

*Tchystiak D. O.,
PhD, Chargé de cours
Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv*

CONCEPT SYMBOLE PHONÉTIQUE DANS LA RÉFLEXION ESTHÉTIQUE DU SYMBOLISME BELGE

Summary. The article is devoted to the reconstitution of the conceptualization of phonetic and symbolic interactions in works of eminent theoreticians of aesthetics of Belgian symbolist movement R.Ghil and A.Mockel in the context of the semiotic theory of French symbolism. Besides, it is proved that these concepts are relevant while projecting them on the contemporary phonosemantic studies of literary text in Ukrainian, Russian and Francophone philology.

Key words: phonosemantics, symbol, Belgian symbolism, textual concept, author's worldview.

Formulation du problème. Les recherches visant les rapports multilatéraux entre les niveaux phonétique et sémantique dans le domaine phono-sémantique deviennent de plus en plus nombreuses vu l'actualité de ce sujet dans la linguistique ukrainienne, russe et francophone (recherches de S. Voronine, V. Levytskyi, P. Guiraud, G. Michaud, N. Reuwet, L. Spire, A. Morier A. Jouravliov, K. Nyrop, M. Grammont, parmi beaucoup d'autres). Cependant la théorie du symbolisme phonétique doit beaucoup aux théoriciens du symbolisme francophone, notamment belge (R. Ghil, A. Mockel, M. Maeterlinck). Le *but* de cet article est donc de relever les conceptions du symbolisme phonétique du symbolisme belge dans leurs rapports avec les recherches phono-sémantiques contemporaines ce qui constitue sa valeur *théorique*. Les résultats *pratiques* du travail peuvent être appliqués pendant les cours «Problèmes de linguistique textuelle» et «Stylistique» dans l'enseignement supérieur.

La présentation du matériel. La théorie du symbolisme phonétique a parcouru un long chemin à travers les siècles avant de devenir une discipline à part entière au sein de la linguistique contemporaine – la phonosémantique. Et ce depuis la Grèce Antique (voir «Cratyle» de Platon avec la notion des «noms premiers», sons ayant subi par la suite une dénaturalisation sémantique), en passant par le Moyen Age (Saint Augustin, Denys d'Halicarnasse), les Lumières (G.W.von Leibniz, «Nouveaux Essais sur l'Entendement humain») [1].

C'est au Romantisme que l'on doit un véritable foisonnement des conceptions de l'expressivité phonétique. A.W. Shlegel émet l'hypothèse de correspondance entre son, couleur et signification. Ainsi, «a» évoque la clarté, le rouge, la jeunesse et l'amitié, «i» le bleu du ciel, l'amour et la vérité, «o» le pourpre, «u» l'azuré [1, 20]. V. Hugo donne une autre classification: «a» serait blanc, «o» orange, «u» noir. K. von Eckartshausen ira jusqu'à élaborer dans sa «Clé pour le mystère de la nature» la théorie «de la musique oculaire», où les correspondances entre son, couleur et états psychiques fonctionnent dans le cadre de la phrase. Notons aussi le constat synesthésique de Ch. Baudelaire dans le «Salon

1846»: «Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur», d'où il n'y a qu'un pas aux célèbres «Correspondances»(1857): «Comme de longs échos qui de loin se confondent // Dans une ténébreuse et profonde unité, // Vaste comme une nuit et comme la clarté, // Les parfums, les couleurs et les sons se répondent» [2, 150].

Si la musicalité est devenue l'emblème du symbolisme («De la musique avant toute chose» de Verlaine est connu de tout francophile), la musique est au cœur de l'esthétique symboliste. La fonction poétique n'est plus informative, elle «se déplace vers la fonction évocative et suggestive» [3, 6]. La suggestion, «langue de correspondances» (Ch. Morice), doit retrouver le rythme initial de «la synthèse des impressions» (J. Moréas), un idéal symboliste tout à fait réalisable dans la linguistique contemporaine grâce à des recherches neuropsychologiques dans le domaine de la synesthésie (ou pour reproduire la terminologie de S. Voronine, de la synesthémie, «phénomène psychologique basé sur les relations entre différents modes de sens et les émotions, ayant pour conséquence le transfert de qualité même du sens, et au second degré – le transfert de signification dans les mots ayant une valeur phono-symbolique» [4, 77]). On verra par la suite que c'est bien dans les considérations sur la musique du langage poétique que les bases de la théorie contemporaine du symbolisme phonétique sont établies.

