Договор с сатаной» не приводит к потере души, но приносит заслуженный покой, подтверждая, заложенную в эпиграфе идею о сути сил зла в романе.

Договор с дьяволом, порожденный христианским учением о противоборстве добра из зла, получил дальнейшее развитие в художественной литературе последующих веков. Изображение темных сил, а также пакта с сатаной приобретает большую значимость в современной литературе фэнтезийного характера, что свидетельствует о богатстве художественных возможностей данного мотива.

## Библиографические ссылки

Булгаков М. А. *Романы: Белая гвардия. Жизнь господина де Мольера. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.

Вильмонт Н. Н. *Гете и его «Фауст»*. В: Гете И. В. Фауст. Серия «Библиотека всемирной литературы». Серия первая. XVIII век. Т. 50. Москва: Издательство «Художественная литература», 1969. с. 5-29.

Гете И. В. *Фауст*. Серия «Библиотека всемирной литературы». Серия первая. XVIII век. Т. 50. Москва: Художественная литература, 1969.

Гоголь Н. В. *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1966.

Гофман Э. Т. А. *Собрание сочинений в шести томах. Фантазии в манере Калло; Принцесса Бландина: Необыкновенные страдания директора театра*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991.

Гофман Э. Т. А. *Эликсиры сатаны*. Ленинград: Наука, 1984.

Григулевич И. Р. *Инквизиция*. 3-е изд. Москва: Политиздат, 1985.

Жирмунский В. М. *История легенды о Фаусте*. В: Легенда о докторе Фаусте. Москва – Ленинград: Академия наук СССР, 1958. с. 357-505.

*Легенда о докторе Фаусте*. Москва – Ленинград: Академия наук СССР, 1958.

Манн Т. *Собрание сочинений в десяти томах*. Т. 9. Москва: Художественная литература, 1960.

Манн Ю. В. *Творчество Гоголя: смысл и форма*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.

Пуришев Б. И. *Литература эпохи Возрождения. Идея «универсального человека»*. Курс лекций. Москва: Высшая школа, 1996. 366 с.

Сперанский Н. В. *Ведьмы и ведовство. Из истории борьбы церкви с еретическими движениями. XV-XVII вв*. Изд. 2-е. Москва: Книжный дом «Либроком», 2012. 208 с.

Horitzky S. *Die Transformation der Teufelsfigur in der Romantik*. Eine vergleichende Analyse der Werke von Chamisso und Hoffmann. München: GRIN, 2021. 17 S.

# STUDII FILOLOGICE
# TRADUCTOLOGIE/TERMINOLOGIE

# PHILOLOGICAL STUDIES
# /TRANSLATION/TERMINOLOGY

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.12 CZU: 81'25

# ELEMENTE DE FUNCȚIONARE A ANTINOMIEI UNIVERSAL / RELATIV ÎN TRADUCERE

**Ludmila ZBANȚ**
*Universitatea de Stat din Moldova*

Cercetările recente în domeniul traductologiei încadrează frecvent subiecte legate de alegerea strategiilor de traducere, acestea fiind determinate de mai mulți factori de natură obiectivă și subiectivă. Printre factorii subiectivi cu o pondere specială este personalitatea cognitivă, adică culturală, enciclopedică și lingvistică a traducătorului, căci anume el asigură calitatea comunicării interculturale și gradul de transfer pragmatic, semantic și comunicativ al mesajului din original în traducere. În centrul subiectului expus mai jos se regăsește o încercare de examinare într-un context pragmatic concret a unei antinomii care influențează alegerea strategiei de traducere. Este vorba despre binomul constituit din conceptele universal vs relativ și modul în care acestea motivează alegerea algoritmului traducerii, mai ales al unui text literar. Canavaua teoretică a problematicii abordate este constituită din viziunile Profesorului Eugeniu Coșeriu asupra limbajului, limbilor particulare într-o reevaluare adaptată la procesul traducerii. O valoare particulară în acest proces îl capătă universaliile primare de creativitate, semanticitate, alteritate și cele secundare – istoricitate și materialitate văzute prin prisma traducerilor literare în jocul limbilor care aparțin diferitor familii de limbi – romanice, germanice, slave. Concluzia la care ajungem în finalul acestei lucrări încearcă să argumenteze ideea că nu este nevoie și chiar este bine de evitat separarea categorică a abordărilor conceptuale și traductologice, fie din perspectiva universalismului, fie din cea a relativismului. Alegerea strategiei de traducere este întotdeauna flexibilă, adaptată situației concrete de traducere, culturii naționale dar și regulilor și normelor de funcționare a limbilor concrete.
**Cuvinte cheie:** *alteritate, antinomie, creativitate, personalitatea traducătorului, relativ, traducere, universal.*

Recent research in the field of translation studies frequently frames issues related to the choice of translation strategies determined by several factors of an objective and subjective nature. Among the subjective factors of particular importance is the cognitive one, i.e., cultural, encyclopedic, and linguistic personality of the translator, since it is the translator who ensures the quality of intercultural communication and the degree of pragmatic, semantic and communicative transfer of the message from the original into the translation. At the heart of the researched topic is an attempt to examine, in a concrete pragmatic context, an antinomy that influences the choice of the translation strategy. This is the binomial constituted by the concepts of universal vs. relative and how they motivate the choice of the translation algorithm, especially of a literary text. The theoretical framework of the problem addressed is represented by the views Professor Eugeniu Coșeriu has about language, and about particular languages in a re-evaluation adapted to the translation process. A special value in this process is given to the primary universals of creativity, semanticity, otherness as well as to the secondary universals - historicity and materiality which are seen in the light of literary translation of languages belonging to different language families - Romance, Germanic, Slavic. In conclusion, we try to argue that there is no need, but it is rather beneficial to avoid categorical separation of conceptual and

translation approaches, either from the perspective of universalism or relativism. The choice of translation strategy is always flexible, it is adapted to the concrete translation situation, to the national culture and to the rules and norms of functionality of concrete languages.
**Keywords:** *otherness, antinomy, creativity, translator's personality, relative, translation, universal.*

Dezvoltarea gândirii teoretice în domeniul traducerii a urmat în istoria sa diverse căi, dar putem afirma cu siguranță că în centrul acestor parcursuri se regăsea în permanență omul: el era cel care traducea, el era cel pentru care se traducea și tabloul nu s-a schimbat prea mult, doar că astăzi omul se sprijină pe „umărul" oferit de noile tehnologii. Încercarea de a ne convinge că „mașina" poate înlocui omul în operația de traducere nu este decât o ... încercare. Totodată, lingvistica, mai ales lingvistica aplicată la traducere, metodologia și terminologia traducerii, dar și filozofia traducerii, implicit dimensiunea psihologică a practicii traducerii, reprezintă o parte consistentă a surselor pe care se bazează discursul teoriilor traducerii, realizate în circumstanțe proprii comunicării interculturale.

Vom mai menționa totodată că în prezent crește tot mai insistent interesul pentru personalitatea traducătorului, se discută permanent despre competențele de care acesta ar trebui să dispună și să opereze cu ele în vederea asigurării unei calități decente a traducerilor efectuate.

Pentru a răspunde acestor așteptări, vom aminti despre cunoașterea socioantropologică sau cunoașterea sociologiei și antropologiei, adică despre capacitatea rațiunii umane de a obține, prin anumite metode codificate, precum experimentarea sau observarea, cunoștințe clare și definitive despre realitate, lucruri și lume. Un bun traducător acumulează, asimilează și operează cu aceste cunoștințe, multiplicate la numărul de societăți, culturi, limbi care constituie instrumentarul său de lucru în activitatea profesională.

Condiția cunoașterii lucrurilor implică în mod necesar manifestarea binomului antinomic *universal – relativ* prin faptul că traducătorul va poseda o anumită formă de valabilitate universală a cunoștințelor, aplicată în procesul traducerii, și va acumula totodată cunoștințe relative, contextualizate și localizate la situația pragmatică de traducere.

Unele deschideri pentru problema anunțată în prezentul articol ni le oferă scrierile marelui savant Eugeniu Coșeriu. Ne referim, în primul rând, la tezele expuse de Profesorul Coșeriu cu referire la perspectivele filozofice și epistemologice ale limbajului și rezumate dens în textul-sinteză „Zece teze despre esența limbajului și a semnificației" (Coșeriu: 2009, 9-10). Este bine să ne amintim în context câteva idei-cheie privitor la elementele pe care le-am putea atrage în analizele problematicii legate de traductologie.

Pe latura universaliilor, vom porni de la teza despre *Prioritatea absolută a limbajului*, care „este una dintre cele două dimensiuni ale *existenței* omului, cealaltă fiind munca" și tot prin limbaj omul își construiește o lume potrivită existenței sale spirituale și, în continuare, Coșeriu afirmă că limbajul este „*deschiderea* tuturor posibilităților culturale ale omului" (*ibidem*: 9).

Tot în acest cadru se înscrie teza a doua, *Limbaj și cultură*, în care este pus accentul pe activitatea *creatoare* „si, prin aceasta, activitate culturală infinită" (*ibidem*), fiind baza culturii respective, care valorifică tradiția ei culturală.

În momentul în care se regăsește față în față cu produsul acestei culturi, fie el un text, fie un discurs, fie un document administrativ etc., devine clar că fără cunoașterea bazelor culturii respective, a modului de reflectare a acesteia în limbaj, traducătorului o să-i fie dificil să demonstreze o deschidere amplă către ambele culturi atrase în procesul schimbului intercultural. În atare situații, antinomia universal / relativ capătă o funcționare mixtă, manifestând la diferite etape ale procesului traducerii fie latura universală, fie cea relativă.

Urmând gândurile expuse de Profesorul Coșeriu, vom aminti și teza despre *Universaliile limbajului*, care explică structura acestora: „Limbajul este caracterizat prin cinci universalii, dintre care trei sînt primare: *creativitate, semanticitate, alteritate* iar două sînt secundare sau derivate: *istoricitate* și *materialitate*." (*ibidem*: 9). Amintim că, pentru activitatea de traducere, este important de păstrat în cadrul pragmatic faptul că „Limbile sînt, într-adevăr, tehnici istorice ale limbajului" ele „se stabilizează ca tradiții ferme și specifice, recunoscute de propriii lor vorbitori și de vorbitorii altor limbi (*ibidem:* 38). Coșeriu pune totodată accentul pe faptul că „vorbirea e o activitate universală care se realizează prin indivizi particulari, ca membri ai unor comunități istorice. Prin urmare, ea poate fi considerată, în sens universal, în sens particular și în sens istoric." (2000: 290)

Văzut din perspectiva unui proces de traducere, fiecare tip de universalii marchează o axă de analiză a informației de tradus și consolidează întregul edificiu al acestui proces și al rezultatului obținut.

Creativitatea este nelipsită în întreaga activitate a traducătorului, constituind baza și totodată punctul culminant al acesteia. Ne putem convinge de veridicitatea afirmației observând câteva exemple extrase din romanul polițist „Смерть Ахиллеса" de Boris Akunin și versiunile în limbile română, franceză și engleză.

- *Первым делом сунул ему* ***беленькую.*** (с. 97)
- *Il commença par lui glisser* ***un billet de dix roubles****, […]. (p. 105)*
- *În primul rând îi dădu* ***o monedă****, […].* (p. 89)
- *The first thing he did was to hand him a white* ***one-rouble note****. (p. 82)*

Fără contextul larg, este greu de extras semnificația lexemului *беленькая*, mai ales că în această situație creativitatea conlucrează cu istoricitatea, căci acțiunea din roman are loc în sec. XIX, iar traducătorul este invitat să facă o căutare documentară în materialele din epoca și spațiul sociocultural descris în roman, ceea ce o să-l ajute să înțeleagă că este vorba despre un fel de bancnote și nu despre monede, cum apare tradus eronat în versiunea în limba română. Din traducerile de care dispunem și le aducem drept exemple, nu este clară nici valoarea bancnotei respective: observăm că în versiunea în limba franceză este vorba despre 10 ruble, pe când în engleză se operează cu valoarea de 1 rublă. Însă, la consultarea mai multor surse, aflăm că în anul 1786 pe hârtie de culoare albă era tipărită bancnota de 100 de ruble, cea de 1 rublă era tipărită pe hârtie de culoare

galbenă, iar cea de 10 ruble – de culoare roșie. Lucrurile evoluează și după reforma din 1840 pe hârtie albă este tipărită bancnota (ассигнация) de 25 ruble (https://ru.wikipedia.org). Așadar, nici un traducător nu a folosit echivalentul adecvat în conformitate cu originalul, circumscris condițiilor istorico-pragmatice. Pentru aceasta ar fi trebuit de apelat la o căutare în resurse suplimentare, în legătură directă cu parametrii pragmatici de spațiu (Rusia țaristă) și timp (după 1840, adică după reforma realizată cu aceste hârtii de valoare). Denumirea *беленькая* subliniază faptul că bancnota era tipărită pe hârtie albă pentru a facilita utilizarea acesteia de către un public larg (la fel și a bancnotelor de alte culori, denumite și ele după culoarea hârtiei pe care erau tipărite).

Datorită creativității în limbaj sunt produse *semnificate*, adică semne cu semnificații, iar „în acest fapt constă *semanticitatea* sa". Semnele asigură comunicarea într-o societate, fiind destinate și altuia, prin aceasta se manifestă *alteritatea*, adică *existența împreună cu altul* (Coșeriu 2009:10).

Dacă revenim la procesul traducerii, este lesne de constatat că un traducător are permanent în vizor destinatarii săi, având scopul de a interpreta informația vehiculată în traducere pentru a-l motiva pe cel de vizavi să beneficieze de oferta traducătorului. Vom aminti că semnele sunt, de fapt, niște simboluri purtătoare de informație. În lucrările cu caracter antropologic este explicat că noțiunea de *simbolism* acoperă un număr mare de moduri de comportament diferite, la prima vedere. Inițial, cuvântul desemna obiecte sau semne care făceau posibilă rememorarea sau evidențierea unor persoane, obiecte, idei, evenimente, o activitate etc., fără a avea o relație precisă (sau doar o relație scurtă) cu aceștia. Astfel, E. Sapir (2021) deosebește două tipuri de simbolism – *simbolismul referențial* care cuprinde, de exemplu, limbajul oral, scrisul, telegraful, semaforul etc., niște procedee simple alese în scop de referință. De altă parte există *simbolismul de condensare*, o formă foarte compactă de comportament substitutiv, care eliberează instantaneu tensiunea emoțională în formă conștientă sau inconștientă (*ibid*).

Probabil, un traducător va avea de a face cu primul tip de simboluri, care au fost organizate totuși mai târziu decât simbolurile de condensare și care au căpătat un caracter de referință ce poate fi uneori doar o simplă convenție socială. E. Sapir vede drept o condiție esențială pentru dezvoltarea referinței complexitatea și omogenitatea crescândă a materialului simbolic, iar în limbaj, toate semnificațiile sunt exprimate în mod regulat prin intermediul unor structuri formale, care, la rândul lor, provin dintr-o succesiune de unități sonore aparent arbitrare (*ibidem*).

Dacă mergem de la ideile lansate de E. Sapir spre concepțiile elaborate de E. Coșeriu, descoperim o nouă triadă inconturnabilă de o valoare sporită pentru demersul traductologic. Ne referim la funcția semnificativă, care se manifestă în trei planuri ale limbajului, la trei niveluri distincte: *nivelul universal* al activității vorbirii, *nivelul istoric al limbilor* și *nivelul particular* al discursului (sau textului) (2009: 85). Ele corespund cu trei tipuri de conținut: *desemnare, semnificație, sens* (*ibid*: 14), „straturi care, firește, în texte se prezintă simultan" (Coșeriu 2000: 247) și, vom adăuga, în activitatea sa profesională, un traducător, la fel, operează simultan cu aceste trei straturi.

Totodată, „*Semnificațiile* sînt însă instrumente, nu obiecte ale interpretării. Ceea ce explică, recunoaște sau înțelege gândirea reflexivă este întotdeauna „ființa lucrurilor", ființa și sensul a ceea ce este desemnat, nu al elementului care desemnează" (Coșeriu 2009: 133). Elementul care desemnează, de obicei, nu coincide în demersul comparativ de la o limbă la alta. În acest caz ne referim la competența lingvistică a traducătorului, condiție înaintată din cele mai vechi timpuri, de când există traducerea ca activitate profesională. Nu în zadar, filosoful, umanistul și traducătorul italian din sec. al XV, Leonardo Bruni, a pus accentul pe didactica traducerii și pe formarea unei conștiințe traductive, idei expuse în lucrarea sa „De interpretatione recta" (1420–1426). Bruni vorbește despre motivele principale care provoacă traduceri de calitate proastă: fie neînțelegerea de către traducător a ceea ce trebuie tradus, fie expunerea incorectă, fie nerespectarea armoniei și eleganței originalului. Erorile respective sunt cauzate de insuficiența educației traducătorului, iar cel mai mare „păcat" al traducătorului se explică prin cunoașterea insuficientă a limbilor utilizate în traducere (a ambelor). Bruni consideră că mulți sunt capabili să înțeleagă o limbă, dar nu sunt deloc capabili să-și formuleze ideile (2008: 31):

*J'affirme donc que toute l'efficacité d'une traduction consiste en ceci que ce qui a été écrit dans une langue soit correctement transporté dans une autre. Mais nul ne le peut faire sans une vaste et grande pratique de l'une et l'autre langue. Et cela ne suffit pas. En effet, plusieurs peuvent comprendre, mais sont incapables d'expliquer, de la même manière que plusieurs ont un bon jugement en peinture sans savoir peindre, et que plusieurs comprennent la musique sans pour autant savoir chanter.*

Revenind la antinomia universal/relativ, cu accent pe prima parte, vom încerca să analizăm aria de universalii implicată în procesul traducerii și, în primul rând, ne referim la universaliile lingvistice, care se pot manifesta la oricare din nivelurile menționate mai sus. E de reținut diferența existentă între universaliile limbajului, adică „ceea ce se gândește în toate limbile", și universaliile limbilor, parte a primelor, căci limbile constituie un nivel al limbajului, și atunci ajungem pe terenul destinat laturii relativității. Ceea ce ne-ar interesa în mod particular din perspectiva traducerii, pe lângă universalii ale limbii, sunt universalii ale *activității vorbirii* sau *universalii ale textului*, căci tocmai aici se constituie *sensul* considerat de Coșeriu „o universalie absolută a acestui nivel" (2009: 85).

Profesorul Coșeriu accentuează faptul că „Desemnarea este așa-numita „referință", adică faptul de a se referi la un altceva [la ceva exterior semnului]: la ceva extralingvistic (obiecte, acțiuni, stări de lucruri), sau chiar la ceva lingvistic, văzut ca „lucru", ca fenomen al lumii." (*ibidem* 117).

În dezbaterile traductologice s-a abordat în mai multe rânduri problema ce ține de realitatea extralingvistică (amintim în acest sens noțiunea de realitate în viziunea lui J. Vinay și J. Darbelnet, considerată drept o invariabilă – criticii susțin că ea este ambiguă și nu contribuie la explicarea operației de traducere). Totodată, este lesne de înțeles că această realitate este deseori văzută diferit de persoanele care vin din diferite culturi, iar un traducător performant va cunoaște felul în care se constituie imaginarul lingvistic în limbile-culturi atrase în fiecare situație de traducere. Este important să reținem că „O serie întreagă de fenomene ale utilizării

limbajului sînt strâns legate de cunoașterea lucrurilor, atît în vorbire, cît și în interpretarea celor spuse” (*ibidem* 131).

Să observăm un bloc de exemple pentru a ne convinge de justețea dezbaterilor descrise supra:

- *Единственная дочь Сашенька* ***выскочила замуж*** *за* ***вертопраха-мичмана*** *и уехала с мужем* ***за тридевять земель****, в город Владивосток. (p. 136)*
- *Sachenka, sa fille unique,* ***avait épousé un enseigne de vaisseau atteint de la bougeotte****, et elle l’avait suivi à Vladivostok,* ***autant dire au diable****. (p. 146)*
- *Unica lui fiică, Saşenka,* ***s-a măritat*** *cu un miciman,* ***un fluieră-vânt****, și a plecat cu el* ***tocmai la capătul lumii****, la Vladivostok. (p. 122)*
- *His only daughter, Sashenka,* ***had upped and married a loud windbag of a midshipman*** *and taken off with her husband* ***to the other end of the world****, to the city of Vladivostok. (p. 115)*

În original, autorul folosește limbajul familiar, elemente din folclorul rusesc, inclusiv expresii frazeologice, pentru care traducătorii nu întotdeauna găsesc o soluție ce ar produce asupra destinatarilor versiunii respective un efect comparabil cu cel din original. De exemplu, *выскочила замуж* este tradus prin neutralizare în toate trei versiuni: *avait épousé / s-a măritat / had upped and married.* S-a pierdut componenta semantică inclusă în expresia respectivă de „a se căsători foarte repede, fără a cântări bine lucrurile”.

Dicționarul informează că lexemul *вертопрах*, în limbajul familiar în rusă, transmite ideea de om ușuratic (Легкомысленный, ветреный человек). În versiunile traduse este o încercare de a păstra conotația ironică din original, dar nu întotdeauna cu suficientă eleganță, căci și în franceză și în engleză sunt propuse expresii destul de voluminoase *un enseigne de vaisseau atteint de la bougeotte / a loud windbag of a midshipman*, în care regăsim stilul familiar și conotația ironică. Limba română pare să fie „pe aceeași undă” cu originalul, propunând echivalentul *un fluieră-vânt*.

Expresia idiomatică *за тридевять земель* vine din poveștile rusești și înseamnă „undeva foarte departe, poate chiar dincolo de realitate”. Alegerile traducătorilor sunt centrate pe păstrarea ideii de depărtare foarte mare, adică este vorba despre o distanță fizică. Totuși, în original, apare o expresie idiomatică, iar pentru atare structuri este recomandată traducerea tot prin structuri cu același statut. În versiunea în limba franceză este o încercare de a respecta această condiție prin utilizarea expresiei *autant dire au diable,* care ar fi mai degrabă echivalentul pentru o altă formulă sinonimică în limba rusă, cu aceeași idee de „undeva foarte departe”, *у черта на рогах / на куличках* sau *на краю света*, ultima expresie o regăsim în celelalte versiuni: *tocmai la capătul lumii / to the other end of the world*.

Putem astfel afirma că atunci când materialul se diversifică suficient, rămânând totuși relativ omogen, simbolismul devine structurat, devine creator, capătă un sens propriu, iar obiectele de referință sunt asigurate de competențele acumulate de traducător. Totodată, în sistemele bine elaborate, relația dintre simbol și referent se extinde și devine mai variată.

În viziunile expuse de Eugeniu Coșeriu cu privire la realitatea extralingvistică, Profesorul este de părerea că încercarea de a descoperi o bază universală a limbajului este irelevantă, iar „limbile nu diferă prin realitatea pe care o desemnează (sau a „materiei" pe care o organizează), ci diferă doar ca limbi. Realitatea desemnată nu aparține limbajului, este extralingvistică, dar rămâne „punctul de referință necesar pentru orice cercetare semantică a limbajului" (2009: 106). În procesul traducerii are loc o trecere de la o limbă $L_1$ la o limbă $L_2$, prin intermediul planului R (realității), adică „traducerea înseamnă a desemna prin intermediul funcțiilor semantice ale $L_2$ aceleași „realități" care, într-un text determinat, sunt desemnate prin funcțiile semantice ale $L_1$." (*ibidem*: 107), căci „în limbaj e decisiv funcționalul, nu materialul (*ibidem,* 155).

În cadrul de funcționare a universaliilor lingvistice se regăsește și noțiunea de „structură de adâncime", prin care se înțelege structura semantică a relațiilor sintactice (*ibidem*: 99). Anume aceste structuri asigură posibilitatea traducerii datorită faptului că ele compensează mecanismele universale ale diferențelor existente la nivelul structurilor de suprafață. Această operație este condiționată de existența capacităților generale de ordin cognitiv, psihologic și emoțional ale persoanelor care aparțin diferitor culturi. În atare situații ne referim la o *gramatică universală*, care satisface condiția că orice limbă este capabilă să transmită o experiență, anumite idei sau sentimente prin mijloacele de care dispune și care pot fi înțelese ușor de oricine. Traducătorii sunt cei care operează anume la nivelul structurilor de profunzime în căutarea sensurilor produse în original pentru a le oferi o „haină nouă" în versiunea tradusă:

-*Миша –* ***калач тертый****, все это наверняка понимает. (p. 140)*
-*Micha* ***était assez rusé et expérimenté*** *pour savoir tout ça par cœur. (p. 151)*
-*Mișa* ***e trecut prin ciur și dârmon****, știe că trebuie să facă. (p. 126)*
-*Misha* ***was an old hand****, so he was bound to understand all this. (p. 119)*

Este ușor de observat modul în care fiecare limbă exprimă prin mijloace proprii ideea de om hâtru și experimentat în ale vieții. Astfel, putem face o concluzie provizorie că adepții universalismului în traducere operează cu toate argumentele pentru a confirma posibilitatea traducerii, având, totuși, în calitate de oponenți, pe adepții postulatului relativității, conform căruia, capacitățile și limita gândirii umane sunt parțial condiționate de limba maternă. Cel mai des se face referință la ipoteza Sapir-Whorf, care nu este considerată științifică și expune o viziune generală asupra rolului limbajului.

Antropologul Edward Sapir operează cu noțiunea de relativism cultural (ediția 2021), viziune dezvoltată împreună cu Benjamin Lee Whorf (1956). Ideea principală constă în faptul că modul în care percepem lumea depinde de limba pe care o vorbim. Ipoteza respectivă a cunoscut ulterior un anumit interes printre lingviști, dar, totodată, a suscitat numeroase valuri de critică, provocând o importantă controversă în domeniul antropologiei cognitive, căci în conformitate cu această ipoteză, purtătorii de diferite limbi operează cu diferite reprezentări conceptuale, ceea ce este totalmente opus principiului universalismului, care afirmă că purtătorii de limbi diferite operează cu același sistem de reprezentări conceptuale.

Nu negăm faptul că vocabularul unei limbi este puternic influențat de cultura în cadrul căreia se naște și funcționează acest lexic. Totuși, fiind oglinda culturii, limba nu o creează. Dar, din aceste dezbateri de ordin lingvistic și cognitiv, extragem esența discuțiilor despre posibilitatea traducerii. Credem că volumul enorm al traducerilor acumulat de omenire în parcursul său istoric este un argument forte în folosul unui universalism „moderat", adică o traducerea este posibilă, doar că fiecare limbă o să-și organizeze în conformitate cu propria tradiție mesajul care vine dintr-o altă limbă, iar reușita este asigurată de competențele traducătorului. În plus, traducătorul trebuie să știe, nu doar cum se traduce, ci și ce reprezintă ceea ce trebuie tradus și ce, eventual, nu se traduce (sau, din contra, trebuie să fie adăugat.) ( Coșeriu 2000: 245). Reușita procesului de traducere se află dincolo de desemnat și de semnificat, în sensul mesajului care se construiește într-un context pragmasemantic actualizat în permanență:

-*Официанту велел принести шампанского («Да не* ***ланинского****, а взаправдышного,* ***моэту*** *») и зажарить* ***поросенка****, только непременно живого, […]. (p. 102)*

-*Il demanda ensuite au garçon de lui apporter une autre bouteille de champagne (« et pas du* ***Lanin****, du vrai, du* ***Moët*** *! ») ainsi que de lui griller* ***un petit cochon de lait****, mais un vivant, […]. (p. 110)*

-*Chelnerului îi porunci să aducă șampanie ("Dar nu de cea* ***latină****, ci una* ***adevărată****"), să prăjească un* ***purceluș de lapte****, dar să fie unul viu […]. (p. 93)*

-*He ordered the waiter to bring some more champagne ('And not* ***Lanvin*** *either – the real stuff:* ***Moët****.') and roast* ***a piglet****, only it had to be still alive, […]. p. 86.*

În exemplele de mai sus, cunoașterea lucrurilor pornește, credem, de la două nume proprii, Lanin și Moët, ambii producători de vinuri spumante, doar că de calitate diferită. O scurtă apelare la informațiile din internet ne ajută să cunoaștem esența lucrurilor: Nikolai Petrovici Lanin (1832-1895) – fabrica sa producea șampanie artificială „Laninsky", „care era servită oaspeților în restaurante și era la modă la toate nunțile, zilele onomastice și sărbătorile mediocre". De altă parte, Claude Moët, în 1743, a început să-și trimită vinul din Champagne spre Paris. Domnia Regelui Ludovic al XV-lea a coincis cu cererea tot mai mare pentru acest tip de vin spumant. Aceste informații contribuie la extragerea opoziției care se bazează pe calitatea spumantului în fiecare caz și astfel să interpretăm adecvat replica din textul romanului. Vinul spumant *Moët* este bine cunoscut și în prezent pentru cei care apreciază calitatea înaltă a acestui produs, astfel în versiunile în limba franceză și engleză această denumire figurează în forma ei tradițională, fără necesitatea de a prezenta explicații suplimentare, dar traducătorul de limbă română a ezitat să folosească denumirea acestei mărci, optând doar pentru calificativul *adevărată*. Nu e clar prin ce se explică o atare alegere.

