



HAL
open science

La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque. Cahiers d'études germaniques, 2004, N° 47-2, pp.19- 32. halshs-00425291v2

HAL Id: halshs-00425291

<https://shs.hal.science/halshs-00425291v2>

Submitted on 8 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Emmanuelle Prak-Derrington
École normale supérieure de Lyon

La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque

1. Le discours direct dans le texte fictionnel

1.1. Le discours direct comme parent pauvre de l'analyse littéraire des modes de discours

Le dialogue romanesque s'inscrit d'emblée dans une logique duelle : à la fois paroles de personnages et fragment narratif, constitutivement lié à la conversation, orale, autant qu'au mode littéraire – et donc au scriptural –, il est assujéti à une double orientation, qui a fait de lui jusqu'à ce jour le parent pauvre de la théorie des récits. À l'essor en linguistique du dialogue naturel (au sens générique d'entretien entre deux ou *plusieurs* personnes), origine et centre d'une analyse conversationnelle ou interactionnelle, correspond en effet une mise à l'écart du dialogue romanesque en poétique, dévalorisé au regard des nombreuses études concernant le récit en tant que diégèse ou encore celles portant sur la description. La question des fonctions du dialogue dans le roman reste encore marginale dans le champ de l'analyse littéraire¹. À l'intérieur même de cette dévalorisation, il semble que l'on doive faire une exception : celle des modes discursifs (discours direct, indirect, indirect libre,

1 Outre les numéros 64 et 65 de la revue *Pratiques*, on se reportera à l'étude de Sylvie DURRER 1994, qui propose une approche conversationnelle du dialogue romanesque et constitue peut-être le premier pas vers une typologie et une poétique.

narrativisé, voire discours direct libre) qui a suscité et suscite un engouement comparable chez les linguistes (problématique du discours rapporté²) comme chez les littéraires (représentation des paroles des personnages). En littérature, on observe toutefois là aussi un certain déséquilibre et un angle d'approche tout entier orienté vers la parole pensée plutôt que parlée, racontée plutôt que rapportée. Les modes de discours qui seraient dérivés de la langue quotidienne, discours direct et indirect, sont oubliés au profit de celui considéré comme spécifiquement littéraire, le discours indirect libre, objet, depuis le début du XX^e siècle, de « toutes les ferveurs analytiques »³. L'intérêt est fonction du degré d'ambiguïté ; le discours indirect libre intrigue, par sa complexité, son statut indéfinissable, inassignable, résolument mixte, conjuguant ou disjoignant, au sein d'un même énoncé, les voix du narrateur et du personnage. Le discours indirect libre fascine, parce qu'il semble refléter la perspective dialogique de la langue et du sujet, pluriels, divisés, tels qu'ils sont pensés depuis Bakhtine et Freud. Si la langue est dialogisme, polyphonie, hétérogénéité, alors le discours indirect libre en apparaît comme le symbole⁴. Avec le discours direct, au contraire, on se trouve confronté à un système (apparemment) ancré dans la transparence : en lieu et place d'une superposition des voix, une succession des voix, et un dialogisme non plus implicite, mais qui s'exhibe, se montre, dans une évidente simplicité, qui découpe, linéairement, le dit de « l'autre » dans celui de « l'un ». C'est « l'hétérogénéité montrée », univoquement marquée, selon Authier-Revuz⁵, auquel ressortit également le discours indirect.

La préférence marquée pour le discours indirect libre et la problématique de la pluralité des voix a de fait occulté la réflexion sur la parole successive, alternée ; les études sur le discours direct dans le récit, tant du point de vue de ses *fonctions* que de son *fonctionnement*, sont restées sans écho⁶ : c'est sur cette méconnaissance du discours direct et de sa structure, faussement simple, que je voudrais maintenant revenir.

1.2. La fiction de la fidélité du discours direct

2 Cf. la synthèse de ROSIER 1999.

3 DURRER 1994 : 27

4 *Ibid.*

5 AUTHIER-REVUZ 1984 : 98 ; 1992 : 38...

6 *Pratiques* 64 déc. 1989; Lane-Mercier 1989.

