

# De l'usage du discours indirect dans la nouvelle *Die Marquise von O...* de Kleist

Emmanuelle PRAK-DERRINGTON

ENS de Lyon

## Introduction

### Définition : « discours second » et / ou « discours rapporté »

Le terme de discours second est neuf ; il renvoie, plus largement que celui de discours rapporté, à l'ensemble des phénomènes par lesquels la parole de l'Autre (un ou plusieurs autres) s'inscrit dans la propre parole d'un locuteur. Le discours second englobe donc, outre les traditionnels modes de report d'assertion que sont les discours direct (DD) et indirect (DI), qui sont des formes *visibles*, explicites de discours second, la forme mixte du discours indirect libre (DIL, *erlebte Rede* en allemand), moins aisément identifiable et délimitable parce qu'implicite, mais également d'autres phénomènes de non-univocité de la parole du locuteur, que l'on regroupera sous le terme générique de polyphonie.

Le concept de polyphonie se trouve au cœur de la problématique du discours second. Il est à comprendre tel qu'il a pu être développé, à la suite de Bakhtine, dans les travaux d'Oswald Ducrot : ou comment un énoncé apparemment monologique peut-il contenir plusieurs voix ?

Pour des raisons d'habitude et pour éviter certaines confusions, je n'emploierai pas les termes de discours premier et discours second (qu'est-ce qui est premier ou second ?). Je parlerai plus traditionnellement de discours rapporté (DR), étant entendu qu'il ne s'agit bien sûr pas de véritables citations (comment des pensées ou des paroles fictives, comme c'est le cas de notre extrait, pourraient-elles être citées ?) mais du processus d'inclusion d'une parole dans une autre parole, de l'existence d'une pluralité de voix. Puisqu'il s'agit d'un texte de fiction, nous emploierons, à côté des termes de « discours citant » (L1, locuteur citant) et « discours cité » (L2, locuteur cité) (Maingueneau : 1986), les termes de narrateur et de personnage.

### Texte narratif et discours second

Le texte présenté en annexe est un extrait de la nouvelle de Kleist, *Die Marquise von O?*<sup>1</sup>, sa nouvelle certainement la plus connue, considérée comme un des textes fondateurs de ce genre alors nouveau en Allemagne. Le Comte, qui doit repartir en campagne, vient de demander la main de la Marquise, et a plongé la famille dans l'agitation. Cet extrait, tout comme une scène de théâtre, peut se décomposer en parties suivant l'apparition ou la sortie du

---

<sup>1</sup> L'extrait de *Die Marquise von O...* de Kleist sur lequel s'appuie cette étude est donné en annexe, en allemand (édition Reclam) ainsi que dans la traduction française (A.-I. et J. Cherbuliez, 1832) disponible sur *Wikisource*.

Comte (premier conseil de famille, repas avec le Comte, deuxième conseil de famille, réapparition du Comte et dénouement de la scène : acceptation de la demande en mariage).

C'est un extrait narratif, fictionnel, où la problématique du discours rapporté acquiert une toute autre dimension que dans un texte de presse : d'une part, parce que les paroles dites rapportées sont en réalité des paroles de personnages, en tant que telles fictives, et que donc toute idée d'une quelconque fidélité à une parole originelle doit être abandonnée. D'autre part, parce que la polyphonie est consubstantielle à ce genre de texte, et non pas seulement accidentelle : je ne parle pas ici de la distinction auteur / narrateur, mais de la nécessaire articulation entre la voix d'un narrateur et celles de ses personnages. Le roman, la nouvelle n'existent pas sans personnages (ce personnage fût-il dépouillé de tous ses attributs réalistes, tels que le nom, l'identité etc.). En d'autres termes : le texte narratif fictionnel n'existe pas sans polyphonie. Toute la question est de savoir comment elle s'organise, de reconnaître en quoi le choix de telle ou telle forme de discours second est pertinente dans la construction du sens.

Ce qui caractérise ce texte de Kleist, c'est sans doute sa *densité* polyphonique. Il s'agit ici d'une scène (au sens de Genette : 1972) : un type de texte narratif porté par les paroles des personnages. Paroles rendues sur deux modes possibles : le discours indirect et le discours direct, avec une flagrante prépondérance du DI sur le DD, et une surprenante absence de DIL. Ce n'est pas par hasard si Eric Rohmer a pu au cinéma adapter la nouvelle avec la plus grande fidélité qui soit, car elle est parcourue d'un bout à l'autre par les dialogues des personnages : ici, autour de la Marquise, l'autorité familiale : père, frère et mère, et puis face à eux/elle, le Comte. Ce qui est ici proprement surprenant et atypique, c'est le rapport de force entre DD et DI : alors que les auteurs de son époque recourent largement au procédé classique du discours direct (définition *infra*), surtout lorsqu'il s'agit de retranscrire une scène, Kleist utilise ici de façon quasi permanente le mode du discours indirect. Le discours direct, par ailleurs, est intégré dans le flux narratif, sans en être détaché. Les questions qui se posent alors au lecteur sont les suivantes :

- les énoncés au DD étant minoritaires, on peut raisonnablement leur accorder une importance particulière : à quels moments et à quel(s) usage(s) Kleist réserve-t-il ici l'emploi du DD ?
- pourquoi Kleist fait-il ici un usage immodéré du discours indirect, un style réputé lourd, pesant, difficilement tenable sur la longueur, dès lors qu'il cumule toutes ses caractéristiques (verbe introducteur + terme subordonnant – *dass / ob / wie* – et structure enchâssée + emploi de la troisième personne, et plus largement renoncement à un système de repérage déictique autonome du discours cité + emploi du subjonctif I). En quoi le simple marquage des énoncés par le subjonctif I n'est-il pas ici adapté aux desseins de Kleist narrateur ? Et, questions connexes, en quoi le DIL, ou le DD ne lui seraient-ils pas appropriés ? Qui dit dialogue – au sens large d'échange conversationnel entre au moins deux participants – dit DD, parole rendue aux

personnages, or il y a ici contradiction entre le type de texte (la scène) et la forme de restitution adoptée par Kleist, une flagrante déviation par rapport aux usages.

On ne peut raisonnablement pas voir dans cette préférence un choix qui serait dicté par des exigences stylistiques normatives du début du XIX<sup>e</sup> siècle : outre l'indépendance de Kleist par rapport aux règles du « beau style », on constate que l'emploi du DI n'est pas une marque de fabrique de son époque, pas plus chez ses contemporains que dans son œuvre propre : nulle part ailleurs dans ses nouvelles, on ne retrouve cet usage opiniâtre et persistant d'un DI surmarqué, caractéristique de *la Marquise d'O*. Dans les autres nouvelles, Kleist narrateur peut recourir largement au DD pour retranscrire les dialogues ou au DIL pour caractériser les pensées de ses personnages. Pourquoi pas ici ? C'est autour de cette question, avec l'espoir de lui apporter quelques éléments de réponse, qu'est organisée toute cette étude.

## **1 Alternance DI et DD : de l'arrière-plan au premier plan**

### **1.1 Ponctuation et absence de démarcation entre formes de DR**

Le DD est dans ce texte quantitativement bien moins représenté que le DI, son identification est de plus rendue difficile par le renoncement de Kleist à une ponctuation qui lui soit spécifique. À l'écrit, le DD se caractérise en effet, autant que par le maintien de deux systèmes énonciatifs parallèles et autonomes, celui de L1 et L2 (l. 74-75 : *Nun so macht! macht! rief der Vater [...] ich muss mich diesem Russen schon zumzweitenmal ergeben!* 1ère personne, présent, injonctions, exclamations pour L2, personnage / 3ème personne, prétérit pour L1, narrateur), par une démarcation visuelle entre les deux systèmes : marquage en général assumé par la ponctuation (frontière des deux points et/ou des guillemets, utilisation du tiret) et / ou la mise en page typographique (passage à la ligne, italiques). Certes, on observe encore au XIX<sup>e</sup> siècle de nombreuses fluctuations dans l'usage des marqueurs typographiques suivant les auteurs (avec ou sans guillemets, avec ou sans tirets, avec ou sans passage à la ligne), mais on peut d'emblée constater la position radicalement extrémiste de Kleist sur cette question. Aucune séquentialisation spatiale du texte chez lui, aucun découpage en paragraphes, aucun passage à la ligne, mais un texte qui aligne et fait se succéder sur le même plan les interventions du narrateur, les formes de DI et de DD – un parti pris si contraire aux us et coutumes typographiques que ses éditeurs se chargèrent quasiment deux siècles durant de le rectifier, en corrigeant et rétablissant une ponctuation qui leur semblait plus normative et digeste. À cette densité visuelle ininterrompue du texte correspond un usage atypique de la ponctuation, particulièrement évident pour le DD : nulle trace de guillemets chez Kleist, le tiret en est quasiment absent, accidentel, plus souvent indicateur d'incise (l. 54-55) ou de nouvelle séquence textuelle (l. 75 *Hierauf sprang die Mutter auf*) que d'alternance de tour de parole (deux fois seulement, pour une réponse l. 14 : *Nein, antwortete die Marquise* ; l. 86 : *Nichts! Nichts! versetzte der Graf*). La démarcation typographique n'est assumée que par les deux points : marqueur duel, qui souligne autant qu'il gomme l'hétérogénéité énonciative, si, comme ici, il n'est pas secondé par les guillemets (au sujet des deux points, lire Behr / Quintin : 1995). Les deux points, à la différence des autres marqueurs