Din textul autorului înțelegem că vinul spumant *Laninsky* este de calitate proastă. Poate din aceste considerente, în prezent puțin cine își mai amintește de numele fabricantului respectiv și poate anume de aceea în traducerile în limbile română și engleză au fost comise erori – necunoașterea ființei lucrurilor! E greu de explicat ce fel de vin spumant este cel *latin*! Iar în limba engleză s-a produs, se pare, o confuzie cu numele unui alt producător de vinuri spumante, *Lanvin*, probabil mai cunoscut publicului din acest spațiu sociocultural. Pentru cealaltă

unitate lexicală, *поросенок*, în toate traducerile este reluată ideea de diminutiv prin mijloacele de care dispun limbile respective.

Concluzia generală pe care o putem contura privitor la antinomia *universal / absolut* în traducere ar fi să omitem bara oblică care le separă, adică să evităm o polarizare categorică a abordării strategiilor de traducere. Operația este posibilă dacă acceptăm oximoronul de *universalitate relativă*, prin care manifestăm cu fermitate susținerea traductibilității textelor și discursurilor, cu păstrarea în limba țintă a esenței mesajului din limba sursă. Gradul de echivalență poate varia în funcție de mai mulți factori: timp, spațiu, tip/gen de text ș.a., dar, mai ales, este vorba despre produsul activității traducătorului, a capacității sale de a răspunde din plin așteptărilor din partea destinatarilor săi.

## Referințe bibliografice

Bruni, Leonardo. *De interpretatione recta / De la traduction parfaite*. Collection Regards sur la traduction. Traduction, introduction et notes de Charles Le Blanc. Presses de l'Université d'Ottawa, 2008. https://www.academia.edu/1046208/De_interpretatione_recta (vizitat pe 7.10.2022).

Coșeriu, Eugen. *Omul și limbajul său*. Iași: Editura Universității „A. I. Cuza", 2009.

Coșeriu, Eugeniu. *Lecții de lingvistică generală*. Editura ARC, 2000

Sapir, Edward. *Anthropologie*. Christian Baudelot et Pierre Clinquart (éd.). Lyon: ENS Éditions, 2021. https://books.openedition.org/enseditions/18122

Whorf, Benjamin, Carroll, John B. (ed.), *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. MIT Press, 1956.

Акунин, Борис. *Смерть Ахиллеса*. Москва, Захаров , 2000.

Akounine Boris, *La mort d'Achille*, Presse de la cité, 2002. Traduction de Irène Sokologorsky et Louis Daguinot.

Akunin Boris, *Moartea lui Ahile*, Humanitas Fiction, 2008. Traducere de Diana Iepure.

*Толковый словарь Ушакова.* https://dic.academic.ru/

https://ru.wikipedia.org

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.13 CZU: 81'25

# TRADUIRE L'INTRADUISIBLE : SUR LES PROCÉDÉS DE TRANSFERT EN FRANÇAIS DES MOTS ROUMAINS CULTURELLEMENT CONNOTÉS

**Angela GRĂDINARU**
*Université d'État de Moldova*

Articolul reprezintă o analiză a dificultăților și procedeelor de traducere în limba franceză a cuvintelor românești cu conotație culturală. În centrul acestei probleme se află conceptul de ,,intraductibilitate", unde anumite cuvinte nu pot fi traduse direct, deoarece poartă semnificații specifice unei culturi. Dificultățile în traducerea acestor cuvinte sunt determinate atât de intraductibilitatea lingvistică (diferențele dintre limba sursă și limba țintă), cât și de intraductibilitatea culturală (diferențele dintre cultura sursă și cultura țintă). Exemple de intraductibilitate lingvistică ar fi culturemele care desemnează sărbătorile și obiceiurile moldovenești. Corpusul de studiu este alcătuit din cultureme preluate din articole extrase de pe site-urile turistice: „*virtualtur.md*", „*moldovenii.md*", „*moldavie.fr*". Studiul examinează diferitele procedee de transfer utilizate în procesul de traducere a acestor cuvinte, evidențiind modul în care traducătorii se confruntă cu provocări legate de sensibilitățile culturale. Aceștia recurg la diverse procedee precum transliterarea, împrumutul, calculul, explicarea contextuală sau utilizarea unui echivalent cultural în limba țintă pentru a reda cât mai fidel conotațiile inițiale. Cercetarea analizează, de asemenea, cum aceste procedee de transfer pot afecta calitatea și autenticitatea traducerii, evidențiind dificultățile întâmpinate în găsirea unui echilibru între fidelitatea semantică și adaptarea la contextul cultural al limbii țintă. Cuvintele cu conotație culturală pot fi transmise mai degrabă prin intermediul unui procedeu de adaptare creativă decât printr-o traducere literală.

**Cuvinte-cheie**: *adaptare, culturem, cultură, echivalență, dificultate de traducere, textul sursă, textul țintă, procedeu de traducere.*

The article represents an analysis of the difficulties and procedures of translating Romanian words with cultural connotations into French. At the heart of this problem is the concept of "untranslatability", where certain words cannot be directly translated because they carry meanings specific to a culture. The difficulties in translating these words are determined by both linguistic untranslatability (differences between the source language and the target language) and cultural untranslatability (differences between the source culture and the target culture). Examples of linguistic untranslatability would be the cultural terms that denote Moldovan holidays and customs. The corpus under inquiry consists of culturemes extracted from articles available on tourist websites: "*virtualtur.md*", "*moldovenii.md*", "*moldavie.fr*". The study examines different transfer processes used in translating these words, highlighting how translators face challenges related to cultural sensitivities. They resort to various procedures such as transliteration, borrowing, calque, contextual explanation or the use of a cultural equivalent in the target language to reproduce the original connotations as faithfully as possible. The research also looks at how these transfer processes can affect the quality and authenticity of the translation, highlighting the difficulties encountered in finding a balance between semantic fidelity and adaptation to the

cultural context of the target language. Words with cultural connotations can be conveyed through a process of creative adaptation rather than a literal translation.
**Keywords**: *adaptation, cultureme, culture, equivalence, translation difficulty, source text, target text, translation technique.*

## Introduction

La langue et la culture sont étroitement liées entre elles. C'est pourquoi dans chaque code linguistique il y a plusieurs expressions qui contiennent des références culturelles et qui sont très rarement semblables d'une langue à l'autre. Ces informations culturelles sont fortement fixées dans la vie quotidienne et évoquent un des défis majeurs pour la traduction qui est une modalité de faire découvrir aux récepteurs étrangers une autre réalité, une autre manière de vivre, de penser, d'apercevoir le monde et de communiquer.

Au XXIème siècle, nous nous confrontons plus que jamais aux différences culturelles et nous sommes en théorie beaucoup mieux préparés à admettre la diversité que ne l'était le dernier siècle. La mixité culturelle est un problème fondamental, car le XXIème siècle ouvre une époque nouvelle où les questions de la mondialisation culturelle sont devenues des défis incontournables.

Toute langue contient des termes culturellement connotés, c'est-à dire « les culturèmes ». Afin d'être connus par le public étranger, les culturèmes doivent être traduits et c'est l'objectif primordial des traducteurs. On se propose dans cette étude à déterminer les procédés de transfert en français des mots roumains culturellement connotés.

## Le concept de culturème dans la vision des linguistes

La traduction est une opération par laquelle le traducteur transpose un texte dans un contexte culturel cible. Elle enrichit l'horizon culturel du lecteur influant immanquablement sur la culture.

Notre étude nous a permis d'observer l'ensemble des notions qui renvoient au concept des éléments culturels. Beaucoup de linguistes et traductologues utilisent des syntagmes tels que : *realia, allusions culturelles, culturèmes, ethnonymes, références culturelles, folklorèmes.*

Georgiana Lungu Badea définit le concept de culturème comme « une unité de taille variable, porteuse d'information culturelle, le culturème est aussi un concept théorique désignant une réalité culturelle propre à une culture qui ne se retrouve pas nécessairement dans une autre » (Lungu-Badea, 2006 : 69). La compréhension correcte du texte est censée aider le traducteur et assurer la réussite du transfert linguistique et culturel à la fois tout en respectant l'intention de l'auteur d'origine dans le contexte culturel source. Les éléments culturels font référence à une situation extralinguistique, d'où leur nature culturelle, historique, littéraire, etc.

Nina Cuciuc considère que la traduction des culturèmes « concerne la transposition des références culturelles matérielles et immatérielles qui renvoient au système des culturèmes de la langue d'origine, le traducteur doit recourir à des procédés de traduction imposés par la langue source » (3). Par exemple, il y a des références culturelles matérielles de l'habillement, l'habitat, etc., et, des références

culturelles immatérielles des usages traditionnels, fêtes, coutumes, mœurs, etc. qui sont porteuses de valeurs culturelles de la langue source.

Robert Galisson précise que tous les mots peuvent être culturels, mais certains sont « plus culturels que d'autres » et chargés de la « valeur ajoutée à leur signification ordinaire » qu'il appelle la charge culturelle partagée, une autre dénomination pour « *culturème* » (120). Le linguiste illustre les représentations et les associations qui surgissent quand on parle des signifiants qui existent dans d'autres cultures, mais ont une charge culturelle différente. De fait, les mots à charge culturelle partagée sont présents dans plusieurs langues, mais peuvent avoir des sens cachés, implicites, inconnus pour les locuteurs non-natifs.

D'après Abraham Moles, les culturèmes sont des « éléments simples » ou des « *atomes* de culture » dont la réunion non motivée contribue à la formation du « patrimoine culturel » (1117).

Le *culturème* est monoculturel, car il appartient à une seule culture. Grâce à sa signification et son entourage culturel, il cultive un certain effet sur les locuteurs de la langue de départ. Le caractère relatif du culturème s'explique par la complexité du contexte où chaque participant diffère de l'autre par son bagage cognitif, l'horizon d'attente, la subjectivité de l'interprétation du sens des énoncés. Et finalement, on peut parler de son autonomie existentielle, puisque le culturème ne dépend pas de la traduction et existe au-delà de ce processus. La complexité de ce phénomène est due à l'ensemble des réalités auxquelles il fait référence. Comme parmi ceux-ci figurent des concepts de la vie de tous les jours, de l'histoire, etc. propres à un peuple, elles sont normalement absentes dans les codes culturels d'autres pays.

**Le culturème dans la théorie de la culture et dans la traductologie**

Entre la langue et la culture il y a un contact étroit et dans chaque système linguistique les différentes unités lexicales ont à la base des informations culturelles qui sont peu souvent équivalentes d'une langue à une autre. Ainsi en traduction, le transfert de ces différentes unités et le fait de passer d'une langue à l'autre tout en maintenant l'intention de l'auteur de l'original reste une mission difficile à accomplir, sachant que traduire les mots ne signifie pas transférer les intentions. Pour certains linguistes le transfert des culturèmes est presque impossible du fait qu'ils sont différents d'une langue à une autre, pour d'autres, ce transfert est possible puisqu'il existe des culturèmes communs et universels et pour d'autres malgré la différence entre les langues la transposition reste possible en effectuant quelques modifications. Les questions qui interviennent sont donc: La traduction doit-elle refléter une culture quelconque ? Quel est le rapport entre la traduction et la culture et quels sont les problèmes d'ordre culturel qui viennent empêcher le travail du traducteur ?

Dans le processus de traduction, il est nécessaire, voire indispensable, de connaître la culture liée à la langue de départ. Il y a beaucoup d'explications sur la notion de *culture*. Étymologiquement, ce mot provient du latin *cultura,* et dans l'usage courant il est souvent limité aux arts et à la littérature. Pourtant, en réalité, cette notion est beaucoup plus large et comprend beaucoup plus d'aspects. D'après Gary Weaver la culture en sciences sociales est associée à un iceberg qui se divise en deux parties : « la partie visible-externe et la partie invisible interne » (11).

En ce qui concerne le lien entre *la traductologie* et la notion de *culture*, selon Michael Schreiber, on peut différencier ce concept soit au sens large, où la culture implique la langue de la société en question et où la traduction est une sorte de transfert culturel, soit au sens restreint, qui fait référence aux faits sociaux en excluant la langue de la société visée (185).

Peu importe leur forme, les culturèmes cachent un bagage culturel propre à une langue, ayant un motif historique et socioculturel qui ne se retrouve nullement dans la langue d'arrivée ou se retrouve dans une moindre partie, mais il porte une signification culturelle différente. Définis par le caractère monoculturel, le statut relatif et l'autonomie envers la traduction, la non-traduction des unités porteuses d'informations culturelles conduit à un transfert culturel et informationnel asymétrique.

La langue est donc un moyen d'accéder à la culture. Par conséquent, elle est elle-même un phénomène culturel à travers lequel toute une culture s'exprime. L'existence de la variété culturelle du Monde met en contradiction distinctive des façons de penser, de sentir et d'agir, de formuler son expression verbale. Les culturèmes représentent le miroir du peuple. Ils constituent une apparition par excellence de la vision du monde, de la division du réel et de la subjectivité culturelle.

**La traduction culturelle – particularités**

La traduction n'est pas un processus facile parce que la langue reflète la culture, porte une riche connotation culturelle et elle est limitée par la culture. Une fois que le langage est utilisé pour communiquer, il est difficile de comprendre et d'exprimer la connotation culturelle. Cela exige du traducteur non seulement des compétences bilingues, mais aussi des connaissances biculturelles et même multiculturelles, en particulier pour avoir une certaine compréhension de la conscience psychologique nationale, processus de formation culturelle, coutumes historiques, traditions, la culture religieuse et une série de caractéristiques régionales des deux langues.

Selon Georgiana Lungu-Badea, dans son ouvrage « *Tendances dans la recherche traductologique* », afin de faire une traduction culturelle exacte, nous devons « combler le texte cible des notes de bas de page, en risquant parfois d'avoir une disproportion entre la quantité de notes et la quantité de texte traduit, avec une nette inclination en faveur des notes. Si les différences sont si grandes, pour prétendre que nous avons une traduction culturelle équivalente, alors les compromis se multiplient pour obtenir une traduction acceptable. Cependant, ne confondons pas la traduction culturelle avec l'adaptation culturelle. Traduire les culturèmes ne signifie pas adapter la culture » (Lungu-Badea, 2005: 86).

Dans l'ouvrage « *Translationes. Traduire les culturèmes* », Georgiana Lungu-Badea accentue que dans le processus d'une traduction culturelle, le traducteur passe quelques étapes : le repérage des culturèmes dans le texte de départ ; la sélection des unités culturelles prenant en compte les informations transmises ; le transfert des culturèmes en forme d'énoncés ; la formation, dans le texte cible, d'un ensemble de connaissances approprié / reconnaissable, basé sur des indices pragmatiques, compte tenu du but de la traduction / de la communication (Lungu-Badea, 2009: 23).

Dans la traduction des faits culturels, des culturèmes disparaissaient de la langue/culture source pour donner naissance à de nouveaux culturèmes dans la langue/culture cible ; d'autres culturèmes étaient différemment traduits selon la visée de la traduction et d'autres, par contre n'étaient rendus par aucun équivalent culturel, sans raison valable.

Dans son ouvrage « *Problématique de la traduction des faits culturels: Cas original de traduction du français vers l'arabe »*, Manal Ahmed El Badaoui affirme que les cultures entrent en contact les unes avec les autres, deviennent riches et s'ouvrent les unes aux autres et cela ne se mènera à bien que si les deux cultures, de départ et d'arrivée, sont présentes dans un même texte. Il faut, quand on traduit, placer les culturèmes en rapport avec la langue / culture / communauté sociale originale et la langue / culture / communauté sociale cible, en rapport avec les liens que ces communautés entretiennent entre elles, et en rapport avec les pratiques caractéristiques des traducteurs (132).

La traduction culturelle est la pratique de la traduction qui respecte et montre les différences culturelles. Ce type de traduction résout certains problèmes liés à la culture. Le principal défi que la traduction culturelle doit l'affronter consiste à faire le transfert d'un texte source dans un texte cible en représentant ses différences culturelles tout en respectant également la culture de départ. Les traducteurs doivent attirer particulièrement l'attention lorsqu'ils transposent le matériel linguistique d'une langue source à une langue cible, car le transfert de matériel linguistique est étroitement lié au transfert de la culture. Ils doivent être conscients des différents types de termes spécifiques à la culture ainsi que de la vaste gamme de stratégies de traduction qu'ils peuvent utiliser lorsqu'ils travaillent avec ces termes. Néanmoins, leur point de départ devrait toujours être les unités porteuses d'information culturelle et leur signification dans la langue source et dans la langue cible. La langue porte une riche connotation culturelle et parfois il est difficile de la comprendre.

**Les aspects du transfert culturel dans la traduction des fêtes moldaves**

Dans un monde marqué par une variété linguistique, culturelle et sociale, il est très difficile, parfois, de communiquer la spécificité culturelle qui est présente dans une telle ou telle langue, histoire. Sur les sites touristiques *« moldavie.fr », « moldovenii.md* », « *virtualtur.md* » et dans l'article roumain « *Tradiția - esența, locul și rolul ei în existența socială* » de Valeriu Capcelea, on peut trouver des informations sur les fêtes et les coutumes moldaves.

Malgré le parcours historique souvent atroce et complexe, les Moldaves gardent un état d'esprit optimiste et l'inclination pour les réunions festives stigmatisant les liens de famille, d'amitié, autour des attachements religieuses et culturelles. Leur âme se divise entre le jour et la nuit, entre le bonheur et la tristesse. À ce sujet, la musique construit ce dualisme, entre le bonheur des danses et musiques folkloriques et les *doina,* ces chansons douloureuses et nostalgiques. Les Moldaves sont fiers de préserver leurs coutumes, les productions folkloriques et les mœurs familiales s'enchaînent au fil des saisons autour de fêtes traditionnelles inébranlables.

Les fêtes jouent un rôle très important dans la vie des moldaves, soit qu'il s'agit d'une petite réunion familière, soit d'un anniversaire, d'une soirée ou un

festival traditionnel. Elles sont la base de la présentation, la préservation et la transmission du folklore et des traditions populaires. Les fêtes moldaves sont presque différentes de celles françaises, car la culture moldave et la culture française ont leurs propres caractéristiques. Par exemple :

***Le Hram du village (Hramul satului)*** - est une fête célébrée chaque année à des dates différentes dans tous les villages moldaves. Les habitants mettent en place le soir au centre du village une grande fête. Cela se fait d'habitude lors du jour de l'onomastique d'un saint qui est le protecteur de l'église du village. Selon l'article « *Pourquoi j'apprécie les* ***Hram*** *?* » écrit par Cristina Burlacu sur le site « moldavie.fr », ***Hramul satului*** se distingue par « *la présence du vin, des plats traditionnels et exotiques, beaucoup d'invités et tout le monde autour de la table* ». On danse d'habitude la grande *Hora* et *băsmăluța*. Autrefois ***Hramul satului*** avait une connotation religieuse. Les gens allaient à l'église de leur village et puis ils revenaient chez eux pour préparer un repas de fête au sein de la famille. En France, il n'y a pas une telle fête et c'est pourquoi « ***Hramul satului*** » est un culturème connu seulement sur le territoire moldave.

***Saint-Basile (Sfântul Vasile)*** - cette fête est célébrée le 14 janvier. Selon l'article « *Les fêtes d'hiver chez les Ukrainiens de Moldavie* » sur le site « *moldavie.fr* », ce jour-là, les enfants vont « *semer* » les proches et la famille entière qui les remercient avec générosité, en leur offrant des bonbons, des noix, des bretzels et de sous. Si on est avare ce jour-là, on risque d'avoir une pénurie financière toute l'année. Une publication sur « *moldovenii.md* » affirme que « *Les enfants vont avec les Semailles ou Sorcova en jetant des grains de blé, de maïs, d'avoine et les graines qui tombent dans la cour ou dans la maison signifient la foi dans une année plus riche* ».

***Le Jeudi Saint (Joia Paștelui)*** - c'est le dernier jeudi avant les Pâques. Selon l'article « *La Semaine Sainte* » sur le site « *moldavie.fr* », cette fête représente la journée « *du culte des morts* ». On dit que *le jeudi saint*, les défunts reviennent dans leurs maisons et ils se réfugient sous les avant-toits, près d'un puits ou derrière la porte où ils restent trois jours, soit jusqu'à samedi. La publication « *Focul Haric va fi adus în Moldova pentru a 15-a oară* », (en fr. *La Sainte Lumière sera apportée en Moldavie pour la 15e fois*) sur le site « *moldovenii.md* », mentionne que « *Le jeudi saint, on célèbre le lavement des pieds des disciples par le Rédempteur* ».

Les noms des fêtes moldaves forment une catégorie lexicale complexe, comprenant à la fois des noms propres ou des structures syntaxiques, marquées par une spécialisation culturelle. Il y a beaucoup de fêtes en Moldavie qui ne sont pas présentes dans d'autres pays. Dans ce contexte, le facteur culturel cause l'intraduisibilité de certains culturèmes moldaves et c'est pourquoi quelques noms de fêtes ne changent pas quand ils sont traduits en français. Compte tenu du fait que les noms qui désignent des fêtes ont une signification bien précise et qu'ils évoquent une catégorie lexicale complexe, leur traducteur en langue française a le devoir de bien identifier leurs équivalents, pour les transposer loyalement dans le texte cible.

**Les procédés de traduction des culturèmes**

Provenant de la pratique de la vie et de la sagesse, le bonheur ou la souffrance, la soif de la paix ou l'amour de la délicatesse, la culture et les coutumes populaires partagent des valeurs et construisent des ponts entre les générations. Les coutumes, les traditions, le port populaire, sont des richesses considérables et immortelles, en dépit de la fuite du temps. En République de Moldova ceux-ci sont des véritables documents qui relatent l'histoire et la culture de notre nation. L'immense richesse folklorique est un élément inestimable de l'héritage qu'une nation garde pour l'avenir.

Les coutumes que les Moldaves partagent d'une génération à l'autre ont une authenticité culturelle précieuse et elles font partie du patrimoine national du peuple. Parfois, il est difficile de les traduire dans une langue cible, car elles contiennent des informations culturellement connotées, c'est-à-dire, des culturèmes.

Dans la traduction des noms de fêtes et de coutumes moldaves, un des procédés les plus répandus est **l'emprunt** - c'est un type de transfert du mot, tel quel, avec sa structure phonique et son sens, d'une langue source à une langue cible notamment quand le signifié n'existe pas dans la culture de la langue cible. Un des exemples des emprunts du roumain que l'on trouve en français est la coutume de ***Mărțișor***, un grand symbole du printemps. Le site touristique « *moldavie.fr* » emprunte le culturème ***Mărțișor*** dans l'article ***«*** *Traditions moldaves, le mărțișor* », afin de parler des fêtes qui ont lieu à l'arrivée du printemps :

| |
|---|
| « *Le « **mărţişor** » ... on le porte attaché à la poitrine tout le long du mois de mars, après quoi il est suspendu à un arbre fleuri, dans l'espoir que toute l'année sera fleurie* ». |

Du ***Mărțișor*** parle aussi l'article avec le même titre sur le site « *moldovenii.md* » :

| | |
|---|---|
| « *Frumoasa tradiţie populară a **mărţişorului**...a căpătat astăzi noi valenţe, fiind lipsită de sensul magic iniţial şi devenind o sărbătoare comună ».* | en fr. *La belle tradition populaire de **Mărțișor**...a acquis de nouvelles valences aujourd'hui, dépourvu de la signification magique originale, elle est devenue une fête commune.* |

Un autre exemple d'emprunt en français est le culturème ***Șezătoarea***. Le site « *moldavie.fr* » utilise la ***Șezătoarea*** dans son article avec le même titre pour familiariser les français avec cette coutume et la nécessité vitale de la communauté moldave de combiner le travail avec les distractions collectives. Il n'y a pas une telle coutume en France et c'est pourquoi en français, on garde la variante empruntée.

| |
|---|
| « ***Şezătoarea*** *répondait au besoin vital de la communauté de combiner le travail avec les distractions collectives.* » |

Dans son ouvrage « *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială* »

Valeriu Capcelea mentionne que :

| | |
|---|---|
| *« **Şezătoarea** reprezintă o întâlnire şi o petrecere... despre care în lumea satului se ştie că reprezintă o întâlnire de ajutor »* (92). | En fr. *La **Şezătoarea** est une réunion et une fête… qui dans les villages est connue comme une réunion d'aide.* |

***Le Hram*** – est une fête qui est décrite par Valeriu Capcelea comme :

| | |
|---|---|
| « ***Hramul** este o ocazie de a se întâlni rudele, prietenii, de a cristaliza cele mai bune calităţi umane* » (35). | En fr. *Le **Hram** est une occasion de rencontrer les parents, les amis, pour cristalliser les meilleures qualités humaines*. |

Ce culturème est utilisé et par le site français « *moldavie.fr* », dans l'article « *Pourquoi j'apprécie les « Hram »*, écrit par Cristina Burlacu, où le ***Hram*** est emprunté dans le texte cible.

| |
|---|
| « *Même si on doit cuisiner et travailler trois journées auparavant pour tout bien préparer, j'apprécie beaucoup ces réunions familiales pendant le « **Hram** » ».* |

La cause principale de l'emprunt comme stratégie de traduction est le besoin pour les utilisateurs d'une langue donnée de nommer une réalité nouvelle pour eux. La langue d'arrivée cherche à assimiler les emprunts en les adaptant à ses propres normes phonétiques, prosodiques, grammaticales, graphiques et orthographiques. L'emprunt de culturèmes désignant des fêtes et coutumes moldaves en français est très répandu, car la culture moldave et la culture française sont différentes.