Objectivité et fidélité : telles sont les deux qualités que la tradition attribue au discours direct, conçu comme le premier des modes de discours, qui reproduirait de manière littérale les paroles prononcées, ou discours cité, sans traduction ou déformation de la part du discours citant. Cette théorie du « magnétophone », aussi illogique que celle-ci puisse paraître concernant des propos fictifs, est cependant maintenue dans le cadre de la fiction, et les dialogues romanesques sont encore le plus souvent considérés comme une imitation, et non pas comme une représentation, diégétique, de la parole. Alors que le discours indirect, le discours indirect libre ou le discours narrativisé ne s'affranchissent jamais de la tutelle de la voix narrative (comme autant de modes du *discours raconté*), le discours direct se démarque comme intrus à l'intérieur du récit, corps étranger clairement délimité par des frontières indélébiles (guillemets ou/ et passage à la ligne, ou/et tiret). Tout se passe comme si le narrateur s'arrêtait au seuil de la parole des personnages, comme si sa voix était mise entre parenthèses, en même temps que se déployait leur plurilinguisme. Cette opinion, dominante, se retrouve sous la plume d'aussi éminents théoriciens que Genette :

En tant qu'elle [l'imitation directe] consiste en paroles, discours tenus par des personnages (et il va de soi que dans une œuvre narrative la part de l'imitation directe se réduit à cela), elle n'est pas à proprement parler représentative, puisqu'elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif⁷.

ou même Bakhtine :

Mais là [dans les paroles des personnages] le plurilinguisme est objectivé. Il est montré, en somme, comme une *chose*, il n'est pas *au même plan* que le langage réel de l'œuvre : c'est le geste *représenté* du personnage, non la parole qui *représente*. Ici les éléments n'entrent pas avec les droits d'un autre langage, qui apporterait ses points de vue personnels, qui permettrait de dire ce qu'on ne saurait dire dans son propre langage, mais avec les droits d'une *chose représentée*⁸. (souligné dans le texte)

Et, de fait, nulle part dans la fiction on ne trouve d'espace où le texte semble à ce point reproduire et calquer une réalité, au lieu de la créer. Le discours

7 GENETTE 1966: 160.

8 BAKHTINE 1978 : 109.

direct fonctionne alors comme attestation de réalité, à l'intérieur même de la fiction. Dans le roman, le discours direct, qui est objectivement un énoncé primaire (et non pas secondaire ou rapporté) continue à se donner comme « citation » du dit du personnage⁹. Tout au plus concède-t-on comme altération et infraction à la littéralité de ce référent le processus de transcodage, le passage de l'oral à l'écrit.

2. Fonctionnement du discours direct

2.1. Authentifier la parole du personnage : l'effet de réel du discours direct

L'ajustement à la parole des personnages se signale de manière plurielle : on connaît bien sûr, sur le plan syntaxique, l'existence d'un système de repérage déictique autonome, différent de celui du narrateur, il faudrait y ajouter un processus de stylisation de l'oral¹⁰, et, plus généralement, l'adoption d'un « dialecte » individuel, à la syntaxe et au lexique spécifiques, autant de procédés que je me contenterai d'illustrer brièvement dans les exemples suivants.

Tout d'abord, l'imitation de la conversation passe par l'introduction dans le récit

(a) de marques phonétiques

Sehen Sie, Herr, doch bloß die Sderne an. Da sdehen sie und glitzern, es ist, weiß Gott, der ganze Himmel voll. [...] wenn wir da hinaufsehen, so müssen wir doch erkennen und versdehen, daß wir im Grunde Gewürm sind, elendes Gewürm und nicht weiter, – hab ich Recht oder Unrecht, Herr? (*Tonio Kröger* 313)

« *Please, give me the wurst-things there!* » sagte der Eine. « *That's not wurst, that's schinken* », sagte ein Anderer. (*Tonio Kröger* 317-318)

Le respect de ce qui serait la matière phonique originelle est d'autant plus manifeste que de tels énoncés sont impossibles au discours indirect : **Er sagte, dass that's not wurst, that's schinken*. La prononciation produit un indéniable effet de réel : l'accent régional (le remplacement de tous les « t »

9 Pour AUTHIER-REVUZ 1993 : 11 ; le discours direct correspond à une opération de citation, le discours indirect à une opération de reformulation (1993), ou de traduction (1978:63).

10 Cf. Durrer 1994 : 37-64, « Le style oralisé », chap. 2.

par des « d », en accord avec le côté un peu grotesque du personnage du négociant aux élans de poésie) ou l'insertion de la langue étrangère (ici la touche touristique, s'agissant d'Américains dans une station balnéaire de la mer du Nord) authentifient le parler du personnage et le caractérisent plus rapidement et efficacement que ne le ferait une longue présentation.

(b) morpho-syntaxiques

« Ich hab' die Heilige satt. Ich hab' gesehen, wohin das führt. Das geht nicht. Das geht bei uns nicht. [...] Wir müssen schauen, was wir mit uns anfangen können. Da sind die Toiletten und... und alles. »
Schließlich herausplatzend: « Es wußten ja doch alle, daß ich sowieso... ! » (*Gefallen* 38)

La suppression de la marque personnelle sur le verbe conjugué, les répétitions, les énoncés juxtaposés, non reliés par des connecteurs, autant que les énoncés elliptiques ou abruptement interrompus sont autant d'indices de la spontanéité d'une langue qui se construit au fur et à mesure de la progression linéaire.

