

## Le symbolisme phonétique dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck

D.O. Tchystiak

Université nationale Taras Chevtchenko de Kyiv, Kyiv, Ukraine

\*Corresponding author. E-mail: dmytro.tchystiak@gmail.com

Paper received 17.10.15; Accepted for publication 24.10.15.

**Résumé.** L'article analyse les conceptions du symbolisme phonétique dans les écrits des auteurs symbolistes francophones (S. Mallarmé, R. Ghil, A. Mockel, entre autres) qui ont influencé les paradigmes phono-sémantiques dans le premier théâtre de M. Maeterlinck. Par ailleurs, une analyse du drame maeterlinckien « Les Sept Princesses » d'après les recherches contemporaines dans le domaine du symbolisme phonétique est effectuée.

**Mots clés:** symbolisme phonétique, phonosémantique, universal linguistique, symbole, mythe

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 (notamment «Le Cratyle» de Platon avec la notion des «noms premiers» [6, p. 152], 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»). Nous ne nous arrêterons pas davantage sur ces conceptions de déterminant phonétique du signe linguistique dans les limbes en envoyant le lecteur intéressé à l'étude remarquable d'Alexandre Jouravliov [3]. C'est pourtant au Romantisme que l'on doit un véritable foisonnement des conceptions de l'expressivité phonétique. Nous n'en citerons que quelques-unes faute de place. Pour le groupe d'Iéna, la langue poétique doit devenir une harmonie de l'humeur de notre âme, où tout excelle, elle doit retrouver le chant mélodieux de l'Age d'or perdu. 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 pourpe, «u» l'azuré [7, p. 148]. Victor Hugo donne une autre classification: «a» serait blanc, «o» orange, «u» noir [7, p. 149]. 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» [10, p. 89], 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» [9, p. 92].

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» [5, p. 6]. La suggestion, langue de correspondances, doit retrouver le rythme initial de la synthèse des impressions, 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 synesthésie («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» [1, p. 77], notion de base de théorie phonosémantique). 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.

Ainsi, "La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle" [23, p. 572]. 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» [25, p. 10]. Un autre grand amateur de Schopenhauer et de Wagner, en passant par les romantiques allemands, la philosophie antique et hindoue, 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» [16, p. 662]. 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» [24, p. 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» [24, p. 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 [1, p. 180]. 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» [24, p. 920]. 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 à juste titre György M.Vayda [32, p. 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. Néanmoins, c'est dans les conceptions de René Ghil et d'Albert 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 René 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 René Ghil avec Valérii 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 Rodolphe Darzens, qui comptait parmi une vingtaine de lecteurs Charles Van Lerberghe et Maurice Maeterlinck). Albert Mockel a beau «interpréter» avec ironie le nom de ce dernier d'après la méthode de Ghil («Nous reconnaitrons en ces trois syllabes le son grave des orgues et la finesse aiguë des violons, et le ton noir et large, *Ma*, qui s'achève par *i* en une phosphorescence bleue») [26, p. 14], l'influence de l'instrumentation poétique sur M.Maeterlinck n'est pas à négliger complètement. Nous allons laisser de côté la conception de la «poésie scientifique», la cosmogonie du progrès et les polémiques autour de l'école «évolutive-instrumentaliste» [13] 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» [14, p. 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) 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» [14, p. 17]. Ainsi «a» provient des orgues, «e» des harpes, «i» des violons, «o» des cuivres, «u» des flûtes. «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 » [14, p. 18]. Or, quelque scientifique qu'elle veuille paraître, la théorie de Ghil rejoint celle de Mallarmé: «la parole est liée à l'Idée, et à la sensation, et au sentiment par l'Idée» [14, p. 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 Ghil, «une exagération et un froissement» [14, p. 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 prolonge-

ment comme suggestif» [14, p. 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» [14, p. 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 [27, p. 41].