Un autre procédé de traduction utilisé par le traducteur pour transférer les culturèmes est **le calque** - c'est l'emprunt d'un syntagme étranger avec la traduction littérale de ses éléments. Parfois, cela marche parfaitement et le sens est fidèlement transmis. En outre, il y a des cas quand calquer un syntagme empêche la traduction fidèle de l'idée culturelle. Dans le cas des noms de fêtes et de coutumes moldaves, la traduction par le calque est parfois employée. Par exemple : ***Le « déshabillement » de la mariée = Dezbrăcatul miresei***. Dans son ouvrage « *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială »,* Valeriu Capcelea décrit la coutume concernant ***dezbrăcatul miresei*** comme suit :

| | |
|---|---|
| *« Înspre dimineaţă se desfăşoară ritualul **dezbrăcării miresei**.* » (65). | En fr. *Vers le matin a lieu le rituel de **déshabillement de la mariée.*** |

Dans l'article « *Les traditions de la vie en famille* » sur le site « *moldavie.fr* », l'auteur utilise le calque comme procédé de traduction, en traduisant littéralement « ***dezbrăcat*** » par « ***déshabillement*** » et *« **mireasă** »* par *« **mariée** ».*

| |
|---|
| *« Le « **déshabillement » de la mariée** se fait vers la fin de la cérémonie nuptiale. Mais la fête ne finit pas là ! On continue à manger, à boire et à danser. »* |

***Les Pâques des Bienheureux = Paștele Blajinilor*** - cette fête est célébrée le premier dimanche ou lundi après les Pâques, par une réunion imaginaire des vivants avec les défunts. Dans l'article « *Les Pâques des Bienheureux »*, sur le site « *moldavie.fr* », l'auteur a utilisé le calque comme procédé de traduction pour traduire ***« Paștele »*** par « ***Pâques »*** et « ***Blajini »*** par ***« Bienheureux ».*** En France, on peut entendre l'équivalent « ***Le jour des morts*** », « ***Journée de prière*** » ou ***« Le jour de la commémoration de tous les fidèles défunts*** », une fête célébrée le 2 novembre, le lendemain de la fête de la Toussaint.

| |
|---|
| *« Le matin des **Pâques des Bienheureux** les gens vont aux cimetières, sur les tombes de leurs proches, avec des offrandes qu'ils déposent sur les pierres tombales. »* |

Dans l'article « *Sărbători și obiceiuri »* (en fr. *Fêtes et coutumes*) sur le site « *moldovenii.md* » cette fête fait partie des festivités nationales à caractère religieux où les proches se rencontrent.

| | |
|---|---|
| *« În această zi **[Paștele Blajinilor]** sunt comemorați răposații, se întâlnesc rudele şi merg împreună la mormintele celor dragi. »* | En fr. *Ce jour-là [les **Pâques des Bienheureux**], les défunts sont commémorés, les proches se rencontrent et vont aux cimetières, sur les tombes de leurs proches.* |

Dans certains contextes, le traducteur a recouru à **la transposition** qui implique un changement de nature grammaticale que subit l'expression en passant d'une langue à une autre (Cristea 120). Par exemple : ***La cérémonie nuptiale = Ceremonia nunții*** - est une tradition moldave qui a lieu pendant les noces. Cette tradition est décrite dans l'article « *Margărita* » sur le site « *moldovenii.md* » :

| | |
|---|---|
| *« În aşteptarea acelei serbări, damele aşezate pe canapelele de jur împrejurul salonului vorbeau cu cavalerii de frumuseţile miresei şi se pregăteau vesel pentru balul ce era să urmeze după **ceremonia nunţii**. »* | En fr.: *En attendant cette célébration, les dames assises sur les canapés autour du salon parlaient avec les chevaliers des beautés de la mariée et se préparaient joyeusement pour le bal qui devait suivre **la cérémonie nuptiale**.* |

Dans l'article *« Les traditions de la vie en famille* » sur le site touristique « *moldavie.fr* », l'auteur nous présente les coutumes qui font partie du patrimoine national des Moldaves et notamment la « ***cérémonie nuptiale »*** où on peut voir que le traducteur a recouru à la transposition, en remplaçant le nom ***« nunta »*** par

l'adjectif « ***nuptiale*** ».

| |
|---|
| *« L'« habillement » de la jeune mariée est un des plus solennels moments de la **cérémonie nuptiale.** »* |

***La fête de la lumière = Luminoasa sărbătoare*** - c'est ce qu'on appelle la fête de Pâques, qui précède un carême de 40 jours et elle est suivie de plusieurs coutumes et rites.

| | |
|---|---|
| *« Tematica desenelor a fost **« Luminoasa sărbătoare** » – unul dintre cele mai emoționante sărbători. »* | En fr. *Le thème des dessins était « **La fête de la lumière** », l'une des fêtes les plus touchantes.* |

Sur le site « *moldavie.fr* », on peut relever dans l'article « *Pâques, une fête centrale chez les Orthodoxes* » l'équivalent de « ***La fête de la lumière »*** pour le culturème « ***Luminoasa sărbătoare* ».** Deux formes qui diffèrent d'après la structure, mais elles sont équivalentes du point de vue sémantique: l'adjectif « ***luminoasa »*** est traduit par le nom « ***lumière*** »

| |
|---|
| *« ... une **fête de la lumière**, accompagnée de plusieurs traditions et rites déterminés tant par la spécificité religieuse de la fête que par les coutumes locales. »* |

Également connu sous le nom de remplacement culturelle, les unités culturelles de la langue de départ sont substituées par une unité culturelle équivalente de la langue d'arrivée. Ce fait se réalise à plusieurs niveaux, s'adapte à une situation de communication donnée et se produit de l'interaction du traducteur et du texte. **L'adaptation** en traduction fait le texte plus familier et plus facile à comprendre. Il y a des culturèmes en roumain qui désignent des fêtes et des coutumes moldaves et qui ont besoin d'une adaptation culturelle afin d'être traduites en français. Par exemple :

***La petite charrue = Pluguşorul.*** Dans son ouvrage « *Tradiția - esența, locul și rolul ei în existența socială »* Valeriu Capcelea définit le culturème « ***Pluguşorul*** » (*la petite charrue*) comme un chant agraire interprété par des groupes d'enfants portant un « pluguşor » (une petite charrue en bois stylisée).

| | |
|---|---|
| « ***Pluguşorul*** *dintr-o poezie instructivă se transformă într-o poezie a aspiraţiilor şi dorinţelor omului de a obţine o roadă bogată...* » (72), | En fr. ***La petite charrue*** *se transforme d'une poésie instructive dans un poème des aspirations et des désirs de l'homme d'obtenir une récolte riche...* |

Selon l'article « *Traditions relatives au Jour de l'An en Moldavie* » sur le site « *moldavie.fr* », ***la petite charrue*** est une coutume qui évoque les travaux agricoles.

Le traducteur a utilisé l'adaptation comme procédé de traduction, parce qu'en France il n'y a pas une telle coutume, mais les Français connaissent « ***la charrue*** » comme un instrument employé pour découper et retourner une bande de terre.

| |
|---|
| *« **La petite charrue** est une coutume agraire séculaire d'origine laïque qui, pareille à d'autres traditions, telles que les semailles (la sorcova), évoque les travaux agricoles. »* |

***Le Dimanche des Rameaux = Floriile.*** D'après l'article « *Duminica Floriilor* » sur le site « *moldovenii.md* », c'est une fête religieuse qui n'a pas une date fixe, mais est célébrée le dernier dimanche avant les Pâques.

| | |
|---|---|
| *« **Floriile**, este o sărbătoare ce simbolizează dorința tuturor de a avea o viață la fel de ușoară, frumoasă ca și florile. »* | En fr. ***Le Dimanche des Rameaux** est une fête qui symbolise le désir de chacun d'avoir une vie aussi facile, aussi belle que celle des fleurs.* |

Selon l'article « *Le Dimanche des Rameaux* » sur le site « *moldavie.fr* », les filles et les garçons se lèvent à l'aube au Dimanche des Rameaux et se lavent avec de la rosée. Les rameaux du saule sont le symbole de la fécondité et de l'immortalité. C'est pourquoi, le dernier dimanche avant les Pâques a le nom de « ***Dimanche des Rameaux*** » par une adaptation en français.

| |
|---|
| « *C'est **le Dimanche des Rameaux**, la dernière fête avant Pâques, qui symbolise la reconnaissance du Christ en tant que Rédempteur »* |

L'article « *Creştinii ortodocşi intră în Săptămâna Patimilor »*, (en fr. *Les chrétiens orthodoxes entrent dans la Semaine Sainte*) sur le site « *moldovenii.md* » estime que ***la Semaine Sainte (Săptămâna Patimilor)*** est la dernière semaine du carême avant les Pâques.

| | |
|---|---|
| *« Ultima săptămână din Postul Mare, numită **Săptămâna Patimilor**, începe în Duminica Floriilor, când se sărbătorește intrarea lui Isus Hristos în Ierusalim și se sfârșește în Sâmbăta Mare. »* | En fr. *La dernière semaine du carême, appelée **la Semaine Sainte**, commence le Dimanche des Rameaux, lorsque est célébrée l'entrée de Jésus-Christ à Jérusalem et se termine le Samedi Saint.* |

Selon l'article « ***La Semaine Sainte »*** sur le site *« moldavie.fr* », cette semaine commence la série des vêpres pascales. Lors de la traduction en français, le traducteur préfère l'adaptation, car c'est une semaine qui désigne la dernière partie

du carême.

| |
|---|
| *« Le Dimanche des Rameaux commence la* ***Semaine Sainte****... c'est ce même dimanche que commence la série des vêpres pascales. »* |

***La Pentecôte = Rusaliile*** dans l'article « *Rusaliile, Pogorârea Sfântului Duh* » sur le site « *moldovenii.md* », est décrite comme une fête qui est célébrée 50 jours après la résurrection du Christ.

| | |
|---|---|
| *« Unica muncă grea pe care o înfăptuiesc ţăranii în Lunea* ***Rusaliilor*** *este curăţitul fântânilor şi izvoarelor. »* | En fr. *Le seul travail acharné que les paysans font le lundi de* ***Pentecôte*** *est le nettoyage des puits et d'autres sources d'eau.* |

D'après l'article « *La Pentecôte* » sur le site « *moldavie.fr* », c'est une des trois fêtes chrétiennes lors desquelles on décore les maisons de rameaux verts. L'auteur utilise l'adaptation, parce qu'en France, cette fête a le nom de « ***La Pentecôte*** » et elle vient du grec « ***pentêkostê*** » qui signifie « ***cinquantième*** ». En France, ce jour-là on allume les feux sur les hauteurs qui ont pour but d'éloigner les mauvais esprits et les épidémies.

| |
|---|
| *« Le matin de* ***la Pentecôte****, les femmes qui savent les secrets des plantes médicinales se lèvent de très bonne heure, s'endimanchent et vont en cueillir. »* |

***La coutume d'avoir des parents spirituels = obiceiul de a avea nănaşi***. En Moldavie, la coutume d'avoir des parents spirituels est très répandue. Presque tous les jeunes mariés ont des parents spirituels. Selon l'article « *Căsătoria* », (en fr. *Le mariage*) sur le site « *moldovenii.md* », une fois que les jeunes ont décidé qu'ils veulent fonder une famille, ils doivent chercher leurs parents spirituels.

| | |
|---|---|
| *« Părinţii înmânează colaci poftind aleşii să fie* ***nănaşi*** *copiilor lor şi ei trebuie să chibzuiască, dacă sunt în stare sau nu în dependenţă de posibilităţile lor. »* | *Les parents offrent des gimblettes et proposent aux élus d'être* ***les parents spirituels*** *de leurs enfants, et ils doivent se demander s'ils peuvent ou non en fonction de leurs possibilités.* |

Dans l'article « *Traditions nuptiales chez les Moldaves* » sur le site « *moldavie.fr* », on affirme que le rôle des parents spirituels est autant financier que spirituel. L'auteur emploie l'adaptation, car en France, les noces ont lieu sans les parents

spirituels. Les Français n'ont pas cette coutume.

| |
|---|
| *« Ils sont considérés comme* ***les parents spirituels*** *des mariés qui leur donneront des conseils concernant la vie en famille et les aideront à aplanir les possibles malentendus »* |

***Avoir des commères et compères = a avea cumătri.*** C'est une coutume en Moldavie d'avoir des ***commères*** et des ***compères*** de baptême. Selon l'article « *Sărbătoarea nou-născutului »* sur le site « *moldovenii.md* », il y a une série de coutumes et rituels au baptême qui impliquent les ***commères*** et les ***compères :***

| | |
|---|---|
| *« Părinţii copilului dăruiesc* ***cumătrilor*** *o pereche de colaci acoperiţi cu o ţesătură ca semn de înrudire cu ei şi drept mulţumire că ei au fost martori încreştinării pruncului lor. »* | En fr. *Les parents de l'enfant donnent aux* ***commères*** *et aux* ***compères*** *une paire de gimblettes recouvertes d'un tissu comme signe de parenté avec eux et comme remerciement qu'ils ont été témoins à la christianisation de leur enfant.* |

L'auteur de l'article « *Les traditions de la vie en famille* » sur le site « *moldavie.fr* » affirme que les ***commères*** et ***les compères*** assistent au baptême du bébé et ils sont nommés aussi « des parents d'honneur ». Le traducteur utilise l'adaptation pour être mieux compris par le lecteur francophone.

| |
|---|
| *« Après le festin, on leur offre deux gimblettes - pains de forme spéciale qui symbolisent l'apparentement. A leur tour,* ***les commères et les compères*** *offrent des cadeaux au bébé et félicitent ses parents. »* |

Pour traduire les éléments culturels, l'adaptation semble être le procédé le plus approprié utilisé par le traducteur. Dans les situations où il n'y a pas d'équivalent dans la langue et la culture cible, le traducteur, grâce à l'adaptation, assure le transfert du sens en utilisant d'autres moyens lexicaux.

**Conclusion**

Le problème de la traduction des éléments porteurs d'information culturelle est lié parfois à l'intraduisibilité, compte tenu de l'absence d'équivalents dans la culture du texte cible. Pour assurer quand même le transfert des unités culturelles, le traducteur recourt aux procédés de traduction suivants : l'emprunt, le calque, la transposition et l'adaptation. La traduction des noms de fêtes et de coutumes moldaves exige de la part du traducteur une bonne compétence culturelle. Dans le processus de traduction, il est nécessaire, voire indispensable, de connaître la culture liée à la langue de départ et à la langue d'arrivée. Chaque langue a sa propre culture et c'est pourquoi le culturème se distingue par son caractère

monoculturel. Dans le processus de traduction culturelle, le traducteur doit avoir non seulement des compétences bilingues, mais aussi des connaissances biculturelles et multiculturelles sur la langue (culture) de départ et sur la langue (culture) d'arrivée. Il faut certainement que le traducteur ait une vaste connaissance de la société et de la culture dont expose le texte de départ.

## Références bibliographiques

Capcelea, Valeriu. *Tradiția – esența, locul și rolul ei în existența socială*. Chişinău: ARC, 2011.

Cristea, Teodora. *Stratégies et techniques de traduction*. Bucureşti : Editura Fundaiei România de Mâine, 2007.

Cuciuc, Nina. « Traduction culturelle : transfert de culturèmes », *La linguistique*, 47 (2012), 137-150. Disponible : https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2011-2-page-137.htm (accesat la 30.08.2023)

Galisson, Robert. « Culture et Lexiculture partagées: les mots comme lieux d'observation des faits culturels », *ELA*, 69 (1988), 74-90.

Lungu-Badea, Georgiana. *Tendinţe în cercetarea traductologică.* Timişoara : Universitatea de Vest, 2005.

Lungu-Badea, Georgiana. « Remarques sur le concept de culturème », *Translationes. « Traduire les culturèmes/La traduccion de los culturemas ».* Timisoara : Editura Universității de Vest, 2009, p. 15-78.

Manal, Ahmed El Badaoui. « Problématique de la traduction des faits culturels : Cas original de traduction du français vers l'arabe », *Translationes. Traduire les culturèmes/La traduccion de los culturemas*. Timisoara : Editura Universității de Vest, 2009, p. 118-134.

Moles, Abraham. « Sociodynamique de la culture », *Persée*, 23-5 (1968), 1117-1119. Disponible : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1968_num_23_5_421996_t1_1117_0000_1 (accesat la 17.09.2023)

Schreiber, Michael. « Transfert culturel et procédés de traduction : l'exemple des 76 realia », Kulessa von, Rotraud; Lombez, Christine (Éds.) *De la traduction et des transferts culturels.* Paris : L'Harmattan, 2007, p. 185–194.

Vinay, Jean-Paul, Darbelnet, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction.* Paris : Didier, 1958.

Weaver, Gary. *Overcoming Barriers to Cross-cultural Communication*. Illinois : University of Illinois, 2009. Disponible : http://unapo.org/cms/files/1/33296907985200.pdf (accesat la 20.09.2023)

**Corpus de textes**

*https://www.moldavie.fr/*
*https://www.virtualtur.md/*
*https://moldovenii.md/*

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.14 CZU: 81'25

# TRADUCEREA CA MIJLOC DE COMUNICARE INTERCULRUALĂ

**Viorica LIFARI**
*Universitatea Liberă Internațională din Moldova*

Traducerea este considerată a fi cel mai economicos mod de comunicare interculturală. Monica Năstase, o cercetătoare română a investigat dificultatea traducerii cuvintelor clasate la categoria „realia" din română în engleză. „Realia" sunt cuvinte şi expresii specifice unei culturi. Purtând o amprenta culturală vădită „realia" reprezintă adesea o provocare pentru traducători. Acestea se regăsesc din ce în ce mai frecvent în diverse texte dar şi discursuri.
În această lucrare discutăm variantele de traducere ale unor astfel de cuvinte-realia precum „colac", „ie", „mămăligă", „horă" și „dor" din română în engleză, deoarece reprezintă elemente lexicale practic intraductibile, iar interpretul trebuie să fie foarte inspirat și ingenios transpunându-le într-o altă limbă. În același timp, ne concentrăm asupra modalităților de redare a combinațiilor de cuvinte care conțin lexemul „privacy" în limba engleză, valoare tipică culturii engleze și americane, și analizăm variantele acestor cuvinte „realia" traduse în limba română.
**Cuvinte-cheie:** *lingvistică culturală, comunicare interculturală, lexic „realia", traducere.*

Translation is considered to be the most economical type of intercultural communication. This idea is announced by Monica Năstase, a Romanian researcher who investigated the difficulty of translating realia words from Romanian into English. Realia are words and expressions for culture-specific items. As realia carry a very local overtone, they often represent a challenge for translators. They are born in popular culture, and are increasingly found in very diverse kinds of texts. In this paper we discuss the translation variants of such realia words as "colac", "ie", "mămăligă", "horă" and "dor" from Romanian into English as they represent translatable lacunas and the interpreter has to be very accurate in transposing them into another language. At the same time we concentrate on the ways of rendering word combinations containing „privacy" lexeme in English, a value which is typical to the English and American cultures, and analyse variants of these realia words translated into Romanian.
**Key-words:** *cultural linguistics, intrecultural communication, realia words, translation*.

Societatea actuală este una a contactelor interculturale, a globalizării și a conexiunilor universale provenite de pe urma toleranței și relaționărilor active. Se încearcă un dialog deschis, care să depășească barierele de limbaj, tradiții, credințe, ideologii. Mai mult ca oricând, într-o astfel de circumstanță, spațiul european aduce în discuție legăturile create prin prisma mediului universitar, prin schimburi și proiecte comune, prin apariția de relații academice și conectări umane și de idei, care să producă un progres nu doar în sfera educațională, ci și în cea socială, culturală, economică și politică (Ciocan 191).

Competența interculturală se referă la interacțiunea dintre indivizi, nu sisteme, cum ar fi culturile corporaive sau naționale. Totuși, fiecare contact interpersonal are loc într-un cadru definit de predispozițiile și normele prezente în

sistemul dat. Pentru a interacţiona adecvat cu persoane care fac parte din sisteme diferite de al nostru, este necesar să le cunoaştem şi să le înţelegem paricularităţile. Din această cauză, nu putem separa competenţa interculturală de cea culturală. Competenţa culturală reprezintă conştienizarea propriei idenităţi culturale şi a diversităţii din lumea care ne înconjoară (Suff 67).

În teza de doctorat întitulată „Traducerea – Comunicare interculturală" Monica Năstase, autoarea tezei, anunță că actul de traducere nu este altceva decât o comunicare între culturi, un act de transferare a textului dintr-o limbă în alta și rolul traducătorului e să fie conștient de importanța dimensiunii culturale a contextului în procesul traducerii. Un argument de bază este faptul că separarea limbii de cultură ar însemna izolarea limbii de istoria, tradiția, valorile și specificul cultural al unui popor (Năstase 5).

Studiul lingvistic al elementelor caracteristici unei culturi de întotdeauna a cauzat dificultăți traducătorilor odată ce acestea nu pot fi traduse prin echivalenți corespunzători în limba țintă din lipsa lor în altă limbă și cultură, sau din necorespunderea sensului acestora în cazul prezenței unor echivalente aparente. Acest aspect, dar și interacțiunea la nivel de dialog intercultural a sporit interesul față de cuvintele intraductibile sau față de lacunele în traducere. Astfel la mijlocul primului deceniu al sec. XXI apare ramura de lingvistică care se ocupă de studiul așa numitor „cultureme" și a expresiilor cu încărcătură cultural specifică întâlnite într-o limbă sau alta. *Lingvoculturologia* este un termen mai puțin caracteristic spațiului românesc. Suntem mai obișnuiți cu sintagma studii de cultură, spune cercetătoarea E. Gheorghiță (Gheorghiță 164). Pe de altă parte savanta Elena Drăgan publică în 2012 Dicționarul lingvoculturologic inter/intra cultural, iar în cuvântul introductiv al aceastei lucrări recenzenții pun în aplicare termenul *Culturologie lingvistică* (Drăgan 3). Ne raliem la sintagma *culturologie lingvistică*, care evită, după părerea noastră, calchieri din alte limbi și se înscrie într-o exprimare proprie limbii române.

În lucrarea de față punem în discuție spațiul lacunar în traducerea lexemelor specifice unei culturi și vocabulele pe care un interpret le folosește atunci când se confruntă cu lipsa echivalentelor în traducere. Urmărim tehnici de traducere care asigură o comunicare interculturală plauzibilă. Pentru a pune în lumină rolul culturii în traducere încercăm să demonstrăm că traducerea presupune comunicarea în textul țintă a sensurilor și a structurilor logice și emoționale ale textului sursă în așa fel încât textul țintă să genereze același efect pe care textul original îl are asupra cititorului. Traducerea ca act de comunicare interculturală implică înțelegerea altor feluri de a trăi, a gândi și a simți (Năstase 10), pe când Eugen Nida dă o altă direcție comunicării interculturale și anume aceea că se poate realiza o comunicare între popoare încununată de succes datorită similitudinii de gândire, experiențelor culturale și capacității de adaptare la modelul comportamental al altora (Nida). Tot în acest context Monica Năstase susține că „traducerea este un act de comunicare și un proces ce reprezintă o surmontare a spațiului lacunar dintre culturi. Acest spațiu lacunar există datorită faptului că vorbitorii unei limbi țintă nu pot conceptualiza realitatea la fel ca vorbitorii limbii sursă. Privite din perspectiva teoriei relevanței traducerea și comunicarea au două

puncte comune și anume actul decizional și procesul evaluativ (Năstase15). Teoria relevanței abordează traducerea ca pe o formă de comunicare.

O traducere este completă numai dacă transmite valoarea comunicativă și elementele culturale ale textului sursă sunt înlocuite cu cele mai acesibile cuvinte și expresii din textul țintă (Năstase 17), dar să nu uităm și de aspectul emotiv al textului care prin valoarea sa distinge o cultură de alta. Spre deosebire de lingvistul care percepe traducerea ca pe un simplu transfer de termeni lingvistici, specialistul în studii de Lingvistică culturală consideră traducerea un act de transcendere a nivelului lingvistic. Renumitul Lingvist N. Chomsky substituie dihotomia limbă/vorbire cu dihotomia competență/performanță lingvistică (Chomsky). Competența comunicativă interculturală este în opinia unor traducători capacitatea de a negocia sensuri, iar „traducerea în sine este cea mai economică metodă de comunicare interculturală, aceasta mediază culturile", susține Newmark, (Apud: Năstase 14).

După cum ne-am propus mai sus în acest studiu ne axăm pe dificultățile în traducere cauzate de elementele culturale sau cuvinte realități (un singur lexem). De regulă în cazurile în care limba țintă nu dispune de un echivalent a noțiunii din limba sursă traducătorul folosește parafraze explicative, apelează la traducerea literală sau cea liberă. Uneori aceștia păstrează termenul original. Pentru a confirma cele menționate analizăm variante de traducere a lexemului „mămăligă" din română în engleză. Deseori notăm traducerea acestui element cultural prin vocabula „polenta" în meniurile din restaurantele din Moldova sau Romania. Această alegere se explică prin faptul că britanicii sau alți europeni care vorbesc engleza sunt familiarizați cu termenul italian „polenta" și utilizarea lui explică decizia traducătorului, însă sensul acestuia presupune un alt referent în realiate.

În special elementele culturale se regăsesc în viața gastronomică a unui popor, sau mai degrabă în ritualurile acestuia care include și activitățile de ordin gastronomic. Astfel „colacul" este un element cultural în limba română care apare în diverse traduceri în engleză ca și „fancy bread", „knot shaped bread" sau uneori „cake". Desigur traducătorul va lua în calcul contextul, dar după noi, varianta cea mai potrivită pentru traducerea „colacului" folosit la o cumetrie sau nuntă ca element cultural în engleză ar fi „fancy bread", noțiune care nu redă exact forma colacului, dar indică creativitatea produsului din pâine, iar noi după câte cunoaștem colacii din aceste contexte sunt deosebit de frumos făcuți, pe când „colacii" din pomeni ar fi traduși prin „knot shaped bread". „Aceste perifraze le găsim la L. Levițchi", spune M.Năstase (Apud: Năstase 25), dar contextele culturale șunt determinate de noi.

Acum să trecem de la cele ale gurii la vestimentație și mai cu seamă la „ia românească". După cum știm „ia" este o cămașă din in sau bumbac brodată în față și pe mâneci. Fiecare simbol brodat are o semnificație. O variantă de traducere a „iei" ar fi „embroidered peasant blouse", deși așa poate fi tradusă și cămașa ucraineană („vyshyvanka") și alte „cămașe" din culturi corespunzătoare. Monica Năstasi propune pentru traducerea elementului cultural „ie" varianta englezească „hand stiched, traditional motifs blouse" (Năstase 30) internetul oferindu-ne și alte variante precum „manually embroidered Romanian traditional blouse" (11), o

pagină de Facebook din Marea Britanie, care explică cum a devenit acest element cultural al românilor popular, fiind purtat de Regina Maria.

Odată îmbrăcați în costumul tradițional e timpul să dansăm o horă. Lexemul „Hora" în cultura românească este asociat cu veselie și bucurie, cu zâmbet și râs în contextul cultural. În secolul trecut se organizau „hore" de șapte ori pe an, conform calendarului sărbătorilor religioase, spune Irina Bahtin (Bahtin). Variantele de traducere al acest cuvânt cu specific cultural în engleză ar fi între „folk dance" și „Romanian circle dance", parafraza din urmă potrivindu-se mai bine, după părerea noastră.

Și nu în ultimul rând ne amintim de elementul cultural „dor", concept care nu se regăsește în alte limbi, și nu pentru că alte popoare nu simt „dorul", dar pentru că acea încărcătură emoțională pe care o identificăm în lexemul „dor" nu o regăsim în alte limbi. Dorul îmbină două sentimente în sine atât suferință, cât și dorință. Dicționarele oferă mai multe variante de traducere a acestui termen român în engleză, precum „longing", „long to see", „yearning (for/after)", „melancholy", „grief", „sorrow", „craving", „desire", „want", „wish", „urge", „lust", „miss", „pine (for)". Lexemul „dor" se întâlnește în multe expresii idiomatice, de pildă „dor de casă" – to feel homesick, „ard de dor să-l văd" – I long to see him, „a duce dorul după cineva" – to miss, și altele, frazeologisme care redau specificul cultural al mentalității românești. În traducerile din engleză notăm un alt verb sau o altă expresie în fiecare caz din exemplele menționate. O altă diferență între cele două limbi și culturi este folosirea frecventă a cuvântului „heart" în limba engleză și a lexemului „suflet" în română, deși româna dispune de multiple expresii idiomatice în cadrul căror se regăsește somatismul „heart".

Așadar, exprimând „frica" în română am putea spune că cuiva „i s-a făcut inima cât un purice", expresie tradusă în engleză prin echivalentul „chicken hearted", care nu indică cu exactitate gradul de frică pe care îl simte un român (transmis prin micimea inimii). Sau metafora englezească „to break one's heart" este transpusă în realitatea românească prin expresia „a frânge (zdrobi, sfâșia) inima cuiva, frazeologisme care indică o varietate mai mare de exprimare în idiomul românesc și ca element semantic „vitalitatea acestui organ", pe când varianta din engleză se axează pe „fragilitatea acestui organ". Aceste metafore explică conceptualizarea unui fenomen de către purtătorii limbii din care provin expresiile. Chiar dacă sensul general al unităților frazeologice sunt aceleași, plasate în context acestea devin specifice și pot reda nuanțe culturale particulare.

Este evident faptul că româna și engleza nu numai că provin din diferite ramuri ale limbilor Indo-europene, chiar dacă vocabularul englez e compus din doar 35% de cuvinte de origine Anglo-Saxonă, însă cultura de tip individualistă educă o atitudine diferită în interacțiune dintre oamenii unei comunități culturale și prin asta și alte valori care nu se regăsesc în culturile de tip colectivist. În acest context venim cu exemplul lexemului englez „privacy" care se regăsește în multiple îmbinări și faze și nu întotdeauna se traduce prin echivalentul său „privat", „particular" sau „personal". De exemplu: „private property" – „proprietate privată", „private life" – „viață personală", „private talk" – discuție între patru ochi, „private information" – informație cu carcter personal, „private meeting" – „ședință cu ușile închise", „private concert" – concert pentru un grup restrâns,

„private ceremony” – ceremonie în cadrul familiei, „private thoughts” – ganduri proprii, personale. Expresia „private person” presupune o persoană care preferă să petreacă timpul de unul/una singur/ă și care nu relatează despre trăirile și gândurile sale, chiar dacă petrece mult timp în vizorul lumii, ceea ce nu înseamnă că acesta/acesta este închis/ă în sine, dar vorbește despre faptul că acest om este independent. Șirul expresiilor cu vocabula „private” este continuat de „private kiss” – „sărut gingaș”, „private joke” – glumă pe înțelesul membrilor familiei, „private tears” – „lacrimi ascunse”. „In private” se traduce prin expresiile „între patru ochi”, „acasă”, „în secret”, bunăoară: *Like an animal in pain he wants to lick his wounds in private* (Ларина 72). Mai mult lexemul „private” citit pe poarta unei case are sens de „acces interzis”. Conceptul „privacy” presupune respect pentru persoana dragă și libertate atât fizică, cât și psihologică și e redat de expresia „sense of privacy”, ceea ce nu are nimic cu expresia din română „bunul simț”, chiar dacă uneori poate servi ca și echivalent.

