

**RYTHME ET MUSIQUE
DANS LA PROSE DE TCHÉKHOV :
AU-DELÀ DES INTERPRÉTATIONS
DE LA SLAVISTIQUE RUSSE ET ÉTRANGÈRE**

WERNER LEHFELDT

On dispose déjà d'une abondante littérature consacrée à la musicalité, au rythme et au lyrisme de la prose d'Anton Pavlovitch Tchékhov. En ce qui concerne le rythme, il suffit de mentionner les travaux de M. Bicilli (1966), A. Stender-Petersen (1960), N. Ja. Nilsson (1967 ; 1968), G. Schramm (1970) et S. Bobrov (1965 ; 1966). On peut qualifier l'approche adoptée par ce dernier pour analyser et décrire la prose de Tchékhov de « statistico-métrique » dans la mesure où il s'efforce d'y déterminer l'importance relative des différents types de frontières verbales. La notion introduite par Andrej Bely (1919) de « frontière verbale » (en russe *slovorazdel*, qu'il abrège en *slor*) désigne essentiellement l'agencement des frontières des mots dans le cadre d'un « complexe » (*kompleks*), terme qui désigne chez lui les syllabes atones situées entre deux syllabes accentuées.

Ne pouvant dans les limites de cet exposé évaluer les tentatives effectuées par les auteurs cités et d'autres encore pour analyser et décrire la prose de Tchékhov, nous nous contenterons d'exposer l'approche qui nous paraît être la plus féconde. Cette approche doit pour beaucoup aux vues exprimées par les formalistes russes, en particulier Boris Viktorovitch Tomachevski. À en croire ce dernier, le rythme de la prose ne correspondrait à rien d'autre qu'à la division du matériau sonore de la parole. En d'autres termes, le rythme serait le produit de la structure sémantique et syntaxique d'un texte, résultant du sens des mots, de leur coordination et de leur forme en même temps que de leur succession. C'est pourquoi les unités ryth-

miques (ce que le grec désigne par *kôlon*) coïncident aisément avec les unités syntaxiques. Par conséquent, on peut dire que ce *kôlon* se confond avec le syntagme dans la mesure où le rythme de la prose calque la syntaxe.

Cette conception de l'analyse du rythme de la prose de Tchékhov qui se fonde sur les idées de Tomachevski exige donc dans un premier temps que l'on définisse ce qu'est l'unité syntaxique de base de la prose rythmée. On désigne cette unité par le terme de « syntagme ». Malheureusement, on ne dispose toujours pas de définition univoque et unanimement acceptée de ce concept rythmique. Notre propre conception est à rattacher à celles de L.V. Chtcherba et V.V. Vinogradov. Ce dernier nous propose la définition qui suit :

Les syntagmes ne se forment que dans le processus de la parole pour indiquer les concepts complexes qui naissent dans notre pensée et qui reflètent un fragment de la réalité reproduite. [...] Les syntagmes sont une création, un produit de l'activité langagière de l'homme. [...] Un syntagme n'assume de contenu sémantique concret que dans le contexte de la parole. Le sens d'un syntagme dépend du sens total, étant donné que l'organisation et la composition des syntagmes ne sont déterminées que par la division sémantique de l'énoncé. [...] Le syntagme en tant qu'unité d'ordre à la fois sémantique et syntaxique voit son organisation se modifier en fonction des particularités d'un style donné. (Vinogradov, 1950, 211)

Cette description du syntagme nous permet de poser la définition suivante : le syntagme représente une unité d'ordre syntaxique et sémantique qui se manifeste dans le processus de la parole pour désigner un concept forgé par le locuteur qui se distingue de ceux qui le précèdent et le suivent par des pauses, par le flux de l'intonation, aussi bien que par des moyens de communication extra-linguistiques comme, par exemple, les gestes. En pratique, chaque texte admet plusieurs possibilités de segmentation en syntagmes, mais le nombre de ces possibilités, en règle générale, peut être limité au vu des traits stylistiques et des rapports à l'intérieur du texte lui-même, de telle sorte que diviser concrètement un texte prosaïque peut s'opérer en général d'une manière assez univoque.