forts de la ponctuation, qui se contentent de marquer une séparation entre ce qui précède et ce qui les suit, établissent un pont entre les deux énoncés qui les entoure. En même temps que leur différence, ils signalent une unité ou équivalence, à reconstruire par le lecteur. Chez Kleist, les deux points aplanissent d'autant plus l'hétérogénéité énonciative entre locuteur citant et locuteur cité qu'ils sont utilisés indifféremment pour marquer le DD ou le DI (tous les DD, mais aussi certains DI, par ex. l. 24-26 : *Hierauf erzählte er [...]: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte* et l. 37-38 : *Der Kommandant meinte: man müsse der Sache ihren Lauf lassen*), ou encore pour structurer le tour de parole d'un personnage (l. 51-52, la commandante). Le DD, qui ne dispose plus d'aucun marqueur typographique spécifique (ni guillemets, ni, au fond, les deux points), n'est plus repérable que par ses marqueurs syntaxiques. Spatialement, typographiquement, il devient une séquence parmi d'autres, qui s'inscrit sans rupture et sans heurt dans le flux narratif, au point qu'on pourrait presque, lors d'une première lecture, ne pas le remarquer, ou du moins, ne pas s'y arrêter.

## 1.2 Premier plan : le présent de la Marquise

Il suffit cependant de lire attentivement le texte pour constater que l'alternance des formes de DR n'a rien d'anarchique ni d'arbitraire : dès lors en effet qu'on constate que – à une exception près – toutes les interventions de la Marquise, le personnage principal de la nouvelle et celui qui lui donne son nom, sont rapportées au DD. Inversement, jamais le *Forstmeister*, personnage de second plan, ne voit sa parole restituée au DD, il n'est jamais cité qu'au DI. Parallèlement, on constate :

a) que les autres personnages n'accèdent en général, mais pas nécessairement, à ce privilège que lorsqu'ils conversent avec la Marquise (échange mère, DI - Marquise, DD - Commandant, DD - Marquise, DD, l. 9-15 ; échange mère, DD - Marquise, DD, l. 51-56, l. 65-70 etc.), mais que leurs propos sont toujours au DI s'ils ne lui sont pas directement adressés (commandant, l. 37-39 ; *Forstmeister*, mère : l. 44-48) ;

b) que la Marquise n'a jamais l'initiative de la parole et ne fait jamais que répondre aux questions qu'on lui pose (celles du commandant, DD, l. 12-14), de sa mère (DI, l. 9-10 ; DI, l. 39-40 ; DD, l. 51-54 ; DD, l. 66-70), de son frère (DI, l. 48-50), sauf lorsqu'elle s'adresse au Comte (l. 85-86 : *ich fürchte nicht, Herr Graf, dass...*).

Se dessine alors une opposition très nette entre d'un côté l'effacement imposé à la Marquise par son statut (femme, mais surtout fille soumise à l'autorité du père), traduit par la retenue et la brièveté de ses répliques autant que par la non-initiative de la parole, et de l'autre l'importance que lui accorde le narrateur, qui, par l'usage systématique du DD pour chacune de ses interventions, fait accéder l'ensemble de ses répliques au premier plan. Au milieu de ce contexte de délocutif (de 3<sup>e</sup> personne) et de prétérit, l'emploi du pronom « je », ainsi que le passage au temps présent, permet de dynamiser, de réévaluer à la hausse des interventions qui courraient sinon le risque de ne pas être suffisamment remarquées.

L'opposition DD/DI recoupe l'opposition de registre textuel, tel que l'a définie Weinrich (1977) pour les temps verbaux, entre les temps du *discours* ou *commentaire* (organisés autour du présent) et les temps du *récit* (organisés autour du prétérit), le discours allant de pair avec une attitude de réception tendue et dynamique, alors que le récit laisse en général au lecteur / récepteur le loisir de la passivité. Cette opposition renvoie ici généralement à une caractérisation de la parole des personnages, comme relevant d'un premier ou d'un second plan : les paroles de la Marquise (le sibyllin : *er gefällt und missfällt mir*, l. 50, encadré entre une question au DI et un discours narrativisé : *und berief sich auf das Gefühl der anderen*), mais aussi la réplique du père (l. 74-75 : *ich muss mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben!*), par laquelle il accepte la demande en mariage du Comte et met un terme à l'incertitude et à l'agitation dans laquelle toute la famille est plongée, ou encore la déclaration par laquelle le Comte fait part à la Marquise de l'urgence de sa requête (l. 97-99 : *Julietta, so bin ich einigermassen beruhigt [...] obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen*).

Dans ce passage, l'alternance du DD et du DI semble donc commandée par le principe de mise en relief : les déclarations mises au DD, soit parce qu'elles font progresser l'action (exclamation du père), soit parce qu'elles sont décisives pour la compréhension et la caractérisation d'un personnage (*er gefällt und missfällt mir* - fondamentale dualité des sentiments de la Marquise pour le Comte), passent, de fait, au premier plan.

## 2 Le discours indirect : généralités

Avant d'aborder les problèmes particuliers au texte, il convient de faire quelques rappels théoriques d'ordre général.

### 2.1 Le subjonctif : un mode pour le DI ?

Contrairement au français, qui, en l'absence d'un mode particulier pour signaler comme citation les paroles rapportées, doit obligatoirement marquer le passage au discours indirect par l'emploi d'un verbe introducteur et d'un translatif, l'allemand dispose d'un mode spécifique pour le DI : le subjonctif, I et II.

La fonction première du subjonctif ne consiste pas au départ à signaler le report d'assertion : pour Confais (1995 : 344ss), le subjonctif sert avant tout à « déperformatiser » un énoncé, à lui enlever le potentiel pragmatique de déclaration *hic et nunc* qu'assume l'indicatif ; il dénonce l'amalgame *subjonctif = changement de locuteur* et souligne que le subjonctif ne peut en aucun cas être considéré comme l'équivalent de la formule je cite, pas plus qu'il ne peut être considéré comme un signal de distanciation vis-à-vis de la vérité de la séquence concernée. Tout en gardant à l'esprit ces réticences, on retiendra cependant que l'usage et la pratique contribuent à perpétuer cet amalgame. On préférera alors à la dénomination mode de report d'assertion, peut-être trop fallacieuse, celle de mode de mise à distance, au sens de non-coïncidence. Le concept de mise à distance n'implique pas en tout cas que le locuteur mette en doute la vérité des énoncés ou réprouve les propos mis au subjonctif I, mais il s'agit bien,

me semble-t-il, d'une affaire de responsabilité discursive ou de prise en charge énonciative. Le locuteur signale la non-identité des propos sous l'incidence du subjonctif I avec son propre point de vue ou sa propre voix - ces propos pouvant d'ailleurs être les siens propres : *ich* L1 (je narrant) *habe immer geglaubt*, *ich* L2 (je narré) *sei eine Null*.

Que le subjonctif par ailleurs déborde largement de cette fonction de marqueur de DI est par exemple parfaitement clair avec l'exclamation de la Commandante (l. 69) : *Das sei meine Sorge!*, où le subjonctif I a ici une valeur optative (impérative), soulignée par le point d'exclamation. Par ailleurs, l'emploi du subjonctif II comme mode du virtuel est attesté aux lignes 11-14 : on a ici affaire à un énoncé au DD, le subjonctif II accompli renvoie à des énoncés hypothétiques rétrospectifs (marqueur de la structure conditionnelle *wenn... so...*). De même on peut supposer aux lignes 39-40 (*Frau von G... fragte ihre Tochter [...] ob sie sich wohl zu irgend einer Äußerung, die ein Unglück vermied, würde verstehen können?*) que le subjonctif II ne correspond pas à une transposition d'un futur de l'indicatif du DD, mais renvoie à la formulation prudemment polie de la mère.