Englezii sau americanii nu „se bagă în sufletul cuiva” (DEX online) așa cum facem noi fiind dintr-o cultură colectivistă și părinții fiind autoritari, deseori răspunzând că „sunt bine” indiferent de starea de sănătate părinții copiilor nici nu cunosc stările lor spirituale. Iar „să te bagi în suflet” ar fi intimidant.

În urma efectuării acestui studiu am ajuns la următoarele concluzii: traducerea este cel mai econimicos mod de comunicare interculturală și presupune cunoașterea de către traducător a subtilităților culturale în cazul elementelor culturale. Traducătorul competent știe să adapteze o vocabulă fără echivalent într-o altă limbă sau o expresie, fie aceasta de ordin gramatical sau stilistic prin cea mai potrivită metodă în spațiul și contextul în care se face traducerea pentru ca mesajul lui să fie pe înțelesul grupului țintă și să transmită efectul cultural, communicativ și cel emotiv al textului. Cunoașterea tiparelor mentale cultural specifice redate de cuvintele fără echivalente în altă limbă ajută în alegerea exprimării corecte a mesajului din limba sursă în limba țintă. Dintre tehnici de traducere în acest caz se utilizează adaptarea, calchierea, împrumutul sau parafraza.

## Referințe bibliografice

Bahtin, Irina. *Râsul și plânsul la Romani*.
Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=n7PJYy2eKT8 [Consultat 18.04.2022].
Ciocan, Ioana-Tatiana. *Interculturalitate în spațiul European prin prisma contactelor interuniversitare: problematizări, provocări și soluții*, SAECULUM Vol. 50, nr. 2, 2020, pp. 191- 199 DOI : 10.2478/saec-2020-0030 Online ISSN 2601-1182.
Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax,* Cambridge, Mass: MIT, 1965.
Drăgan, Elena. *Dicționar lingvoculturologic inter/intra cultural*. Bălți: Universitatea Aleco Russo, 2012.
Gheorghiță, Elena, *Traducerea ca act de comunicare interculturală*, Studia Universitatis Moldaviae, Chișinău, 2013, nr. 4 (64), p. 164-172.
Năstase, Monica. *Traducerea – Comunicare interculturală*. Rezumatul tezei de doctorat, Galalți: Universitatea Dunărea de Jos, 2011.
Nida, Eugene. *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill,1964.

Suff, Elena. „Competența interculturală la orele de limbă străină”, in: *Competența interculturală*. Chișinău: Prodidactica, 2015 p. 67-74.
Ларина, Татьяна. *Категория вежливости и стиль коммуникации*. *Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций.* Москва, 2009.
DEX online, disponibil https://dexonline.ro/definitie/suflet [Accesat 18.10.2023].
https://www.facebook.com/p/Romanian-Traditional-Blouses-UK-100068131883527/ [Accesat 3.11.2023].

# STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE

# STUDY OF ARTS AND CULTUROLOGY

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.15 CZU: 82-14

# DESPRE CRISTITATEA LITERATURII. PRETEXTE ȘI SUBTEXTE DE REFLEXIVITATE

**Dragoș VICOL**
*Universitatea Liberă Internaţională din Moldova*
**Valentina Andreea POPOVICI**
*Universitatea Liberă Internaţională din Moldova*

După încheierea celui de-al doilea război mondial, concomitent cu arestările masive ale intelectualilor, impunerea unor noţiuni false şi comportamente ateiste general-valabile, literatura şi în special proza românească seconfruntă cu o accentuată înregimentare ideologică, fiindu-i fixate „obiective majore”: combaterea flagelului burghezo-moşieresc, pe de o parte, proslăvirea alianţei de nezdruncinat între muncitorul şi ţăranul sovietic. Orice abatere era drastic sancţionată încă din stare incipientă, cerberii literari şi politrucii ideologiei proletare supravegheau despotic fiece schiţă, povestire, nuvelă, roman (bineînţeles şi pe autorii respectivi). În aceste condiţii, teoretizarea modelului narativ al prozatorului Fănuş Neagu poate contura o imagine critică de sinteză asupra întregii proze postbelice româneşti (sau a unui spectru cât mai larg cu putinţă), elementul durabil al căreia îl constituie **lirismul,** ca principală trăsătură a romanului românesc din această perioadă, specie epică alimentată în plan artistic din tradiţia baladescă a literaturii populare, pe de o parte, şi din „preluarea” şi „acomodarea” tehnicilor narative proprii literaturii europene, în special celei franceze. Apariţia în literatura română a lui Fănuş Neagu a reprezentat „corectivul necesar” (Eugen Simion), revanşa pilduitoare în faţa stigmatului totalitarist, la fel cum debutul lui Ion Druţă în peisajul anchilozant al literelor basarabene a însemnat proba unor certe calităţi de înnoire profundă a epicii nedisimulate, în definitiv abandonarea cămăşii de forţă a ideologiei comuniste. Fănuş Neagu, ca şi Ion Druţă, a abolit „frontul ideologic”, a „dezrobit” proza postbelică şi a înlăturat barierele rigide de ordin dogmatic.

**Cuvinte-cheie:** *vacuumul ficţiunii artistice, antiliteratură, ontic, ontologic, escatologie, subtext artistic, reflexivitate, proză lirică.*

After the end of the Second World War, concurrently with the massive arrests of intellectuals, the imposition of false notions and generally valid atheistic behavior, literature--and especially Romanian prose--faced a harsh ideological regulation, being given "major objectives" of combating the bourgeois-landlord scourge, on the one hand, and glorifying the unshakable alliance between the worker and the Soviet farm-worker on the other. Any deviation was severely rebuked from the very beginning, the literary censorship and political propagandists of the proletarian ideology would despotically control every sketch, story, short story, novel (alongside with their authors). Under such conditions, the theorization of the narrative model of the prose writer Fănuş Neagu can outline a critical synthesis image of the entire Romanian post-war prose--or of a spectrum as wide as possible--the lasting element of which is **lyricism**, as the main feature of the Romanian novel of that period, an epic species nourished artistically from the balladesque tradition of the folk literature, on the one hand, and from the "taking over" from and "fitting" to the narrative techniques of European literature, especially the French one as well. The rise in Romanian literature of Fănuş Neagu symbolized the "necessary adjustment" (Eugen Simion), the illustrious revenge in front of the totalitarian stigma, just as the debut of Ion Druţă in the ankylosing landscape of Bessarabian literature meant the proof of firm qualities of deep renewal of the undisguised epic, definitively abandoning the

straitjacket of communist ideology. Fănuş Neagu, as Ion Druţă, abolished the "ideological front", "unslaved" the post-war prose and removed the rigid dogmatic barriers.
**Keywords:** *the vacuum of artistic fiction, anti-literature, ontic, ontological, eschatology, artistic subtext, reflexivity, lyrical prose.*

Literatura trebuie să fie mântuitoare, nu doar edificatoare. Spectacolul genezei rămâne a fi determinant. Despre ”Comedia umană” a lui Balzac se afirma că este o tentativă de a concura Lumea creată de Dumnezeu.

Alex Ştefănescu are un volum memorabil, care se întitulează ”Ceva care seamănă cu literatura” conchizând că din actualele mostre pseudoliterare nu se alege nimic, impunându-se o *cercetare inactuală a fenomenului literar modern* (sintagma este utilizată în sensul accepţiunii lui Heidegger, atunci când se referea la lucrările „Despre cristitatea teologiei din zilele noastre” de Overbeck şi la „Consideraţii inactuale” de Nietzche), deloc pe plac modelor literare actuale, a celor mai vechi texte româneşti, tocmai pentru a demonstra, pe viu şi din interior, pe verticală şi orizontală, că originile literaturii române sunt viguroase, sănătoase, demne de un alt parcurs, de o altă continuitate şi, implicit, de un alt destin: providenţial.

Potrivit lui Heidegger, scrierile inactuale „rostind şi întrebând, călăuzesc către o aşteptare configuratoare în faţa a ceea ce este inaccesibil”. Literatura veche este pentru mine (noi), trebuie să recunosc, un *pretext*, dar şi un *subtext de reflexivitate*, o mină auriferă, mai bine zis o vână unduitoare de apă vie, de apă cristalină purgatorică, care mă întoarce, şi ne întoarce pe toţi cei rătăciţi, la izvoarele începutului şi care mi se înfăţişează, şi ni se înfăţişează tututor, ca o pavăză dreaptă de neclintit, schimbată la faţă, plină de lumină divină, aidoma chipului lui Moise când cobora cu cele două table ale mărturiei în mână de pe Muntele Sinai. Acele table reprezentau începuturile, temelia pe care trebuia să se înalţe în continuare cuvântul scris. Se spune în Exod (32:16): „Tablele erau lucrarea lui Dumnezeu, şi scrisul era scrisul lui Dumnezeu, săpat pe table”.

Literatura română, ca şi cultura scrisă în ansamblu, a începutului de mileniu III a intrat într-un colaps degenerat, într-o agonie determinată de renegarea modelelor sapienţiale, de criza de idei, de vidul de artistism, de vacuumul ficţiunii imagistice. Scriitorul de astăzi nu mai are răbdare, dar nici pregătire intelectuală deseori, să citească literatura trecutului naţional şi extranaţional, catalogând-o, din necunoaştere şi trufie, ca fiind perimată, desuetă în formă şi fond. Se avântă, acest scriptor, fiind lipsit de rădăcini, în iureşul evenimenţialului imediat, adulmecând ca un hoitar leşurile prezentului maladiv. Îşi face un viţel de aur, un soi de postmodernism autohtonizat, acomodat ad-hoc şi deturnat în manieră proprie, diferit totalmente de concepţia şi filozofia postmodernismului acceptate încă la începutul secolului XX în Europa occidentală, hibrid căruia să i se închină bezmetic. Ca odinioară poporul, care „văzând că Moise zăboveşte să se pogoare de pe munte, s-a strâns în jurul lui Aaron, şi i-a zis: „Haide! Fă-ne un dumnezeu care să meargă înaintea noastră; căci Moise, omul acela care ne-a scos din ţara Egiptului, nu ştim ce s-a făcut” (Exodul 32:2).

Pentru a contracara şi a îndrepta prin vindecare „sminteala noii literaturii”, textele vechi au menirea nu numai de a fi parcurse şi studiate cu minuţie, ci trebuie recitite şi reinterpretate într-o cheie dialectică inedită, revelatoare, tocmai pentru a le reliefa splendoarea actualităţii perpetue, dincolo de timpul trecut, şi a pleda irevocabil **pro domo.** Literatura română, inclusiv cea din Basarabia, abandona în

anii 80 ai secolului trecut forma mutilantă a ideologicului, a dogmaticului, a robiei spirituale în definitiv. Se prefigurau nişte auspicii extrem de benefice, dar, odată scăpată din chingile acestei încorsetări, a derapat, inexplicabil, spre viţelul de aur, fără a continua, în condiţii fireşti, libere şi prielnice de această dată, strădaniile generaţiilor 60-70, care au dus adevărata cruce a literaturii române în vremuri dramatice, sufocante, pline de vicistitudini. Inexplicabil doar dacă nu ţinem cont de faptul că majoritatea celor ce se revendică „optzecişti" retrăiesc din plin destinul plin de înfrigurare al poporului biblic scos din ţara Egiptului şi care „s-a stricat". „Foarte curând s-au abătut de la calea, pe care le-o poruncisem Eu; şi-au făcut un viţel turnat, s-au închinat până la pământ înaintea lui, i-au adus jertfe, şi au zis: „Israele! Iată dumnezeul tău, care te-a scos din ţara Egiptului! Domnul a zis lui Moise: „Văd că poporul acesta este un popor încăpăţânat" (Exodul 32:7-9).

Încăpăţânată este şi „noua literatură", „noua cultură" a nimicului, care nu conştientizează faptul că generaţiile 60-70 au avut de îndeplinit misiunea lui Moise, cea de a scoate din robie literatura, generaţiei 80 revenindu-i împlinirea, desăvârşirea acestei misiuni sacre, pe care însă a ratat-o. Conştient sau inconştient – aceasta-i o altă problemă. Activitatea generaţiei 80 trebuia să devină una misionară, testamentară, în sensul în care 1300 de ani după darea Legii pe Sinai, Domnul Iisus a reactualizat valabilitatea principiilor cuprinse în cele 10 porunci, spunând în predica de pe munte: „Să nu vă închipuiţi că am venit să stric Legea sau Proorocii; am venit nu să stric, că să împlinesc. Căci adevărat vă spun, câtă vreme nu va trece cerul şi pământul, nu va trece o iotă sau o frântură de slovă din Lege, înainte ca să se fi întâmplat toate lucrurile" (Matei 5:17-18).

Odată cu descătuşarea spirituală, ideologică şi politică din spaţiul comunist de la mijlocul-sfârşitul anilor 80, soldată cu sucombarea regimurilor dictatoriale din Europa, se aştepta apariţia în literatura română a unei comunităţi scriitoriceşti mântuită prin har, aptă să aplice Legea Iubirii prin desăvârşirea celei vechi. N-a fost să fie, astfel încât, din punct de vedere al substanţei infecte proliferate, „optzeciştii" s-au suprapus totalmente acele părţi a generaţiei cincizeciste care s-a identificat cu minciuna şi hula de cele sfinte şi adevărate. Păcatul strămoşilor (cu mici excepţii), a generaţiei obediente cincizeciste, sociologist-vulgare în spiritul lui Marr, a căzut şi în acest caz pe umerii lubrici şi senzuali ai nepoţilor optzecişti, care, hălăduind „pe drumurile pustiei", au reprezentat în literatura română tranziţia înspre o nouă generaţie. Simptomatică în această ordine de idei este Cartea Deuteronom, cartea biblică a tranziţiei, care atestă parcursul intermediar înspre o nouă moştenire, toată mulţimea de oameni scoasă din Egipt şi numărată la Sinai prăpădindu-se pe drumurile pustiei. Roadele dulci ale unor rădăcini-existenţe amare, date în pârg de generaţiile 60-70 vor fi culese de cei care încă n-au venit, dar care vor cinsti adevăratul nume şi renume al literaturii române. După acalmie, pseudo-revoluţii, răzmeriţe disparate, lovituri siropoase de palat, experimente excentrice, când literatura a coborât în stradă din turla sa de catedrală , a sosit timpul ca textele vechi ale neamului românesc să-şi croiască un alt destin, să-şi găsească apărătorii de visu şi continuatorii vrednici. Nu ca formă, nici ca expresie, nici ca logos, nici ca predilecţie, nici ca topos, ci ca spirit curat dumnezeiesc, neanemiat de morbul cadaveric al cosmopolitismului, ca trăire ierurgică a cuvântului născut nu făcut, rostit cu smerenie şi înfrigurare, scris cu evlavie şi frică de Dumnezeu.Iubirea lui Dumnezeu faţă de oameni nu cunoaşte margini.

Dumnezeu nu vrea moartea păcătosului. Nici literatura pe cea a scriitorului care a păcătuit în faţa ei, cu voie sau fără voie.

Literatura, deşi „bătrână", de-o seamă cu pământul fiind, niciodată nu este împovărată de ani şi „încărcată de zile" (Iov 42:17, 1 Paral. 23:1), căci, aidoma lui Moise ajuns la o vârstă înaintată, are încă „destulă putere şi vedere foarte bună" (Deut. 32:48-52). Va avea însă literatura română destinul nefericit al lui Moise, care, deşi aflat în deplinătatea puterilor fizice şi mintale, moare la 120 de ani fără a vedea împlinindu-se făgăduinţa? Vor ajunge literele româneşti să-l implore pe Dumnezeu, aidoma lui Moise: „Îngăduie-mi să trec şi să văd pământul cel bun"? Şi vor auzi acelaşi răspuns din partea Domnului: „Ajunge! De acum să nu-mi mai grăieşti de aceasta!"? (Deut. 3:25-26).

Mânia fără margini a lui Moise urmează Mâniei lui Dumnezeu. „Moise s-a aprins de mânie, a aruncat tablele din mână, şi le-a sfărmat de piciorul muntelui" (Exodul 32:19). Nu pentru că ar fi avut ceva cu tablele sfinte „scrise pe amândouă părţile, pe o parte şi pe alta" (Exodul 32:15), ci potopit de ură fiind faţă de semenii săi care nu conştientizau faptul că sunt aleşii Celui de Sus. La fel şi scriitorii începutului de mileniu III, nesocotesc nimbul cu care au fost înzestraţi de providenţă, uitând că ei, prin harul care li s-a dat, au fost miruiţi de Dumnezeu cu cele mai alese daruri şi virtuţi tocmai pentru a cânta frumosul, binele, pacea sufletească, triumful asupra patimilor, bolilor şi rătăcirilor de tot felul.

Noua literatură va trebui să-şi asume penitenţa, să urmeze *calea împăcării* cu Dumnezeu. Şi cu sine bineînţeles. Altă cale, decât cea a împăcării de obşte, a renunţării la stihia pierzaniei pur şi simplu nu există. Noua literatură are şansa obţinerii repetate a tablelor sfinte şi a înnoirii legământului, dar, aidoma lui Moise, de această dată depunând un efort major şi doar în anumite condiţii iniţiatice.

Un scriitor veritabil îşi "extrage" marile teme literare din istorie, folclor, dar, mai ales, din luciditatea ancestrală de sorginte biblică. Aici, în interiorul Cărţii Cărţilor, suflul divin se transformă în aripa imaculată ce zăboveşte peste creştetul creatorului de sublim. Dinspre vieţile sfinţilor părinţi, dispre martirajul apostolic, dinspre Golgota noastră naţională vine un inepuizabil flux de hagiografii şi motive sapienţiale, miruite cu filotimie şi hristoitie. Subiectele biblice sunt eterne, cine le identifică, gustă şi el, împreună cu Providenţa din lăcriţele sufletului pur, neanemiat de morbul profanării.

Iată de ce, nutresc o afecţiune aparte faţă de acei semeni care, lăsând la o parte sarica terestrului, se avântă spre maculare, atingând cu buzele stropite de aghiazmă şi har culant odoarele nevoinţei isihastre. Călugări, preoţi şi duhovnici, tari în credinţă ca piatra,) adună dragostea de Dumnezeu, deci de ţară, de bine şi de frumos. Autorii noii Literaturi trebuie să conştientizeze nimicnicia clipei efemere şi să tragă adânc în piept fiorul reavân al iubirii de semeni. Cu gândul la mântuirea sufletului şi la fapta îndreptată către răsăritul soarelui. Un răsărit purificator, ierurgic şi plin de dumnezeire.

A cerceta cu ochiul minţii neadormit şi cu inima curată slova biblică, istorică, literară este o acţiune recuperatorie neprecupeţită de cinstire totodată şi a scriitorilor autohtoni înaintaşi. Pentru că în decursul istoriei noastre, afirmă Nicolae Dabija, sfinţii au trecut din cărţile de religie în cele de istorie (vezi cronicile lui Ureche, Neculce etc.), iar martirii din cărţile de istorie – în calendarele bisericii (Ştefan cel Mare, Constantin Brâncoveanu, Miron Barnovschi etc.).

Recitirea şi reinterpretarea din noi prisme, ontice şi ontologice, paradigmatice şi escatologice, comparatiste, dinspre prezent spre imemorabil, dinspre naţional spre universal, pornind de la înţelegerea noului prin „grila" genezei lumii şi literaturii, reprezintă proba purgatorică, supremă pentru criticul şi istoricul literar din toate timpurile. Este lepădarea de efemer, de cotidian, de zgură, de balast, consfinţind zăbovirea îndelungă, neptunică, ocrotitoare într-un spaţiu matrice ondulat, originar. Şi Înălţarea. Nu a sa, a criticului şi istoricului. Ci a Literaturii.

O Literatură nouă pentru izbăvirea de malefic, de funest, de turgescent – iată de ce are nevoie Basarabia la acest început înfiorător de secol şi mileniu. Tocmai pentru a îmbuna vremurile, a le ostoi, a le îmblânzi, a le purifica şi a le esenţializa. O Literatură ca o aripă de heruvim ! De Profundis ! O Literatură care să ne îndemne să ne bucurăm unul de altul, să ne îmbrăţişăm creştineşte şi să ne iertăm, în sfârşit, unii altora greşelile.

După încheierea celui de-al doilea război mondial, concomitent cu arestările masive ale intelectualilor, impunerea unor noţiuni false şi comportamente ateiste general-valabile, literatura, şi în special proza românească de la noi, cunoaşte o accentuată înregimentare ideologică, fiindu-i fixate „obiective majore": combaterea flagelului burghezo-moşieresc, pe de o parte, proslăvirea alianţei de nezdruncinat între muncitorul şi ţăranul sovietic, ambii angajaţi în făurirea drumului „de la opaiţ pân-la cosmodrom" (A. Lupan), pe de altă parte. Orice abatere era drastic sancţionată încă din stare incipientă, cerberii literari şi politrucii ideologiei proletare supravegheau despotic fiece schiţă, povestire, nuvelă, roman (bineînţeles şi pe autorii respectivi).

Primul deceniu literar al perioadei postbelice s-a manifestat ca „o nesfârşită rătăcire dogmatică" (M. Cimpoi) atât pentru poeţi, cât mai ales pentru prozatori. Motivaţia rezidă, în special, în lipsa unei continuităţi fireşti a procesului literar. De menţionat că şi în dreapta Prutului din faţa tăvălugului concesiilor literare n-au putut evada până şi unii autori consacraţi: Mihail Sadoveanu – *Mitrea Cocor; Aventură în Lunca Dunării; Păuna Mică*, Cezar Petrescu – *Războiul lui Ion Săracul; Tapirul,* Victor Eftimiu – *O dragoste la Viena*, Ionel Teodoreanu – *La porţile nopţii; Hai, didiram*, drept dovadă a presiunii infernale şi a influenţelor extraartistice care se exercitau, din exterior şi din interior, asupra procesului literar românesc contemporan. În spiritul epocii şi critica literară acompania şi sonoriza pretinsele realizări artistice, consemnând servil „piscurile poeziei şi ale prozei proletcultiste". Constrânşi, ori urmărind beneficii de tot felul, intimidaţi, ori predispuşi benevol să-şi sacrifice talentul de dragul conjuncturii şi al moravurilor social-politice, unii cercetători literari şi-au edificat o bună parte din operă pe minciună, balast, zgură, pseudo-adevăr şi jumătăţi de măsură.

În R.S.S. Moldovenească starea prozei era extrem de anemică, din considerentul că dogmele proletcultiste afirmau că până în anul 1917 în acest spaţiu geografic nu a existat decât „o literatură duşmănoasă", opusă socialismului şi chiar subversivă până în străfunduri. Deşi starea prozei postbelice de pe ambele maluri ale Prutului se confrunta, în aparenţă, cu dificultăţi specifice comune, măcinări până la disoluţie ale eu-lui creator, debusolări artistice şi angajări de tip dogmatic, se impun, totuşi, a fi trasate unele delimitări clare, din punctul nostru de vedere. În România exista, deşi limitată şi camuflată, posibilitatea fructificării, la acel moment, a experienţei scriptice, deosebit de opulente, exprimate în proza

interbelică sincronizată cu marea literatură europeană (Mircea Eliade, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mateiu I. Caragiale, Gib. I. Mihăescu, Urmuz – consideraţi şi recunoscuţi de critica literară drept promotori, la scară naţională, ai orientărilor prozastice complexe de expresie şi vocaţie europeană: sondarea abisului psihologic, varianta analitică proustiană şi gidiană, varianta autentistă, proza artistă şi antiliteratura).

De acest fapt a şi beneficiat, de altfel, în curând proza românească postbelică din dreapta Prutului, care a abandonat starea de inerţie, provocând, prin intermediul reprezentanţilor generaţiei ”60 (protagonistul clasic al căreia este prozatorul Fănuş Neagu), o veritabilă resurecţie literară. Exprimate omogen, cunoscând evoluţii şi caracteristici, dacă nu comune, cel puţin apropiate, poezia şi proza românească au reanimat artisticul, au reabilitat condiţia creatorului literar şi au pus în valoare sentimentul plinătăţii vitale.

Pe de altă parte, apariţia generaţiei ”60 în proza basarabeană a fost precedată de intense şi deosebit de acute frământări, exprimate de tendinţa de reprimare a oricăror formule şi tehnici prozastice ieşite de sub controlul „comunismului cazon” (la care se adăuga permanenta presiune a vechilor dogme staliniste şi birocratice comuniste, aşa-zisa „ascuţire a luptei de clasă”, campaniile ideologice duse împotriva idealizării trecutului şi concepţia sociologist-vulgară a lui Marr care a afectat atmosfera culturală din R.A.S.S.M după 1937 etc.), cât şi de apariţia unor nume noi în literatura moldovenească a perioadei (Ion Druţă, Vasile Vasilache, George Meniuc, Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc), nume care, solicitându-şi dreptul la o existenţă literară demnă, tindeau spre o sincronizare tacită, nedeclarată dar uşor perceptibilă la toate nivelele, cu „torentul” prozei contemporane din România.

În aceste condiţii, teoretizarea modelului narativ fănuşian poate contura o imagine critică de sinteză asupra întregii proze postbelice româneşti (sau a unui spectru cât mai larg cu putinţă), elementul durabil al căreia îl constituie **lirismul,** ca principală trăsătură a romanului românesc din această perioadă, specie epică proteică alimentată în plan artistic din tradiţia baladescă a literaturii populare, pe de o parte, şi din „preluarea”, „acomodarea” tehnicilor narative proprii literaturii europene, în special celei franceze, pe de altă parte. Demersul critic a constat în confruntarea temelor şi motivelor fundamentale ale prozei lui Fănuş Neagu (în calitate de model literar viabil tutelar, aflat în centrul atenţiei noastre), a tehnicilor proprii de construcţie predilecte cu „mişcarea” prozei basarabene postbelice, cu formulele ei de exprimare, astfel încât să se poată fundamenta ideea de comuniune artistică, prin varietate, a principalelor modalităţi şi specificităţi în proză pe întreg cuprinsul românesc.

Apariţia în literatura română a lui Fănuş Neagu a reprezentat, aşadar, „corectivul necesar” (Eugen Simion), revanşa pilduitoare în faţa stigmatului totalitarist, la fel cum debutul lui Ion Druţă în peisajul anchilozant al literelor basarabene a însemnat proba unor certe calităţi de înnoire profundă a epicii nedisimulate, în definitiv abandonarea cămăşii de forţă a ideologiei comuniste. Fănuş Neagu, ca şi Ion Druţă, a abolit „frontul ideologic”, a „dezrobit” proza postbelică şi a înlăturat barierele rigide de ordin dogmatic. Având drept pavăză esteticul, vorba în „pilduri”, fluxul istoriei, rememorarea metaforică, evadarea în subconştient, în psihologia personajelor, dar şi utilizarea ironiei ascunse, a calamburului, parabolei şi parodiei subtile, Fănuş Neagu a recuperat, in extremis,

proza postbelică românească, a marcat-o organic, a individualizat-o proteic, impunând, în manieră proprie, un specific epic original şi inconfundabil.