(c) prosodiques

Nö so... was... aber... nö so was...! Herrgott, – was sagst... du denn eigentlich dazu?! [...] Ich armer alter Mann! Diese bübische Roheit!... Oh – äh! (*Gefallen* 35)

- « Ist sie tot?! » schrie Herr Kloterjahn...[...] « Nein, nicht ganz, wie? Noch nicht ganz, sie kann mich noch sehen... Hat sie wieder ein bißchen Blut aufgebracht? Aus der Lunge, wie? Ich gebe zu, daß es vielleicht aus der Lunge kommt... Gabriele. » (*Tristan* 253)

La ponctuation est le seul outil dont dispose l'écrivain pour rendre compte de l'intonation, des phénomènes mélodiques, accentuels et rythmiques. Les émotions des personnages, pour marquer le débit haché, l'indignation désemparée du vieil homme mis à la porte par le jeune amant dans *Gefallen* ou le refus du mari d'accepter l'annonce de la mort de sa femme dans *Tristan*, trouvent ainsi leur expression, à côté des marques lexicales (interjections...), dans l'accumulation de marques typographiques (tiret, points de suspension, d'interrogation, d'exclamation) qui fonctionnent comme autant d'auxiliaires de l'oralité.

Enfin, c'est par le style (lexique et syntaxe), le registre de langue, que la parole du personnage se distingue le plus sûrement de celle du narrateur et que se déploie le mieux la « plurivocalité » du roman :

« Gestern Abend habe ich euch gesehen! » sagte Rölling einmal.
 « Kleiner, nimm den Ausdruck meiner Hochachtung. So weit hat's
 wahrhaftig noch keiner mit ihr gebracht. Du bist ein Hauptkerl. Aber
 ein Schaf bist du doch. Viel mehr Avancen kann sie dir doch
 eigentlich gar nicht machen. Dieser notorische Tugendbold! Sie muß
 ja vollkommen in dich verliebt sein! Daß du nun nicht mal frisch
 drauflosgehst. » (*Gefallen* 23)

Les locutions, les évaluations sexistes, les attaques thématiques qui dynamisent les énoncés créent un langage phallocrate, virilement énergique, tel que le pratique l'étudiant expérimenté, mentor du héros ignorant et novice de *Gefallen*.

Il peut d'ailleurs s'agir d'un style non pas oralisé, mais écrit, comme en témoigne l'extrait de lettre suivant, également caricatural, où l'emploi d'adjectifs grandiloquents, de métaphores usées et de circonvolutions syntaxiques tracent le portrait d'un aspirant écrivain emphatique et pédant :

« Es ist », so setzte der Brief sien fort, « das unabweisliche Bedürfnis, das, was ich [Spinell] sehe, was seit Wochen als eine unauslöslliche Vision vor meinen Augen steht, auch Sie sehen zu machen, es Sie mit meinen Augen, in derjenigen sprachlichen Beleuchtung schauen zu lassen, in der es vor meinem inneren Blick steht. Ich bin gewohnt, diesem Drang zu weichen, der mich zwingt, in unvergeßlich und flammend richtig an ihrem Platze stehenden Worten meine Erlebnisse zu denen der Welt zu machen. » (*Tristan* 245)

2.2. La dualité du discours direct

La dualité – la duplicité du discours direct, c'est qu'il fait dire ce qu'il veut en feignant de faire redire. (Duval 1999 : 267)

Le discours direct est donc investi dans le roman d'une fonction authentifiante, de mise en place de l'effet de réel. Fiction dans la fiction, il se donne comme une reproduction de ce que serait le *signifiant* des paroles des personnages. La question se pose toutefois de la nature du rapport entre segment citant et segment cité.

En général, on pose l'existence de deux systèmes énonciatifs, indépendants et étanches l'un à l'autre (« La citation au discours direct [...] suppose la

dissociation entre les deux situations d'énonciation, citante et citée. Elle fait coexister deux systèmes énonciatifs autonomes »¹¹).

Ce faisant, on reconnaît certes la dualité du discours direct, mais on instaure entre les deux systèmes un faux rapport d'équivalence. Si le discours direct est fondé sur le mécanisme de la « citation », il convient de garder en mémoire l'ambivalence fondamentale de la citation, qui, selon les termes de Compagnon, est à la fois « un énoncé répété et une énonciation répétante », « une énonciation de répétition [...] [et] une *dénonciation* »¹².