Cependant, pour l'ensemble des autres énoncés au subjonctif de ce texte, on a effectivement affaire à du DI, représenté à toutes les formes : non-accompli (l. 37-38 : *Der Kommandant meinte : man müsse der Sache ihren Lauf lassen*), accompli (l. 23-24 : *[die Mutter] fragte ihn, wie es ihm an diesem kleinen Orte ergangen sei, und ob er die gehörigen Bequemlichkeiten gefunden hätte*) et futur (l. 6-7 : *Die Mutter sah alle Augenblicke aus dem Fenster, ob er nicht kommen, seine leichtsinnige Tat bereuen, und wieder gut machen werde*). On ne trouve pas une seule occurrence de DR qui serait rapportée à l'indicatif. Le subjonctif est roi. En l'absence de concordance des temps en allemand, la difficulté n'est pas de réguler les formes verbales entre locuteur citant et locuteur cité, mais de déterminer les règles qui, à l'intérieur du discours cité, président à l'alternance des formes de subjonctif I et de subjonctif II.

## 2.2 Alternance subjonctif I et subjonctif II

Les formes du subjonctif I constituant un paradigme incomplet (trois formes personnelles seulement qui se différencient de l'indicatif), on explique souvent l'emploi du subjonctif II par le recours à des formes de substitution, pour différencier les formes du subjonctif de l'indicatif, le subjonctif II fonctionnant comme une sorte de *Lückenbüßer*. Aujourd'hui, dans la langue courante et parlée, le subjonctif II tend à supplanter le subjonctif I. Ainsi Marschall (2001a : 496s) écrit-il, pour expliquer l'évolution diachronique des deux formes verbales et la récession du subjonctif :

Ce sont les paradigmes défectueux et les marquages homonymes qui ont engendré une sorte de mécanisme expansif : pour éviter des ambiguïtés, des formes substitutives devaient entrer en fonction etc. Sous cet angle, la concurrence des deux subjonctifs ne s'explique pas par un choix sémantique où interviendrait un aspect hypothétique, mais plutôt par une nécessité de distinction morphologique.

Nous sommes ici en présence d'un texte littéraire (qui date, qui plus est, de plus de deux siècles), un texte dont on peut raisonnablement penser que chaque mot, et donc chaque forme

verbale a été volontairement choisie par son auteur. Il est nécessaire, me semble-t-il, de clairement distinguer entre registre de langue et type de texte, avant de dégager des règles génériques pour expliquer l'alternance entre subjonctif I et II : entre la langue du xxe siècle et celle du xviii, entre le texte de presse et le texte littéraire, on retrouve une opposition qui n'est pas sans rappeler celle de l'arbitraire et de la motivation du signe saussurien. On peut raisonnablement postuler que plus le texte est littéraire, plus le choix de la forme verbale a des chances d'être motivé. Dans le texte de Kleist, il semble donc que les règles d'alternance obéissent à d'autres impératifs que ceux de la morphologie. Le plus souvent en effet, nous nous trouvons confrontés à des occurrences non ambiguës, où le subjonctif I aurait été possible, mais où c'est le subjonctif II qui lui a été préféré - à l'époque de Kleist, il n'est pas possible de parler de standardisation des formes en *würde*, d'autant plus qu'il ne s'agit pas, le plus souvent, de formes en *würde*, mais de formes d'accompli avec *hätte* et *wäre*.

Si l'on reprend l'exemple cité plus haut (l. 24), le narrateur écrit *gefunden hätte* alors que *gefunden habe* aurait été tout aussi distinct de l'indicatif. Serait-ce que le subjonctif II garde ici des traces d'une modalité irréaliste ? On voit mal en quoi le *gefunden hätte* serait plus improbable que le *ergangen sei*. L'hypothèse, tentante pour le locuteur francophone, selon laquelle le subjonctif II marquerait un surcroît de mise à distance, une mise en doute par rapport au subjonctif I, ou encore une marque d'irréalité, apparaît ici intenable. Dans le cadre de la proposition, le choix du subjonctif II apparaît tout à fait arbitraire, mais il s'éclaire dès que l'on examine le co-texte immédiat des occurrences considérées : on remarque alors que le co-texte directement postérieur à ce subjonctif II, la longue tirade du Comte (l. 25-33, le cygne) est entièrement rédigé au subjonctif II accompli. Dans cette perspective, *gefunden hätte* apparaît comme une forme de transition entre le co-texte antérieur au subjonctif I et le passage au subjonctif II.

Cette tirade et le choix délibéré du subjonctif II feront plus loin l'objet d'une analyse plus détaillée : on verra que le choix du subjonctif II y est motivé sur le plan sémantique. Cette dernière considération illustre grossièrement la difficile harmonisation entre les règles de la grammaire, circonscrites et définies par défaut dans le cadre de la phrase, et la mouvante réalité du texte, forcément unique et singulière. Une même forme verbale peut, au sein d'un même texte, être motivée différemment (pour des raisons de sonorité, d'enchaînement textuel, de sémantique). Cette singularité s'affirmera d'autant plus que sont exploitées les possibilités et les limites de la langue : le texte littéraire devient alors pour le linguiste un fertile champ d'investigation...

### **3 Le discours indirect chez Kleist : description**

Quels que soient la dénomination et le signifié construit que l'on attribue au subjonctif, une chose est sûre : il permet au locuteur germanophone de disposer d'un nuancier beaucoup plus riche pour exprimer le DI que ne l'est par exemple celui du français. Entre un DI maximal (cf. *supra*) et un DI minimal, très proche du DD (qui ne s'en distinguerait plus que par l'emploi du délocutif), l'éventail des possibilités est large, dont M.-H. Pérennec (1992, 324) a montré l'organisation en continuum, avec, à chaque étape, la perte de marqueurs du discours citant au

profit de l'insertion des marqueurs du discours cité. En général, et selon toute logique, plus le DI contient de **discordanciels** (néologisme très parlant de Rosier : 1999, 152s), plus il s'éloignera du DI, et plus il se rapprochera du DD. Ce qui est proprement paradoxal chez Kleist, c'est la co-présence des signaux syntaxiques les plus forts du DI, en même temps que des signaux relevant indubitablement du DD, la collision entre un discours citant apparemment maximal et la présence continue de discordanciels qui restituent leur dit aux personnages.

## **Marqueurs syntaxiques forts vs discordanciels**

Jamais Kleist ne renonce au marqueurs syntaxiques les plus forts du DI (par ordre décroissant d'importance) : l'emploi du délocutif, le mode subjonctif, la structure enchâssante. La subordonnée peut parfois disparaître (les interventions du Comte, exclamatives, dans la dernière partie), jamais le subjonctif. Une fois posé ce cadre quasi-répressif, on peut alors se trouver en présence de discordanciels :

- **la ponctuation**

On a vu plus haut le refus chez Kleist de caractériser le DD par des signes de ponctuation particuliers. Inversement, Kleist fait souvent déborder le DI du cadre restrictif de la déclaration, marquée par l'usage du point. L'une des caractéristiques du DI est en effet l'homogénéisation des actes illocutoires (assertion, interrogation, injonction) dans le seul acte de l'assertion. Au DI, seuls les énoncés déclaratifs peuvent garder (avec verbe en deuxième position) un mode phrastique proche de la déclaration : les questions et injonctions, en étant « passées à la moulinette » de la subordination, perdent leur statut illocutoire. Chez Kleist, même lorsque les verbes sont placés en position finale, l'acte illocutoire est préservé par le maintien de la ponctuation : les points d'interrogation (l. 9-10 : *sie fragte [...] ob sie begreife, was aus dieser Sache werden solle?* ; l. 39 : *Frau von G... fragte ihre Tochter, was sie denn von ihm halte?* ; l. 48-50 : *Der Fortmeister [...] fragte, wie er ihr denn, was seine Person anbetreffe, gefalle?* etc.) aussi bien que les points d'exclamation (l. 79-80 : *Er werde gleich die Ehre haben zu erscheinen! ließ der Graf antworten* ; l. 103 : *es würde ein Tag kommen, wo sie ihn verstehen würde!*).

- **le lexique**

Expressions de l'oral ou commentaires évaluatifs qui ne peuvent être le fait du narrateur, qui se distingue, on va le voir, par sa neutralité (l. 3-4 : *[der Forstmeister] fragte, in aller Welt, nach den Ursachen einer so auf Kurierpferden gehenden Bewerbung*), structure de l'incise, qui renvoie à un niveau du commentaire, et particule illocutoire (l. 49-50 : *fragte, wie er ihr denn, was seine Person anbetreffe, gefalle?*).

- **maintien des déictiques**



1. 92 : *von wo er jetzt einen näheren Weg nach Neapel, als über M... einschlagen würde* : déictique temporel.

On voit que le narrateur Kleist ne fait jamais coïncider la mise en valeur du dit de L2 avec une disparition progressive du dire de L1, bien au contraire. Et pourtant, tout se passe comme si le DI maximal permettait au narrateur de restituer les paroles de ses personnages avec encore plus d'authenticité : c'est de la tension et de la distance entre ces deux pôles (discours du narrateur / discours des personnages) que naît le dynamisme et la modernité de sa prose, c'est cette tension que je vais m'attacher maintenant à décomposer.