Un des défenseurs les plus fervents de la théorie de Ghil, un de ses détracteurs les plus critiques par la suite était Albert Mockel, figure-clé du mouvement symboliste francophone, directeur de la revue «La Wallonie» (1886-1892). Nous ne pouvons ici faute de place dresser une caractéristique détaillée de sa conception artistique bien originale. Nous renvoyons le lecteur intéressé à l'édition remarquable «Esthétique du Symbolisme», établie par Michel Otten [25]. Le Moi d'après Mockel se définit comme une synthèse d'idées, «infiniment variable (...) telle qu'une eau courante» [25, p. 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» [25, p. 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» [25, p. 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» [25, p. 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» [25, p. 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» [25, p. 231]. La rupture définitive avec Ghil est attestée par une lettre ouverte signée par Albert Mockel, Achille Delaroche et Albert 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» [25, p. 233], «préciser scientifiquement la couleur de chaque lettre et les nuances perçues sont du domaine de pathologie», 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» [25, p. 234].

Si la coloration des voyelles par René Ghil rejoint à peu près celle de K.Nyrop dans sa «Grammaire historique de la langue française: Particules et verbes»: «e» serait blanc, «e» gris, «o ouvert» brun-rouge, «u» jaune, «a» rouge [2, p. 142], et on peut trouver quelques lointaines affinités avec les recherches de M.Grammont (on peut voir une lointaine approximation entre les harpes de «a» ghiliennes et «un léger bruissement» pour «a» chez M.Grammont) [2, p. 178], Albert Mockel (M.Otten le remarque à juste titre) a eu «des intuitions très justes quant à l'harmonie du vers français» [25, p. 53]. Les «universaux phonosémantiques», établies par Stanislav 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» [1, p. 192].

Il nous semble possible que les théories citées ci-dessus aient exercé une certaine influence sur le futur auteur des «Sept princesses». Ainsi, le célèbre «Cahier bleu» nous livre plusieurs considérations sur le rôle de la structure musicale dans un texte littéraire. Outre les attestations sur la valeur synesthétique de l'art («ce que chaque poète a créé(é): couleur, femme, paysage, atmosphère, impression, musique, parfum» [20, p. 155], «des musiques les guidaient à travers le paysage comme les fils de soie de diverses couleurs» [20, p. 130]: développement d'une image de N.Hawthorne), l'émerveillement sur les textes de Ch.Baudelaire, d'E.A.Poe, de S.Mallarmé, de P.Verlaine, de J.Laforgue, de W.Whitman, connus pour leurs expérimentations phoniques, on y trouvera deux pensées à part. La première, capitale: «en somme, la musique est l'ombre de la philosophie» [20, p. 162], puis une autre, liée au procédé même de l'écriture: «les changements d'harmonie de strophe, comme des métamorphoses de la femme, et des changements de vêtements, robes, manteaux etc – (développer avec les nuances et les couleurs vert(e)s, bleu(e)s etc) <ainsi la femme est créée par les sons mêmes>» [20, p. 97]. Si la première citation rejoint visiblement la conception d'Albert Mockel, la deuxième (J.Wieland-Burston l'a bien signalé dans le commentaire) se trouve dans la lignée de René Ghil. A part l'influence de S.Mallarmé, de R.Ghil et d'A.Mockel, deux autres sources du symbolisme phonétique chez M.Maeterlinck doivent être envisagées dans le cadre de cet article. La première nous semble provenir des origines populaires de son œuvre. Une citation de l'auteur datant de 1885 est révélatrice: «l'authenticité de la langue va en proportion inverse de la culture: il faut donc passer les formes artificielles du langage et se rapprocher du populaire» [17, p. 37]. L'idéalisation de la poésie populaire est en vogue. Elle permet de retrouver «l'âge d'or» tout en alimentant la poésie symboliste d'une riche phonique populaire et d'un symbolisme traditionnel. D'autre part, la phonique maeterlinckienne a des racines mystiques. Antonin Artaud ira jusqu'à proclamer: «Maeterlinck a introduit le premier dans la littérature la richesse de la subconscience» [17, p. 942]. L'auteur a d'ailleurs formulé lui-même son *credo*: «Je voudrais me pencher sur toutes les puissances de notre âme (...) Je voudrais guetter ainsi les flammes de l'être originel» [17, p. 458]. Il rejoint ainsi Ruysbroeck l'Admirable, T.Carlyle, S.T.Coleridge, D.G.Rossetti, E.Poe, les romantiques d'Iéna, W.Whitman. Au symbolisme populaire s'ajoutera le symbole individuel qui a lieu