Proza lui Fănuş Neagu impresionează nu numai prin varietatea şi inopinatul subiectelor, subiecte alese şi derulate cu grijă, mediile geografice, sociale, umane, istorice, în care se desfăşoară acţiunea, fiind fascinante, neordinare şi chiar ezoterice. De remarcat, primordial, importanţa limbajului artistic, stilul „înalt", drept element central al artei sale literare, poeticitatea aleasă, perceperea sensurilor absconse, decantarea figurilor de stil, îndeosebi a metaforei. Critica literară (D. Micu, I. Rotaru, N. Manolescu) a remarcat, de altfel, că în proza lui Fănuş Neagu limbajul este el însuşi o individualitate, o modalitate obligatorie de raportare la lume, o relevare şi o revelare, în definitiv. Creaţia artistică fănuşiană, ca şi cea druţiană, atestă o interferenţă a realului cu oniricul, sincretismul respectiv fiind articulat prin intermediul limbajului metaforizat şi al metonimiilor: *„Un val foşnea aproape de uşa gheţăriei, în stuf se căutau două păsări, mirosea a piatră de calcar arsă în gropile de var din ţinutul Dobrogei, şi, dintr-odată, mi se păru că tot ceea ce se întâmpla cu mine şi cu Maud se mai petrecuse odată, tot cu noi doi, şi tot aici, la Dunăre, într-un timp care trăise şi reînvia halucinant, hrănit cu sânge şi cu spaimă, umbră scuturată din umbre, altar de pâclă în care mor gândurile".* [Neagu, F. *În văpaia lunii*. – Bucureşti: Editura Eminescu, 1979. – P. 318]; „*Ningea. Peste Câmpia Sorocii ningea încet, domol, agale, şi venea potopul cel alb de sus nu ca o ninsoare oarecare, ci ca o mare binefacere cerească. Fulgi măşcaţi şi blânzi cădeau nu atât pe pământ, cât pe sireacul suflet omenesc, pentru a-l mângâia, pentru a-l îmbărbăta oarecum".* (vezi: Druţă, I. *Povara bunătăţii noastre* // În: *Scrieri. Vol. 2.* – Chişinău: Editura Literatura Artistică.P. 6). Definitorii sunt pentru creaţia fănuşiană şi „proza faptelor", elementul senzaţional, pitoresc, filosofia „de profesie" a omului simplu (ca şi în cazul eroilor druţieni, care se nasc înţelepţi), pe care le cultivă scriitorul într-o manieră „abisală", abandonând detaliul nesugestiv, subsidiarul irelevant şi îngrijându-se exclusiv de înălţarea panoramică a ansamblului operei epice. Aşadar, proza lui Fănuş Neagu şi Ion Druţă impune o serie de sensuri ordonatoare, pe care ambii condeieri le explorează cu maximă vigoare artistică. Maniera narativă a lui Ion Druţă şi a lui Fănuş Neagu se bazează pe aceleaşi principii de plăsmuire şi structurare. Şi într-un caz, şi-n altul, sunt utilizate, din belşug, alegoriile, metaforele revelatoare, metonimiile şi simbolurile, manifestând o sensibilitate aparte, generatoare de lirism sugestiv.

Universul artistic al lui Fănuş Neagu se alimentează spiritual din cărţile lui Mihail Sadoveanu şi Panait Istrati (de la ultimul, a preluat pasiunea şi „culoarea" de a transfigura artistic mediile portuare de la Dunăre şi din întreaga peninsulă balcanică, ceea ce Dumitru Micu definea, în *Scurtă istorie a literaturii române* (*Vol. 2.* – Bucureşti: Editura Iriana, 1995. – P. 126.), „drept îngrămădeală şi clocot de omenire eteroclită, învălmăşeală spintecată intermitent de apariţii cutremurătoare: haiduci, contrabandişti, „şerpi ai Brăilei", feluriţi vântură-lume de pretutindeni, făpturi – toţi – aceştia de o vitalitate debordantă, rebele faţă de condiţia umilitoare hărăzită masei anonime, mânate de impulsii elementare irepresibile, supuse doar propriilor temperamente; într-un cuvânt: eroi de baladă, dar nu numai de baladă autohtonă"), mai ales în ceea ce priveşte viziunea integratoare asupra naraţiunii „istorizante". Pe de altă parte, realitatea este contemplată aidoma unei monade, pentru a-i detecta faţetele ascunse, a-i identifica farmecul şi a o transfigura spectaculos în „fiinţa povestirii". Specificul prozei lui

Fănuş Neagu constă, aşadar, în prezentarea unui realism neaoş, ancorat în mediul fascinant al ţăranilor din bălţile Dunării, spaţiu ocrotit de Providenţă, depozitar cu sfinţenie al unei înţelepciuni transtemporale, arhetipalitatea căreia, probată în timp, nu poate fi zdruncinată, cu atât mai puţin năruită, de vânturi noi şi îndoielnice, „golite de suflet şi viaţă".

Opera literară a lui Fănuş Neagu are la bază o solidă întemeiere etnologică. Teritoriul desfăşurării epice cuprinde o umanitate dezlănţuită, având la rădăcină două axe primordiale: omul şi destinul, omul şi timpul, axe ontice care se interferează pregnant, culminând în dramatism şi chiar tragism sfâşietor. Acţiunile personajelor fănuşiene, personaje simple, pline de virtuţi morale, cumsecădenie şi bun simţ, sunt, deopotrivă, îndreptate împotriva dogmatismului şi conformismului ideologic, faptele lor consemnând triumful artisticului asupra clişeelor timpului.

Pe ambele maluri ale Prutului (in)evoluţia literaturii române postbelice, în general, şi a prozei, în particular, a fost condiţionată (viciată) de diabolicele transformări social-politice, mutaţii radicale traumatizante pentru sufletul omului, dar care erau considerate veritabile „înnoiri epocale", de mecanismele dogmatico-propagandistice autocrate care nivelau şi şablonizau totul, cenzurau cu severitate şi subordonau necondiţionat speciile artistice unor rigori proletcultiste, ce aveau menirea să prezinte plenar imaginea „omului nou" şi a „colectivităţii socialiste înfloritoare".

Astfel, până la apariţia generaţiei "60 (atât în România, cât şi în R.S.S. Moldovenească), generaţie ce a marcat substanţial apropierea „perioadei dezgheţului literar", nu se atestă, ca atare, realizări palpabile, demne de a fi notate şi considerate opere literare propriu-zise. În România, ca şi în spaţiul dintre Prut şi Nistru, noile apariţii în proză sunt, preponderent, irelevante, frizând ridicolul, absurdul şi, potrivit criticului Dumitru Micu, nu fac altceva „decât să sporească maculatura literară". Această viziune analitică este, bineînţeles, proprie autorilor de după 1989, când opinia argumentată a exegetului avizat putea fi liber exprimată, oricare ar fi fost ea, fără a avea repercusiuni asupra carierei şi chiar destinului omului de creaţie. Cu totul altele, însă, erau posibilităţile de receptare, dar şi „normele şi criteriile critice" cu care se opera imediat după terminarea celui de-al doilea război mondial, instrumentate şi enunţate ideologic „judecăţile de valoare", cronica şi studiul – pătrunse de morbul dogmatismului şi al convenţiei timpului.

Majoritatea lucrărilor în proză din acea perioadă (precum *Femeia şi cătuşele ei* de Sorina Casvan, *Alb şi Roşu* de Al. D. Drăguşanu, *Trebuie să învingă* de Constantin Streia, *Stele căzătoare* de Erastia Peretz etc – apărute în România; *Bujorenii* de Lev Barschi, *Deşteptarea* de Alexandru Lipcan, *Fraţii* de Ion Canna, *Zorile* de Iacob Cutcoveţchi etc. – în R.S.S. Moldovenească) reprezintă tributul greu plătit unor timpuri asfixiante pentru adevăratul creator de valori literare.

Concomitent cu deportările, arestările masive ale intelectualilor, impunerea unor noţiuni false şi comportamente ateiste general-valabile, **literatura,** şi în special **proza românească**, cunoaşte o înregimentare ideologică, fiindu-i fixate „obiective majore": combaterea flagelului burghezo-moşieresc, pe de o parte, proslăvirea alianţei de nezdruncinat dintre muncitorul şi ţăranul sovietic, ambii angajaţi în făurirea drumului „de la opaiţ pân-la cosmodrom" (A. Lupan), pe de altă parte. Orice abatere era drastic sancţionată încă în stare incipientă, călăii literari supravegheau despotic fiece schiţă, povestire, nuvelă, roman. Criticul Mihail Cimpoi consideră, pe bună dreptate, primul deceniu literar al perioadei

postbelice „o nesfârşită rătăcire dogmatică” atât pentru poeţi, cât şi pentru prozatori. Iar Ion Ciocanu opinează că „imediat după război starea prozei din Republica Moldova a fost încă mai grea /rea decât aceea a poeziei”. Motivaţia rezidă în lipsa unei continuităţi fireşti a procesului literar. În România, notează Dumitru Micu, „momentul 23 august n-a determinat în proză o schimbare similară celei din poezie. În timp ce în spaţiul liric apariţia sau reapariţia în grup a unor poeţi (colaborări permanente la principalele reviste, editări în colecţii special create) provoacă impresia unei resurecţii, domeniul prozastic pare un tărâm al inerţiei”.

De menţionat că din faţa „tăvălugului concesiilor literare” n-au putut evada nici chiar unii romancieri importanţi ai literaturii române contemporane: Mihail Sadoveanu – *Mitrea Cocor; Aventură în Lunca Dunării; Păuna Mică,* Cezar Petrescu – *Războiul lui Ion Săracul*; *Tapirul,* Victor Eftimiu – *O dragoste la Viena,* Ionel Teodoreanu – *La porţile nopţii; Hai diridam*, drept dovadă a presiunii puternice şi a influenţelor extraartistice care se exercitau, din exterior şi din interior, asupra procesului literar românesc contemporan. În spiritul epocii, şi critica literară acompania şi sonoriza pretinsele realizări literare, consemnând servil „piscurile poeziei şi ale prozei proletcultiste”. Constrânşi, ori urmărind beneficii de tot felul, intimidaţi, ori predispuşi benevol să-şi sacrifice talentul de dragul conjuncturii şi al moravurilor social-politice, unii cercetători literari şi-au edificat întreaga operă pe minciună, balast, pseudo-adevăr şi jumătăţi de măsură. Până şi unii eruditi exegeţi, ca Perpessicius, n-au putut ceda tentaţiei conformiste de a elogia opere minore, lipsite de originalitate, înscrise şi realizate în spiritul tendinţelor prozastice din perioada interbelică. Unul din romanele de acest gen, *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian, recenzat excesiv de elogios de Perpessicius în revista *Lumea,* beneficia de calificative mai mult decât exagerate, de-a dreptul uluitoare: „capodoperă ce suscită doar entuziasm şi admiraţie”, „unul dintre cele mai puternice romane ale epicii noastre, aşezat între adevăratele arcuri de triumf ale unei literaturi feminine inconfundabile” etc.

În R.S.S. Moldovenească starea prozei era şi mai anemică, din considerentul că dogmele proletcultiste acreditau ideea că până în 1917 în acest spaţiu geografic nu a existat decât „o literatură duşmănoasă”, opusă socialismului şi chiar subversivă până în străfunduri. Un alt impediment, de această dată de ordin obiectiv, potrivit lui Vasile Coroban, l-a constituit faptul că şi acele forţe firave în proză (care au practicat respectivul gen până în 1940, cel mai relevant fiind exemplul lui Em. Bucov, autor ale unor nuvele promiţătoare şi chiar al unui roman, publicat în perioada interbelică) au abordat în continuare registrul liric. Apoi „în critica moldovenească stăruie îndelungă vreme părerea că un roman trebuie să îmbrăţişeze aproape toate laturile vieţii obşteşti”. Deşi, în aparenţă, starea prozei postbelice de pe ambele maluri ale Prutului se confrunta cu dificultăţi specifice comune, măcinări ale eului creator, dezorientări artistice şi angajări de tip dogmatic, totuşi se impun a fi trasate şi unele deosebiri, din punctul nostru de vedere, clare. În România exista, deşi limitată şi camuflată, totuşi posibilitatea fructificării, la acel moment, a experienţei scriptice, deosebit de opulente, exprimate în proza interbelică sincronizată cu marea literatură europeană (Mircea Eliade, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Gib. I. Mihăescu, Urmuz – consideraţi şi recunoscuţi de critica literară (Dumitru Micu) drept promotori, la scară naţională, ai orientărilor artistice în proză de expresie

europeană: sondarea abisului psihologic, varianta analitică proustiană şi gidiană, varianta autentistă, proza artistă şi antiliteratura). De acest fapt a şi beneficiat în curând proza românească postbelică din dreapta Prutului, care a abandonat starea de inerţie, provocând, prin intermediul reprezentanţilor generaţiei ”60 (protagonistul căreia este şi prozatorul Fănuş Neagu, născut în anul 1932), o adevărată resurecţie literară. Exprimată omogen, cunoscând evoluţii şi caracteristici, dacă nu comune, cel puţin apropiate, poezia şi proza românească din dreapta Prutului au reanimat artisticul, au reabilitat condiţia creatorului literar şi au pus în valoare sentimentul plinătăţii vitale.

În Republica Moldova altele erau realităţile, acestea, realităţile, fiind explicate concludent de către cercetătorul Ion Ciocanu: „În Uniunea Scriitorilor şi în general în mediul literar dominau forţe trecute din partea stângă a Nistrului, forţe susţinute şi încurajate de conducerea de partid şi de stat, care promovau o politică puţin spus greşită în privinţa limbii şi a atitudinii faţă de moştenirea clasică şi interbelică”. Deci, dacă în România se aflau într-o prelungă criză de idei exclusiv modalităţile şi formele de exprimare artistică (bineînţeles fiind afectat şi fondul), se limpezea „esenţa prozei europene”, se identificau (deşi extrem de nebulos) noile orientări în proză, fiind identificate temele şi componentele majore, atunci literatura din stânga Prutului se confrunta, ca şi întreaga spiritualitate de aici, cu o acerbă dezmoştenire şi deznaţionalizare. Problemele prozei autohtone nu erau doar de ordin structural, ci şi semantic, identitar, trebuiau conservate, pe cât era posibil, limba românească neaoşă (lucru tot mai dificil de realizat în condiţiile trecerii la alfabetul chirilic) şi tradiţiile, datinile, obiceiurile strămoşeşti. Căci, în special, prozei, alături de poezie, îi revenea *misiunea socială* de a „ilumina masele” şi de a „făuri imaginea Moldovei Socialiste înfloritoare, scăpată de urgia moşierească”.

Criticul Mihai Cimpoi menţionează, în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, că se ajunsese la o asemenea rătăcire dogmatică, încât până şi Ion Creangă era considerat de ideologii timpului drept „promotor al chiaburismului”. Potrivit lui Mihai Cimpoi, literatura română din Basarabia era învăluită în ceaţă densă, având doar câteva scrieri în proză, deşi relativ modeste ca structură şi realizare artistică, demne de a fi luate în consideraţie, semnate de Grigore Adam şi Alexandru Cosmescu. Meritul acestor lucrări este, mai ales, nu atât valoric din perspectivă literară, cât având „o frază pur românească”. Fapt deosebit de important şi temerar în condiţiile în care erau încurajate şi tirajate masiv producţii „insalubre”, gen *Viespile încă bâzâie (*autor Dumitru Milev*), Partidul cheamă* (autor Nichita Markov*)* sau *Pionierii în ţeh* (autor Leonid Corneanu*)* etc., scrise în perioada de până la 1940. Adevărul este că nu au existat, obiectiv, prozatori reali în acest spaţiu geografic.

Astfel, apariţia generaţiei ”60 în proza de la noi a fost precedată de intense şi deosebit de acute frământări, exprimate, pe de o parte, de tendinţa de reprimare a oricăror exprimări în proză ieşite de sub controlul „comunismului militar” (la care se adaugă permanenta presiune a vechilor dogme staliniste şi birocratice comuniste, aşa-zisa „ascuţire a luptei de clasă”, campaniile ideologice duse împotriva idealizării trecutului şi concepţia sociologist-vulgară a lui Marr care a afectat atmosfera culturală din R.A.S.S.M. după 1937 etc.), iar, pe de altă parte, de apariţia unor nume noi în literatura sovietică moldovenească (Ion Druţă, Vasile Vasilache, George Meniuc, Vladimir Beşleagă, Aureliu Busuioc), nume care, solicitându-şi dreptul la o existenţă literară demnă, tind spre o sincronizare tacită,

nedeclarată, dar uşor perceptibilă la toate nivelele, cu „torentul” prozei contemporane din România.

Ţinând cont de complexitatea şi vastitatea problematicii pe care o solicită perioada literară cercetată (atât din punct de vedere calitativ, cât şi cantitativ) în prezentul studiu ne-am propus să examinăm multiaspectual, pe verticală şi orizontală, starea prozei româneşti postbelice, având în prim-plan unul din modelele narative de rezistenţă ale literaturii române postbelice, modelul fănuşian (anume astfel este catalogată proza lui Fănuş Neagu de către subtilul critic şi istoric literar Nicolae Manolescu – Vezi: *Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu).* – Bucureşti: Editura Aula, 2002 ), angrenat în rolul de catalizator, rol pe care l-a exercitat, şi cu certitudine îl mai exercită, alături de modelul sadovenian, acest veritabil Weltanschanng artistic asupra prozei româneşti postbelice de pe ambele maluri ale Prutului.

Am pornit de la premisa că teoretizarea modelului narativ fănuşian va contura o imagine critică de sinteză asupra întregii proze postbelice româneşti, elementul durabil al căreia îl constituie lirismul, ca principală trăsătură a romanului românesc din această perioadă, specie epică proteică alimentată în plan artistic din tradiţia baladescă a literaturii populare, pe de o parte, şi din „preluarea”, „acomodarea” tehnicilor narative proprii literaturii europene, în special celei franceze, pe de altă parte.

Fănuş Neagu încearcă însuşi să pătrundă în interioritățile prozei sale, surprinzând explicit şi metaforic, într-un splendid eseu intitulat *Cum se naşte Fiinţa Povestirii*, germenii şi corola speciei practicate cu atâta distincţie: „Chestia asta cu scrisul povestirilor e un mister. Cum naiba devine de mă aşează ele la masa de lucru? Poate eu le caut mai întâi, şi-apoi mă caută ele? O povestire e o fiinţă ciudată, e ceva mai viu ca o iubire. E duşmănie? Răzvrătire? Răzbunare? Dumnezeu vrea să fie o povestire? O povestire, cred eu, e durerea mai departe a unei clipe frumos încleştate pe geamul mic al Speranţei, a necuvântării din respiraţie, a vanităţii că „eu am gândit o lume, vrând să fiu un mic Dumnezeu” şi m-am sfârşit într-un descântec. O povestire e o fibră din durerea trecerii noastre. Când e veselă, luminează tâmpla; tristă, izbeşte-n osul frunţii. O povestire bună şi scurtă ţine de magic. Din ce în ce mai puţini magicieni! (...) Povestirile se scriu aşa: se ia un fapt de viaţă, real sau închipuit, se tăvăleşte printr-un morman de amintiri şi-un munte de observaţii asupra oamenilor şi a naturii, se scoate apoi pe o vale verde, se pune la uscat pe un măceş înflorit, e lăsat să-l bată soarele şi să-l fluiere vântul, se trage apoi la sticlă şi se varsă, pe înnoptate, cu multă închipuire proaspătă, în urechea copiilor. Nimic mai simplu!” (p.8).

Esenţa prozei lui Fănuş Neagu stă ascunsă pe tărâmuri miraculoase, ea trebuie citită şi descoperită. O esenţă care se citeşte necesită „ochi de Argus” şi retină deprinsă cu fenomenalul, bizarul, mirificul unor lecturi fabuloase, ce mustesc de întâmplări fantasmagorice, de protagonişti năzdrăvani, zodieri, solomonari, prezvitere, căutători cu furcuţa de alun.

Proza lui Fănuş Neagu este rezistentă în timp şi durabilă graţie propriului univers literar, univers constituit organic din expresii metaforice unice, vitalitate inepuizabilă, modalitate de exprimare originală, limbaj colorat, pitoresc, parabolic, tehnici desăvârşite de măiestrie naratologică, viziuni integratoare, potenţe creatoare, formule lirico- filosofico-simbolice şi subiecte suprarealiste, toate puse în valoare de umanitatea fănuşiană, de eroii ce posedă un stil „înalt” al comunicării,

dar, mai important, un cult desăvârşit al originilor, cult decantat estetic şi filtrat printr-o luciditate etică transtemporală, de factură autohtonă.

Apariţia în literatura română a lui Fănuş Neagu a reprezentat, aşadar, revanşa pilduitoare în faţa stigmatului totalitarist, la fel cum debutul lui Ion Druţă în peisajul anchilozant basarabean a însemnat proba unor certe calităţi de înnoire profundă a epicii nedisimulate, în definitiv abandonarea cămăşii de forţă a ideologiei comuniste. Fănuş Neagu, ca şi Ion Druţă, a abolit „frontul ideologic", a „dezrobit" proza postbelică şi a înlăturat barierele rigide de ordin dogmatic. Având drept pavăză esteticul, vorba în „pilduri", fluxul istoriei, rememorarea metaforică, evadarea în subconştient, în psihologia personajelor, dar şi utilizarea ironiei ascunse, a calamburului, parabolei şi parodiei subtile, Fănuş Neagu a recuperat, in extremis, proza postbelică românească, a marcat-o organic, a individualizat-o proteic, impunând, în manieră proprie, un specific epic original şi inconfundabil.

## Referinţe bibliografice


Bahtin, Mihail. *Probleme de literatură şi estetică*. Bucureşti: Univers, 2002.

Beauchamp, Pierre *Cincizeci de portrete biblice.* Chișinău: Cartier, 2001.

*Biblia cu explicații*. Ohio: Christian Aid Ministrieis, 1998.

*Cronologia vieții literare românești*. București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2020.

*Din învățături ale Bisericii Ortodoxe.* Iași: Ed. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, 1990.

Chișu, Lucian *Accente.* București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2003

Chișu, Lucian *Raftul cu amintiri*. București: Viitorul Românesc, 2004.

Cimpoi, Mihai *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia.* Galaţi: Porto-Franco, 1997.

Cimpoi, Mihai „Panorama literaturii române postbelice din Republica Moldova". in: *Literatura română postbelică. Integrări. Valorificări. Reconsiderări*. Chişinău: Editura Tipografiei Centrale, 1998.

Grigor, Andrei. *Fănuş Neagu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*. Brașov: Aula, 2001.

Hăulica, Cristina *Textul ca intertextualitate: pornind de la Borges*. Bucureşti: Eminescu, 1981.

La Coque Ricoeur Pierre. *Cum să înțelegem Biblia*. Iași: Polirom, 2002.

*Lista lui Manolescu*. *Critica şi eseul*. Braşov: Aula, 2003.

Marthe, Robert. *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*. Bucureşti: Univers, 2

Micu, Dumitru. *Scurtă istorie a literaturii române*. Vol. IV. Bucureşti: Iriana, 1997. 17. Manolescu N. Literatura română postbelică.

Mihăilă, Gheorghe. *Cultura și literatura română în context european*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.

*Originile creștinismului. Studii*. Iași: Polirom, 2002

Plămădeală Antonie *Tâlcuri noi la texte vechi*. București: Pronostic, 1996.

Rachieru, Adrian Dinu *Elitism şi postmodernism. Postmodernismul românesc şi circulația elitelor*. Iași: Junimea, 1999.

Rotaru, Ion O istorie a literaturii române. Bucureşti: Niculescu, 2000.

Simion, Eugen *Scriitori români de azi*, vol. III, Bucureşti-Chişinău: David-Litera, 1998.

Vianu, Tudor *Studii de filosofia culturii*. Bucureşti: Editura Eminescu, 1982.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.16 CZU: 82-1

# TAXONOMIA CONCEPTULUI DE IMAGINAR PRIN PRISMA INTERCULTURALITĂȚII

**Mihaela IOVU**
*Universitatea de Stat din Moldova*

În studiile antropologice, psihologice, culturale ș.a., imaginarul este considerat fiind o parte a psihicului uman care se referă la imaginile, simbolurile și reprezentările mentale existente în creierul uman datorate cunoașterii lumii. Este vorba despre imagini, gânduri, visuri, fantezii și alte forme de reprezentare mentală abstractă. Anume din acest motiv imaginarul este pe larg utilizat în creația literară, în special în operele poetice ale autorilor din întreaga lume. Studiul de față se concentrează asupra analizei și sintezei unor definiții ale conceptului de imaginar, din perspectiva lingviștilor, criticilor literari, a traducătorilor, dar și din surse precum dicționare, pentru a contura un tablou cât mai clar a esenței a conceptului dat. Recurgem la o serie de clasificări ale tipurilor de imaginii, pornind de la dimensiunea interdisciplinară a conceptului dat. Spre exemplu din punctul de vede a percepției, putem vorbi despre imagini vizuale, imagini auditive, imagini tactile, imagini olfactive etc. Aceasta și alte posibilități de clasificare a imaginilor propuse de diverși specialiști vor fi prezentate în următorul studiu. Ne-am propus să identificăm în prezenta investigație tangențele ce se conturează între interculturalitate și percepție, înțelegere și utilizarea conceptului de imaginar, pentru a spori popularitatea acestei idei și pentru a conștientiza faptul că imaginarul este o parte componentă a literaturii pe care o citim dar și mai important e că este o latură deosebită a gândirii noastre creative.
**Cuvinte cheie:** *imagini, operă poetică, cultură, metaforă, comparație, tipuri de imaginar.*

In anthropological, psychological, cultural studies, etc., the imaginary is considered to be a part of the human psyche that refers to the images, symbols and mental representations existing in the human brain due to knowledge of the world. It is about images, thoughts, dreams, fantasies and other forms of abstract mental representation. It is for this reason that the imaginary is widely used in literary creation, especially in the poetic works of authors around the world. The present study focuses on the analysis and synthesis of some definitions of the concept of imaginary, from the perspective of linguists, literary critics, translators, but also from sources such as dictionaries, in order to outline as clearly as possible, the essence of the given concept. We resort to a series of classifications of image types, starting from the interdisciplinary dimension of the given concept. For example, from the point of view of perception, we can talk about visual images, auditory images, tactile images, olfactory images, etc. This and other image classification possibilities proposed by various specialists will be presented in the next study. We set out to identify in this investigation the tangents that emerge between interculturality and perception, understanding and use of the concept of the imaginary, in order to increase the popularity of this idea and to make us aware of the fact that the imaginary is a component of the literature we read but also more importantly, it is a special side of our creative thinking.
**Key words:** *images, poetic work, culture, metaphor, comparison, types of imaginary.*

## Introducere

Noțiunea de imaginar este relativ recentă în studiile lingvistice și literare și este o replică pentru termenul de sentiment lingvistic, vehiculat în mod tradițional în lingvistică, sau a termenului de reprezentare mentală din psiholingvistică.

Interesul nostru este centrat, totuși, pe dimensiunea interculturală a imaginarului / imaginariilor în intenția de a studia strategiile de operare cu diversele efecte ale acestui concept în traducerea poetică realizată din limba japoneză în limbile română, franceză sau engleză.

**Definițiile conceptului de *imaginar***

Pentru început vom delimita câteva definiții ale conceptului de *imaginar* și apelăm la opiniile mai multor specialiști, exprimate la acest subiect. Totodată, am consultat și unele surse lexicografice. Spre exemplu, în dicționarul „Cambridge", *imaginarul* este definit în modul următor: „utilizarea de cuvinte sau imagini în cărți, filme, picturi etc. pentru a descrie idei sau situații" sau „utilizarea imaginilor sau a cuvintelor pentru a crea imagini mai ample, în special, pentru a crea o impresie sau o stare de spirit". Constatăm că este o explicație foarte generală și poate fi atribuită mai multor genuri de artă și divertisment, inclusiv operelor poetice.

În cartea sa „The Room: And Other Poems" C. Day Lewis utilizează termenii cei mai simpli pentru a remarca faptul că *imaginarul* este o imagine alcătuită din cuvinte. Un epitet, o metaforă, o comparație pot crea această imagine; imaginarul mai poate fi prezentat printr-o frază sau pur și simplu un pasaj care, însă, transmite ceva mai mult imaginației noastre decât reflecția exactă a unei realități exterioare, adică, o imagine poetică este într-o oarecare măsură metaforică (8).

S. B. Srivastava a colectat opinii despre imaginar expuse de către diferiți autori. În primul rând, potrivit poetului și criticului literar T. E. Hulme, „Imaginile în versuri nu sunt simple decorațiuni, ci însăși esența unui limbaj intuitiv"(23). Pe de altă parte, poetul Arthur Symons este de părerea că „Fiecare cuvânt este o bijuterie – fiecare imagine este un simbol, iar întreaga poezie este muzică vizibilă"(ibidem 23). O altă viziune îi aparține traducătorului și poetului Ezra Pound care susține că „Imaginarul indică prezența ideii în imagine". Imaginarul este organizat după principiul concordanței dintre imagine și temă. Imaginile luminează calea temei și ajută la dezvăluirea acesteia (ibidem 25).

„Imaginariile sunt cuvinte sau un grup de cuvinte, care denotă lucruri sau calități ale lucrurilor, cuvinte cu puterea de a provoca reacții senzoriale imaginate. După o astfel de definiție, orice substantiv concret este o imagine" . Această afirmație îi aparține autorilor Jerome Beaty și William H. Matched, fiind publicate în analiza „Poetry From Statement to Meaning Famous Poets & Poems" (175).

În ghidul de termeni literari elaborat de către Karl Beckson și Arthur Ganzt putem identifica ideea că termenul de *imaginar* se referă la „utilizarea limbajului pentru a reprezenta descriptiv lucruri, acțiuni sau chiar idei abstracte" (92) – este evidentă asemănarea formulării viziunilor autorului asupra noțiunii de *imaginar* cu o definiție având un caracter universal, comparabilă cu cele existente în dicționare.