La musique, langue de virtualité, est un moyen d'établir un contact avec la substance, le monde des Idées. D'après A. Schopenhauer («Le Monde comme volonté et comme Représentation»), si prisé par les artistes de la culture «fin de siècle», «la musique dispose le moi à la contemplation pure des idées et à l'oubli complet (...) de sa personnalité subjective» [5, 10]. Albert Mockel atteste la valeur intemporelle de la musique: «La Musique pure, art tout entier, et seulement, dans le Temps, supprime la notion d'un temps concret en liant les esprits à la seule notion de temps qu'elle fait surgir» [6, 662].

Il s'agit alors pour les écrivains symbolistes de reprendre à la musique «leur bien» (S. Mallarmé), et ceci pas seulement par une «musicalité». Dans les «Notes» de 1869 le Maître de la rue de Rome proclame la nécessité de la motivation phonétique du signe linguistique: «la Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons – l'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la parole» [7, 854]. On ne s'étonnera pas alors de lire dans «Avant-Dire» au «Traité du Verbe» de René Ghil: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée riieuse ou altièrè, l'absente de tous bouquets» [7, 920]. Ainsi, le signe linguistique est une correspondance homomorphe (musicale)

au signifiant (idéal) en tant que son approximation ce qui constitue la loi fondamentale de la théorie phonosémantique. Dans le même «Avant-dire» Mallarmé reconnaît que les mots n'accomplissent leur fonction sémiologique que dans le texte, où le caractère accidentel des mots est récompensé par le caractère nécessaire du texte: «le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes» [4, 180]. L'intention de l'auteur se trouve donc réalisée dans les procédés phoniques qui lui sont propres, «la musique devient une fonction langagière, stylistique (...) Elle illustre d'une façon graphique le lien entre le style et l'idée», souligne G.M. Vayda [8, 38].

On a bien vu que le symbolisme phonétique se trouve au cœur de l'esthétique symboliste. Ce n'est pas un hasard donc de voir s'épanouir tout un réseau de conceptions relatives à l'expressivité phonétique dont nous ne citerons que les plus complexes. Certes, le potentiel expressif des «Voyelles» d'après A. Rimbaud n'est pas à ignorer: «a» pour le noir, «e» pour le blanc, «i» pour le rouge, «o» pour le bleu, «u» pour le vert [9, 150]. Néanmoins, c'est dans les conceptions de R. Ghil et d'A. Mockel que le symbolisme francophone (belge surtout) trouve la réalisation la plus passionnante pour le chercheur en phonosémantique.

En effet, la théorie de l'instrumentation poétique de R. Ghil constitue une première tentative d'esquisse «scientifique» de la question. Elle a d'ailleurs influencé plus qu'on ne le croyait le symbolisme slave grâce à la coopération de R. Ghil avec V. Briousov et le symbolisme belge (il est à noter une série d'articles de Ghil titrés «Sous mon cachet» parus dans la revue bruxelloise «La Basoche» en 1885, puis surtout la parution du «Traité de Verbe» en 1886 dans les n° 5 et 6 du périodique parisien «La Pléiade», dirigé par R. Darzens et les poètes belges).

Nous allons laisser de côté la conception de la «poésie scientifique», la cosmogonie du progrès et les polémiques autour de l'école «évolutive-instrumentaliste» qui s'oppose à l'école symboliste, en nous arrêtant sur l'aspect formel des recherches ghiliennes. Dans sa brochure «Méthode évolutive-instrumentaliste d'une poésie rationnelle» (1889) il se donne pour objectif de trouver «la langue adéquate, de mouvement mathématique, susceptible de varier infiniment le rythme, concurrence avec l'idée» [10, 16]. En se basant sur les travaux de H. von Helmholtz «Théorie physiologique de la Musique fondée sur l'étude des sensations auditives» (1868) et «Causes physiologiques de l'harmonie musicale» (1877) R. Ghil proclame: «aux timbres des instruments de musique et aux timbres de la voix, ou voyelles, sont les mêmes Harmoniques», tandis que par les consonnes de la langue représentent «les bruits et les rumeurs qui dans chaque instrument proviennent du mode spécial de production du son» [10, 17]. Ainsi «a» provient des orgues, «e» des harpes, «i» des violons, «o» des cuivres, «u» des flûtes et «les mots seront choisis en tant que sonores, de manière que leur réunion voulue et calculée donne l'équivalent immatériel et mathématique de l'instrument de musique (...) pour [le] présent état d'esprit» [10, 18].