«à l'insu du poète» [29, p. 36], d'une valeur ontologique. Une poétique spéciale s'impose: «sans interruption des mots qui s'entr'ouvrent comme les abîmes de l'âme» [21, p. 184]. Le phonétisme aussi. Non pas «à la manière de Grammont, souligne M.Otten, mais bien l'existence d'une chaîne textuelle (sur le modèle de Jakobson)» [28, p. 104]. Déjà W.Kandinsky l'a affirmé en 1954 dans «Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier»: «la grande ressource de Maeterlinck c'est «l'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, la répétition intériorisée nécessaire deux fois, trois fois, plusieurs fois rapproché, peuvent aboutir non seulement à une amplification de la résonance intérieure, mais aussi à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot» [21, p. 54].

Toutefois, l'étude de la phonique maeterlinckienne est à peine abordée à présent. Les recherches de Christian Lutaud y ont fait œuvre de pionnier. Dans «La musique de Pelléas, de Maeterlinck à Debussy», il démontre avec beaucoup de finesse le principe musical de l'organisation compositionnelle du drame «Pelléas et Mélisande», relève «une correspondance synesthétique perpétuelle du visuel et de l'auditif» [18, p. 42], les figures phono-stylistiques de répétition, le «caractère *héraldique* du langage» [18, p. 45], a savoir – une forte concentration des groupes de sons «liquides», les ressurgences des thèmes mythiques, chrétiens et légendaires tout comme leur contamination phonique dans le drame. Ainsi, dans «Pelléas et Mélisande» Maeterlinck «avait introduit la musique dans le tissu verbal dramatique» [18, p. 58]. Dans un article postérieur, «*Les Sept princesses* ou la mort maeterlinckienne» [19] l'auteur analyse les emprunts aux «*Märchen*» des Grimm et les réminiscences du Nouveau Testament (Marcellus – Messie et Lazare), et surtout souligne l'ambivalence des notions «*Vie*» et «*Mort*» au niveau sémantique (l'interférence des champs de Clarté, Ténèbres, Chaleur et Froid) et phonétique (structures «*le*», «*lu*», «*la*»). Cette observation nous paraît capitale pour l'étude du symbolisme phonétique maeterlinckien. Les recherches de Ch.Lutaud ouvrent plusieurs voies à explorer. Comme le souligne fort à propos Gérard Dessons, «n'existe que tant qu'elle repose sur une organisation propre, où la prosodie et le rythme inventent une syntaxe, une grammaire et un lexique spécifique, tous liés à la signification de l'ensemble» [11, p. 85]. Retenons ce postulat pour l'analyse des «*Sept princesses*».

«*Les Sept princesses*» est un des drames les moins étudiés chez le premier Maeterlinck. Sorti en 1891, il a connu le triste sort d'être écarté de l'édition en trois volumes du «Théâtre» chez «Lacomblez» en 1901-1902 et reproduit rarement par la suite. Cependant son originalité avait été perçue dès sa parution. Ainsi, Albert Arnay écrivait à l'auteur le 11 février 1892: «Le beau drame, vraiment! Si je le préfère à ses devanciers (c'est qu'il est en somme d'une optique différente» [31, p. 95]. Maeterlinck soulignait lui-même dans la lettre à la rédaction de «*L'Art Moderne*» du 29 novembre 1891: «peut-être, parviendrais-je à détruire cette étiquette de poète de l'horreur qu'on me colle sur le dos. On ne verra que ça dans *Les Sept princesses*, alors que j'ai fait tout (...) pour y mettre autre chose» [31, 94]. D'après M.L.Rose, cette «autre chose» semble être la transcendance de la mort, «l'absorption totale en Dieu» [30, p. 99], incarnée dans l'image de la septième marche, empruntée chez Ruysbroeck l'Admi-

table. La phonique de la pièce, comporte «la répétition et l'écholalie, sert (...) à renforcer l'idée d'un univers irréal» [30, p. 100], mais aussi «l'absence de l'harmonie dans le tableau scénique final, confèr(e) à la clôture de la pièce une impression de désunion et de division» entre les mondes «réel», ceux «de l'imagination» et «de l'Idéal» [30, p. 105]. D'autre part, Paul Gorceix souligne que la pièce est «construite exclusivement sur la puissance de suggestion des images» [15, p. 350] et le «gonflement graduel de l'anxiété jusqu'au constat inéluctable de la mort d'Ursule» [15, p. 348]. Existe-t-il aussi une gradation du symbolisme phonétique dans ce drame? C'est une question que nous tâcherons d'éclaircir par la suite.