Dans les textes non-fictionnels, l'apparente autonomie syntaxique du discours cité gomme le fait qu'il se trouve entièrement sous la dépendance du discours citant; ce n'est pas en termes de juxtaposition et de disjonction qu'il faut penser leur rapport, mais en termes d'insertion et d'enchâssement¹³.

Le miroir illusionniste du discours direct donne à voir des spectres, images spécieuses d'une réalité contrefaite qu'il fait miroiter à sa guise. Quel que soit le locuteur mis en scène, fictif ou réel, quoi qu'on lui fasse dire, ce n'est jamais que la voix maquillée du citateur qui se fait entendre dans ce jeu de ventriloquie¹⁴.

La situation se complique toutefois dans le cadre du dialogue romanesque, où l'échelonnement énonciatif est simulé : derrière le personnage, il y a apparemment le narrateur, mais derrière le narrateur (et le personnage), il y a, réellement, l'auteur. La dualité n'est donc pas toujours là où elle s'affiche : ce n'est plus seulement le narrateur qui infirme ou confirme le discours cité, l'auteur peut, lui-même, se trouver en désaccord avec le discours citant et présenté comme digne de foi du narrateur. Les constellations possibles, de consonance ou de dissonance, se trouvent multipliées. Le rapport de force, toujours en faveur du citant dans les textes non fictionnels, peut en fiction, se trouver inversé.

L'échelonnement énonciatif du discours direct impose inévitablement, sinon une manipulation, au moins un second degré dans l'interprétation du dit. Derrière l'apparente objectivité, derrière la fiction de l'effacement du citateur à la frontière des guillemets, œuvrent, nécessairement, le découpage,

11 MAINGUENEAU 1990: 87. Ou encore : le discours direct « préserve l'indépendance du [discours cité] à l'égard du [discours citant] ». (MAINGUENEAU 1994 : 122)

12 COMPAGNON 1979 : 55-56.

13 Cf. aussi AUTHIER-REVUZ 1978 : 52; 1993 : 11 etc.

14 DUVAL 1999 : 266.

l'intervention, l'interprétation qu'il donne du segment cité. Dans le dialogue romanesque, et du fait de la dualité constitutive du citateur, le discours direct peut fonctionner comme un véritable jeu de cache-cache. Il se révèle alors être un véritable langage indirect, non plus miroir, mais leurre, sans rien de simple, ni de direct.

2.3. Le discours attributif

La délimitation du discours cité est réelle, son autonomie fictive, qui ne peut abolir le cotexte dans lequel il s'inscrit. Dans le dialogue théâtral, les répliques des personnages sont encadrées par ce qu'il est convenu d'appeler les didascalies. Dans le roman, ce sont « les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue » (Sarraute 1956 : 105), et dans lesquelles on a vu longtemps, au mieux, une nécessité purement fonctionnelle, celle de la lisibilité, imposant, pour le bon déchiffrement du texte, de régir l'alternance des voix, au pire, un appendice artificiel et superfétatoire, une « encombrante convention » (Sarraute, *ibid.*). L'absence de terme établi et consensuel pour désigner tout ce qui relève de l'attribution du dit au sein du dialogue romanesque s'accorde ici avec le peu d'intérêt de la recherche pour ce sujet.

Pour désigner ce cotexte qui enserme la citation, et plutôt que de parler de didascalies narratives, j'emploierai l'expression, initiée par Gérard Prince, de « discours attributif »¹⁵, qui recouvre, tout d'abord, la dimension verbale du dit : désignation de la source énonciative et, éventuellement, du destinataire (Qui parle à qui ? syntagme introducteur avec nom du personnage, verbe de parole...), mais aussi sa dimension para-verbale : contexte (quand, où ?...) et conditions d'accomplissement (gestes, regards, intonation...).

Le discours attributif est, après la frontière typographique que constituent les alinéas, guillemets, tirets, le procédé le plus visible par lequel le narrateur se démarque du discours du personnage, le maintenant dans un espace signalé comme extérieur à lui-même, foncièrement hétérogène. Même minimaliste, le discours attributif marque le dialogue de l'empreinte – et l'emprise du narrateur. Il fonctionne, à l'évidence, comme le lieu privilégié d'inscription de l'axiologie et du système évaluatif du narrateur. Mais, et c'est là la spécificité du texte fictionnel, il arrive que le discours cité échappe au commentaire du narrateur.

15 PRINCE 1978.

De manière plus générale, le discours direct doit être conçu comme la forme la plus nette et la plus radicale de *mise à distance*¹⁶ de la parole de l'autre, aux antipodes du mode de fusion des voix qui fonde le discours indirect libre.