## **4 Le discours indirect chez Kleist : fonctions**

### **4.1 Le DI et la notion de fidélité**

Le discours indirect, comme le discours direct, permet de clairement distinguer les instances énonciatives. L'absence de DIL est à interpréter dans ce sens : parce qu'il est mixte, parce qu'il ne permet pas de clairement trancher entre la voix du narrateur et la voix du personnage, il représenterait une dilution de la parole du narrateur dans celle de ses personnages. C'est ce que Kleist cherche ici à éviter absolument. Dans la *Marquise d'O...*, on n'observe pas de fusion, de consonance entre L1 et L2, mais bien plutôt une ligne de partage infranchissable, toujours maintenue. Ici, le problème n'est jamais de savoir qui parle, les frontières sont nettes et toujours clairement indiquées par la mention de la source énonciative. Qui dit verbe introducteur dit sujet d'énonciation, chaque prise de parole est spécifiée par la désignation du personnage. Observation qui vaut pour le DD comme pour le DI. C'est donc dans la signification du DI que s'explique le choix de Kleist. On pourrait dans un premier temps supposer que la volonté de retranscrire la parole des personnages au DI correspond à un désir d'évaluation du narrateur. Selon la tradition dérivationniste du DR, le DI serait en effet dérivé du DD, une fois effectuées certaines règles de transposition... Parallèlement à cette thèse dérivationniste, on développe l'idée d'une plus ou moins grande fidélité des formes de DR. Le DD serait un calque de la réalité, alors que le DI en constituerait une traduction, voire une manipulation. Jacqueline Authier (1978) et Ann Banfield (1995) ont, entre autres, démontré l'inanité d'une telle conception, et le texte kleistien nous en fournit la démonstration littéraire : le DI n'est pas ici plus infidèle que ne le serait le DD.

On pourrait au contraire risquer l'affirmation provocante : le DI est ici plus fidèle aux personnages que ne le serait le DD !

Moins trompeur en fait que le DD, qui, contradictoirement prétend à une forme d'objectivité qui ne peut être atteinte, le DI, lui, affiche la relativité du rapport qu'il propose, et l'incertitude de ce qu'il désigne comme source de son rapport est essentielle et explicite. (Authier : 1978, 68)

Dans le dialogue, autant que le dit, autant que les paroles, importe le non-dit, ce qui relève non plus des mots, mais de ce qui les accompagne, ce qui se trouve autour des mots... J. Authier-Revuz a souligné l'étroitesse d'une conception du DR qui ne s'intéresserait qu'au contenu et à la forme des mots, à l'énoncé, et laisserait de côté les conditions de production de

l'énoncé, la situation d'énonciation... Le DI permet à Kleist de restituer la parole de ses personnages comme de véritables actes d'énonciation, et non plus seulement comme des énoncés. Ou encore, pour employer le vocabulaire de l'analyse conversationnelle (Kerbrat-Orecchioni : 2001) : si l'on considère que la communication dialogale est multicanale, qu'elle est constituée autant par le message verbal que par les informations para- ou non-verbales, le discours indirect s'avère ici plus à même d'en révéler la plurisémiotité !

## 4.2 DI et formules d'introduction : la fonction de cadrage

### La désignation des personnages

C'est dans la désignation des personnages que se révèle la non-filiation du DI avec le DD, l'autonomie et l'indépendance réciproque des deux formes de DR. Le fameux *dipus hat gesagt, dass er seine Mutter heiraten will* (exemple traduit de Banfield) montre que la désignation nominale dans le DI est souvent le fait de L1 (ici celui qui rapporte les propos d'Édipe) et non pas de L2 (Édipe ne peut avoir dit « meine Mutter », c'est la tragédie d'Édipe d'avoir épousé Jocaste sans savoir qu'elle était sa mère...), alors même que cette désignation se trouve à l'intérieur de la subordonnée, qui est censée représenter le dit de L2.

Il n'y a jamais d'évaluation, positive ou négative, de la part du narrateur de *La Marquise d'O...* lorsqu'il nomme ses personnages. Cette désignation est toujours en effet la plus simple qui soit, c'est par son titre (*die Marquise, der Graf*), sa fonction (*der Forstmeister, der Kommandant*), son rôle familial (*die Mutter*), son nom (*Frau von G...*, l. 39) que le personnage sera nommé ; s'il n'est pas en début de chaîne de désignation, il sera repris par un pronom, jamais en revanche on ne trouve de groupe nominal de type évaluatif, avec épithète ou expansion à droite (jamais on ne lira *die schöne Marquise, der errötende Graf, der strenge Vater...*, tout au plus des relatives appositives, cf. l. 8-9). Difficile de trouver plus sévère mise à distance, et plus grand refus de familiarité d'un narrateur avec ses personnages que dans *La Marquise d'O...* Le narrateur pousse même la retenue jusqu'à ne jamais nommer son héroïne par son prénom ! C'est le Comte qui l'appelle *Julietta* (l. 97), pas le narrateur...

### Les verbes introducteurs

Cette neutralité du narrateur Kleist, on la retrouve dans le choix des verbes introducteurs. Ce sont des verbes du dire, qui renvoient de la manière la plus sobre au type d'acte illocutoire accompli par le personnage : déclaration, plus ou moins longue (*sagte / erzählte*), question (*fragte*), réponse (*antwortete*), exclamation (*rief*), les verbes les plus outranciers (l. 46 *versetzte*, l. 44 *bemerkte*) ne marquant jamais qu'une précision de l'acte déclaratif (en position non initiale, ou petite pointe d'évaluation marquant le statut secondaire de cette réplique). Ce n'est donc pas non plus dans le choix des verbes introducteurs que se trouve la réponse à notre question (en quoi le DI est-il plus informatif que le DD ?) : on ne peut pas faire plus neutre...

Et pourtant, c'est bien dans cette formule introductrice que l'on peut comprendre la nécessité pour Kleist de recourir au DI plutôt qu'au DD ; pas dans le choix de la désignation du personnage, pas dans le choix du verbe introducteur, mais dans la possibilité de faire graviter autour de ce groupe verbal minimal (sujet-verbe + *dass*) tout un faisceau d'indications se rapportant directement au dit du personnage, sans que celles-ci soient ressenties comme des ruptures énonciatives.

## Les didascalies narratives

Dès qu'on examine les diverses prises de parole, on constate qu'elles sont à chaque fois précisées dans leur accomplissement spatial, qu'elles nous fournissent de très précieuses indications quant au FAIRE gestuel du personnage : c'est la mère qui regarde par la fenêtre (l. 6) et qui n'ose pas parler à voix haute, pendant que le père fait les cent pas (l. 9), c'est le comte qui rougit et baisse les yeux sur son assiette (l. 33-34), c'est l'Inspecteur des Forêts qui s'assoit auprès de sa sœur (l. 49) et se relève (l. 59)...

Jamais Kleist ne s'autorise à nous faire des commentaires sur les pensées qui agitent ses personnages, il ne va pas s'installer dans leur tête (la fiction comme le lieu de la « Transparence intérieure », « Transparent Minds » – cf. Cohn 1981), on ne trouve nulle part de descriptions, ni de longs discours narrativisés, où le narrateur décrirait et commenterait les actes de ses personnages. Ce sont les personnages qui ont la parole, presque constamment. Les passages réservés au seul narrateur sont brefs, voire laconiques (l. 1), si l'on excepte les discours narrativisés, qui assument une fonction résumante pour la parole des personnages (l. 20-21 : *unterhielt er den Kommandant vom Krieg, und den Fortmeister von der Jagd* ; l. 12 : *Der Fortmeister erzählte, wie bestimmt, auf einige Vorstellungen des Kommandanten, des Grafen Antworten ausgefallen wären*). La fonction principale des interventions du narrateur se révèle être **une fonction de cadrage du dit** (l. 19-23, l. 80-82), elles lui redonnent son origine et lui restituent les conditions de son accomplissement (c'est-à-dire les conditions d'énonciation), en cela en tous points comparables aux **didascalies** du théâtre. On comprend mieux dès lors l'impression de familiarité, de fidélité à l'écriture, lorsqu'on découvre l'adaptation de Rohmer : parce qu'on y retrouve non seulement les paroles, mais aussi tous les gestes des personnages, tels qu'ils sont décrits par Kleist. Et ce sont ces minutieuses didascalies qui ressortissent au narrateur, qui ne pourraient pas sans inconfort s'accorder au style du DD. On rétorquera que ces didascalies sont également possibles au DD : c'est la Marquise qui lance un regard timide vers son père (l. 10-11), baisse avec humeur les yeux sur son ouvrage (l. 16-17), ou dont les yeux brillent (incise l. 55-56 : dans ce dernier exemple, flagrante contradiction du verbal, tout de modestie - s'il le faut, je l'épouserai - et du non-verbal - joie sans retenue). La différence, toutefois, réside dans la présence ou l'absence d'homogénéité énonciative. Au DD, chaque indication scénique constituerait une rupture dans l'alternance des tours de parole, obligerait le lecteur à passer constamment d'un système d'énonciation à un autre. Avec le DI, indications scéniques et dit du personnage peuvent alterner sans heurts puisqu'ils relèvent tous deux du même système énonciatif.