La linguistique du texte littéraire qualifie le phonème comme un signe de distinction, une unité unilatérale, privée d'une signification indépendante tout en admettant la possibilité de lien associatif entre le son et la signification. Le symbolisme phonétique, d'après V.Levytskyi, atteste «le caractère latent [de lien entre les caractéristiques physiques de son et la signification] qui devient explicite dans l'expérimentation» [4, p. 102]. Dans les deux conceptions, quelle que soit la position initiale (celle de Ch.Bally ou celle de M.Grammont) on conteste la possibilité de lien entre le son et la signification dans un contexte donné. En considérant le texte maeterlinckien comme un texte d'expérimentation (une «instrumentation verbale» selon R.Ghil, une «fonction langagière» de S.Mallarmé ou une «modalité d'auteur» selon I.Smouchtchynska) à partir des conceptions du symbolisme phonétique citées ci-dessus, on peut admettre que les procédés phoniques se trouvent réalisés approximativement dans les procédés sémantiques. Ainsi, on peut procéder à l'analyse des «Sept princesses» en transformant la méthode d'analyse des niveaux langagiers de Zoia Khovanskaïa [8, p. 123], dans l'ordre suivant: 1).Relever l'amplification phonétique dont les oppositions structurent le phonétisme du drame; 2).Fixer toutes les connotations contextuelles de ces structures phonétiques à partir des significations symboliques des unités lexicales; 3).Retenir les significations symboliques des unités phonétiques; 4).Elaborer la gradation du symbolisme phonétique dans «Les Sept princesses». L'analyse textuelle du drame a relevé l'amplification des groupes phono-sémantiques «l» et «r». Dans cet article nous allons aborder le phonétisme autour du son «l» et ses modifications: «el – le», «øl – lø», «lu – ul», «lo – ol», «li», «ej – je», «la – al – lwa». Notons que d'après P.Guiraud «l» évoque la lenteur, d'après G.Michaud – le thème de la pluie, d'après M.Grammont – le bruit de l'eau qui coule, ou un léger glissement [7, p. 149].

Le phonétisme «el – le» évoque dans le drame le champ sémantique de **clarté** ce qui est conforme à la conception d'A.Mockel. En voici quelques exemples: «clair»: «Prince: Il fait clair dans la salle!» [22, p. 329]; «Reine: Il fait trop clair...» [22, p. 348]; «Roi: Il y fait plus clair qu'auparavant!» [22, p. 349]; «Prince: Qu'elles sont belles!»(princesses) [22, p. 338]; «Roi: Le ciel qui se découvre» [22, p. 356]. Le même phonétisme se trouve dans les anthroponymes, les sœurs d'Ursule: Claire [22, p. 344, p. 363], Claribelle [22, p. 344, p. 363], Christabelle [22, p. 344], Madeleine [22, p. 344], Hélène [22, p. 344]. Pourtant il est à noter une gradation de ce champ sémantique vers la connotation d'une connaissance négative ou la perte de connaissance: «Prince: Il me semble qu'il fait