Il convient de s'interroger sur les modalités de cet éloignement. La mise à distance ostentatoire, que souligne et proclame le discours attributif, peut adopter de multiples valeurs, qui chaque fois, exigent d'être interprétées : ce n'est jamais que l'alternance de la parole qui est univoque, le lien entre les deux espaces du citant et du cité est lui, en revanche, constamment soumis à l'interprétation. La parole alternée n'est donc pas simple, en ce sens qu'elle autorise une infinité de variations entre les voix qu'elle délimite, de l'accord au désaveu, de la consonance à la dissonance, mais aussi entre la dimension verbale (donnée dans le cité) et non-verbale (donnée par le citant), variations qui ne pourraient être rendues au moyen d'une polyphonie constitutivement ambiguë et indifférenciée.

3. Deux exemples de mise à distance

C'est surtout par ce qu'il révèle de l'axiologie du narrateur qu'on s'est intéressé au discours attributif : en se concentrant notamment sur la désignation des personnages¹⁷ (nom propre, neutre, ou description définie, évaluative ?) ou sur la variété des verbes introducteurs, avec ce qu'ils véhiculent de présupposés (*sagen, antworten...* opposés aux *jammern, lügen...*). On constate toutefois que ces indications sont soumises à de moins grandes variations que dans les textes non-fictionnels¹⁸, et qu'elles ne constituent que la partie la plus visible et souvent la moins informative du discours attributif¹⁹. Le discours attributif, contrairement à la didascalie

16 C'est justement ce signal de mise à distance que véhicule le discours direct qui lui vaut d'être parfois rejeté par les romanciers : « [...] ces brèves formules, en apparence si anodines [...] sont en quelque sorte le symbole de l'ancien régime, le point où se séparent avec le plus de netteté la nouvelle et l'ancienne conception du roman. Elles marquent la place à laquelle le romancier a toujours situé ses personnages; en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs [...] » (Sarraute, 1956 : 107-108)

17 Cf. CORBLIN 1995 qui étudie les désignateurs ou chaînes de référence.

18 Hors fiction, HARRAS 2001 ne dénombre pas moins de 5 000 verbes et expressions susceptibles d'accompagner le discours rapporté.

19 Quels enseignements tirer par exemple d'une nouvelle comme *Tonio Kröger*, où le héros n'est jamais désigné autrement que par son nom et où on ne compte pas plus de 7 verbes introducteurs, tous non évaluatifs (*sagen, fragen, denken, antworten, erwidern, wiederholen, schreiben*) ?

théâtrale, excède largement la seule mention de l'acte et de la source du dit. Son importance, et l'impossibilité de le réduire à un appendice mécanique, est manifeste dès lors qu'on étudie certains dialogues, où il prend, ne serait-ce que quantitativement, autant de place que le discours cité. Les deux exemples ci-après mettent en lumière deux rapports différents entre cité et citant, deux manières différentes d'exploiter la dualité du discours direct.

3.1. Le citant questionne le cité : Kleist et le langage du corps

Chez Kleist, le discours attributif, si on le réduit à la désignation des personnages et au choix des verbes introducteurs, est toujours d'une grande neutralité, exempt de toute évaluation, positive ou négative :

« Nun », *sagte die Alte*, welche das ganze Gespräch von dem Fenster herab, mit angehört und bei dem Schein des Lichts bemerkt hatte, daß er ein Offizier war: « was bedeutet der Degen, den Ihr so schlagfertig unter Eurem Arm tragt? Wir haben Euch », *setzte sie hinzu*, indem sie sich die Brille aufdrückte, « mit Gefahr unseres Lebens eine Zuflucht in unserm Hause gestattet; seid Ihr herein gekommen, um diese Wohltat, nach der Sitte Eurer Landsleute, mit Verrätereie zu vergelten? » -Behüte der Himmel, *erwiderte der Fremde*, der dicht vor ihren Sessel getreten war. Er ergriff die Hand der Alten, drückte sie an sein Herz, und indem er, nach einigen im Zimmer schüchtern umhergeworfenen Blicken, den Degen, den er an der Hüfte trug, abschnallte, *sprach* er: Ihr seht den elendesten der Menschen, aber keinen undankbaren und schlechten vor Euch! – « Wer seid Ihr? » *fragte die Alte*; und damit schob sie mit dem Fuß einen Stuhl hin, und befahl dem Mädchen, in die Küche zu gehen, und ihm, so gut es sich in der Eil tun ließ, ein Abenbrot zu bereiten. (*Verlobung* 187-188, je souligne)