În lucrarea sa „An introduction to literary criticism", S. M. Schreiber pune în evidență personalitatea creativă a poetului care transmite experiența sa imaginativă. Efectul total se produce prin uniunea perfectă a sunetului și a simțului. În imaginarii, este împărtășit ceva sau există intenția de a motiva să ni se întâmple ceva. Poetul ar trebui să fie maestru al metaforei, pentru că, potrivit lui Aristotel, inițial cuvântul „imagine" însemna o exprimare concretă a unei imagini vizuală, pentru a se extinde ulterior spre o dimensiune abstractă, estetică, metaforică.

Conform definiției poetului și traducătorului C. Day Lewis, o metaforă sau o comparație este, de fapt, metaforică (10), iar persoanele implicate în comunicare recurg deseori la metafore și comparații, încercând să cunoască și să perceapă esența acestora.

În lucrarea „Concept ou théorie: l'imaginaire linguistique, sa formation, son extension", lingvista franceză Anne-Marie Houdebine-Gravaud vine cu informații suplimentare referitor la imaginar, cu accent pe aspectul mintal și social al acestuia (31). Pentru a veni cu o definiție a imaginarul literar, autoarea apelează la noțiuni precum relația subiectului cu *la langue*, opinie emisă de Lacan și *La Langue*, rezultată din scrierile lui F. de Saussure, identificabilă prin comentariile sale evaluative asupra utilizărilor sau limbilor (*Ibidem*).

**Taxonomia conceptului de *imaginar***

Este înțeles de la sine că imaginarul nu se referă doar la operele poetice și atunci când încercăm să le selectăm doar pe cele asociate cu poezia, descoperim că autorii au recurs la metode originale pentru a transmite emoții, sentimente, senzații prin diverse imagini sau imaginarii. În linii mari, pot fi delimitate următoarele tipuri de imaginar:

- *Imaginarul de percepție*

Imaginile perceptuale provin din percepția poetului. Acestea se referă la cele cinci simțuri pe care poetul le simte într-un fel personal și încearcă să-l aducă pe cititor la senzații comparabile cu cele trăite de autor (Wellek 189. Prin aceste simțuri, emoțiile și intelectul cititorului pot fi captate rapid.

Imaginile perceptuale pot fi clasificate în funcție de simțurile către care sunt concentrate, în felul următor:

- *Imaginarul vizual*

René Wellek și Austin Warren, critici literari americani, se concentrează asupra imaginarului vizual și afirmă că: „Imaginea vizuală este o senzație sau o percepție, dar și se atribuie la ceva invizibil, ceva interior. Poate fi atât prezentare, cât și reprezentare". În același timp, în aceeași sursă, mai citim o altă definiție – cea a lui T.S. Eliot: „Pentru un poet competent, alegoria înseamnă „imagini vizuale clare"(187). Totodată este subliniat că imaginile formate de oricare doi cititori vor fi întotdeauna diferite, acest fenomen rămâne neschimbat, însă este mai important faptul că uneori se creează senzația că un obiect care nu este de fapt prezent poate fi văzut. Anume o astfel de senzație se numește *imagine* sau, mai exact, *imagine vizuală* (ibidem 188).

- *Imaginarul chinestezic*

Jerome Beaty și William H. Matchett au definit imaginea chinestezică afirmând că imaginile mișcării simțite, formate cu ajutorul verbelor, pot fi calificate drept imagini chinestezice, „chinestezia" fiind conceptul care presupune conștientizarea propriului nostru corp, tensiuni și mișcări musculare. Imaginile de mișcare văzute sau auzite, dar nesimțite, se numesc chinestezice"(175).

Imaginile produse prin gesturi sau mișcări ale mușchilor umani, numite imagini chinestezice, sunt capabile să evoce amintiri conștiente. Prin urmare, imaginile chinestezice sunt în corelație cu mișcarea. Acestea pot produce nu doar o senzație vagă de atingere, ci și o senzație reală de mișcare sau de încordare a fibrelor musculare. Un exemplu al unui text cu imagini de acest tip este poemul lui Updike „Hoeing" (Prășitul/Săparea) : „How neatly the green weeds go under! The

blade chops the earth new." (Cât de bine trec buruienile verzi! Lama taie pământul nou.) (Beauty 177).

Acest poem descrie actul de a săpa pentru a cultiva pământul; sunt utilizate verbe și expresii descriptive ale solului și sapei. Prin intermediul imaginilor respective cititorul pătrunde în lumea poetului și poate simți fizic întregul proces de săpare, poate chiar și senzația de oboseală. Astfel, acest tip de imagini prezintă un obiect sau o situație oferită percepției cititorilor.

➢ *Imaginarul olfactiv*

Imaginile olfactive transmit mirosul. Poetul simte mirosul și îl exprimă prin intermediul elementelor verbale, iar cititorul, la rândul său, percepe aceste cuvinte precum o experiență proprie, adică are sentimentul de a simți acest miros. Experiența poetului devine și experiența cititorului. De exemplu, poetul Updike a aplicat o imagine olfactivă în „Les Saints Nonveaux", „parfumul minunat de abundent numit moarte". Autorul a prezentat simțul morții sub formă de miros.

➢ *Imaginarul tactil*

Imaginile tactile presupun senzația de atingere. După ce a citit sau analizat poezia, lectorul poate simți atingerea. Atingerea poate provoca emoții, sentimente sau chiar induce starea de fericire, în dependență de context și de individualitatea cititorului. Un exemplu poate fi identificat în unul din haikuurile de Matsuo Basho: 手にとらば消んなみだぞあつき秋の霜 (te ni toraba kien / namida zo atsuki / aki no shimo), cu traducerea în engleză: „If held in my hands it would melt from the hot touch of teardrops the frost of autumn"( Dacă ținem în mâini s-ar topi/ din atingerea fierbinte a lacrimilor/ gerul toamnei) (Basho 24). Citind aceste versuri trăim senzații reci și umede, de parcă s-ar topi ceva în mâinile noastre.

➢ *Imaginarul gustativ*

Imaginile gustative provoacă simțul gustului. În acest caz, prin poezie, un cititor este tentat și încurajat să guste din unele lucruri, ceea ce putem observa în exemplul din „Azorele" ale poetului Updike, „cu căsuțe (confeti) și drajeuri dulci de ciocolată (pământ)". Cuvântul „ciocolată" este folosit pentru a vorbi despre pământ. Aceasta imagine creată exprimă pentru cititor aroma ciocolatei. Un alt exemplu din opera poetică japoneză figurează în următoarele versuri: 氷苦く偃鼠が喉をうるほせり (kōri nigaku / enso ga nodo o / uruoseri) „ The bitter taste of ice A mole moistening to quench the thirst in its throat" (Gustul amar al gheții O aluniță umezită pentru a stinge setea în gât) (Basho 56). În acest caz „gustul amar" poate provoca o senzație gustativă foarte reală în imaginarul cititorului.

➢ *Imaginarul auditiv*

Imaginile auditive apelează la simțul auzului. Acesta poate fi realizat prin denumirea sau prin descrierea sunetelor. Poetul provoacă cititorii să asculte sunetul prin intermediul operei sale. Poetul aude sunetele obiectelor în imaginația sa, apoi vizualizează întreaga textură a „orchestrei". Toate aceste experiențe poetice sunt transmise în imagini auditive. Uneori un astfel de efect se creează atunci când se menționează instrumentele muzicale precum este descris în haikuul următor: 綿弓や 琵琶になぐさむ 竹の奥(watayumi ya / biwa ni nagusamu / take no oku) „ The willowing bow The sweet sound of the biwa deep in the bamboo"( Arcul de salcie Sunetul dulce al biwa-ului adânc în bambus) (Basho 77). Biwa este un instrument muzical japonez cu coarde, iar în exemplul menționat chiar și bambusul contribuie la amplificarea imaginii auditive, cititorul imaginându-și sunetul produs de biwa ce

se răspândeşte printre bambus, mai ales că, dacă ne adâncim într-o pădure de bambus, acesta de asemenea emite un sunet specific liniştitor şi meditativ.

O atare experienţă este implementată în poemul „Vibration" (Vibraţia). Updike a dat vibraţie fiecărui obiect natural şi a decorat imaginea auditivă nu numai cu nişte comparaţii frumoase, ci şi cu variate metafore. Un alt exemplu ar putea fi un haiku de către maestrul Matsuo Basho: *Iazul străvechi/ O broască se-aruncă/ Clipocitul apei* (Basho 12). Datorită unităţilor verbale care descriu atmosfera în sânul naturii, cititorii sunt capabili să audă sunetele respective: a broaştei sărind în apă, a clipocitului apei, provocând totodată o serie de alte senzaţii şi asociaţii.

❖ *Imaginarul conceptual*

Acest tip de imaginar este creat în baza a ceva ce este perceput. Acest ceva poate fi gândit şi prezentat minţii sub forma unui concept. Cu toate acestea, gândul nu rămâne doar gând, imaginile conceptuale îşi iau originea din procesul de gândire creativă a poetului. Spre exemplu, maestrul Matsuo Basho, în una din operele sale rămase nefinalizate, abordează conceptul de *dragoste* în stilul său, apelând la elementele naturii: (tsuma koute / nezasa kazuku ya) „Missing the wife's love deep within the bamboo grass" (Ii lipseste dragostea sotiei/adânc în iarba de bambus) (Basho 233).

❖ *Imaginarul emoţional*

Imaginile emoţionale sunt redate prin sentimente şi emoţii. Un cititor primeşte o varietate de imagini emoţionale sau sentimentale. Drept exemplu am putea propune creaţia poetei japoneze Ono no Komachi: De singură ce sânt/ mă simt trestie pe apă / Smulsă din rădăcini – / De-ar fi o undă să mă-mbie, /Aş însoţi-o bucuroasă... Prin intermediul descrierilor autoarea transmite un impuls emoţional, întreaga operă fiind asemănătoare unei destăinuiri.

❖ *Imaginarul compus*

Acest tip, într-o poezie, va fi de natură mixtă, combinând datele mai multor tipuri imaginar. De cele mai dese ori, un cititor primeşte anume astfel de combinaţii, foarte variate. Combinaţia se poate constitui din vizual + conceptual sau perceptiv + conceptual etc.

露とくとく試みに浮世すすがばや(tsuyu toku toku / kokoromi ni ukiyo / susugabaya),, The dew drip-drops drip-drops I would this transitory world rinse out if I could" (Picătură de rouă picură-picură/ Aş vrea această lume trecătoare /clăteşte dacă aş putea) (Basho 79). Acest exemplu de haiku utilizează o onomatopee „toku toku" în limba japoneză. Este vorba despre o imagine auditivă, după care autorul generalizează imaginea, făcând referire la lumea trecătoare şi tranzitorie. Constatarea respectivă generează mesaje despre schimbarea continuă a lumii din care facem parte, rolul fiecărei persoane în această lume uriaşă şi valoare fiecărei clipe trăite.

❖ *Imaginarul artistic*

O imagine artistică are drept concept central o manifestare a esteticii. În imaginea artistică există obiecte şi fenomene obiectiv reale, observate în mediul lor tipic, dar, în acelaşi timp, fiecare tip de imagini este individualizat şi întruchipează anumite idei, sentimente, aspiraţii sau scopuri esenţiale, importante pentru clasa socială sau pentru o anumită vârstă. Esenţa oricărei imagini constă în faptul că ea exprimă unitatea generalului şi a individului sub formă de particular, ideea exprimă această unitate sub forma universalului. René Wellek şi Austin Warren operează cu

tipurile de imagini subliniate anterior de către Henry Wells (200). Autorul a publicat lucrarea „Poetic Imagery" în 1924, în care încearcă să construiască o tipologie a imaginilor poetice.

Henry Wells a descris șapte tipuri de imagini, aranjate în această ordinea prezentată mai jos:

- imaginar decorativ
- imaginar subit/brusc/imediat
- imaginar violent
- imaginar radical
- imaginar intensiv
- imaginar extins
- imaginar exuberant (112).

În glosarul de termeni literari, al cărui autor este M.H. Abrams, au fort formulate următoarele funcții ale imaginarului:

1. „imaginariile" este folosit pentru a semnifica toate obiectele și calitățile percepției senzoriale la care se face referire într-un poem sau altă operă din literatură, fie prin descriere literală, prin aluzie sau în analogii utilizate în comparații sau metafore.

2. Imaginarul este folosit, mai restrâns, pentru a semnifica doar descrieri ale obiectelor și simțurilor vizibile, în special în cazul în care descrierea este vie și individualizată.

3 . Cel mai frecvent, imaginarul este folosit pentru a semnifica limbajul figurat, în special metaforele, comparațiile, alegoriile (178).

Cel mai des imaginile sunt create prin intermediul utilizării figurilor de stil precum: metafora, onomatopeea, comparația etc., care presupun o asociație de noțiuni ce reprezintă o provocare pentru cititor dar și o experiență unică și individuală în decodificarea imaginilor respective.

**Concluzii**

În urma analizei taxonomiei imaginariilor lingvistice, constatăm că, în operele literare, crearea prin intermediul elementelor verbale a imaginii lumii contribuie la exprimarea trăirilor, simțurilor sau a gândurilor la destinatarii acestui proces comunicativ în scopul de a suscita emoții comparabile cu cele trăite de autorii scrierilor respective. Deși constatăm că, pentru exprimarea conceptului de imaginar, se recurge la o varietate de termeni, în esența noțiunea rămâne aceeași.

Am încercat să confirmăm acest lucru prin analiza și compararea opiniilor exprimate ce către autori care au activat în diverse perioade și provin din spații socioculturale diferite.

Taxonomia termenului de *imaginar* depinde de criteriile puse la baza clasificărilor respective. Este vorba despre efectul și natura imaginilor, din care pot rezulta diferite tipuri de imaginarii. Totuși, putem afirma că toate tipurile de imaginar au multe elemente comune, indiferent de variabila sociologică și culturală ce caracterizează poziționarea autorilor la a căror opinii am recurs în analizele prezentate în investigația noastră.

## Referinţe bibliografice

Abrams, Meyer, Howard. *A glossary of literacy terms*. Heinle & Heinle, 1999.
Basho, Matsuo. *Basho: The Complete Haiku*. Kodansha International; Annotated ed., 2013.
Beauty, Jerome et Matchett, William, Henry. *Poetry From Statement to Meaning*, Oxford University Press, 1965.
Beckson, Karl et Ganz, Arthur. *A Reader's Guide to Literary Terms*. Noonday Press, 1961.
*Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* © Cambridge University Press [citat 23.08.2023]. Disponibil *https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/imagery*
Day-Lewis, Cecil. *The Room: And Other Poems.* London Jonathan Cape, 1965.
Houdebine-Gravaud, Anne-Marie. *Concept ou théorie : l'imaginaire linguistique, sa formation, son extension.* Presses Universitaires de Bordeaux, 2011. 29-50p. [citat 07.09.2023]. Disponibil *https://books.openedition.org/pub/35593#tocfrom2n2*
Schreiber, Sybil, Mary. *An introduction to literary criticism.* Pergamon Press, 1965.
Srivastava, Sameer. *Imagery in T.S. Eliot's poetry*. Vikas, 1984.
Wellek, Rene et Warren, Austin. *Theory of literature.* Harvest Books, 1984.
Wells, Henry, Willis. *Poetic Imagery*. Forgotten Books, 2018.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.17 CZU: 929Winston

# RETROSPECTIVA VIEȚII ȘI A MOȘTENIRII LUI HARRY WINSTON, REGELE DIAMANTELOR. INFLUIENȚE CONTEMPORANE

**Inga MAȚCAN-LÎSENCO**
*Universitatea Tehnică a Moldovei*

Piatra poate fi considerată drept piesă de rezistență a podoabelor nu doar un accesoriu fixat pe un metal nobil. Studiul de față reflectă biografia și activitatea lui Harry Winson - unul dintre cei mai importanți colicționari și specialiști de diamante din America al secolului XX. Casa Winston prezinta pe parcursul mai multor decenii unele din cele mai uluitoare pietre naturale rar întâlnite ca dimensiuni, proprietăți inedite precum diamantul *prețedintelui Vargas, Hope, safirul Reginei Maria a României etc.* creațiile de bijuterii vestimentare și ciasurile produse pentru case regale (Ducesa Windsor, Regina Elisabeta a II-a, Regina Maria din România...) dar și vedete de cinema (Katharine Hepburn, astfel personalitatea lui Winston este una remarcantă. Recondiționarea bijuteriilor prin prelucrarea remodelată în articole de podoabă vestimentară contemporană. Autoritatea și profesionalismul său fiind atât de impunător nu putea sa nu fie o sursă de influiență și inspirație în arta contemporană precum giuvaiergiea, pictura, sculptura de pe teritoriul Basarabiei și a lumii în general. Scopul acestui studiu a fost refectarea succinctă a celor mai reprezentative pietre și bijuterii renumite ale casei Winston și impactul acestora în ramura giuvaiergiei și a fashion care a rezistat în timp.
**Cuvinte-cheie:** *bijuteri, pietre prețioase, articole de podoabă, Harry Winston, regele diamantelor, The Court of Jewels Premier Diamond Company, bijuteria vestimentară contemporană.*

Stone can be considered as a piece of resistance for jewelry, not just an accessory fixed on a noble metal. This current study reflects the biography and the activity of Harry Winson – one of the most important american diamond collectors and specialists of 20th century. Winston House, during several decades, presents one of the most impressive natural stones, rarely found in sizes, unique properties, such as President Vargas' diamond, Hope, the sapphire of Queen Maria of Romania and so on, creations of clothing jewelry and watches produced in history for royal houses (Duchess Windsor, Queen Elizabeth's II, Queen Maria of Romania...) and also for cinema stars (Katharine Hepburn, thus, Winston is a remarkable personality. Refurbishing jewelry by reshaping into contemporary clothing ornamental items. His authority and professionalism were so imposing, that it was impossible for him not to be a source of influence and inspiration in contemporary art, such as jewelry making, painting, sculpture from the territory of Bessarabia and the whole world. The goal of this study was to shortly reflect the most representative stones and well-known jewelry from Winston's House, and their impact in the jewelry making field and fashion, which lasted in time.
**Keywords:** *fine jewelry, precious stones, decorative items, Harry Winston, diamond king, The Court of Jewels Premier Diamond Company, contemporary clothing jewelry.*

*Harry Winston brings the dazzling world of the illustrious jeweler to life. A refined collection of vintage and contemporary advertising campaigns, historic images, and sophisticated celebrity fans...highlight Winston's legendary glamour and enduring werability.* /Gotham Magazine/

Scopul principal al studiului este să ofere o retrospectivă a vieții şi moştenirii lui Harry Winston, bijutier american renumit din secolul XX, cunoscut ca *Regele Diamantelor*. Obiectivele cercetării: prezentarea vieții și carierei lui Harry Winston, evidențiind evenimentele semnificative din viața sa; ilustrarea importanței istorice și descrierea contribuției sale, domeniul giuvaiergeriei; evidențierea impactului său asupra artei și a designului bijuteriilor contemporane, menționarea implicării în caritate și expansiunea afacerii; prezentarea unor bijuterii notabile create de către Herry Winston; menționarea expozițiilor și evenimentelor importante legate de giuvaier și concluzii privind moștenirea lui.

În ansamblu, articolul își propune să ofere o perspectivă comprehensivă asupra vieții și a moştenirii lui Harry Winston, evidențiind contribuția sa la industria bijuteriei și influența sa asupra designului contemporan.

O figură reprezentativă în domeniul giuvaiergiei pe plan mondial este bijutierul american al secolului XX Harry Winston (1.03.1896 - 28.12.1978) care la vârsta de 36 ani în 1932 a fondat casa *Harry Winston, Inc.,* din New York. Acesta era cunoscut drept „regele diamantelor" care crea capodopere cu un design inovator dedicat și inspirat de frumusețea pietrelor prețioase, care îl fascinau (Figura 1).

Părinții săi evrei au emigrat din Ucraina în 1890. Tatal lui Winston, Jakob după emigrarea în SUA a început o mică afacere de reparare a bijuterilor. Istoria companiei î-și ia începutul din 1890, magazinul era situat în Manhattan. Harry a manifestat un inters sporit față de fabricarea bijuteriilor. La vârsta de 12 ani Winston a efectuat prima sa achiziție de la o casă de amanet – un smarald de 2 carate achitând 25 centi care a fost vândut peste câteva zile cu 800$ (Talley, 13-15).

În 1910 familia sa mutat în Los Angeles. Tendința de reântoarcere în New York sa produs în 1914. În tinerețe Harry a lucrat în magazinul tatalui său (Figura 2). În aceiași perioadă Harry juca activ la Diamond Exchange investind 2.000$ astfel până în 1918 capitalul sau a ajuns la suma de 30.000$ (Phillips).

Figura 1. Harry Winston colicționar și specialist de diamante din sec.XX.
Figura 2. Magazinul tatalui său Jakob, New York.
Sursa:*https://webpulse.imgsmail.ru/imgpreview?mb=webpulse&key=pulse_cabinet-image-b57a386d-0615-44c0-893a-1ce8e0429f71*

Autorul menționează că momentul istoric favorabil a fost începutul secolul XX - rapid sa schimbat rolul femeii în societate și drept urmare moda, bijuteriile - astfel stilul ArtDeco a preluat estafeta în artă și arhitectură (dorința de forme noi).

Harry a surprins această tendință în timp. Așadar, propria sa afacere de bijuterii a început-o în 1920 înființând compania, *Premier Diamond Company* în casa N.535 Fifth Avenue. A venit cu o nouă modalitate de a achiziționa diamante excelente – procurarea colecțiilor moștenite. În 1925 achiziționează colecția de bijuterii al Rebecai Darlington Stoddard moștenitoarea industriei mineritului carbunelui și a fierului achitând 1.000.000$, iar în 1926 - 2.000.000$ pentru colecția lui Arabella Huntington văduva magnatului căii ferate. Harry a procurat un diamant tăiat cu smarald de 39ct. (ibidem, 2012: 28) în 1930 fiind drept cea mai mare piatră care a apărut vreodată pe piata SUA până atunci.

Prima companie *Harry Winston* a fost deschisă în 1932, New York la Rockefeller Center devenind într-un termen scurt cea mai prestigioasă din domeniu. Cumpărând de la compana De Beers în 1935 diamantul *Jonker* (Weisberger) cu prețul de 150.000 paunti[1], astfel a câștigat 12 mil. de dolari și titlul neoficial de *Regele diamantelor*. Diamantul *președintelui Vargas*[2] de 726,60ct. a fost procurat în 1938, iar în 1942, Harry la secționat în 12 bucăți cea mai mare avea greutatea de 126,65ct. Păstrând titlul oficial de președinte Vargas acesta fiind achiziționat de către doamna Robert Windfor în 1944. Prezintă interes și diamantul *Liberator* de 155ct. găsit în Venezuela în 1943, care a fost divizat în patru părți. Cel mai mare diamant de 39,80 de carate cu fațetare de smarald a fost achiziționat de către fiica proprietarului Denver Post, May Bonfils Stanton iar celelalte trei fiind fixate pe un clips elaborat.

Winston susținea că designul trebuie să fie dictat de frumusețea naturală a diamantelor, conducând astfel la crearea stilului emblematic al clasei, cunoscut sub numele de Winston Cluster. Această concepție a adus la dezvoltarea unui design remarcabil în anii 1940, caracterizat de diamantele tăiate în forme diverse, diamantele erau fixate la diferite nivele, la un unghi precis ajustat, astfel încât volumul maxim să formeze iluzia de creștere și refracție complexă a luminii în cadru de platina cu dimensiuni reduse. În 1946 Harry a procurat un diamant a cărui istorie a început pe vremea Eleanor Aquitaine. Bijuteriile lui Winston în 1947 pentru prima dată au fost prezentate la ceremonia Oscar[3] de către Katharine Hepburn în celebrul *Colier al inchiziției*[4], incrustat cu 15 smaralde columbiene și 336 de diamante care formează niște șuvițe ale acestui colier (Hugh, 239), smaraldul poziționat în centrul compoziției de 45ct. reprezintă cea mai bună calitate și culoare de smarald (Figura 3). Pandantivul inferior și lanțul superior dar și micile diamante au fost adăugate în sec XX. În anii următori a procurat pietre unice precum smaralde ale *Maharaja Navanagar* și diamantele *Portuguese, Hope* (Figura 4) prețul celui din urmă fiind 350 de milioane de dolari, greutatea 45,5ct. Pentru un diamant albastru *Hope*[5] de 44,5ct. deținut de către Lous XIV (Krashes 25) lord Henry Thomas Hope Winston a achitat 1,5 milioane de dolari în 1949 (Lawrence, 204). Întrând în posesia acestuia a fost exponat în expoziția *The Court of Jewels*. Ca urmare, timp de patru ani în cadrul expoziției în SUA au fost demonstrate cele mai faimoase pietre prețioase din colecția Winston (Krashes 1993: 236). După mai multe expoziții, profiturile au fost donate organizațiilor de caritate, în 1958 bijuteria fiind trimisă drept un dar generos la Smithsonian Institution, SUA.

Din perspectiva rentabilității sediul companiei a fost mutat pe 718 Fifth Avenue (Gray), în 1960 unde pâna în prezent se află buticul emblematic, studioul de creație. Demn de remarcat este faptul că faima bijuteriilor Harry Winston în

perioada dată va fi întărită semnificativ după numirea în funcție a Ambaji Shinde (Trebay) în post de artist șef, compozițiile ceremoniale create de el find achiziționate de ducesa Windsor (Wadler), regina Elisabeta a II-a etc.

De cele mai multe ori arhitectura maiestuoasă al orașelor New York, Manhattan, devin epicentre al entuziasmului creator, paleta de culori organice, luminile strălucitoare, repere emblamatice, automobilele cu mișcare perpetuă, energia vibrantă, geometria, și elementele arhitecturale art-deco, i-au influențat estetica designului fiin o sursă de inspirație din 1932.

Figura 3. *Colier de diamante al inchiziției.* Locație Columbia.
Figura 4. Diamantule *hope* albastru cu tentă de roșu, diamante albe, aur alb
Sursa: *https://collections.si.edu/search/tag/tagDoc.htm?recordID=nmnhmineralsciences_1002185&hlterm=G%2B5113*
Sursa: *https://artsandculture.google.com/asset/inquisition-diamond-necklace-harry-winston-inc/iAFh5d_Fo0Z8Cw?hl=en*

La începutul anilor 60 venitul anual al companiei a ajuns la 50 milioane de dolari. În paralel cu bijuteriile scumpe realizau bijuterii din catalog utilizând diamante industriale. Cele mai renumite diamante notabile deținute de Winston: *Anastasia, Ashoka, Arcot, blue heart, Hope Diamond, Blue cornflower, Briolette of India, Dutoitspan, Jonker, Nassac, steaua deșertului, Graff Pink, ochi de idol, Isodor, Contesa Szechenyi*, un interes îl prezintă *Colierul cu diamante al lui Napoleon, coroana lui Carol cel Mare, Președintele Vergas* (Bennett, 357-369), *Liudovic al XIV-lea, Steaua din Sierra Lione*, aici pot fi menționate și *Diamantul portughez, Portret Rhodes, Nepal, Eliberator, Lesotho* (ibidem, 1996: 193-207), *Qamar-I-Sultan, Mabel Ball, Safirul Reginei Maria a României.* Ce din urmă fiind una dintre cele mai interesante și urmărite achiziționat de către Regele Ferdinand al României 1921 în rate, prețul fiind de 1.375.000 de franci, acesta fiind parte a unui colier, cu un an înnaintea încoronării sale oferit în dar soției sale Regina Maria, fiinca prințului Alfred, duce de Saxa-Coburg și Gotha (un fiu la reginei Victoria și al prințului Albert) și soția sa Romanov, Ducesa Maria Alexandrovna a Rusiei (Oproiu) cunoscută drept o icoană a modei. Regina Maria avea o pasiune puternică pentru giuvaierurile de preț[6], perle și diamante, colecția sa cuprindea peste 400 de articole însă pandantivul a avut întotdeauna un loc aparte în colecția sa. Maria la 7 septembrie 1921 nota în jurnalul său: *„…ne-am dus mai întâi la Cartier's să luăm superbul colier cu safire și diamante pe care Nando mi l-a cumpărat ca să facă set cu diadema mea. Este o bijuterie unică, superbă și femeia din mine se bucură, căci bijuteriile au avut întotdeauna o semnificație special în familia noastră – o*

*moştenire rusească"* (Maria, Regina României 1934-1936) regina a făcut prevederi speciale în testamentul său din 29 iunie 1933 cu privire la moştenirea colierului *„…Îl las iubitului meu nepot Mihai diamantul meu mare, dăruit mie de Regale Ferdinand"* (ibidem, 1934-1936).