Chez Kleist, le narrateur est observateur, regard, c'est par le regard qu'il porte au corps et aux gestes de ses personnages que ses derniers se révèlent à nous. Autant que le dit des personnages, autant que la parole et le verbe, ce sont leurs motivations profondes, cachées ou inconscientes, qui lui importent, motivations proprement indicibles, mais que trahissent leurs mouvements et leur corps. L'alternance des répliques dans un dialogue au DD rendrait plus fastidieux l'usage récurrent de didascalies. Le DI permet à Kleist d'allier harmonieusement langage du corps (dans la formule d'introduction, d'incise ou de clôture) et langage verbal.

### **4.3 La fonction d'objectivation**

#### **Vers une conception originelle du DI : l'*oratio obliqua* comme langue de l'objectivité**

J'en arrive maintenant à ce qui constitue la dernière et ultime fonction du DI dans cette nouvelle, la fonction que j'appellerai d'objectivation, ou de mise à distance.

Il n'est pas inintéressant de rappeler l'évolution des pratiques des formes de DR, qui a considérablement varié depuis les Latins jusqu'à nos jours, et plus précisément l'évolution de l'image du DI : pour les Latins, *l'oratio obliqua*, ancêtre du DI, c'était la langue officielle juridique, la langue de la loi et donc de la vérité, au contraire de *l'oratio recta* (ancêtre du DD), langue réservée à la fiction (et au mensonge) :

S'exprimer en style indirect, c'est adopter le style de la loi, c'est parler la loi, c'est, selon le mot de Montaigne, dire le vrai. [...] [*l'oratio obliqua*] confère un statut officiel à l'énoncé (entendu ici comme relation d'événement) qu'il rapporte. (Rosier : 1999, 16)

Chez Kleist, on est beaucoup plus proche de cette conception ancienne du DI que de l'image moderne du faux DR. Le DI compris comme une façon de ne pas entrer dans la subjectivité des personnages, de nous les présenter avec impartialité, dans toutes leurs contradictions, sans jamais prendre leur parti. Le DI en tant que gage de non-ingérence, de non subjectivisme laisse au lecteur le choix de sa propre interprétation. L'accumulation des marqueurs syntaxiques forts devient proportionnelle au degré de distance qu'adopte le narrateur vis-à-vis de ses personnages, à son degré de plus ou moins grande dissonance : c'est ce qu'on peut constater avec l'exemple de la subordonnée. Le terme de dissonance, emprunté à Dorrit Cohn (1981 : 42), ne doit pas être confondu avec ceux de désaccord ou disharmonie entre le narrateur et ses personnages, il fait simplement état d'une dissociation entre les deux consciences, à l'inverse de la consonance, attitude qui renvoie à une absorption du narrateur dans la conscience de son personnage (observable par exemple dans le DIL et le Monologue Intérieur).

#### **Dissonance et subordonnées**

Charles Bally, dans son article sur le DIL (1912), invoque comme justification de l'expansion du DIL dans la littérature moderne la nécessité d'alléger le DI, un DI qui à la longue, à force de cumuler les verbes introducteurs, les structures enchâssées, finirait par être

indigeste et indisposer le lecteur. La possibilité de renoncer à la structure subordonnée et de marquer un énoncé comme étant un DR par la seule présence du subjonctif constitue, au départ, une supériorité de l'allemand sur le français :

À première vue, il semble vraiment difficile que le français égale l'aisance du style indirect allemand ou même en approche ; en allemand on peut prolonger indéfiniment le discours indirect en lui conservant toutes les nuances et tous les mouvements de l'expression directe : cela sans le secours d'aucun signe de subordination, et grâce au simple passage des verbes indirects au mode subjonctif ; l'emploi de ce mode est comparable à celui d'une clé de transposition permettant de faire passer automatiquement une mélodie dans une autre tonalité. (Bally : 1912, 550)

Kleist déroge dans cet extrait à toutes les règles du « beau style », à moins que l'on ne considère que l'accumulation de subordonnées soit chez lui l'empreinte du classicisme (un jugement parfois prononcé à l'égard de *La Marquise*). On trouve quelques structures avec verbe en position seconde (V2, cf. *infra*), mais la majorité des énoncés au DI sont enchâssés avec verbe en position finale. La surenchère hypotaxique est commune à toutes les nouvelles de Kleist (procédé d'emboîtement dit de *Einschachtelung*, poussé jusqu'aux limites de l'intelligible dans une nouvelle comme *Der Zweikampf*), et l'on a parfois mis en parallèle cette subordination frénétique avec la volonté de retranscrire le réel dans sa simultanéité : le découpage en séquences enchâssées les unes dans les autres, parce qu'il crée un mouvement narratif scandé, constamment interrompu, renverrait à la non-linéarité du réel. Ici, on peut trouver une autre motivation : celle de repousser les frontières des genres littéraires. Avec le DI et la subordonnée, Kleist dramaturge choisit d'adapter le théâtre aux lois de la littérature narrative. Il ne s'agit pas ici de surmarquage du DI (mention de la source énonciative + verbe introducteur + subjonctif + verbe en position finale), mais de la volonté d'insérer le plus possible la parole des personnages dans le genre épique : cet extrait qui a tout de la scène s'en distingue justement par l'emploi continu de la troisième personne, du subjonctif et de la subordonnée, c'est la redondance de ce marquage qui permet à Kleist de concilier dans *la Marquise* les deux genres apparemment inconciliables du théâtre et du récit.

La structure de la subordonnée enchâsse la parole des personnages : elle la ceinture, la cerne, l'emprisonne. On peut voir dans cet environnement syntaxique la marque d'une société pétrie de règles et de conventions, qui jugule et réprime la parole des personnages. On peut dire aussi que pour Kleist narrateur, la subordonnée est aussi, comme l'est le subjonctif, une manière d'objectiver les paroles de ses personnages : en même temps qu'il restitue leurs paroles, il signale la nécessité de s'en tenir à distance. Dans cette optique, on opposera l'intervention du Comte dans l'anecdote du cygne (l. 25-33, avec verbe en position finale), à sa dernière apparition, où ses propos sont rapportés alternativement sous la forme d'un DI syntaxiquement atténué (V2 : l. 79-80, l. 83, l. 91-92...), voire au DD (l. 85-88, l. 97-99). Là encore, le choix de la forme de DR (plus ou moins indirecte) fait sens : il coïncide avec une variation du degré de dissonance.

## **Dissonance et subjonctif II : l'ironie du narrateur**

L'apparition du cygne... : un des passages-clé de la nouvelle, en tout cas pour la compréhension du personnage du Comte. C'est aussi la plus longue prise de parole d'un personnage (une dizaine de lignes) qui se donne à lire sous la forme d'une véritable cascade hypotaxique (pas moins de six subordonnées, deux *wie* et quatre *dass*). Là où l'emploi de la structure en V2 aurait été stylistiquement attendu, une fois énoncées les premières phrases sous forme de subordonnées, et surtout étant donné l'éloignement grandissant du translatif par rapport à son verbe introducteur le dernier *dass* (l. 32) se situe quand même sept lignes après le *erzählte* (l. 24) ! , Kleist s'obstine à marquer le dit de son personnage comme étant celui du Comte, et non pas le sien, dans une dissonance d'autant plus grande qu'elle est secondée par le subjonctif II. C'est sur l'emploi de ce Subjonctif II que je voudrais clore mon analyse, sur une alliance, ici bien malicieuse, entre forme et fond.