Or, la théorie de R. Ghil rejoint celle de S. Mallarmé: «la parole est liée à l'Idée, et à la sensation, et au sentiment par l'Idée» [10, 17]. On revient donc de nouveau à la notion de synesthésie, cette fois-ci encore l'Idée devient le signifié

exprimé par les sens de la même modalité – perception des instruments musicaux et de timbre humain. Il serait injuste de voir la correspondance entre sons musicaux et humains, ce serait d'après R. Ghil, «une exagération et un froissement» [10, 18], le but de la théorie, c'est d'apporter «une fixité plus grande encore à l'idée ou autour de cette idée», de façon à éveiller «un prolongement comme suggestif» [10, 19]. Le texte devient «une instrumentation véritable, avec (...) les idées directrices, son leitmotiv, et ses motifs secondaires, passant et repassant, rappelés entiers ou (en) fragments» [10, 19]. Pour conclure, Ghil établit sa variante de «coloration des voyelles»: «a» pour le noir, «e» pour le blanc, «i» pour le bleu, «o» pour le rouge, «u» pour le jaune.

Un des défenseurs les plus fervents de la théorie de R. Ghil, un de ses détracteurs les plus critiques par la suite était A. Mockel, directeur de la revue «La Wallonie». Le *Moi* d'après Mockel se définit comme une synthèse d'idées, «infiniment variable (...) telle qu'une eau courante» [5, 3], ne possédant pas l'existence au sens plein, tendant toujours vers quelque chose. Cette aspiration se manifeste par le rythme, «forme virile de notre pur instinct» [5, 124] qui a pour but la réalisation dans une harmonie suprême, dont l'Idéal grâce à l'Amour et l'Art serait la conscience retrouvée, le Soi, Dieu. Le rôle de la musique dans la création d'une «Œuvre totale» est prédominant, et repose sur les fonctions suivantes: 1. Abstraction au monde présent; 2. Suggestion de l'infini et expression libre de l'âme; 3. Complexité de la vie incarnée dans les symphonies. D'autre part, la conception de poésie musicale implique: 1. Le procédé de la suggestion; 2. L'emploi du vers libre, avec l'utilisation de l'allitération et de l'assonance, créant «une musicalité évocatrice» [5, 29].

Dans «La littérature des images» («La Wallonie», décembre 1887) Mockel voit juste la portée synesthétique de la conception de René Ghil: «L'Idée (...) se manifeste par des moyens de son, de couleur, de gestes, de lignes, qui en sont déjà les vagues symboles», ainsi que le rôle conducteur de la Littérature, «capable de réaliser (...) l'universalité des impressions» [5, 227]. En même temps Mockel dénonce «une obscurité inutile» chez le poète, tout comme l'exagération d'assigner «telle couleur à telle voyelle, telle intention à telle consonne» [5, 230]. Il ne tarde pas à proposer une alternative: «Les mots m'apparaissent comme doués chacun d'un certain degré de lumière et d'ombre (...) les voyelles brèves, graciles, déliées, aiguës, donnent des impressions vives et frêles de clarté [à savoir –i], «y», «e», «e»]. Les autres, les longues, les profondes, les sourdes, les pleines [«a», «o», «œ», «u»], suggèrent des visions obscurcies. Et, naturellement, les syllabes finales acquièrent par leur position l'influence la plus grande sur la couleur générale» [5, 231]. La rupture définitive avec Ghil est attestée par une lettre ouverte signée par A. Mockel, A. Delaroche et A. Saint-Paul en juin 1889. Citons quelques passages: «il ne nous semble pas permis de conclure autrement que par analogie ou métaphore à l'identité des voyelles avec les instruments» [5, 233], enfin «on devra chercher surtout à rendre le ton de sentiment, c'est-à-dire le rapport nécessaire entre l'émotion et son expression. Y concourront le mouvement rythmique, et l'appareillement des syllabes, et le déséquilibre essentiel de l'ancien vers français» [5, 234].

Conclusions et perspectives. La coloration des voyelles par R. Ghil rejoint à peu près celle de K. Nyrop dans sa

«Grammaire historique de la langue française: Particules et verbes»: ainsi, «e» serait blanc, «e» gris, «o ouvert» brun-rouge, «u» jaune, «a» rouge [11, 142]. On peut trouver quelques lointaines affinités avec les recherches de M. Grammont: ainsi, on peut voir une lointaine proximité entre les harpes de «a» ghiliennes et «un léger bruissement» pour «a» chez M. Grammont [11, 178]. Mais c'est précisément A. Mockel (M. Otten le remarque à juste titre) qui a eu «des intuitions très justes quant à l'harmonie du vers français» [5, 53]. Les «universaux phonosémantiques», établies par S. Voronine, en effet attestent que «les signifiants «noir», «triste» comportent les voyelles de ton bas», en ajoutant que «les signifiants «large» et «ouvert» comportent une voyelle ouverte, pleine, intensive», tandis que «les signifiants du «grand» comportent une voyelle intensive et pleine» [4, 192].