Doi ani mai târziu Maria a potrivit colierul cu o diademă cu safire şi diamante purtată la încoronare (Mandache). În 1947 Michael, nepotului lui Ferdinand a vândut pandantivul cu safir acesta fiind achiziţionat de către Winston considerat un nume important în domeniul bijuteriilor (Familia a păstrat partea de diamant a colierului, fiind purtat în 1948 de către Prinţesa Ana de Bourbon-Parma cu Regele Mihai la nuntă sa[7]). Vincent Meylan a menţionat că Winston a vândut pandantivul unui înstărit cetăţean grec, acesta din urmă l-a prezentat reginei Frederike, soţia Regelui Paul care suspenda safirul de un colier de diamante şi perle purtat la diverse festivităţi importante precum ceremonii de nuntă al Regelui Constantin al II-a şi al Prinţului Mihai al Greciei etc. Safirul a reapărut în vizorul publicului în anul 2003 când a fost scos la licitaţie la *Christie's, Geneva*[8] era cel mai mare safir regal apărut vreodată la licitaţie care a aparţinut a două regine din secolul XX scos la licitaţie şi vândut la preţul de 1.4 milioane de dolari (Nadelhoffer, 127-129) este numit după primul proprietar Maria de Edinburgh (Kiehna, 30-40) (Figura 5), Regina României. Precizăm, în 2014 safirul a fost expus în cadrul expoziţiei *Cartier Style and History exhibition* în Paris, recent şi la Canberra (Queen Marie of Romania her precious sapphire).

Figura 5. Colierul *Safirul Regina Maria*, 1921 aur alb, safir, diamante.
Sursa: *https://avatars.dzeninfra.ru/get-zen_*

În acelaşi timp, nu trebuie trecut cu vederea faptul că, Winston exteriorizează prin creaţiile sale imaginea simbol al pietrelor preţioase, semnificaţii misterice, legate de motivele luminii. Pune în valoare configuraţia pietrei nuanţele variate, prezintă pţnă în prezent drept sursă de inspiraţie pentru bijutieri.

Muzeograful Macrina Oproiu susţine că în tabloul care se află în posesia Muzeului Naţional Peleş poziţionat în Holul de onoare al Castelului Pelişor la fel este reprezentat portretul Art Deco al Reginei Maria (Oproiu) pictat de către Philip de Laszlo (ibidem, 2012: 213-219) care invită spre admirarea chipului asociat cu bijuterii de excepţie (Figura 6). Miercuri, 21 mai 1924, Regina Maria scria: „*Eu*

*sunt toată în auriu…O armonie aurie cu ochii și safirele cu unice tente de albastru și din acest aur, fața mea radiază o expresivitate intense incredibilă."* (Maria, Regina României 1929: 112). Însă, în mod simbolic, safirul este alături de Regina Maria după trecrea în neființă reprezentat pe corpul ei în statuia masivă de bronz *Princess Marie of Edinburgh, Queen of Romania (1875, Eastwell Park, Ashford, Kent-1938, Sinaia, Romania)*[9], Regatul Unit al Marii Britanii donat de către Institutul Culturii Român în numele Guvernului României pe 12.12.2018.

Safirul Reginei Maria a României este un safir albastru de Ceylon greutatea sa constituie 478, 68ct. (95,736g.) (Ronald, 214-218). Enormul safir din Sri Lanka a servit drept sursă de inspirație pentru giuvaierul basarabean Mațcan Adrian care a realizat un inel bărbătesc cu o însemnătate aparte, confecţionat din aur alb 585 simbol al inocenţeinei nefluinţate - omul purificat. Elementele ornamentale înfățișează schematic un centru compozițional cu două registre, în mijlocu fiind montat un safir natural ce reprezintă copilăria în cuibul părintesc considerat adesea simbol legat de spiritualitate, culoarea bolții cerești iar patru ramificațiile simetrice incrustate cu diamante, arterele drumurilor parcurse de către om simbolizând cele patru puncte cardinale corelate cu valoare de simbol, desene stilizate complexe formate din linii ondulat întercalate armonios (Figura 7). Conceptul bijuteriei vestimentare contemporane date denotă vădit influența puternică a stilului clasic inspirit din linia casei Winston.

Figura 6. Portretul Art Deco al Reginei Maria, Muzeului Național Peleș, Holul de onoare al Castelului Pelișor, autor Philip de Laszlo, ulei/pânză 1924.
Figura 7. Inel *Cuibul părintesc*, din colecția particulară Irlanda, autor Mațcan Adrian, aur alb 585, safir, diamante, tehnică mixtă, 2018.
Sursa: *https://thepeninsulaqatar.com/get/maximage*
Sursa: din arhiva personală a bijutierului Mațcan Adrian

Compania Winston a fost preluată prin moştenire în 1978 de Ronald după moartea tatalui său și a ținut marca actualizată, bijuterile Harry Winston au strălucit la Oscar (Стоун, 84). Pe parcurs sau deschis saloane în Tokyo, Beverly Hills. În 1989 a fost creată o subdiviziune de ceasuri *Harry Winston Ultimate Piece Collection* ulterior *Harry Winston Rare Timepieces.*

Începând cu 2010 *Winston Inc.,* a lansat programul de caritate Harry Winston Brilliant Futures, care susține organizațiile de frunte din comunitățile sale (saloanele) din întreaga lume. În această ordine de idei, relevăm faptul că în 2015

Harry Winston a gestionat 39 de saloane și numeroase sucursale de vânzare cu amanuntul în localități cosmopolite internaționale Las Vegas, New York, Chicago, Dallas, Costa Mesa, Beverly Hills, Londra...

*Harry Winston, Inc.*, la 14.11.2018 anunță despre achiziționarea la casa Christie's a unui diamant Fancy Viva Pinc de 18,96 ct. denumit *The Winston Pinc Legacy* (ibidem, 2012: 249) dimensiunea sa și clasificarea culorii este unul dintre cele mai incredibile diamante din lume.

Demn de remarcat, Victoria and Albert Museum, Londra care a reflectat 100 de ani de istorie prin expoziția de costume de la Hollywood care a fost sponsorizată de Herry Winston în perioada 20.10.2012-27.01.2013 peste 130 de costume recunoscute. A fost sărbătorit designul personalizat pentru film ca formă de artă modernă vibrantă și o componentă cheie a povestirii cinematografice. Curatorul expoziției Nadoolman Landis crede că bijuteriile sunt vitale pentru crearea caracterului și joacă un rol important în designul costumelor.

Casa Winston continuă să creeze o nouă generație de bijutierii legendare. Colecția *New York* de Hary Winston aduce un omagiu orașului iubit de fondatorul său printr-o scrisoare de dragoste cu bijuterii compusă din zece sub-colecții.

Articolele de bijuterie create de Winston sunt clasificate în dependență de menire și tehnica de executare: 1) *articole de bijuterii* confecționate din aur, pietre prețioase; 2) *accesorii* (ciasuri) din aur, pietre prețioase (Данилов, 72). Tipul de articole de giuvaiergie, ale lui Winston, includ diverse categorii inele de logodnă, inele, brățări, coliere, brățări, coliere, cercei, ciasuri, confecționate doar din aur (albși roșu) cu monturi și inserții de pietre prețioase cu dimensiuni impunătoare și colecții precum: *New York, Art Deco, Incredible, Majestic escapes, Colecția Secretă, Nu mă uita, Foarea-Soarelui, HW LOGO, Diamond loop și Diamond links, Belle, Charms, Puritate, Simboluri, Caleidoscopul Winston, Winston cu iubire, Winston candy, Marvelous creations,* cea *clasică etc.*

Ciasurile Winston sunt niște bijuterii adevărate, niciun detaliu nu este omis, inclsiv materialele și mecanica corespunzătoare, carcasele sunt din platină, aur roz, galben, alb de 18ct. cu implimentarea abundentă a diamantelor spectaculoase de cea mai înnaltă calitate cu un grad de claritate de la Internally Flawless la Very, Very Slightly Included și culoarea primele trei clase (D, E, F) selectate meticulos de către echipa de experții ai casei. Fiind un pioner în domeniu utilizează propriile aliaje Zalium (aliaj pe bază de zirconiu rezistent la coroziune) și Winstonium (o platină specială ce conține mai mult rodiu care permite un finisaj mai strălucitor). Colecții de ciasuri automat și quartz: *Ultimate Emerald Signature by Harry Winston (2021), Premier Precious Peacock Automatic (ediție lim. 30 art.), Midnight Yozora Automatic (ediție lim. 10 art.), Premier Delicate Silk Automatic (ediție lim. 30 art.), Premier Precious Weaving Automatic (ediție lim. 30 art.), Premier Precious Butterfly Automatic,* (ibidem, 2022) *Premier Shinde Automatic (ediție lim. 50 art.) etc.* (*Harry Winston*) mai sunt și colecții premium automat și quartz: divizate după tipul metalului (18K aur roz, 18K aur galben) și funcții (cronograf, data, ore și minute centrate, ore și minute, faza luni etc. *Premier Chronograf*, Ciasurile sunt atractive prin caracteristicile unice afiliate codurilor de semnătură ale casei culoarea albastră asociată cu diamantul *Hope* pe scară largă utilizată în creațiile Winston din întreaga lume. Trei arcade care împodobesc formele carcasei ale majorității colecțiilor sunt referințe directe la intrarea din New York Fifth Avenue Flagship Salon, tehnica Cluster și motivele se reinterpretează în

modelele ciasurilor. Modelele unice prezintă cadrane atermoporale realizate manual, ce juxtapun gamă cromatică îndrăzneață cu fragmente constante de sticlă opacă și translucidă în scopul creării modele geometrice unice activizate cu diamante. Astfel, brandul american atrage cele mai proeminente figuri ale secolului XX - începutul sec.XXI demnitari regali, șefi de stat, actori etc. prin crearea bijuterilor sculpturale cu design atemporal și ciasuri în cele mai bune tradiții a măiestriei elvețiene.

Conform cercetărilor efectuate remarcăm că Winston a fost unul dintre cei mai renumiți bijutieri din lume - un gemologist, om de afacere, filantrop dedicat. A devenit primul bijutier al SUA care a cucerit Europa cu tehnici de fabricare a bijuterilor etalând filigranate și diamante impecabile în bijuteriile sale. Faima Winston este legată de faptul ca a reușit să creeze propriul stil în bijuterie. Prin urmare, putem afirma cu certitudine că cele mai mari și renumite diamante istorice din secolul al XX-lea au trecut prin mâinile lui Harry Winston. Bijuteriile și ceasurile sale indiferent de tipul său au înfrumusețat doamnele de la Hollywood precum Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Halle Berry, Gwyneth Paltrow, dar și membrii Regalității Internaționale, Duchess of Windsor, Jackie Kennedy timp de peste opt decenii. Constatăm, astfel că Harry Winston este și a fost un simbol al celor mai bune și recunoscute nume din industria bijuteriilor.

Studiul dat constituie un rezumat al vieții și carierei Harry Winston, un celebru bijutier american al secolului XX. Acesta evidențiază evoluția bijutierului de la un tânăr pasionat de bijuterii la fondarea companiei sale de bijuterii de prestigiu și infuența sa asupra industriei bijuteriilor contemporane. Studiul prezintă și achizițiile de diamante și bijuterii semnificative precum și implicarea sa în evenimente de caritate și sponsorizarea unor expoziții de costume din Hollywood.

Rezultatele studiului includ: originea lui Harry Winston; interesul timpuriu pentru bijuterii;

începuturile afacerii; achizițiile semnificative; realizări notabile; expansiunea companiei; legătura cu arta și moda; moștenirea sa; expoziția de costume de la Hollywood; tipurile de bijuterii și colecții; utilizarea metalelor și pietrelor prețioase; stilul distinctiv al cesei Winston.

Așadar, în rezultatul cercetării putem concluziona că bijuteriile lui Harry Winston încorporează creativitatea, raritatea și calitatea de o frumusețe inegalabilă, locul de frunte fiind pietrele prețioase transformând fiecare bijuterie într-o operă de artă rafinată. Filosofia inovatoare de design a lui Winston – pietrele prețioase dictează designul, acest fapt a ajutat la revoluționarea designului de bijuterii din sec. XXI și rămaine semnul distinctiv al mărcii de astăzi. Menționăm - arta bijuteriilor Winston transformă în realitate amploarea și creativitatea moștenirii de design casei datorită metodelor de confecționare și a designului exclusivist. New York continuă să ofere designerilor Winston o inspirație continuă pentru crearea bijuteriilor fiind până în prezent una dintre cele mai cotate case de bijuterii cu tradiții bine definite fiind un dicționar ilustrat pentru ramura giuvaieriei.

Un studiu mai aprofundat necesită și compartimentul ciasurilor Winston tehnicile artistice japoneze Urushi una cele șapte forme tradiționale de artă, Maki-e și Raden. O aprofundare necesită studierea articolelor expuse în cadrul expoziției de costume de la Hollywood în Victoria and Albert Museum, Londra în 2013 care poate fi și tema unui studiu de cercetare.

## Note

---

[1]Vezi: *Diamond industry*, *Wite Europe at war, the U.S. now is world's chief diamond buyer*, Life, Inc, Time (15 January 1940), p.62-64, p. 62

[2] Sydney H. Ball și Paul F. Kerr (1941) *The Vargas Diamond*, Gemological Institute of America, SUA, Vol. 3, nr. 9 (primăvara 1941), pp. 7-8.

[3]Gemological Institute of America (GIA) Preluat de pe *https://4cs.gia.edu/en-us/blog/oscar-history-a-look-at-noteworthy-jewelry/* pe 14 septembrie, 2023

[4]Smithsonian Institution (2021), *"Maharaja of Indore Necklace"* (NMNH G5113). Preluat de pe https://naturalhistory.si.edu/object/nmnhmineralsciences_1002185 pe 21 septembrie, 2023

[5]Smithsonian Institution (2021), *"Hope Diamond"* (NMNH G3551). Preluat de pe *https://naturalhistory.si.edu/explore/collections/hope-diamond* pe 19 septembrie, 2023

[6]*Maria a României*, Volumul I, Sinaia 2018. Muzeul Național Peleș, p. 53

[7]*Calendar 10 iunie: 1948 – Regele Mihai s-a căsătorit cu Ana de Bourbon-Parma*, Timpul.md, 10 iunie 2023

[8]*A magnificent and historic sapphire pendant, by Cartier*, Christie's. Preluat de pe *https://www.christies.com/lot/lot-a-magnificent-and-historic-sapphire-pendant-by-4190982/*? pe 15 septembrie, 2023

[9]Maria, Regina României. *Povestea vieții mele* (3 vol.). Eminescu, 1934-1936, Librex Publishing, 224p.

## Referințe bibliografice

*A magnificent and historic sapphire pendant, by Cartier*, Christie's. Preluat de pe https://www.christies.com/lot/lot-a-magnificent-and-historic-sapphire-pendant-by-4190982/ pe 15 septembrie, 2023.

Bennett, David., Mascetti, Daniela. *Understanding Jewellery*. Publisher: Antique Collectors Club Dist, 2007.

*Calendar 10 iunie: 1948 – Regele Mihai s-a căsătorit cu Ana de Bourbon-Parma*, Timpul.md, 10 iunie 2023.

*Diamond industry*, *Wite Europe at war, the U.S. now is world's chief diamond buyer*, Life, Inc, Time (15 January 1940), p.62-64.

Gemological Institute of America (GIA) Preluat de pe https://4cs.gia.edu/en-us/blog/oscar-history-a-look-at-noteworthy-jewelry/ pe 14 septembrie, 2023.

Gray, Christopher. *An Architectural Barometer*, The New York Times, September 4, 2011, page RE5.

*Harry Winston*. Preluat de pe https://www.harrywinston.com/en/fine-jewelry/ pe *15 februarie 2023.*

Hugh, Tait. 7000 *Years of Jewelry*. Firefly Books, 2008.

Kiehna, Lauren. *Queen Marie of Romania's Sapphire Pendant*. The Court Jeweller, 2022.

Krashes, Laurence. *Harry Winston: a story told in diamonds*, Gems&Gemology, Spring 1983, Vol. 19, No.1, pp.21-29.

Krashes, Laurence. *Harry Winston: The Ultimate Jeweler 4th ed., rev*, 1993.

Lawrence L. Copeland, *Diamonds - Famous, Notable and Unique*, Uniknown Binding, Gemological Institute of America, FGA, DGA. 1974.

Mandache, Diana. *Faimoasele bijuterii ale Reginei Maria: safirul și colierul Cartier*. Adevărul.ro, Publicat 07 februarie, 2013.

*Maria a României*, Volumul I, Sinaia 2018.

Maria, Regina României. *Însemnări zilnice (1924).* Volumul al VI-a. Historia, 1929.

Maria, Regina României. *Povestea vieții mele* (3 vol.). Eminescu, 1934-1936, Librex Publishing.
Nadelhoffer H., *Cartier, Jewelers Extraordinary*, Harry N. Abrams, New York 1984.
Oproiu, Macrina, *Istoria unui tablou fabulous. Portretul Reginei Maria.* Jurnalul.ro, 10 martie 2014.
Oproiu, Macrina. *Portretul Geinei Maria – Muzeul Național Peleș.* Preluat de pe https://peles.ro/patrimoniul/arta-plastica/portretul-reginei-maria/ *pe 10 februarie 2023.*
Phillips, Clare. *Jewerly: From Antiquity to the Present (World of Art).* Thames&Hudson, 1996.
*Queen Marie of Romania her precious sapphire*. Published The Peninsula, 01.12. 2020.
Winston, Ronald, Stadiem, William. *King of Diamonds: The Flawless World of Harry Winston*. Skyhorse, 2023.

https://doi.org/10.54481/intertext.2023.1.18 CZU: 82’38

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ БАС-ГИТАРИСТА ПОЛА МАККАРТНИ. (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ *I SAW HER STANDING THERE* И *PLEASE PLEASE ME*)

**Alexandr VITIUC**
*Institutul de Arte A.G. Rubinștein, Tiraspol*

În acest articol se explorează caracteristicile stilului interpretativ al compozitorului și basistului englez Paul McCartney. Un interes deosebit este alegerea de către muzician al primului său instrument Höfner 500/1 Violin Bass. Această decizie s-a datorat unor considerente practice, în special, forma cutiei instrumentului este simetrică. Mensura și distanța dintre corzi erau apropiate de cele ale unei chitare electrice, ceea ce făcea posibil să se cânte cu aplicarea mediatorului (plector). Adițional, utilizarea chitarei bas Höfner 500/1 Violin Bass i-a permis lui P. McCartney să obțină sustain special și un atac de sunet caracteristic, comparativ cu alte instrumentele de bas de alte branduri.
Autorul analizează părțile de bas ale lui P. McCartney în lucrările I Saw Her Standing There și Please Please Me. O atenție deosebită este acordată interpretarii clare și accentuate a liniei basul, bazate pe riff-ul basului sau tonicei acordului concomitent. Un aspect important al acestei linii este lipsa pauzelor, ce, la rândul său subliniează densitatea țesutului muzical. Aplicarea mediatorului îi permite lui P. McCartney să interpreteze într-o manieră mai rigidă și agresivă. Elementul cheie este ornamentarea părții de bas cu ajutorul unor vorschlag-uri și glissando, ce contribuie la activizarea bazei metro-ritmice, subliniind caracterul pieselor interpretate. Datorită originalității interpretative, muzicianul reușește să transforme chitara bas dintr-un instrument auxiliar într-unul independent, dezvăluindu-i potențialul interpretativ și expresiv. La fel, majoritatea liniilor de bas create de P. McCartney sunt studiate în școlile muzicale din întreaga lume, subliniind astfel contribuția muzicianului în dezvoltarea performanței la chitară-bas.
**Cuvinte cheie:** *Paul McCartney, chitară bas, I Saw Her Standing There, Please Please Me, The Beatles, stil interpretativ.*

This article explores the features of the performance style of the English composer and bass player Paul McCartney. Of particular interest is the musician's choice of the first Höfner 500/1 Violin Bass. It is noted that this decision was due to practical considerations, in particular, the shape of the instrument had a symmetrical body. The scale and the distance between the strings were close to those of an electric guitar, which made it possible to play with a mediator (plector) technique. In addition, the use of the Höfner 500/1 Violin Bass bass guitar allowed P. McCartney to get a special sustain and characteristic sound attack, in comparison with bass instruments from other companies.
The author analyzes the bass parts of P. McCartney in the works I Saw Her Standing There and Please Please Me. Particular attention is paid to the musician's commitment to a clear and accentuated performance of the bass canvas, based on the bass riff or the main sound of the chord. An important aspect of the instrumental lines is the absence of pauses, emphasizing the density of the musical fabric. The practical application of mediator technique allows P. McCartney to perform works in a more rigid and aggressive manner. The key element is the ornamentation of the bass part with the help of rare grace notes and glissando, which contributes to the activation of the metro-rhythmic basis, demonstrating the nature of the performed works. Thanks to the original manner of performance, the

musician manages to transform the bass guitar from an auxiliary instrument into an independent one, revealing its performing and expressive potential. At the same time, most of the bass parts created by P. McCartney are studied in music educational establishments around the world, thereby emphasizing the musician's contribution to the development of bass guitar performance.
**Keywords:** *Paul McCartney, bass guitar, I Saw Her Standing There, Please Please Me, The Beatles, performing style*.

Внедрение бас-гитары как самостоятельного басового инструмента в творческие коллективы активно продолжилось на европейском континенте в начале 1960-х годов. В данный период крупнейшим промышленным центром, а также основным местом музыкальной жизни становится английский город Ливерпуль. Благодаря наличию морского порта, обеспечивающего до 40% торговли, регулярно осуществлялся экономический, технологический и культурный обмен. Зарубежные предприниматели привозили разнообразные новинки, в том числе пластинки известных в США исполнителей рок-н-ролла и ритм-энд-блюза, таких как Чак Берри (Chuck Berry), Литл Ричард (Little Richard), Элвис Пресли (Elvis Presley), Бадди Холли (Buddy Holly), Джеймс Браун (James Brown), Рут Браун (Ruth Brown) и др.

Одновременно с этим, в Великобритании огромной популярностью пользовались скиффл-группы (*skiffle groups*), исполняющие фолк-музыку на основе традиционных куплетов и американского диксиленда. Как отмечает Рональд Д. Коэн (Ronald D. Cohen), количество скиффл-коллективов в Великобритании на конец 1950-х годов насчитывало от 30 до 50 тысяч (98). Основными инструментами в данной музыке являлись гитара, губная гармоника и *washboard*[1]. Тем не менее, многие группы стремились отказываться от акустического звучания, обусловленного ограниченным динамическим диапазоном.

Впоследствии, использование музыкантами электрифицированных инструментов позволило синтезировать скиффл, рок-н-ролл и ритм-энд-блюз в обновленный музыкальный жанр *бит-музыки* (*beat music*). Необходимым условием звучания являлось наличие четкой метроритмической основы, и, как следствие, введение в коллективы ударной установки. Данная особенность требовала от инструменталистов не только роста профессионального мастерства, но и исполнения произведений в более жесткой манере.

Следует отметить, что основным видом деятельности музыкантов в Великобритании была работа в клубах, связанная с исполнением популярных американских песен. Несмотря на большую конкуренцию, коллективы играли в основном схожий репертуар. В числе наиболее активных и амбициозных ансамблей была созданная в апреле 1960 года группа *The Beatles*, отличающаяся как по количеству репертуара, так и по уровню исполнительского мастерства.

Первоначально в коллектив вошли гитаристы Джон Леннон (John Lennon), Пол Маккартни (Paul McCartney) Джордж Харрисон (George Harrison), бас-гитарист Стюарт Сатклифф (Stuart Sutcliffe) и барабанщик Пит Бест (Pete Best). В 1961 году коллектив покинул С. Сатклифф и музыкантами было принято решение, что на бас-гитаре будет играть П. Маккартни (Olson 44).

Вспоминая данный эпизод, музыкант иронично замечает, что «никто из нас не хотел быть басистом. В нашем воображении это был толстый парень, который почти всегда стоял сзади» (Bacon, Moorhouse 32). Окончательно состав группы был сформирован в 1962 году, когда барабанщика П. Беста заменил Ринго Старр (Ringo Starr).

П. Маккартни был гитаристом-левшой, поэтому при выборе первой бас-гитары музыкант обратил внимание на инструмент *Höfner 500/1 Violin Bass* немецкой фирмы *Höfner*. В первую очередь, он исходил из практических соображений, в частности, форма *Höfner 500/1 Violin Bass* имела симметричный корпус. Это давало возможность с легкостью исполнять басовые партии, перевернув бас-гитару на другую сторону.

Мензура инструмента и расстояние между струнами было близкими к электрогитаре, что позволяло играть медиаторной (плекторной) техникой, практикуемой музыкантом. Кроме того, *Höfner 500/1 Violin Bass* был на порядок дешевле популярной американской модели *Fender Precision Bass*. Как отмечает издание *Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*, «немецкий скрипичный бас позволил П. Маккартни получить не только особый сустейн, но и характерную атаку звука, отличную от американских инструментов» (Perone 168).

Обращаясь к творчеству П. Маккартни, автор ставит перед собой задачу проанализировать басовые партии ранних хитов группы *The Beatles – I Saw Her Standing There* и *Please Please Me*. Данные сочинения вошли в дебютный альбом коллектива *Please Please Me* (1963). Следует отметить, что часть композиций является кавер-версиями известных произведений того времени, остальные были созданы П. Маккартни и Д. Ленноном (*McCartney/Lennon*).

Произведение *I Saw Her Standing There* написано в форме *AABA* (куплет/куплет/бридж/куплет). Композиции расширена благодаря гитарному соло (раздел *C*), повторному проведению бриджа (*B*) и заключительному куплету (*A*). Довольно быстрый темп (160 *Bpm*) и наличие дополнительных разделов позволяет сформировать достаточно продолжительное исполнение (2:58). Вместе с тем, в произведении отсутствует припев. Данная композиционная особенность неоднократно присутствует в творчестве *The Beatles* и является отличительной чертой построения многих песен группы. Одновременно с этим, части раздела формы *A* состоят из 4, 8 и 16 тактов, раздел бриджа (*B*) 10 тактов. Анализируя структуру данного произведения, американский музыкант и писатель Марк Остин (Mark Osteen) отмечает: «Д. Леннон создает модифицированные версии ортодоксальной формы AABA, и как во многих его песнях для этого альбома вводит различные метрические изменения» (208-209). *Таблица 1:*

| Раздел формы | Intro | A | A | B | A | C | B | A | Coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Такты | 4 | 16 | 16 | 10 | 16 | 16 | 10 | 16 | 8 |

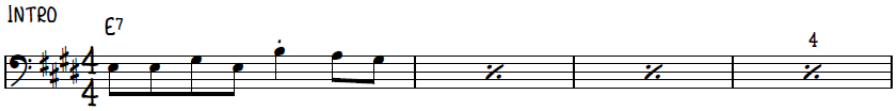
Необходимо подчеркнуть, что если опираться на нормы академического музыковедения, то структура произведения более сложная,

индивидуализированная и никак не сводится к стандартам рок, поп-музыки и джазового эвергрина. *Таблица 2:*

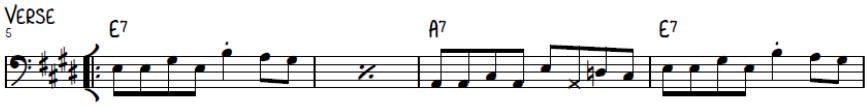
| Раздел формы | Intro | A+B | A1+B1 | C | A2+B2 | D | C | A+B | Coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Такты | 4 | 16 | 16 | 10 | 16 | 16 | 10 | 16 | 8 |

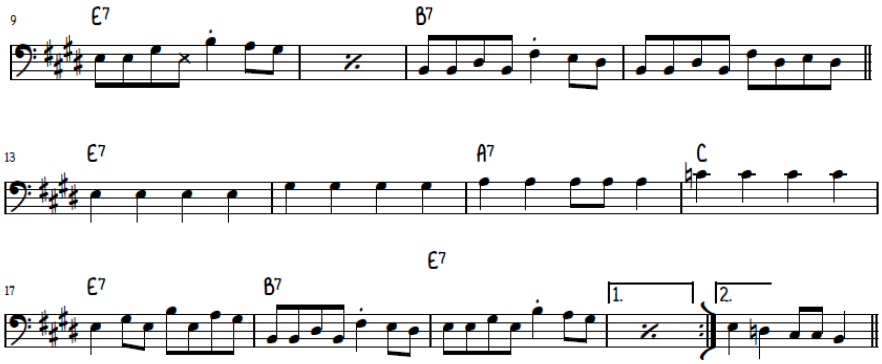
Композиция *I Saw Her Standing There* по своим стилистическим особенностям близка жанру рок-н-ролла, однако использование электрических музыкальных инструментов, а также более жесткая манера исполнения, в частности, игра П. Маккартни медиаторной техникой, позволяет говорить о трансформации музыкального звучания группы и ее качественный переход в жанр рок-музыки. Кроме того, в композиции преобладает доминантовая гармония, создающая дополнительное ладовое напряжение. Данная неустойчивость близка к музыкальному жанру блюза, в котором все аккорды являются диссонирующими.