On a souvent vu dans la *Marquise* un récit à suspense, construit comme un roman policier. La première partie, de l'annonce scandaleuse dans le journal par lequel débute le récit, à la découverte de la paternité du violeur, fait endosser au lecteur qui découvre le texte le rôle de détective : confronté dès les premières pages au crime (une femme enceinte qui ignore tout de l'acte de conception et du père), il va lire alors les pages qui déroulent la narration des événements qui ont précédé l'annonce avec la ferme intention de résoudre l'énigme (qui est le père ?). La tirade du Comte, c'est l'aveu, sous forme symbolique, de son crime : le cygne, c'est la Marquise, identité que révèle d'ailleurs la confusion grammaticale (l. 30, *sie* pour *der Schwan*, avant la mention du prénom *Thinka*), la blancheur du cygne, la pureté, la boue représentent la Marquise restée pure malgré le viol qu'elle a subi. La tirade du Comte, c'est la tentative de se faire entendre - et pardonner - par la Marquise. Un acte de courage inouï, mais qui reste incompris de tous les convives. Et le lecteur ? Eh bien, il est temps pour lui de comprendre, s'il n'a pas encore compris... C'est à cela que sert le subjonctif II : il est l'indice grammatical qui vient se rajouter à la valeur symbolique de l'histoire, le clin d'œil de connivence du narrateur à son lecteur. Derrière cette histoire incongrue de cygne, il y a plus qu'un souvenir d'enfance ressurgi à la faveur d'un accès de fièvre, c'est de viol qu'il s'agit... Dans ce contexte de subjonctif I, le subjonctif II est volontaire : il ajoute un surcroît de distance, qui correspond exactement au surcroît interprétatif dont dispose ici le narrateur sur les autres personnages (ah l'indicible ironie contenue dans la formule *Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur Marquise, interessanten Züge*, l. 24-25), il est indice d'un excédent de savoir que Kleist veut faire partager à ses lecteurs : on pourrait l'appeler le subjonctif II du second degré...

Ce subjonctif II, on le retrouve encore une fois, en fin de texte, dans un retour au DI qui peut surprendre, après l'échange qui vient d'être rapporté au DD (l. 97-100 : *Julietta, so bin ich einigermassen beruhigt [...] Vermählen, wiederholte der Graf*), dans la réplique qui amène le dénouement de la scène. Pour cette réplique finale (où se trouvent abordés, encore une fois indirectement, les thèmes du viol et de la grossesse à laquelle la Marquise va bientôt se retrouver confrontée...), Kleist délaisse le futur de l'indicatif (que serait l'énoncé au DD) et le futur au subjonctif I (envisageable), et choisit la perspective de l'ironie allusive, avec l'emploi du subjonctif II : *es würde ein Tag kommen, wo sie ihn verstehen würde* (l. 101). Le lecteur attentif, interpellé de la sorte, s'arrête et sourit : lui, pense-t-il, a déjà compris...

## 5 Conclusion

Au terme de cette analyse, on est à mille lieues d'une conception des formes de DR qui seraient plus ou moins fidèles à une parole originale. Il s'agit, au fond, de bien autre chose : non pas de rapporter un contenu, mais de mettre en place les rapports énonciatifs ; dans le double mouvement de mise à distance ou d'appropriation des discours, c'est tout le rapport à l'autre qui se trouve déterminé. On a pu dire de Kleist narrateur qu'il était « glacé » (Marthe Robert : 1981, 30, 113, 115) - un avis que je ne partage pas. Cette froideur que certains lui reprochent dans ses nouvelles, elle est impartialité, distance, liberté laissée au lecteur : et c'est le DI qui, souvent, la crée.

La prose de Kleist est une énigme. La problématique du DR fournit au lecteur un outil précieux, transversal (valable autant pour le linguiste que pour le littéraire), qui lui donne parfois le sentiment de pouvoir approcher de tout près le mystère Kleist, de lever certaines voiles... Mais à chaque nouvelle lecture, se déplace, intacte, toujours renouvelée : *es wird für uns nie der Tag kommen, wo wir ihn ganz verstehen werden...*

Article disponible sur la *Clé des langues, allemand*

<http://cle.ens-lyon.fr/ling-textuelle/de-l-usage-du-discours-indirect-dans-la-nouvelle-die-marquise-von-o-de-kleist>

Avec l'aimable autorisation de reproduction des [Nouveaux Cahiers d'Allemand](#). Article paru dans : *NCA* 2002/2, 211-231.

## Ouvrages cités

- Authier, Jacqueline (1978), « Les formes du discours rapporté », *DRLAV* 17, 1-88.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard [1975]. Tout particulièrement les chapitres : « Discours poétique, discours romanesque », 99-121 ; « Le plurilinguisme dans le roman », 122-151.
- Bally, Charles (1912), « Le style indirect libre en français moderne I », *Germanistisch-Romanische Monatsschrift* 4, 549-556.
- Banfield, Anne (1995), *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil.
- Behr, Irmtraud / Quintin, Hervé (1995), « Doppelt gemoppelt hält besser », Métrich, René / Vuillaume, Marcel (eds), *Rand und Band, Festschrift für Eugène Faucher zum 60. Geburtstag*, Tübingen, Narr, 85-100.
- Cohn, Dorrit (1981), *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil (trad. fr. de *Transparent Minds*, 1978).
- Confais, Jean-Paul (21995), *Temps - mode - aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (1e éd. 1990).
- Damourette J. & Pichon E. (1971), *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française 1911-1940*, 7 tomes + 1 complément, Paris, d'Artrey.
- Ducrot, Oswald (1984), *Le Dire et le Dit*, Paris, Minuit. Chap. VIII : « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », 171-233.

- Genette, Gérard (1972), « Discours du récit », Paris, *Figures III*, Seuil, 65-273.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (2001), *Les actes de langage dans le discours*, Paris, Nathan.
- Maingueneau, Dominique (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Marschall, Gottfried (2001), « Formes de discours rapporté (ou discours second) en allemand, première partie », *Nouveaux Cahiers d'Allemand* 19/3, 473-497. « Deuxième partie », *Nouveaux Cahiers d'Allemand* 19/4, 595-618.
- Pérennec, Marie-Hélène (1992), « Les techniques du discours rapporté dans la nouvelle *Simultan* d'Ingeborg Bachmann », Gréciano, Gertrud / Kleiber, Georges (eds), *Systèmes interactifs. Mélanges en l'honneur de Jean David*, Paris, Klincksieck, 323-333.
- Robert, Marthe (1981), *Un homme inexprimable. Essai sur l'œuvre de Heinrich von Kleist*, Paris, L'arche.
- Rosier, Laurence (1999), *Le discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Paris / Bruxelles, Duculot.



## ANNEXE 1

### **Die Marquise von O.** **Heinrich von Kleist, *Sämtliche Erzählungen*, Reclam, 129-134.**

*Etudiez les formes de discours second dans le texte suivant*

Inzwischen war die Familie in der lebhaftesten Unruhe. Der Forstmeister erzählte, wie bestimmt, auf einige Vorstellungen des Kommandanten, des Grafen Antworten ausgefallen wären; meinte, daß sein  
5 Verhalten einem völlig überlegten Schritt ähnlich sehe; und fragte, in aller Welt, nach den Ursachen einer so auf Kurierpferden gehenden Bewerbung. Der Kommandant sagte, daß er von der Sache nichts verstehe, und forderte die Familie auf, davon weiter nicht in seiner Gegenwart zu sprechen. Die Mutter sah alle Augenblicke aus dem Fenster, ob er nicht kommen, seine leichtsinnige Tat bereuen, und wieder gut machen werde. Endlich, da es finster ward, setzte sie sich zur Marquise nieder, welche, mit vieler  
10 Emsigkeit, an einem Tisch arbeitete, und das Gespräch zu vermeiden schien. Sie fragte sie halblaut, während der Vater auf und niederging, ob sie begreife, was aus dieser Sache werden solle? Die Marquise antwortete, mit einem schüchtern nach dem Kommandanten gewandten Blick: wenn der Vater bewirkt hätte, daß er nach Neapel gereist wäre, so wäre alles gut. Nach Neapel! rief der Kommandant, der dies gehört hatte. Sollt ich den Priester holen lassen? Oder hätt ich ihn schließen lassen und arretieren, und mit  
15 Bewachung nach Neapel schicken sollen? - Nein, antwortete die Marquise, aber lebhaft und eindringliche Vorstellungen tun ihre Wirkung; und sah, ein wenig unwillig, wieder auf ihre Arbeit nieder. - Endlich gegen die Nacht erschien der Graf. Man erwartete nur, nach den ersten Höflichkeitsbezeugungen, daß dieser Gegenstand zur Sprache kommen werde, um ihn mit vereinter Kraft zu bestürmen, den Schritt, den er gewagt hatte, wenn es noch möglich sei, wieder zurückzunehmen. Doch vergebens, während der  
20 ganzen Abendtafel, erhartete man diesen Augenblick. Geflissentlich alles, was darauf führen konnte, vermeidend, unterhielt er den Kommandanten vom Kriege, und den Forstmeister von der Jagd. Als er des Gefechts bei P..., in welchem er verwundet worden war, erwähnte, verwickelte ihn die Mutter bei der Geschichte seiner Krankheit, fragte ihn, wie es ihm an diesem kleinen Orte ergangen sei, und ob er die gehörigen Bequemlichkeiten gefunden hätte. Hierauf erzählte er mehrere, durch seine Leidenschaft zur  
25 Marquise interessanten, Züge: wie sie beständig, während seiner Krankheit, an seinem Bette gesessen hätte; wie er die Vorstellung von ihr, in der Hitze des Wundfiebers, immer mit der Vorstellung eines Schwans verwechselt hätte, den er, als Knabe, auf seines Onkels Gütern gesehen; daß ihm besonders eine Erinnerung rührend gewesen wäre, da er diesen Schwan einst mit Kot beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei; daß sie immer auf feurigen Fluten  
30 umhergeschwommen wäre, und er Thinka gerufen hätte, welches der Name jenes Schwans gewesen, daß er aber nicht im Stande gewesen wäre, sie an sich zu locken, indem sie ihre Freude gehabt hätte, bloß am Rudern und In-die-Brust-sich-werfen; versicherte plötzlich, blutrot im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe: sah wieder auf seinen Teller nieder, und schwieg. Man mußte endlich von der Tafel aufstehen; und da der Graf, nach einem kurzen Gespräch mit der Mutter, sich sogleich gegen die Gesellschaft verneigte,  
35 und wieder in sein Zimmer zurückzog: so standen die Mitglieder derselben wieder, und wußten nicht, was sie denken sollten. Der Kommandant meinte: man müsse der Sache ihren Lauf lassen. Er rechne wahrscheinlich auf seine Verwandten bei diesem Schritte. Infame Kassation stünde sonst darauf. Frau von