moins clair dans la salle» [22, p. 356]; «Reine: Vous n'avez pas l'air heureux» [22, p. 348]; «Reine: Elle ne peut pas dormir ainsi; ce n'est pas naturel!» [22, p. 350]; «Roi: Nous ne pouvons pas regarder éternellement!» [22, p. 353]; «Reine: On dirait que la salle est pleine du coton» [22, p. 353]; «Reine: Le ciel n'est jamais clair» [22, p. 338]; «Roi: Le ciel s'est couvert» [22, p. 345]. Un exemple de cette gradation – le symbole «ciel». Outre les connotations «clarté, connaissance» [12, p. 252] le ciel implique aussi «une manifestation directe de la transcendance, de la puissance, de la pérennité, de la sacralité» [12, p. 248]. Ainsi, le ciel couvert signifierait la perte de la connaissance mais aussi de la transcendance. Dans le champ sémantique de clarté crépusculaire, confins du rêve et du réel on peut classer le phonétisme «e(e)j», «je». Dans les exemples: «Reine: «Le soleil(...) il n'y a presque pas» [22, p. 338]; «Reine: Le soleil sera couché tout à fait» [22, p. 342]; «Roi: Le soleil est couché» [22, p. 345] on observe le déclin de la source de vie, de lumière et de la chaleur, la fin du cycle vital. Cette association est renforcée par le champ sémantique de vieillesse et du sommeil sans réveil (mort): «Reine: L'eau est vieille aussi» [22, p. 345], «Reine: Quel sommeil! Quel grand sommeil!» [22, p. 354], «Roi: Ursule a le sommeil un peu lourd» [22, p. 363], «Reine: Ce n'est pas le sommeil!» [22, p. 364], «Reine: Je n'ose pas les éveiller, (...) ne les éveillons pas» [22, p. 334], «Reine: On ne peut plus les éveiller» [22, p. 338], «Reine: «Éveillez donc les petites reines!» [22, p. 354], «Reine: Je n'ose pas les éveiller» [22, p. 355], «Reine: Je crains qu'elles ne s'éveillent» [22, p. 360], «Reine: Nous aurions mieux fait de les éveiller avant qu'il n'eût débarqué» [22, p. 361].

Le symbolisme de la mort dans le phonétisme «li», représenté par le mot «lys» a la «valeur funèbre et exultante» [12, p. 578]: «Roi: Je vois bien que les lys(...) sont fermées» [22, p. 349]. Lys, symbole de la vie, clos évoque la mort. Une suggestion funèbre plus ambivalente se fait sentir dans le champ phono-sémantique «la» et «lwa(wal)», évoquant le transfert de la vie en déclin vers l'au-delà. Avec pour «lwa(wal)» les sèmes de l'impossibilité d'atteindre le but, le lointain: «Reine: (le navire) a déjà toutes ses voiles» [22, p. 347]; «Roi: Je ne vois pas» [22, p. 350]; «Roi: Je n'y vois rien» [22, p. 349]; (remarque) «les voix lointaines» [22, p. 360, p. 347] (des matelots). Plus complexe est le champ phono-sémantique «la», impliquant la sémantique de la blancheur. Ceci implique le thème de la maladie: «Reine: Qu'elles sont blanches!» [22, p. 338], (remarque) «six princesses extrêmement pâles» [22, p. 364], «Elles sont si malades» [22, p. 340]; «Roi: Vous n'êtes pas raisonnable» [22, p. 352], «Il faut être raisonnable» [22, p. 355], Reine: (Ursule n'a) «pas une chevelure de malade» [22, p. 352], de faiblesse, de lumière faible: «Prince: je ne vois que les ombres blanches» [22, p. 337], «Reine: J'ai les yeux pleins de larmes» [22, p. 335], «Prince: Comme vos cheveux sont blancs» [22, p. 338], «Roi: Prenez la petite lampe! (...) Prenez garde à la petite lampe! Le vent veut l'éteindre!» [22, p. 359]. La petite lampe est «la représentation de l'homme, (...) l'amour et la présence» [12, p. 559], la vie. On y retrouve les médiateurs avec l'au-delà, la matière de cristal: «Prince: Il y a un grand vase de cristal» [22, p. 339] et le canal à l'horizon, unissant avec une Atlantique inconnue: 4 fois à la p. 347, 2 fois à la