Les verbes du dire mentionnent le type d'acte illocutoire accompli (*sagte / enviderte / sprach / fragte / erwiderte*), les désignations, quoique définies, restent objectives (adjectifs non axiologiques : *die Alte / der Fremde*). Ce qui frappe en revanche, c'est que chaque réplique est précédée ou suivie du geste qui l'accompagne (relatives appositives, subordonnées en *indem*, compléments prépositionnels de manière...), et c'est cette association qui fait sens : influence du Kleist dramaturge, rythme si particulier de sa nouvelle, qui n'admet aucun temps mort, la parole n'existe jamais seule, loin d'interrompre l'action, elle la prolonge, elle n'est jamais donnée que s'inscrivant dans le faire gestuel du personnage. Le discours attributif se confond avec le récit, il devient impossible de les différencier. L'intrication

des deux plans - les mots et les gestes - plus qu'une apologie de l'action, se lit aussi comme la reconnaissance de la complexité - et des limites - de la communication verbale, que vient souligner, mais surtout contredire et désavouer le non-verbal.

Le discours attributif permet alors souvent de questionner la crédibilité et la fiabilité de la parole, démasquée comme insuffisante, inadéquate.

Le message verbal traduit les conventions sociales, c'est par le langage du corps que les personnages disent le vrai : ils rougissent, pâlisent, leurs yeux brillent, pleurent, alors même que parfois les mots se dérobent :

In diesem Fall, versetzte die Marquise, würd ich – da in der Tat seine Wünsche so lebhaft scheinen, diese Wunsche – *sie stockte, und ihre Augen glänzten, indem sie dies sagte* – um der Verbindlichkeit willen, die ich ihm schuldig bin, erfüllen. (*Marquise* 132, je souligne)

Le discours attributif contredit la réponse mesurée et raisonnable de la Marquise, pressée par sa mère de s'exprimer sur la demande en mariage du Comte. Le désir ne se dit pas. mais le sentiment du devoir, la dette de reconnaissance, si...

Sag mir an, sprach er, indem er ihr die Locken von der Stirne strich: was soll ich tun? Soll ich meine Sache aufgeben? Soll ich nach der Tronkenburg gehen, und den Ritter bitten, daß er mir die Pferde wieder gebe, mich aufschwingen, und sie dir herreiten? – Lisbeth wagte nicht : ja! ja! ja! zu sagen *sie schüttelte weinend mit dem Kopf, sie drückte ihn heftig an sich, und überdeckte mit heißen Küssen seine Brust.* « Nun also! » rief Kohlhaas. « Wenn du fühlst, daß mir, falls ich mein Gewerbe fortreiben soll, Recht werden muß: so gönne mir auch die Freiheit, die mir nötig ist, es mir zu verschaffen! » (*Kohlhaas* 25-26, je souligne)

Le silence de Lisbeth qui n'ose contredire la volonté de son mari n'équivaut pas à une absence de réponse : le discours attributif rend compte de ses pleurs, ses baisers, qui disent « Reste ! » et que Kohlhaas choisit d'ignorer.

Les mots ne révèlent jamais que le paraître, le visible... le faux, comme c'est le cas par exemple dans la nouvelle *Die Verlobung in St Domingo*, où ils conduisent les individus à leur perte. C'est Gustav qui tue sa fiancée Toni, pour avoir cru les apparences, ses paroles - elle a menti pour lui sauver la vie – au lieu d'avoir foi en ses gestes :

« Ach », rief Toni, und dies waren ihre letzten Worte : « du hättest mir nicht mißtrauen sollen!" Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus. Gustav raufte sich die Haare. Gewiß!, sagte er, da ihn die Vettern von der Leiche wegrißen: *ich hätte dir nicht mißtrauen sollen; denn du warst mir durch einen Eidschwur verlobt, obschon wir keine Worte darüber gewechselt hatten!* (*Verlobung* 223, je souligne)

Ainsi, le choix de la parole alternée²⁰ et de la dualité inhérente à ce mode de discours reflète-t-il chez Kleist des conflits irréductibles, la confrontation entre les mots et les gestes, le paraître et l'être, le dire et le faire comme autant de réalités plurielles et/ou antagonistes.

3.2. Le cité questionne le citant : le monologue final de Aschenbach dans *Der Tod in Venedig* ou le discours direct du personnage porte la parole de l'auteur

Le choix de la parole alternée et du discours direct peut avoir d'autres motivations et explications, mais il reste toujours un choix de la dualité et de la mise à distance, comme on peut le voir dans la nouvelle de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*. Dans ce texte, qui s'inscrit dans la tradition d'un récit dominé par un narrateur explicite et omniprésent, les pensées et la psychologie de Aschenbach sont majoritairement exposées par le récit et, ponctuellement, rapportées au discours direct, qu'il s'agisse de répliques isolées ou de longs monologues²¹. Le discours indirect libre, attesté dans la première partie de la nouvelle, en disparaît entièrement dans la deuxième partie, lorsque le déclin et la « chute » de l'artiste sont données comme inéluctables. Dans la *Transparence intérieure*, Dorrit Cohn a magistralement analysé l'évolution du narrateur²². Celui-ci, de l'état de consonance initiale, se distancie de plus en plus nettement de son personnage et adopte en permanence²³ une attitude de supériorité maximale, de dissonance²⁴, qui va de

20 Il faut préciser que chez Kleist, le mode de discours dominant est le discours indirect, qui s'apparente au discours direct en ce qu'il refuse lui aussi la confusion des voix. Cf. Prak-Derrington 2002.