G... fragte ihre Tochter, was sie denn von ihm halte? Und ob sie sich wohl zu irgend einer Äußerung, die ein Unglück vermiede, würde verstehen können? Die Marquise antwortete: Liebste Mutter! Das ist nicht  
40 möglich. Es tut mir leid, daß meine Dankbarkeit auf eine so harte Probe gestellt wird. Doch es war mein  
Entschluß, mich nicht wieder zu vermählen; ich mag mein Glück nicht, und nicht so unüberlegt, auf ein  
zweites Spiel setzen. Der Forstmeister bemerkte, daß wenn dies ihr fester Wille wäre, auch diese  
Erklärung ihm Nutzen schaffen könne, und daß es fast notwendig scheinen ihm irgend eine bestimmte zu  
45 geben. Die Obristin versetzte, daß da dieser junge Mann, den so viele außerordentliche Eigenschaften  
empfehlen, seinen Aufenthalt in Italien nehmen zu wollen, erklärt habe, sein Antrag, nach ihrer Meinung,  
einige Rücksicht, und der Entschluß der Marquise Prüfung verdiene. Der Forstmeister, indem er sich bei  
ihr niederließ, fragte, wie er ihr denn, was seine Person anbetreffe, gefalle? Die Marquise antwortete, mit  
einiger Verlegenheit: er gefällt und mißfällt mir; und berief sich auf das Gefühl der anderen. Die Obristin  
50 sagte: wenn er von Neapel zurückkehrt, und die Erkundigungen, die wir inzwischen über ihn einziehen  
könnten, dem Gesamteindruck, den du von ihm empfangen hast, nicht widersprechen: wie würdest du  
dich, falls er alsdann seinen Antrag wiederholte, erklären? In diesem Fall, versetzte die Marquise, würd  
ich - da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wünsche - sie stockte, und ihre Augen  
glänzten, indem sie dies sagte - um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen. Die  
Mutter, die eine zweite Vermählung ihrer Tochter immer gewünscht hatte, hatte Mühe, ihre Freude über  
55 diese Erklärung zu verbergen, und sann, was sich wohl daraus machen lasse. Der Forstmeister sagte,  
indem er unruhig vom Sitz wieder aufstand, daß wenn die Marquise irgend an die Möglichkeit denke, ihn  
einst mit ihrer Hand zu erfreuen, jetzt gleich notwendig ein Schritt dazu geschehen müsse, um den Folgen  
seiner rasenden Tat vorzubeugen. Die Mutter war derselben Meinung, und behauptete, daß zuletzt das  
Wagstück nicht groß wäre, indem bei so vielen vortrefflichen Eigenschaften, die er in jener Nacht, da das  
60 Fort von den Russen erstürmt ward, entwickelte, kaum zu fürchten sei, daß sein übriger Lebenswandel  
ihnen nicht entsprechen sollte. Die Marquise sah, mit dem Ausdruck der lebhaftesten Unruhe, vor sich  
nieder. Man könnte ihm ja, fuhr die Mutter fort, indem sie ihre Hand ergriff, etwa eine Erklärung, daß du,  
bis zu seiner Rückkehr von Neapel, in keine andere Verbindung eingehen wollest, zukommen lassen. Die  
Marquise sagte: diese Erklärung, liebste Mutter, kann ich ihm geben; ich fürchte nur, daß sie ihn nicht  
65 beruhigen, und uns verwickeln wird. Das sei meine Sorge! erwiderte die Mutter, mit lebhafter Freude; und  
sah sich nach dem Kommandanten um. Lorenzo! fragte sie, was meinst du? und machte Anstalten, sich  
vom Sitz zu erheben. Der Kommandant, der alles gehört hatte, stand am Fenster, sah auf die Straße  
hinaus, und sagte nichts. Der Forstmeister versicherte, daß er, mit dieser unschädlichen Erklärung, den  
Grafen aus dem Hause zu schaffen, sich anheischig mache. Nun so macht! macht! macht! rief der Vater,  
70 indem er sich umkehrte: ich muß mich diesem Russen schon zum zweitenmal ergeben! - Hierauf sprang  
die Mutter auf, küßte ihn und die Tochter, und fragte, indem der Vater über ihre Geschäftigkeit lächelte,  
wie man dem Grafen jetzt diese Erklärung augenblicklich hinterbringen solle? Man beschloß, auf den  
Vorschlag des Forstmeisters, ihn bitten zu lassen, sich, falls er noch nicht entkleidet sei, gefälligst auf  
einen Augenblick zur Familie zu verfügen. Er werde gleich die Ehre haben zu erscheinen! ließ der Graf  
75 antworten, und kaum war der Kammerdiener mit dieser Meldung zurück, als er schon selbst, mit Schritten,  
die die Freude beflügelte, ins Zimmer trat, und zu den Füßen der Marquise, in der allerlebhaftesten  
Rührung niedersank. Der Kommandant wollte etwas sagen: doch er, indem er aufstand, versetzte, er wisse  
genug! küßte ihm und der Mutter die Hand, umarmte den Bruder, und bat nur um die Gefälligkeit, ihm  
so gleich zu einem Reisewagen zu verhelfen. Die Marquise, obschon von diesem Auftritt bewegt, sagte  
80 doch: ich fürchte nicht, Herr Graf, daß Ihre rasche Hoffnung Sie zu weit - Nichts! Nichts! versetzte der  
Graf; es ist nichts geschehen, wenn die Erkundigungen, die Sie über mich einziehen mögen, dem Gefühl

widersprechen, das mich zu Ihnen in dies Zimmer zurückberief. Hierauf umarmte der Kommandant ihn auf das herzlichste, der Forstmeister bot ihm sogleich seinen eigenen Reisewagen an, ein Jäger flog auf die Post, Kurierpferde auf Prämien zu bestellen, und Freude war bei dieser Abreise, wie noch niemals bei einem Empfang. Er hoffe, sagte der Graf, die Depeschen in B... einzuholen, von wo er jetzt einen näheren Weg nach Neapel, als über M... einschlagen würde; zund da er, auf den äußersten Fall, entschlossen wäre, sich krank anzugeben, so versicherte er, daß wenn nicht unvermeidliche Hindernisse ihn abhielten, er in Zeit von vier bis sechs Wochen unfehlbar wieder in M... sein würde. Hierauf meldete sein Jäger, daß der Wagen angespannt, und alles zur Abreise bereit sei. Der Graf nahm seinen Hut, trat vor die Marquise, und ergriff ihre Hand. Nun denn, sprach er, Julietta, so bin ich einigermmaßen beruhigt; und legte seine Hand in die ihrige; obschon es mein sehnlichster Wunsch war, mich noch vor meiner Abreise mit Ihnen zu vermählen. Vermählen! riefen alle Mitglieder der Familie aus. Vermählen, wiederholte der Graf, küßte der Marquise die Hand, und versicherte, da diese fragte, ob er von Sinnen sei: es würde ein Tag kommen, wo sie ihn verstehen würde! Die Familie wollte auf ihn böse werden; doch er nahm gleich auf das wärmste von allen Abschied, bat sie, über diese Äußerung nicht weiter nachzudenken, und reiste ab.