À titre d'exemple, examinons la division en syntagmes du texte suivant extrait du début du récit de Tchékhov *Dans le ravin* [Vovrage] :

- | | |
|-------------------|-----------------------------------|
| | О, как одиноко в поле ночью, |
| (a ₁) | среди этого пения, |
| (b ₁) | когда сам не можешь петь, |
| (a ₂) | среди непрерывных криков радости, |
| (b ₂) | когда сам не можешь радоваться... |

Ayant défini le syntagme comme unité rythmique de base, nous allons examiner les règles d'emploi de cette unité dans la mesure où la division en syntagmes est caractéristique de tout texte réalisé à l'oral. Il s'ensuit que la division d'un texte en syntagmes représente un préalable nécessaire, mais non suffisant, à l'actualisation du rythme de la prose.

À en croire V.M. Jirmounski, la prose rythmée est « basée avant tout sur l'agencement artistique des groupes syntaxiques », sur « un élément de répétition et de parallélisme syntaxique » (Žirmunskij, 1966, 107). Ce théoricien le démontre à partir de la fonction jouée par les syntagmes dans le vers, puisque le vers n'est pas construit uniquement à l'aide de lois métriques. L'organisation métrique concerne également la segmentation syntaxique. Le parallélisme d'ordre à la fois syntaxique et sémantique des formes grammaticales s'applique aussi aux reprises lexicales et phonétiques. En poésie, les éléments secondaires du rythme que nous venons de citer sont irréguliers et contingents. Dans la prose, par contre, qui ne dispose pas d'une régularité métrique dès le départ, les éléments secondaires de l'organisation rythmique sont au premier plan.

Ainsi donc, la règle de base de l'utilisation des syntagmes est le parallélisme sur la base duquel naît le rythme de la prose à partir de l'unité rythmique de base qui est le syntagme. Nous appellerons cette forme de base du rythme de la prose « rythme syntagmatique ».

Cette règle formelle d'utilisation des syntagmes se confond avec le procédé de la répétition qui est à la base de la poésie. Selon Y.M. Lotman, ce procédé joue un rôle secondaire à différents niveaux de l'organisation du texte. Il envisage ici non seulement les catégories syntaxiques mais aussi les catégories sémantiques : « L'itération correspond à l'équivalence qui naît à partir d'une égalité incomplète, soit la relation entre un niveau (ou plusieurs niveaux) où les éléments sont égaux et un autre (ou plusieurs autres) où il n'y a pas d'égalité. L'équivalence n'est point une identité figée et c'est bien pourquoi elle sous-entend également la différence. » (Lotman, 1970, 104).

Revenons à notre extrait du récit *Dans le ravin* [V ovrage] de Tchékhov. À la différence de l'usage anaphorique de deux suites de syntagmes dissociées, on peut ici, entre autre, relever l'union des finales des syntagmes non parallèles $a_1 - b_1$ et $a_2 - b_2$ au moyen des figures étymologiques épiphoriques *пения - петъ* et *радости - радоваться* qui posent en quelque sorte une « compétition d'équi-

valence » entre les constituants des syntagmes, ce qui renforce considérablement l'impact de cet extrait sur le lecteur.

Examinons un autre texte extrait du récit *Le gros et le maigre* [Tonkij et tolstyj] :

- (a₁) Толстый только что пообедал на вокзале,
- (b₁) и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни.
- (c₁) Пахло от него хересом и флер-д-оранжем.
- (a₂) Тонкий же только вышел из вагона
- (b₂) и был навьючен чемоданами, узлами и картонками.
- (c₂) Пахло от него ветчиной и кофейной гущей.

Ce passage est intégralement construit sur le principe du parallélisme entre les syntagmes a₁ – a₂, b₁ – b₂ et c₁ – c₂ qui se combine ici avec le procédé de l'équivalence, « basé sur le rapport intérieur d'une égalité incomplète ». Un effet particulier naît ici du fait que le degré élevé d'équivalence entre les syntagmes a₁ – a₂ d'un côté et c₁ – c₂ de l'autre est « rompu » du fait du degré relativement faible d'équivalence entre les syntagmes b₁ – b₂. C'est précisément cela qui renforce la rythmique syntaxique du passage en question.