p. 348, 360 et 361. Ainsi, les princesses «regardaient le canal jour et nuit» [22, p. 345]. C'est dans le même champ qu'on retrouve le topos de salle «de coton» [22, p. 345], «de marbre» [22, p. 353], de plus en plus sombre (funéraire): «Prince: Il fait clair dans la salle!» [22, p. 339], après le départ des matelots: «Reine: Il y a quelque chose de changé dans la salle» [22, p. 349], puis: «Prince: Il me semble qu'il fait moins clair dans la salle» [22, p. 356]. La mort est par ailleurs suggérée par la «dalle couverte d'inscriptions» [22, p. 361]: «Reine: Il y a quelque chose sur les dalles (...) Ce n'est pas une ombre» [22, p. 351] (n'est-ce pas «L'Intruse?»), «Reine: Ils auront froid leurs pieds nus sur les dalles!» [22, p. 352]. Cependant la «dalle cachée entre les lauriers» [22, p. 361] évoque le laurier – symbole de l'immortalité [Dictionnaire 2002, 563]. Mais l'ambivalence de ce champ phonosémantique ne réside-t-elle pas dans l'ambivalence de la blancheur en tant que notion, «la pureté», certes, mais aussi «l'absence de couleur», la spectralité, la disparition, «le moment de la mort, (...) un moment transitoire, à la charnière du visible et de l'invisible» [12, p. 125]?

Les champs phono-sémantiques «øl», «lo-ol» et «lu-ul» suggéraient «les visions obscurcies» d'après A. Mockel. Il en va de même pour M. Grammont et S. Voronine. Le phonétisme «øl» ne fonctionne que dans les unités lexicales «seul(e)», employées pour désigner Ursule et Marcellus. Par exemple: «Roi: Marcellus ira seul» [22, p. 357], «Roi: Mais vous n'en regardez qu'une seule!» [22, p. 343], «Prince: Je n'en éveillerai qu'une seule» [22, p. 359]. La sémantique implique d'une part le détachement des héros principaux, leur différence des autres, de la vie normale, de la vie tout court. Le phonétisme «ol-lo» symbolise le champ du cycle Vie-Mort, l'ambivalence de ces notions et leur destruction consécutive par le symbole. Par exemple, «saule», où apparaît et disparaît «le navire de guerre» s'interprète comme la mort (saule pleureur), mais aussi comme le signe de la Vierge Marie, de retour à la vie [12, p. 849]. Ainsi les matelots (p.347, p.358-359) présentent l'archétype du voyage, «moyen d'atteindre la paix, l'état central ou le nirvâna» [12, p. 661], la mort et le post-mortem. Ursule serait-elle partie avec les matelots rejoindre le monde de substance ou la vallée des pleurs? Un autre symbole est capital: l'eau, ici-bas: «Reine: Versez de l'eau sur elle!» [22, p. 364], «Reine: De l'eau! de l'eau! de l'eau!» [22, p. 365] et l'Atlantique d'ailleurs, l'Océan, «origine de toute vie», mais aussi «l'indistinction primordiale» [12, p. 685], gommant les frontières entre les oppositions, symbole de ce champ sémantique.

Le champ phonosémantique «lu-ul» implique la sémantique de l'irréparable, réalisé dans les diverses modifications de la particule «plus». A la «Reine: Je ne le reconnais plus! (Marcellus)» [22, p. 335], «Prince Je ne vous reconnais presque plus...» [22, p. 336], «Roi: Je n'y vois plus non plus» [22, p. 344], «Prince: Je ne sais plus où je suis» [22, p. 345]; p.347 (5 fois), p.360 (2 fois), p.361 (2 fois): Refrain des Matelots: «Nous ne reviendrons plus», «Reine: Ce n'est pas vous non plus! (au Prince)» [22, p. 348], «Reine: Elles ne tiennent plus leur sœur» [22, p. 349], «Ursule: Surtout, ne nous éveillez plus!» [22, p. 352], Roi: «Elles ne s'éveilleront plus ce soir» [22, p. 352], Roi: «Ne pleurez plus» [22, p. 355]. Parmi les modifications de cette sème nous relevons la peur, la surprise, l'extase (des matelots), les pleurs comme les émotions face à l'au-delà. Nous observons aussi le symbole de la «chevelure qui s'agit» [22, p. 352], «signe d'abandon à Dieu» [12, p. 236], l'union avec le sacré. Les prénoms même d'Ursule et de Marcellus, attestent leur spectralité (réplique de Lazare-Marcellus: «Mes yeux ne se sont pas encore faits à la lumière» [22, p. 349]) et l'union phonétique, soulignées par Ch. Lutaud. Pourtant l'union est manquée, Ursule est inatteignable, et la phonique «ul-lu» atteste sa valeur irréparable.