21 En ce qui concerne les paroles rapportées, le discours direct signale, dans l'économie narrative, un rôle de premier plan : ainsi, les dialogues au discours direct sont réservés aux rencontres avec les mystérieux personnages sériels, les «messagers de la mort» (le matelot, le gondolier, le chanteur...).

22 COHN 1981 : 43-45.

23 Cf. *Tod*, discours attributifs pp. 466, 483, 485, 486...

24 *Id.* : 42.

l'ironie au mépris, et qui culmine dans le passage qui introduit le deuxième et dernier monologue socratique de Aschenbach, juste avant sa mort. Cette dissonance, que traduit la rupture énonciative du passage au discours direct, est si outrancière qu'elle en devient suspecte et mérite d'être interrogée.

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des « Elenden », der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenen verworfen hatte, der Hochgestiegene, der Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, - er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen, kosmetisch aufgehöhnt, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte. (*Tod* 512-513)

La cruauté du discours attributif tient à la confrontation de l'image de Aschenbach du début et de la fin de la nouvelle (le tiret et la répétition de « *Er saß dort* » comme point de retournement dans la description), contraste qui souligne impitoyablement sa déchéance actuelle et la hauteur de sa chute. Mais c'est ce même artiste, parvenu au fond de l'abîme, qui prononce un monologue-confession amer, désespéré, mais étonnamment lucide, à mille lieues de la « logique de rêve » dont l'a affublé le narrateur. Je ne reprends ici que les premières et dernières lignes de ce monologue :

« Denn die Schönheit, Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste. Glaubst du nun aber, mein Lieber, daß derjenige jemals Weisheit und wahre Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt? [...] »

Aber Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevler, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen. [...] » (*Tod* 513-514)

C'est ce monologue qui constitue « le *moment de vérité de Aschenbach* »²⁵ et de toute l'histoire, constat de la condition tragique de l'artiste tel qu'il se concevait avant le fascisme, constat que Thomas Mann a lui-même décrit comme « le noyau de tout » (« Kern des Ganzen », Lettre à Elisabeth Zimmer, 1915) et qu'il a d'ailleurs formulé, en termes similaires, dans de nombreux autres écrits. Ce monologue traite donc d'un des thèmes les plus chers à l'auteur, thème qui parcourt toute son œuvre, de *Tonio Kroger* à *Dr. Faustus* : l'art et l'artiste. Mais les conclusions qu'il donne, profondément sceptiques et pessimistes (l'impossibilité pour l'artiste d'accéder à la dignité, la sensualité poussant vers l'abîme ceux qui aspirent à la beauté...), ne peuvent être dites et entendues que si elles sont objectivées et tenues à distance. Par un mouvement de désengagement radical, le discours direct, autant par le discours attributif que par la délégation de la responsabilité de la parole au personnage, proclame « ce n'est pas moi qui parle ».

L'amour homosexuel de Aschenbach pour l'adolescent Tadzio, la victoire des forces mystérieuses sur les valeurs de la société bourgeoise (travail, famille, morale...) ne peuvent être reconnus que de manière médiate, indirecte : par le truchement du personnage. Sous le masque des mots présentés comme objets, le discours direct doit, en réalité, être lu comme une véritable profession de foi de l'auteur, Thomas Mann.

Ainsi, le discours direct révèle-t-il un double mouvement de reconnaissance et de négation : le tragique est à la fois formulé *et* enfermé dans la parole de l'autre; en cela, le choix du discours direct s'apparente à un mécanisme de résistance, de défense, qu'on désigne en psychanalyse par le terme de *dénégation* (*Vemeinung*) : tout en prenant conscience d'un élément refoulé, le sujet lui oppose une négation explicite²⁶.

[...] le signal d'autonymie est l'abri inconscient où se réalise la part la plus significative [...] de l'échange verbal²⁷.