Considérons maintenant le passage suivant du récit *Les belles* [Krasavicy] :

Иногда бывает, что облака в беспорядке толпятся на горизонте и солнце, прячась за них, красит их и небо во всевозможные цвета [...] ;

- (a₁) Одно облачко похоже на монаха,
- (a₂) Другое на рыбу,
- (a₃) Третье на турка в чалме.
Зарево охватило треть неба.
- (b₁) блестит в церковном кресте и в стеклах господского дома,
- (b₂) отсвечивает в реке и в лужах,
- (b₃) дрожит на деревьях ;
далеко-далеко на фоне зари летит куда-то ночевать стая диких уток...
- (c₁) И подпасок, гонящий коров,
- (c₂) и землемер, едущий в бричке через плотину,
- (c₂) и гуляющие господа –
- (d₁) все глядят на закат
- (d₂) И все до одного находят, что он страшно красив,
- (d₃) Но никто не скажет и не знает, в чем тут красота.

Ici encore, ce passage qui développe l'énoncé de base, la « thèse » de la proposition inaugurale, est construit sur le principe du parallélisme des syntagmes. À la différence, cependant, de l'extrait précédent, ce principe reçoit ici une application différente : nous avons ici affaire à quatre blocs, chacun étant composé de trois syntagmes parallèles reliés à l'aide du principe d'équivalence qui s'applique cependant de manière différente d'un bloc à l'autre. La triple composition des syntagmes dans le premier bloc est soulignée par les mots *odno, drugoe, tret'e*. Les syntagmes introduits entre le premier et le deuxième bloc ainsi qu'entre le deuxième et le troisième viennent renforcer le procédé de l'équivalence. C'est ainsi que se manifeste un parallélisme à deux étages, aussi bien à l'intérieur des blocs qu'entre eux.

Ce procédé de parallélisme à double étage est utilisé aussi par Tchekhov, même si c'est sous une forme modifiée, dans cet extrait du récit *L'homme dans un étui* [*Čelovek v futljare*] :

- Когда в лунную ночь видишь широкую улицу
- (a₁) С ее избами,
- (a₂) Стогами,
- (a₃) Уснувшими ивами,
- то на душе становится тихо ;
- в этом своем покое, укрывшись в ночных тенях
- (b₁) от трудов,
- (b₂) забот,
- (b₃) и горя,
- (c₁) она кротка,
- (c₂) печальна,
- (c₃) прекрасана,
- и кажется,
- (d₁) что звезды смотрят на нее ласково и с умилением
- (d₂) и что зла уже нет на земле
- (d₃) и все благолучно.

Chacun de ces quatre blocs se compose de trois syntagmes, extrêmement courts dans les trois premiers blocs. Le parallélisme des syntagmes de ces blocs est basé sur la répétition de formes grammaticales identiques. Dans le quatrième bloc, le parallélisme est moins évident et il est basé plutôt sur la répétition de la conjonction *čto*, même si celle-ci est absente du troisième syntagme. Le parallélisme entre les différents blocs est construit à partir de leur composition à trois éléments. Ce parallélisme entre le premier et le deuxième bloc s'ajoute ici encore, tout comme dans le premier

extrait que nous avons examiné, au procédé de l'équivalence, qui « naît d'une égalité incomplète » : dans le premier bloc nous avons affaire à des formes parallèles de substantifs déclinés à l'instrumental pluriel, dans le deuxième, il s'agit de formes de substantifs déclinés au génitif pluriel. À cela s'ajoute le fait que le premier syntagme du premier bloc et le premier du deuxième commencent par une préposition.

Les exemples que nous venons d'examiner, et qui pourraient être complétés par d'autres, démontrent que la « rythmique des syntagmes » est une forme importante, sinon exclusive, du rythme de la prose de Tchékhov.

Nous voudrions maintenant, ne serait-ce que succinctement, attirer l'attention du lecteur sur le fait que, en plus de cette rythmique des syntagmes, on peut également invoquer des facteurs relevant de deux autres niveaux et qui concourent à créer cet effet de rythmique. J'envisage ici le niveau de la syllabe et celui du paragraphe. La rythmique syllabique concerne surtout les structures phoniques d'équivalence à l'intérieur du syntagme. Prenons comme exemple le syntagme suivant :

Среди непрерывных криков радости

Y sont équivalentes les trois premières voyelles accentuées /и/ – /ы/ – /и/ ainsi que la voyelle /и/ de la syllabe finale du mot cependant que dans cinq des onze syllabes on trouve la consonne /р/.