Nous avons effectué un parcours historique de la théorie du symbolisme phonétique à l'époque symboliste, des conceptions de V. Hugo, de Ch. Baudelaire, d'A. Schopenhauer, de S. Mallarmé, caractérisées par les recherches du potentiel expressif des sons en tant que percée dans la sphère transcendente de l'inconscient et la conception synesthétique des arts. Nous avons analysé deux conceptions du symbolisme phonétique dans la lignée symboliste ayant une argumentation «scientifique» – la théorie de l'instrumentation verbale de R. Ghil et celle des liens musico-phonétiques, ainsi que les écrits esthétiques d'A. Mockel, portant sur la conception de l'Harmonie grâce à l'harmonisation tonique du vers et aux nuances des sons «clairs» et «foncés». Il est à noter qu'une analyse détaillée d'autres unités phoniques chez les auteurs du symbolisme francophone (notamment belge) s'impose pour élaborer le système phono-symbolique d'un certain auteur, avant de passer aux recherches visant la conceptosphère phonique d'une école littéraire.

Littérature:

1. Журавлёв А.И. Фонетическое значение / Александр Иванович Журавлёв. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1974. – 158 с.
2. Тимонина А.П. Французские лингвисты об экспрессивных возможностях звуков / А.П. Тимонина // Проблемы фоносемантики: тезисы выступлений на межвузовском совещании. – М., 1989. – С. 148–156.
3. Наливайко Д. Загадка Малларме / Дмитро Наливайко // Малларме С. Вірші та проза / Стефан Малларме [Упоряд., пер. з франц. М. Москаленка]. –К.: Юніверс, 2001. – С.5–14.
4. Воронин С.В. Основы фоносемантики / Станислав Васильевич Воронин. –Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – 244 с.

5. Mockel A. Esthétique du Symbolisme / Albert Mockel [Étude par Michel Otten]. – Bruxelles: Palais des Académies, 1962. – 256 p.
6. La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914) / textes réunis et présentés par Paul Aron. – Bruxelles: Complexe, 1997. – 751 p.
7. Mallarmé S. Œuvres complètes / Stéphane Mallarmé [texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry]. – Paris: Gallimard, 1945 – 1660 p.
8. Vayda G. M. The structure of the symbolist movement / György M. Vayda. // The symbolist movement in the literature of the european languages / edited by Anna Balakian. – Budapest: Akadémiai Kiado, 1984. – P. 29–41.
9. Назаров Н. Артур Рембо: «Я винайшов колір голосних!» (звуко-символічні і філософські аспекти сонету «Голосівки») / Назарій Назаров // Всесвіт. – 2007. – № 9–10. – С. 149–154.
10. Ghil R. Méthode évolutive-instrumentaliste d'une poésie rationnelle / René Ghil. – Paris: Albert Savine, 1889. – 19 p.
11. Воронин С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании: Очерки и извлечения / Станислав Васильевич Воронин. – Л.: Изд-во ЛГУ. – 199 с.

Чистяк Д. О. Концепт «звуковий символ» в естетичній теорії бельгійського символізму

Анотація. Стаття присвячена реконструкції концептуалізації звуко-символічних зв'язків у теоретичних працях знакових теоретиків естетики бельгійського символізму Р. Гіля й А. Мокеля в контексті знакової теорії французького символізму. Також аналізується їхня перспективність у контексті сучасних фоносемантичних досліджень у художньому тексті у вітчизняних і зарубіжних філологічних студіях.

Ключові слова: фоносемантика, символ, бельгійський символізм, текстовий концепт, авторська картина світу.

Чистяк Д. А. Концепт «звуковой символ» в эстетической теории бельгийского символизма

Аннотация. Статья посвящена реконструкции концептуализации звуко-символических соотношений в работах знаковых теоретиков эстетики бельгийского символизма Р. Гийля и А. Мокеля в контексте знаковой теории французского символизма. Также анализируются их перспективность в контексте современных фоносемантических исследований в художественном тексте в отечественных и зарубежных филологических исследованиях.

Ключевые слова: фоносемантика, символ, бельгийский символизм, текстовый концепт, авторская картина мира.