Le narrateur, enfermé dans sa position de surplomb moralisateur et univoque, n'est pas l'auteur, dont on connaît les vues différenciées et nuancées sur ce même sujet. Dans la mise en rapport des deux systèmes (le citant et le cité), c'est le cité qui doit être cru, c'est lui qui est ici digne de foi. Sur le plan linguistique, le paradoxe de cette supériorité du cité sur le citant pourrait

25 Cf. COHN 2001 : 213.

26 Cf. AUTHIER-REVUZ 1982 : 142-145.

27 *Ibid.*, p. 142, note 6.

s'expliquer par leur différence de statut : alors que le discours du narrateur est posé, celui du personnage est présupposé²⁸. Le discours du narrateur peut être nié, pas celui du personnage. La parole du personnage, qui se donne comme citation, échappe à l'opposition du vrai et du faux :

Même si l'on répète un énoncé pour le contredire ou s'inscrire en faux contre lui, dans le temps de la répétition, l'énoncé est irrémédiablement vrai. La répétition, quand elle déplace la question sur le vrai de ce qui est répété en une question sur le vrai de l'acte qui répète, impose [...] la vérité de l'énoncé²⁹.

En même temps que le narrateur cite la parole du personnage, et quel que soit le jugement et l'appréciation qu'il livre, il affirme son existence et tient pour entendue sa vérité. La parole du personnage au discours direct, espace où s'arrête le dire du narrateur, devient alors l'enclave privilégiée des obsessions latentes, personnelles de l'auteur.

4. Conclusion

On a coutume de voir dans le discours direct le plus simple et le plus transparent des modes de discours et de l'envisager uniquement sous l'angle de l'imitation et de la « fidélité » aux paroles présentées comme citées. C'est oublier qu'il se fonde sur la mise en rapport de deux paroles, dont la spécificité reste, toujours, à interpréter. Transportée dans le dialogue romanesque, la dualité du discours direct dévoile le sens de l'énonciation dans toute son épaisseur et sa complexité : comme ensemble construit autant par les mots que les gestes qui les accompagnent, comme tension entre l'immédiat et le médiat, l'innocence affichée du dit du personnage ne pouvant se soustraire à la grille de lecture qu'en propose le narrateur... mais aussi, de manière plus insidieuse, comme le refuge indirect de la voix de l'ultime citateur : l'auteur.

²⁸ Le statut de présupposé du cité n'a pas, à ma connaissance, fait l'objet d'études. Il serait pourtant une piste intéressante pour comprendre, par exemple, "l'effet de réel" du discours direct.

²⁹ COMPAGNON 1979 : 113.

Bibliographie

- Authier-Revuz, Jacqueline, 1978, « Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés », *DRLAV* 17 : 1-87.
- , 1982, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », *DRLAV* 26 : 91-151.
- , 1984, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* 73 : 98-111.
- , 1992 et 1993, « Pour l'agrégation. Repères dans le champ du discours rapporté », *L'information grammaticale* 55 : 38-42, 56, 10-15.
- Bakhtine, Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Cohn, Dorrit, 1981, *La Transparence intérieure*, Paris, Seuil.
- , 2001, « Le [deuxième auteur] de la Mort à Venise », *Le propre de la fiction*. Paris, Seuil, 201-224.
- Compagnon, Antoine, 1979, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.
- Durrer, Sylvie, 1994, *Le Dialogue romanesque, Style et structure*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».
- Duval, Sophie, 1999, « Le miroir fallacieux du discours direct. Parole rapportée, ironie et illusion linguistique », *Poétique* 119 : 259-278.
- Genette, Gérard, 1966, « Frontières du récit », *Communications* 8.
- Harras, Gisela (éd.), 2001, *Kommunikationsverben. Konzeptuelle Ordnung und semantische Repräsentation*, Studien zur deutschen Sprache 24, Tübingen, Gunter Narr.
- Lane-Mercier, Gillian, 1989, *La Parole romanesque*, Paris, Klincksieck/Presses de l'Université d'Ottawa.
- Maingueneau, Dominique, 1990, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- , 1994, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- Pratiques* 64. 1989, « Paroles de personnages », Metz.
- Pratiques* 65. 1990, « Dialogues de romans », Metz.
- Prak-Derrington, Emmanuelle, 2002, « De l'usage du discours indirect dans la nouvelle *Die Marquise von O...* de Kleist », *Nouveaux Cahiers d'Allemand* 2002/2, mai : 211-232.
- Prince, Gérard, 1978, « Le discours attributif et le récit », *Poétique* 35 : 305-313.

Rosier, Laurence, 1999, *Le discours rapporté*, Paris-Bruxelles, Duculot.

Sarraute, Nathalie, 1956, « Conversation et sous-conversation », *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 81-122.

Corpus

Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Reclam 8232.

Mann, Thomas, *Sämtliche Erzählungen*, Band 1, Fischer.