Une analyse aussi incomplète dans le cadre de cet article nous incite à supposer l'intention maeterlinckienne de déconstruire la notion de la Mort en la brouillant dans le discours dramatique par l'ambivalence des symboles. D'autre part, la transcendance de la Mort apparaît comme l'orientation vers un point de «non-retour» indéterminé, et donc il serait trop catégorique de voir dans «Les Sept princesses» un tournant vers «le second théâtre», la transcendance a lieu, mais l'union d'Androgyne échoue. Par ailleurs il indique une certaine gradation des structures du phonétisme symbolique dans «Les Sept princesses», il démontre que M. Maeterlinck a effectivement créé un système phono-symbolique (ou phono-stylistique pour les adversaires de la théorie de la phono-sémantique). Les conceptions symbolistes proto-phonosémantiques de S. Mallarmé, de R. Ghil et d'A. Mockel qui rejoignent ceux des chercheurs contemporains y ont contribué considérablement. Evidemment, le petit aperçu que nous venons d'esquisser n'est qu'un premier pas vers l'élaboration de ce système phono-symbolique, dont on devine le fonctionnement aussi bien dans l'onomaistique, la toponymie que dans le cadre du mot, de la phrase, du texte et de toute une œuvre maeterlinckienne. Notre plus grand désir est d'inciter d'autres chercheurs à se consacrer à ce travail minutieux mais révélateur des structures profondes de l'imaginaire du grand Gantois...

#### REFERENCES

- [1] Voronin, S.V. Bases of phonosemantics. – Leningrad, LGU, 1982. – 244 p.
- [2] Voronin, S.V. Phonosemantic ideas in the foreign linguistics. – Leningrad, LGU, 1990. – 200 p.
- [3] Jouravlov, A.P. Phonetic meaning. – Leningrad, LGU, 1974. – 158 p.
- [4] Levytskyi, V.V. Phonetic symbolism: general conclusions. – Chernivtsi, Ruta, 1998. – 130 p.
- [5] Nalyvayko, D. The mystery of Mallarmé // Mallarmé S. Poems and prose. – Kyiv, Universe, 2001. – P.5–14.
- [6] Nazarov, N. Arthur Rimbaud: «I've invented the colour of vowels!» (phonosemantic and philosophical aspects of the sonnets «Voyelles») // Vesvit. – 2007. – No 9–10 – P.149-154.
- [7] Timonina, A.P. French linguists about the expressive potential of sounds // Problems of phonosemantics. – M., 1989. – P. 148-156.
- [8] Hovanskaya, Z. I. The analysis of literary text in the contemporary french philology. – Moscow: Vyschaia shkola, 1980. – 303 p.
- [9] Baudelaire, Ch. Œuvres complètes. Vol. 1. / Charles Baudelaire. – Paris: Michel Lévy Frères, 1868. – 406 p.