Произведение написано в тональности *E-dur* и начинается с 4-тактового вступления (*Intro*), содержащего основной басовый рифф. Данный пассаж основан на мажорном трезвучии с добавлением двух восьмых на последнюю долю 4 и 3 ступени. Вспоминая работу над песней, П. Маккартни утверждал, что басовый рифф позаимствован из композиции Чака Берри *I'm Talking About You* (1961): «Я сыграл такие же ноты, и это идеально подошло к нашему номеру. Даже сейчас, когда я рассказываю людям об этом, мало кто из них мне верит; поэтому я утверждаю, что басовый рифф необязательно должен быть оригинальным» (Flippo 181). Следует отметить, что на студийной записи был оставлен счет П. Маккартни – “*One, two, three, four*!”, который обычно удаляется из финального трека, обусловленный желанием продюсера группы Джорджа Мартина (George Martin) создать эффект концертного выступления. *Нотный пример 1:*



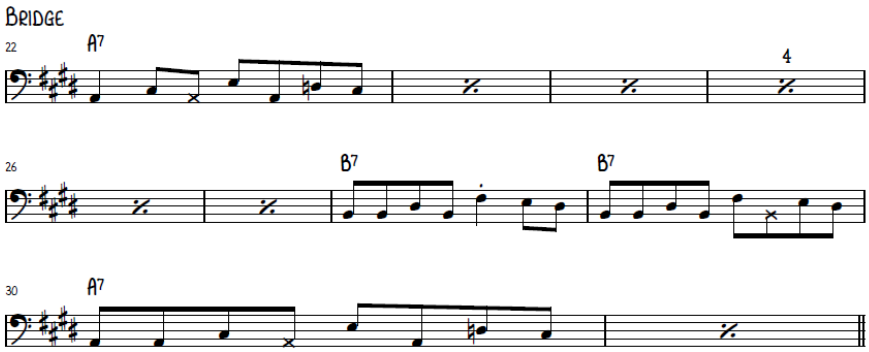

Первый и второй куплеты представляют собой стандартную структуру, состоящую из шестнадцати тактов, разделенных четырьмя фразами одинаковой протяженности. Четкость метроритмической основы определяется динамичной басовой линией П. Маккартни, которая абсолютно не содержит пауз. Вместе с тем, в 7 такте музыкант вводит в партию *мертвую ноту*[2], что наиболее характерно для исполнения электрогитарных фрагментов *Нотный пример 2:*






В тактах с 13 по 16 бас-гитарист отходит от основного риффа, переходя на игру четвертными длительностями. Внесенное изменение в значительной мере акцентирует метроритмическую основу, создавая ощущение грува. В 14 такте П. Маккартни на гармоническую функцию *E7* оригинально вводит терцовый тон *G#*, плавно переходящий в звук *A* аккорда *A7*, используемом в следующем такте. Кроме того, в 16 такте музыканты используют аккорд *C-dur*, являющийся шестой пониженной ступенью по отношению к основной тональности *E-dur*. Отмечается, что в концертных выступлениях исполнители часто практиковали в 16 такте аккорд *a-moll*, однако П. Маккартни продолжал играть ноту *c*, являющуюся терцовым тоном (Pollack).

После проведения куплетов звучит средний раздел бридж, состоящий из 10 тактов. Обращает на себя внимание статичная гармония первых шести тактов (*A7*), создающая тревожное чувство ожидания. После смены аккордов вначале на *B7*, а впоследствии на *A7*, продолжительностью 4 такта, следует возврат в заключительный куплет. Отметим попутно, что басовая партия П. Маккартни, как и в первых двух куплетах, содержит *мертвые ноты*, являющиеся характерной особенностью медиаторной техники при игре на электрогитаре. *Нотный пример 3:*

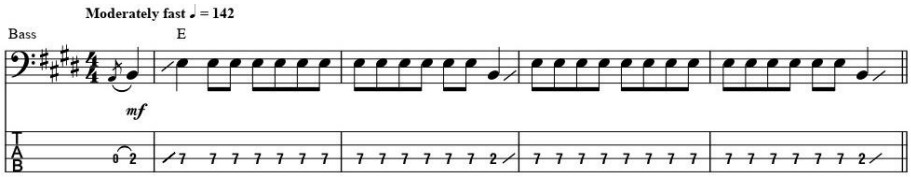



В дальнейшем, звучит проведение 3 куплета, в котором бас-гитара повторяет партию, рассмотренную в 1 и 2 куплетах. В завершении композиции звучит соло гитары, основанное на гармонии куплета, бридж, куплет и небольшая кода.

Переходя к изучению следующий песни *Please Please Me*, отметим, что форма произведения также *AABA*. Однако, в отличие от анализируемой выше композиции *I Saw Her Standing There*, в данном сочинении раздел *A* представляет собой куплет + припев, содержащий 16 тактов. Вместе с тем, части раздела *A* состоят из 4, 8 и 16 тактов, бридж (*B*) из 10 тактов. Как отмечает профессор Техасского технологического университета Мэтью Санта (Matthew Santa), «В “Please, Please Me” куплет представляет собой всего две музыкальные фразы из четырех тактов, а припев – одну длинную фразу из восьми тактов; вместе куплет и припев звучат как одна часть, и поэтому песня может быть интерпретирована как своего рода структура AABA (где часть A = куплет + припев, часть B = бридж) (47). *Таблица 3:*

| Раздел формы | Intro | A | | A | | B | A | | Coda |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | Куплет 1 | Припев | Куплет 2 | Припев | Бридж | Куплет 3 | Припев | |
| Такты | 4 | 8 | 8 | 8 | 8 | 4 | 8 | 6 | 7 |

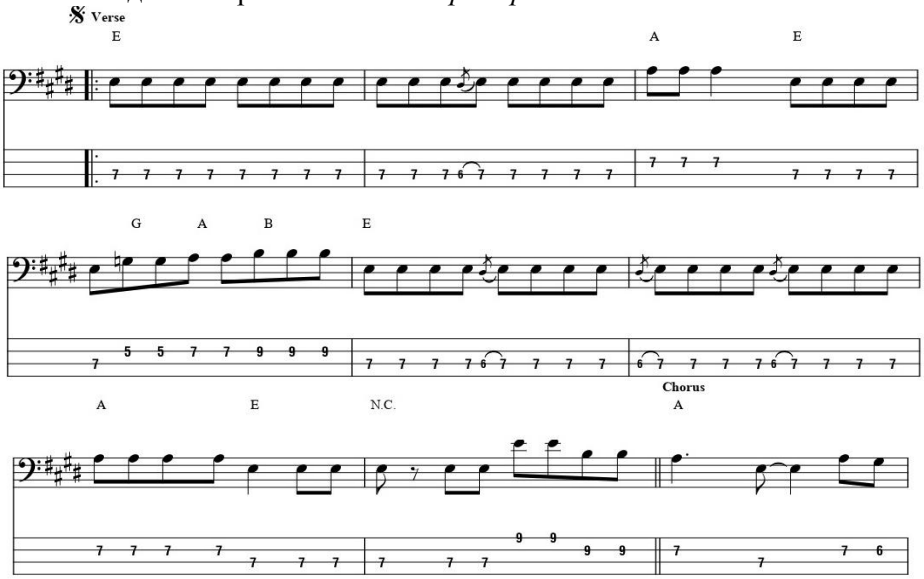
Композиция *Please Please Me* исполняется в тональности *E-dur* и начинается с 4-тактового вступления (*Intro*), в котором бас-гитара выполняет, с одной стороны, весьма простую, с другой, – важную функцию насыщения музыкальной ткани. Следует обратить внимание на форшлаг в затакте произведения и последующее *glissando* к ноте *E* на первой доле. Данный прием способствует активизации метроритмической основы, что позволяет П. Маккартни мгновенно показать характер исполняемого произведения. *Нотный пример 4:*



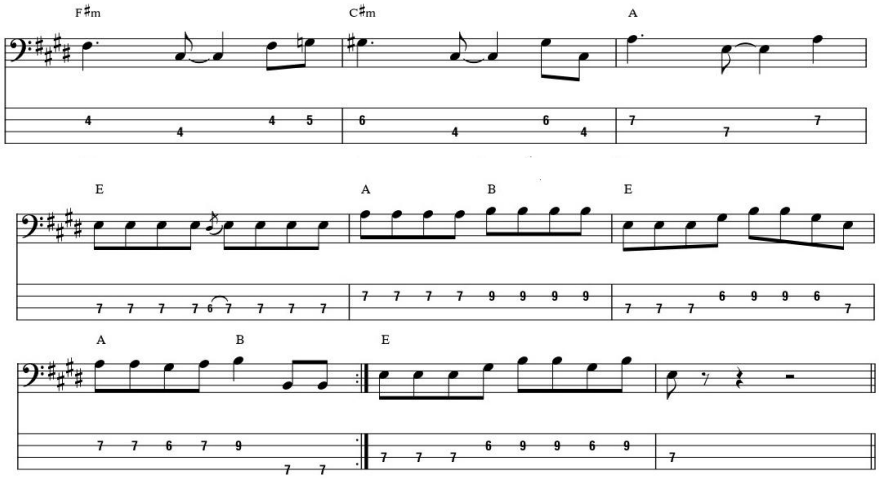

Первый куплет представляет собой стандартную структуру, состоящую из 8 тактов, разделенных двумя фразами по 4 такта. Как и во вступлении, П. Маккартни исполняет насыщенную восьмыми длительностями басовую партию. Стоит отметить форшлаги, которые музыкант использует в 6, 9 и 10 тактах. Данные мелодические украшения используются бас-гитаристом для варьирования монотонной басовой канвы, базирующейся на тоническом звуке. Следует отметить специфику басовой партии, созданной П. Маккартни, в которой отсутствуют паузы: данная особенность обеспечивает плотность и насыщенность звучания.

Одновременно с этим, в 8 такте присутствует синкопированный ритм, обусловленный меняющейся гармонической последовательностью – *G-dur, A-dur, B-dur*. Использование данной структуры придает звучанию

композиции дополнительное метроритмическое ускорение. Вместе с тем, обращает на себя внимание поступенное движение аккордов, первый из которых – *G-dur*, является трезвучием третьей низкой по отношению к тональности *E-dur*. Эта гармоническая особенность способствует созданию блюзовой ладовой окраски. *Нотный пример 5:*

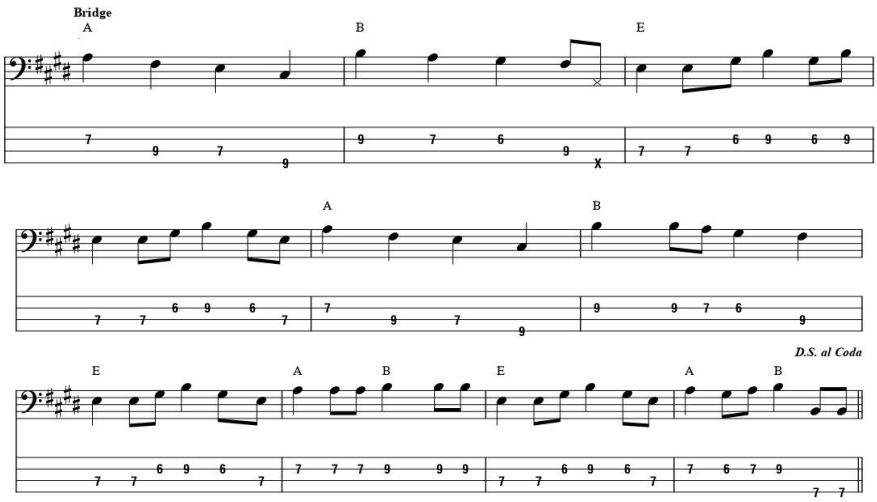



Исполнение П. Маккартни первых 4 тактов припева стилистически отличается от куплета. В частности, музыкант использует ритмоформулу четверть с точкой-восьмая, которая лигуется с четвертной нотой аналогичной высоты. На четвертой доле бас-гитарист играет, как правило, две восьмые длительности, плавно переходящие в следующую гармоническую функцию. Следует выделить 3 такт припева, в котором на базе аккорда *C#m* П. Маккартни оригинально вводит квинтовый тон *G#*, что придает своеобразный колорит и гармонично сочетается с первыми долями предыдущего и последующего тактов (*F# – C#/G# – A*). В 5 такте припева музыкант возвращается к традиционной басовой канве, основанной на исполнении тонического звука восьмыми длительностями. *Нотный пример 6:*



Второй куплет и припев полностью повторяют начальный раздел *A*, за исключением последнего такта припева, в котором следует остановка на первой доле с небольшим барабанным брейком, предвещающим переход в новый раздел – бридж (*B*).

Композиционная структура бриджа, состоящего из 10 тактов, может быть условно разделена на три предложения: 4+3+3. Обращает на себя внимание *мертвая нота*, которую П. Маккартни вводит во 2 такте. Ритмически, она словно «подхлестывает» басовую партию, видоизменяя ее в следующем такте. В бридже исполняются преимущественно звуки основной тональности произведения, однако в 3, 4, 7 и 9 тактах музыкант использует ноты ми-мажорного трезвучия, взятые первоначально в восходящем, а затем в нисходящем виде. *Нотный пример 7:*




Последний куплет и припев произведения представляют собой полное повторение раздела *A*, плавно переходящего в коду. Как и большинство композиций *The Beatles*, кода *Please Please Me* построена на троекратном повторении последней фразы, ставшей «визитной карточкой» группы.

На основе изучения композиций *I Saw Her Standing There* и *Please Please Me* можно сделать следующие выводы.

1. Партия бас-гитары в трактовке П. Маккартни отличается приверженностью к четкому и акцентированному исполнению басовой канвы, основанной на басовом риффе или основном звуке аккорда. Важным аспектом басовых линий является отсутствие пауз, подчеркивающих плотность музыкальной ткани.

2. Активное использование музыкантом терцовых и квинтовых тонов аккордов придает звучанию своеобразный колорит, а также гармонично сочетается с первыми долями предыдущих и последующих тактов (пример: *F# – C#/G# – A*).

3. Практическое применение медиаторной техники на бас-гитаре, а также обращение П. Маккартни к *мертвым нотам*, позволяет исполнять произведения в более агрессивной манере. Орнаментирование басовой партии при помощи редких форшлагов, *glissando*, способствует активизации

метроритмической основы, подчеркивая характер исполняемых произведений.

Таким образом, изучение басовых партий композиций *I Saw Her Standing There* и *Please Please Me* позволило проанализировать особенности исполнительского стиля П. Маккартни, основанного на медиаторной технике звукоизвлечения. Благодаря оригинальной манере, музыканту удалось преобразовать бас-гитару из вспомогательного инструмента в самостоятельный, выявив его исполнительский и экспрессивный потенциал. Игра музыкантом басовых партий характеризуется особой культурой, основанной на простоте и мелодичности, которые отмечали такие известные бас-гитаристы, как Билли Шихэн (Billy Sheehan), Джон Дикон (John Deacon), Джеф Берлин (Jeff Berlin), Стэнли Кларк (Stanley Clarke), Майкл Питер Бэлзари (Michael Peter Balzary) и др. В настоящее время большинство басовых партий, созданных П. Маккартни, изучается в музыкальных учебных заведениях по всему миру, тем самым подчеркивая вклад музыканта в становление бас-гитарного исполнительства.

## Ссылки

**----------**

[1] *Washboard* (от англ. – *стиральная доска*) – популярный джазовый инструмент в народной музыке южных штатов США, а также английских скиффл-группах (Jenkins 78).

[2] *Мёртвые ноты* (от англ. *dead notes*) – ноты, присутствующие в ритмическом рисунке, но не имеющие конкретной звуковысотности (Matheos 6).

## Библиографические ссылки

Bacon, Tony and Moorhouse, Barry. *The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass Guitars*. Milwaukee: Backbeat, 2008.

Cohen, Ronald D. *Folk Music: The Basics*. New York: Routledge, 2006.

Flippo, Chet. *Yesterday: The Unauthorized Biography of Paul McCartney*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1988.

Jenkins, Lucien. *The Illustrated Musical Instruments Hand.* London: Flame Tree Publishing, 2006.

Matheos, Chris. *Percussive Slap Bass*. eBook, Mel Bay Publications, Inc., 2011.

Olson, James S. *Historical Dictionary of the 1960s*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1999.

Osteen, Mark. *The Beatles through a Glass Onion: Reconsidering the White Album*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

Perone, James E. *Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2009.

Pollack, Allan W. *"I Saw Her Standing There"*. <*https://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/AWP/ishst.shtml*>

Santa, Matthew. *Hearing Form: Musical Analysis With and Without the Score*. New York: Routledge, 2022.

# EVENIMENTE, RECENZII ȘI AVIZURI

# EVENTS, REVIEWS AND OPINION

CZU: 81'373

# METALIMBAJUL LITERAR ŞI LEXICOGRAFIA LA PROFESORUL ION MANOLI

**Victor UNTILĂ**
*Universitatea Liberă Internaţională din Moldova*

*Metalimbajul* este un sistem lingvistic cu ajutorul căruia este posibil să se analizeze simbolurile şi structurile unei limbi naturale. (din. it. *metalinguaggio,* fr. *métalangage*).

*Dicționarul* este un exemplu de metalimbaj, deoarece este menit să descrie și să vorbească despre codurile care alcătuiesc limba în sine. De exemplu, atunci când o persoană întreabă sensul unui cuvânt, folosește funcția metalingvistică, pentru a descrie limba în sine.

Metalimbajul literaturii, graţie unui demers conceptual-noţional şi transdisciplinar, poate construi o identitate integrativă, poate profila unele scenarii de perspectivă hermeneutică, de exegeză, lexico-semantică şi didactică, referitoare la decodarea exprimărilor derivative şi metaforice, conturând dimensiuni de interes interogativ ştiinţific.

E un lucru arhicunoscut că majoritatea termenilor literari ne vin din Retorică. Într-o perspectivă rudimentară, putem admite că există, cel puțin, trei retorici, ceea ce înseamnă trei domenii majore de sens corespunzătoare utilizării cuvântului retorică. Lingvistul român, domnul Dorel Fînaru de la Universitatea „Ștefan cel Mare" (Suceava) a semnat o *Introducere* și o *Postfață* pentru *Dictionnaire des termes littéraires : Étymologie. Définition. Exemplification. Théorie.* Chisinau : ULIM (Print - Caro), 2022 – 608 p. elaborat cu multă abnegaţie şi consacrare de Profesorul, dr. hab. ULIM, Ion Manoli, dicționar care marchează dimensiunile și importanța acestei părți a așa-zisului metalimbaj „literar". Titlul postfață este elocvent: „Retorica a murit, trăiască retorica". Menţionând marile nume ale cercetătorilor care au efectuat cercetări în domeniu: Gérard Genette, Jean Cohen, Jean-Marie Klinkenberg, Roland Barthes ş.a. ajungem astfel şi la relațiile dintre retorică și literatură. Aceste două microstudii ale domnului Dorel Fînaru constituie o contribuție teoretică și laudativă la această mare lucrare lexicografică.

Astăzi există mai multe dicționare limitate la un domeniu bine definit: retorică, stilistică, poetică. Dar în afară de faptul că sunt specializate, academice (vezi, de exemplu, lucrările lui Henri Morier, Bernard Dupriez, Charles Dantzig, Georges Molinié). ), aceste volume nu sunt destinate a fi consultate zilnic. Mai mult, sunt pur şi simplu rare, aproape imposibil de găsit și uneori greu de înțeles.
Este deci oportun ca un dicționar (un glosar mai larg) să fie oferit unui public cât mai larg - studenți, liceeni, profesori, profesori de franceză (FLÉ), care dorește să-şi aprofundeze cunoştinţele de literatură şi metalimbahul său, un vademecum, dacă vreţi.

Şi iată-ne în fața unui Dicționarar care este un adevărat instrumentar, o lucrare lexicografică pe care oricine o poate avea oricând la îndemână pentru consultare.

Dicționarul domnului Profesor Manoli cuprinde peste 2000 de articole, fiecare cu etimologia lui explicată, urmată de o definiție laconică, uneori completată de alte explicații suplimentare, unul sau două exemple preluate din operele literare de referință, fiind completate şi cu termeni analogi.

Din vastul repertoriu de termeni am dori să punem în valoare doar unul, termenul *verbiage* pentru a putea sesiza stilul lexicografic și dimensiunile interpretative ale lexicografului Ion Manoli:

*Verbiage* n. m. du moyen fr. verbier : « gazouiller », abondance de paroles … qui disent peu de choses (Robert).

Analogues : *discours creux, verbosité, verbomanie, verbalisme (Marchais), garrulité, diffluence (texte diffus, sans vigueur).*

Dicționarul Robert include în termenul *verbiage* şi noțiunea de *verbigération* a cărui definiție completă este următoaraea: „Abundență de cuvinte, de cuvinte lipsite de sens sau care spun puțin.” Profesorul Manoli preferă o discriminare semantică subtilă. Ceea ce diferențiază termenul *verbiage* este absența *denotatumului* (obiectul real vizatat), care cantonează enunțurile cu acest termen într-o dimensiune de indeterminare.Termenul este aproape semantic de *batologie* și *redondance*.

Termenul *verbiage* are sinonimele*: prolixité, loquacité, bagou, faconde, volubilité*, etc. Mai poate fi calificat de unele adjective : *un verbiage creux, spécifique*, exemplu : *Et il se lança dans un verbillage très embrouillé »* (G. Flaubert).

Dicționarul în discuție are câteva avantaje care merită menționate. Vom începe cu prima caracteristică a termenilor, cu cea a etimologiei. Etimologia este studiul originii cuvintelor, un studiu pe care grecii l-au conceput ca cunoașterea „adevărului” (étumos): sensul cuvintelor.

Etimologia modernă este tot mai mult concepută drept o disciplină autonomă al cărei obiect este studiul formării cuvintelor (inclusiv a termenilor), adică cronologia și relația dintre forma primitivă și derivata sa morfologică (forma) sau semantică a lui (sens).

Autorul Dicționarului a fost extrem de precaut cu privire la acest postulat, bazându-se, în majoritatea cazurilor, pe etimologia antică (greacă și latină), pe etimologia medievală, moștenirea directă a primei, pe etimologia clasică și, în final, pe cea modernă. Precauția autorului cu privire la această caracteristică este meritorie.

Cunoaştem că în lexicografia „practică”, cel mai dificil moment este cel al definirii termenului. Desigur, autorul lucrării a avut în majoritatea cazurilor mai multe surse de inspirație. Studiile deja existente în lexicografia franceză sunt mult mai cunoscute decât cele ale altor limbi. În acest sens, merită o atenție sporită referințele autorului la aceste surse (vezi secțiunea: Dicționare, Enciclopedii (p. 604-607), unde autorul citează peste 117 titluri de dicționare.

Termenii şi definițiile lor sunt ilustrate din belșug prin exemple preluate de la autori francezi și străini, englezi, români, spanioli, rusi. Iată o foarte mică parte din repertoriul de nume: Corneille, Racine, Voltaire, Molière, Baudelaire, Franța, Byron , Eminescu, Arghezi, Blaga, Ahmatova ș.a. confirmând astfel spusele lui Voltaire: „Un dicționar fără citate este un schelet”, iar Titus Popovici, în romanul său Setea (1958), afirma „exemplele zguduie conștiințele”. Merită de consultat, în acest sens, citatele la termenii : *barbarisme, oxymoron, Les Prix littéraires, ergoterie, glossalie,* etc.

Fiecare epocă istorică ne oferă termeni noi în teoria şi critica literară. Evul Mediu nu face excepţie. Găsim în această lucrare termeni rari care ne vin din literatura medievală şi care sunt de obicei, fie uitaţi, fie ignoraţi.

În secolul al XIV-lea, poezia s-a separat de cântec şi a abandonat majoritatea formelor practicate de trubadurii din cele două secole precedente. Noi genuri i-au stăpânire: *rondeau, ballade, chant royal, serventois, lai* (a nu se confunda cu *lai* din secolele XII-XIII). Toţi aceşti termeni ai vremii şi mulţi alţii au fost definiţi, fiind citate şi marile nume ale vremii (Guillaume de Mauchaut, Cristine de Pizan, Jean Froissart, Eustache Deschamps). Sfârşitul Evului Mediu a văzut dezvoltarea unei literaturi a ideilor, abundenţa şi bogăţia conţinutului ei necompensate cu ceea ce era reprezentat de aşa-numita literatură morală a secolelor precedente. Apar şi alţi termeni noi. A trebuit o nouă intervenţie lexicografică, aceasta fiind un alt avantaj al acestui mare dicţionar.

Apariţia noilor modele literare, tendinţe, şcoli, direcţii, mişcări a proiectat apariţia unor forme poetice ingenioase. Un lexicograf adevărat, precum este Profesorul Manoli, a trebuit să ţină cont de toate „-ismele" care le erau proprii. Astfel, Octavio Paz (în L'Express, 20-26 iunie 1991) afirma că după marile revoluţii de creaţie vine şi momentul artiştilor inventivi care pun capăt „-ismelor" în artă, literatură şi politică. Doar un exemplu în acest sens, citat din Dicţionarul în cauză : „Ou.Li.Po" este un termen rar, creat în 1960 de matematicianul François de Lionnais şi poetul Raymond Queneau. Este o abreviere pentru „Ouvroir de Littérature Potentielle". E adevărat că un alt termen creat sub aceiaşi matrice şi de acelaşi autor în 1980 lipseşte, şi anume : „OuPeinPo" (Ouvroir de peinture potentielle).

Nu lipsesc în Dicţionar nici termenii cosacraţi de la autori consacraţi, precum Roland Barthes (1915-1980) care a fost un făuritor de termeni cu caracter neologic, un creator de expresii individuale având o amprentă strict personalizată, creativă... barthesiană. Lexicograful Manoli se manifestă totuşi selectiv vizavi de bogăţia terminologică a ultimului şi prezintă termenii cei mai pertinenţi : *biographème, écrivant(s) n.m., pluralité des écritures, la bonne conscience de la littérature, le degré zéro de l'écriture* etc.

Termenul literar de natură exotică între funcţionalism şi lexicografie – iată o dimensiune cu adevărat actuală care merită mai multă atenţie mai ales din partea lexicografilor. În ultimii cincisprezece ani, lexicografia franceză s-a îmbogăţit ca urmare a apariţiei a două lucrări fundamentale ale lui Charles Dantzig : *Dictionnaire égoïste de la Littérature française* (Paris : Editions Grasset et le Livre de Poche, 2005 – 1154 p.) et *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale* (Paris : Grasset, 2019 – 1244 p.), ambele foarte apreciate de criticii literari. Ambele glosare au primit premii prestigioase. Aceste dicţionare ale lui Ch. Dantzig au relativizat multe axiome şi dogme care aparţineau anterior lexicografiei tradiţionale. Activând şi aceste surse noi, metalimbajul literar propus de domnul Manoli ar fi putut avea profiluri noi.

Conştientizând abordările teoretice ale terminologiei, inclusiv celei literare, de exemplu *Comunicative Theory of Terminology* a Mariei Cabré (*Terminology: theory, method and application* – Paris: Armand Collin, 1991) care pune accentul pe dimensiunea comunicativă a terminologiei. cât şi asupra aspectelor cognitive şi lingvistice sau a lui François Gaudin cu abordarea socio-lingvistică a terminologiei, Domnul Manoli, ca lexicograf cu peste treizeci de ani de experienţă, a pus în

valoare universalismul acestui metalimbaj specific care continuă misiunea sa de instrument specializat pentru a „desemna corect lucrurile” şi a descrie limbile naturale (metalimbă).

În prezent, termenii literari se „internaționalizează” rapid, iar terminologia literară şi metalimbajul ei suscită atenţia multor cercetători şi practicieni. Este o onoare pentru noi să amintim printre ei numele lexicografului Ion Manoli care continuă să ne uimească cu noi cercetări lexicografice, comparând şi concertând modele clasice și modele nu întotdeauna compatibile cu cele normative.

Multumiri sincere autorului!