La rythmique des paragraphes correspond à l'équivalence entre des paragraphes entiers ou entre des suites de syntagmes qui se répètent dans le texte, interrompues par d'autres paragraphes ou d'autres syntagmes. Il est vrai qu'on les rencontre plus rarement que la rythmique syntagmatique centrale. On trouve chez Tchékhov des exemples de cette rythmique des paragraphes, par exemple dans les récits *Toska* [Angoisse], *Černyj monax* [Le moine noir] et *Nevesta* [La fiancée].

Nous avons jusqu'ici examiné les formes prises par le rythme dans la prose de Tchékhov séparément, c'est-à-dire indépendamment l'une de l'autre, et ce faisant, seules les formes rythmiques basées sur le syntagme et la syllabe ont été illustrées par des exemples concrets. Dans une prochaine étape de synthèse, il conviendrait d'analyser l'effet de toutes ces formes de rythme et peut-être d'autres encore l'une sur l'autre. Pour autant que je sache, en ce domaine, il n'y a pas encore eu à ce jour de recherches allant dans ce sens. J'espère que dans un avenir proche d'autres chercheurs pourront tirer parti de cette orientation.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- БЕЛЫЙ А. 1919. « О художественной прозе », *Горн*, 2-3, Москва, 49-55.
- БОБРОВ, С. 1965. « Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) », *Русская литература*, 8 (4), 80-101.
- БОБРОВ, С. 1966. « Синтагмы, словоразделы и литавриды (понятие о ритме содержательно-эффективном и о естественной ритмизации речи) », *Русская литература*, 9 (1), 79-97.
- ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1921. *Композиция лирических стихотворений*, Петроград.
- ЖИРМУНСКИЙ, В.М. 1966. « О ритмической прозе », *Русская литература*, 9 (4), 103-114.
- ЛОТМАН, Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, Москва.
- ТОМАШЕВСКИЙ, Б.В. 1929. *О стихе*, Ленинград (Репринт : München, 1970).
- ЩЕРБА, Л.В. 1937. *Фонетика французского языка*, Ленинград.
- BICILLI, P.M. 1966. *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, München.
- MATEŠIĆ, J. 1970. « Wiederholung als Stilmittel in der Erzählprosa Čechovs », *Die Welt der Slaven*, 15, p. 17-25.
- NILSSON, N.J. 1967. « Intonation and Rhythm in Čechov's Plays », in Eekman, T. (éd.) *Anton Čechov 1860-1960. Some Essays*, 168-180, Reprint in Jackson, R.L. (éd.), *Chekhov. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, 161-174.
- NILSSON, N.J. 1968. *Studies in Čechov's Narrative Technique*, Stockholm.
- REHDER, P. 1971. « Zum Prosarhythmus bei Čechov », in Gesemann, W., Holthusen, J., Koschmieder, E., Kunert, I., Rehder, P., Wedel, E. (éd.), *Serta Slavica. In memoriam Aloisii Schmaus*, München, p. 620-624.
- REHDER, P. 1978. « Verfahrensweisen der Beschreibung des Rhythmus künstlerischer Prosatexte », in Holthusen, J., Kunstmann, H. & Schrenk, J. (éd.), *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978*, München, p. 127-148.
- SCHRAMM, G. 1970. Wiederholung als Konstruktionselement in Čechovs « Толстый и Тонкий », *Die Welt der Slaven*, 15, p. 235-252.

STENDER-PETERSEN, A. 1960. « Zur Technik der Pause bei Čechov », in Eekman, T. (Ed.), *Anton Čechov 1860-1960. Some Essays*, Leiden, 187-206.

ŽIRMUNSKIJ, V.M. 1925. « Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft », *Zeitschrift für slavische Philologie* 1, p. 117-152.

ŽIRMUNSKIJ, V.M. 1967. « On rhythmic pros » in *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Paris, p. 2376-2388.

*Universität Göttingen
Traduit du russe par Roger Comtet*