- [10] Baudelaire, Ch. *Curiosités esthétiques // Œuvres complètes. Vol. 2.* / Charles Baudelaire. – Paris: Michel Lévy Frères, 1868. – P. 77–198.
- [11] Dessons, G. *Maeterlinck, le théâtre du poème* / Gérard Dessons. – Paris: Ed. Laurence Teper, 2005. – 180 p.
- [12] *Dictionnaire des symboles* / Edité par Chevalier Jean, Gheerbrant Alain. – Paris: Robert Laffont, 2002. – 1100 p.
- [13] Ghil, R. *Les dates et les Œuvres: symbolisme et poésie* / René Ghil. – Paris: Crès et Cie, 1923. – 338 p.
- [14] Ghil, R. *Méthode évolutive-instrumentaliste d'une poésie rationnelle* / René Ghil. – Paris, Albert Savine éd., 1889. – 19 p.
- [15] Gorceix, P. *Maurice Maeterlinck, l'Arpenteur de l'Invisible* / Paul Gorceix. – Bruxelles, Le Cri, A.R.L.L.F., 2005. – 648 p.
- [16] *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848–1914)* / Textes réunis et présentés par Paul Aron. Bruxelles: Complexe, 1997. – 700 p.
- [17] *La Belgique fin de siècle* / Edition établie et commentée par Paul Gorceix. – Bruxelles: Complexe, 1997. – 1200 p.
- [18] Lutaud, Ch. *La musique de Pelléas, de Maeterlinck à Debussy* / Christian Lutaud. // *Annales Fondation Maeterlinck.* – T.23. – Gand, 1977. – P. 35-58.
- [19] Lutaud, Ch. *Les Sept princesses ou la mort maeterlinckienne* / Christian Lutaud. // *Les Lettres romanes.* – Tome XL. – N° 3-4. – Université catholique de Louvain, 1986. – P. 255-274.
- [20] Maeterlinck, M. *Le cahier bleu* / Texte établi, annoté et présenté par J. Wieland-Burston / Maurice Maeterlinck // *Annales Fondation Maeterlinck.* – Tome 22. – Gand, 1970. – P. 7–186.
- [21] Maeterlinck, M. *Œuvres. T.1. Le réveil de l'âme. Poésie et essais* / Maurice Maeterlinck. – Bruxelles: Complexe, 1999. – 750 p.
- [22] Maeterlinck, M. *Œuvres. T. 2, Théâtre I* / Maurice Maeterlinck. – Ed. établie, commentée et précédée d'un Essai par P.Gorceix. – Bruxelles: Complexe, 1999. – 658 p.
- [23] Mallarmé, S. *Correspondance complète. Lettres sur la poésie* / Stéphane Mallarmé. – Paris: Gallimard, 1995. – 688 p.
- [24] Mallarmé, S. *Œuvres complètes* / Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry / Stéphane Mallarmé. – Paris: Gallimard, 1945. – 1696 p.
- [25] Mockel, A. *Esthétique du Symbolisme* / Précédé d'une étude par Michel Otten / Albert Mockel. – Bruxelles: Palais des Académies, 1962. – 256 p.
- [26] Mockel, A. *La Jeunesse de Maeterlinck ou la poésie du Mystère* / Albert Mockel. // *Annales Fondation Maeterlinck, Tome 6,* 1961.
- [27] Montal, R. *René Ghil: du symbolisme à la poésie cosmique* / Robert Montal. – Bruxelles, Labor, 1962.
- [28] Otten, M. *Compte rendu de: G.Compère. Maurice Maeterlinck.* – Besançon: La Manufacture, 1990 / M. Otten // *Annales Fondation Maeterlinck.* – Tome 28. – Gand, 1991. – P.103–105.
- [29] Paque, J. *Le symbolisme belge* / Jeannine Paque. – Bruxelles: Labor, 1989. – 164 p.
- [30] Rose, M. L. *Le tableau scénique des Sept princesses* / M. L. Rose // *Annales Fondation Maeterlinck.* – Tome XXVII. – Gand, 1989. – P. 87-110.
- [31] Van Nuffel, R.O.J. *Une lettre d'Albert Armay sur Les Sept princesses* / R.O.J. Van Nuffel // *Annales Fondation Maeterlinck.* – Tome 1. – Gand, 1956. – P. 91–96.
- [32] Vayda, G.M. *The structure of the symbolist movement* / G.M. Vayda // *The symbolist movement in the literature of the European languages* / Ed. by Anna Balakian. – Budapest: Akadémiai Kiado, 1984 – P. 29–41.

### **Phonetic symbolism in the early playwright of Maurice Maeterlinck**

**D.O. Chystiak**

**Abstract.** The article deals with the presentations of phenomena of phonetic symbolism in the writings of symbolist French-speaking authors S. Mallarmé, R. Ghil, A. Mockel and others that influenced the phonosemantic conception in the early playwright of Maurice Maeterlinck. Besides, the analysis of his play “The Seven princess” is made according to the methods of contemporary phonosemantic studies.

**Keywords:** *phonetic symbolism, phonosemantics, linguistic universals, symbol, myth*