## ANNEXE 2

### La Marquise d' O...

**Traduction par A.-I. et J. Cherbuliez, 1832 (*Contes*, volume II, pp. 33-151).**

**[https://fr.wikisource.org/wiki/La\\_Marquise\\_d'O.../Texte\\_entier](https://fr.wikisource.org/wiki/La_Marquise_d'O.../Texte_entier)**

L'emploi du DI et les subtiles variations entre les diverses formes de discours rapporté qu'offre la langue allemande sont entièrement gommées dans la traduction française de A.-I. et J. Cherbuliez (1832) donnée sur Wikisource. La version française recourt de manière prépondérante au discours direct et signale de surcroît chaque changement de locuteur par des tirets et passages à la ligne, tandis que le texte kleistien est composé d'un seul bloc. Par ailleurs, toutes les désignations des personnages sont modifiées : « die Familie » « Familie G. » devient « la famille de Géri », « die Mutter » devient « Madame de Géri » etc.

Cependant la famille de Géri était dans la plus vive inquiétude. Le maître des forêts raconta quelle réponse le comte avait faite au commandant. Celui-ci déclara n'y rien comprendre du tout ; et il fut résolu qu'il ne serait plus question de cette affaire. Madame de Géri regardait à chaque instant la fenêtre pour voir s'il ne viendrait pas réparer une telle inconséquence, mais la nuit commençant à tomber, elle s'assit à côté de la marquise, qui travaillait avec beaucoup de zèle près d'une table, et paraissait éviter toute conversation.

Elle lui demanda à mi-voix, tandis que le commandant allait et venait, ce qu'elle pensait de toute cette affaire.

La marquise répliqua en jetant un regard timide sur le commandant :

« Si mon père l'avait déterminé à partir pour Naples, tout eût bien tourné.

— Pour Naples ! s'écria le commandant, qui avait entendu ces paroles. Devais-je donc faire appeler un prêtre ou bien fallait-il le faire arrêter, et l'envoyer à Naples sous escorte ?

— Non ; mais des représentations vives et pressantes atteignent leur but, » reprit la marquise en baissant ses yeux sur son ouvrage d'un air un peu mécontent.

Enfin le comte parut. On chercha l'occasion de lui faire sentir l'inconvenance de la démarche qu'il avait faite, et de l'engager à la rétracter pendant que cela était encore possible. Mais durant tout le souper on ne put trouver cette occasion. Écartant avec intention tout ce qui pouvait y ramener, il entretint le commandant de l'art militaire, et le grand forestier de celui de la chasse. Ayant mentionné dans sa conversation l'escarmouche de P..., madame de Géri lui demanda comment il avait pu guérir de sa blessure dans un si petit endroit où l'on ne devait point trouver les secours nécessaires.

Alors il raconta plusieurs traits pour prouver combien sa passion pour la marquise l'avait occupé tandis qu'il était gisant sur son lit de douleur. Durant toute sa maladie, elle lui était apparue sous la forme d'un cygne qu'il avait vu à la campagne de son oncle lorsqu'il était encore enfant. Un souvenir surtout l'avait vivement attendri : un jour le cygne ayant été souillé de boue par lui, reparut plus beau et plus blanc après s'être plongé au milieu des flots. Il avait toujours disparu à sa vue au milieu d'une mer de feu ; en vain il avait appelé Thinka, nom que portait ce cygne ; il n'avait pu l'attirer à lui. Le comte termina ce singulier récit en protestant de nouveau qu'il adorait la marquise ; puis baissant ses regards sur son assiette, il se tut.

On se leva de table. Le comte, après quelques mots de conversation avec madame de Géri, salua ses hôtes, et se retira dans sa chambre. Ceux-ci demeurèrent encore quelques instans à causer.

« Il faut laisser les choses aller leur cours, dit le commandant. Sans doute il compte sur ses parens pour le tirer de ce mauvais pas ; autrement une infâme dégradation en serait la suite.

— Que penses-tu de tout cela, ma fille ? demanda madame de Geri à la marquise.

— Bonne mère, je ne puis croire ce que je vois. Il me fâche que ma reconnaissance soit mise à une si rude épreuve. Cependant j'avais résolu de ne pas me remarier ; je ne veux pas jouer une seconde fois le bonheur de ma vie, et d'une manière si hasardeuse surtout.

— Si c'est là votre ferme volonté, ma sœur, dit le maître des forêts, il serait bon je crois, de la lui signifier d'une manière positive pour en finir.

— Mais, reprit madame de Géri, ce jeune homme paraît doué de grandes qualités ; il désire fixer sa résidence en Italie ; il me semble donc que sa proposition mérite qu'on la pèse mûrement, et la décision de ma fille a besoin d'être mise à l'épreuve.

— Comment trouvez-vous sa personne ? demanda le grand-forestier à la marquise.

— Mais, répondit celle-ci un peu troublée, il me plaît et me déplaît tout à la fois ; au reste, je vous en fais juge vous-même.

— S'il revenait de Naples dans les mêmes sentimens, et que les renseignemens pris sur lui durant son absence fussent favorables, comment alors répondrais-tu à sa demande ? lui dit sa mère.

— Alors, si ses vœux paraissaient aussi sincères qu'aujourd'hui, repartit la marquise en rougissant, et tandis que ses regards brillaient d'un éclat plus vif, je les remplirais, pour accomplir ce que le devoir de la reconnaissance exige de moi. »

Madame de Géri, qui avait toujours vivement désiré de voir sa fille se remarier, eut peine à cacher le plaisir que lui causait cette réponse.

« Eh bien, reprit le grand-forestier en se levant, puisque ma sœur pense pouvoir un jour lui accorder sa main, il faut dès à présent faire un pas pour prévenir les suites dangereuses de sa folle démarche.

Madame de Géri partagea cet avis, et ajouta qu'après toutes les brillantes qualités que le jeune comte avait déployées devant elle, sa fille ne risquait pas grand'chose en le jugeant favorablement.

La marquise, agitée d'un trouble inexprimable, tenait ses yeux fixés sur le plancher.

« On pourrait, continua sa mère, lui promettre que d'ici à son retour de Naples, tu n'accorderas ta main à nul autre.

— Je ne craindrais pas, ma bonne mère, de lui donner cette promesse, mais je crains seulement qu'elle ne le satisfasse pas, et nous engage.

— Ne crains rien, repartit sa mère avec une grande joie, ce sont mes affaires. » Puis s'adressant au commandant : « Lorenzo, dit-elle, qu'en penses-tu ? »

Le commandant, qui avait tout entendu, était devant la fenêtre ; il regardait dans la rue et ne disait rien.

« Je me fais fort, assura le grand-forestier, de renvoyer le comte avec cette déclaration transitoire.

— Eh bien, que cela soit fait ainsi, s'écria le commandant en se retournant ; je vais pour la seconde fois me rendre à ce Russe. »

Madame de Géri l'embrassa, ainsi que la marquise, qui, tandis que son père souriait de son ardeur, demanda comment on ferait pour annoncer de suite cette décision au comte. On résolut que le grand-forestier irait le prier de vouloir bien se rendre pour un instant dans la salle où l'attendait la famille réunie.

Le comte répondit qu'il allait venir. À peine le domestique chargé de cette réponse avait-il accompli son message, qu'on entendit ses pas, et, entrant dans la chambre, il se jeta aux pieds de la marquise, dans le plus violent trouble. Le commandant voulut lui dire ce qu'ils avaient résolu, mais lui se relevant : « C'est bien, j'en sais assez ; » puis il lui baisa la main, ainsi qu'à madame de Géri, et serra le frère dans ses bras. « Mais maintenant il me faudrait une chaise de poste, ajouta-t-il.

— J'espère, dit la marquise émue de cette scène touchante, que votre espérance ne vous a pas entraîné trop loin.

— Non non, repartit le comte ; rien n'est regardé comme avvenu, si les informations que vous prendrez sur mon compte ne sont pas d'accord avec les sentimens que je vous ai exprimés dans cette chambre. » Le commandant le pressa tendrement contre son cœur.

Le grand-forestier lui offrit sa propre voiture, et un chasseur courut à la poste chercher des chevaux. La joie la plus grande présidait à ce départ.

« J'espère, dit le comte, retrouver mes dépêches à B..., et de là prendre directement la route de Naples. Une fois arrivé dans cette ville, je ferai mon possible pour éviter d'aller à Constantinople ; en tout cas, je suis décidé à faire le malade, et alors d'ici à six semaines je serai de retour. » En ce moment son chasseur vint annoncer que la voiture était attelée, que tout était prêt pour le départ. Le comte prit son chapeau, puis s'approchant de la marquise, lui saisit la main.

« Juliette, lui dit-il, je me sens un peu plus tranquille ; » et il pressa sa main entre les siennes. « Cependant mon vœu le plus ardent eût été de me marier avant mon départ.— Vous marier ! s'écrièrent tous les membres de la famille.— Nous marier, répéta le comte ; et baisant la main de la marquise, qui lui demanda s'il était dans son bon sens, il lui assura qu'un jour viendrait où elle le comprendrait. Le commandant et son fils étaient sur le point de se fâcher de cette assertion ; leur faisant ses adieux avec la même chaleur, le comte les pria de n'y plus penser, et partit.