



HAL
open science

Langue et forme dans Maria Stuart de Schiller

Thérèse Robin

► **To cite this version:**

Thérèse Robin. Langue et forme dans Maria Stuart de Schiller. Gérard Thiériot. Maria Stuart de Friedrich Schiller, Editions du Temps, 2004, 2-84274-282-6. hal-04191923

HAL Id: hal-04191923

<https://hal.u-pec.fr/hal-04191923>

Submitted on 30 Aug 2023

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.

Langue et forme dans *Marie Stuart* de Schiller

Thérèse Robin

IUFM de Créteil

Le point de départ de cet examen critique est une citation extraite d'une lettre de Schiller à Goethe du 24 novembre 1797 à propos de l'utilisation du vers et non plus de la prose dans la tragédie, en l'occurrence *Wallenstein* :

Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit als vorher [...]. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird. [...] Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in einer Form ausführt, dadurch den Dichter und seinen Leser nötigt, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen.

Peut-on considérer que cette déclaration vaut encore davantage pour *Marie Stuart*, postérieure à *Wallenstein* ?

L'écrivain semble progresser dans l'utilisation du mètre, comme il ressort des propos suivants tirés d'une lettre à Goethe, du 3.9.1799 :

[...] Ich fange in der *Maria Stuart* an, mich einer größeren Freiheit oder vielmehr Mannigfaltigkeit im Silbenmaß zu bedienen, wo die Gelegenheit es rechtfertigt. Diese

Abwechslung ist ja auch in den griechischen Stücken, und man muß das Publikum an alles gewöhnen.

Essentielle est dans cette citation l'affirmation d'une variété et d'une variation du mètre, en liaison avec les circonstances dramatiques. La justification antiquisante semble en outre nécessaire pour s'insérer dans une tradition esthétique et dramaturgique. La langue utilisée dans cette pièce de théâtre se coule dans un moule en vers, suivant un modèle qui se révèle, à l'analyse, variable. Comment cette langue se caractérise-t-elle ? Comment varie-t-elle et pourquoi ? Quelle théorie dramatique est-elle sous-jacente ? Quel pouvoir la langue possède-t-elle ?

Marie Stuart date de 1799, appartient donc à la période classique de Weimar, initiée par Goethe et Schiller, entre 1786 et 1805. Le texte en porte donc les caractéristiques, tant sur le plan des idées que sur celui de la langue. Les critiques considèrent cette tragédie comme le modèle de la tragédie classique par excellence¹. On peut entendre classique au sens antique ou bien le contraire de vulgaire et populaire. Forme et contenu forment un tout indissociable :

Dass "Form" und "Inhalt" dabei nicht streng voneinander zu trennen sind, vielmehr wechselseitig ineinander umschlagen, gehört zu den Entdeckungen der von der deutschen Klassik entwickelten Ästhetik².

Cette affirmation a pour fondement une citation de Schiller à propos de sa conception esthétique de l'œuvre d'art³ :

In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt dagegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhalten und weltumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten.

Schiller affirme ainsi l'extrême importance de la forme, seul support de la liberté esthétique, qu'on a pourtant plutôt tendance à oublier au profit du contenu. Il faut cependant se replacer dans le contexte de l'époque.

1. *Grundlagen und Gedanken*, p. 15.

2. *Ibid.*, p. 20/21.

3. *Oldenburg Interpretationen*, p. 32 ; cf. SW 5, p. 375.

L'écriture joue donc un rôle important dans la caractérisation de la pièce. Certains critiques ont pu parler de « poésie du dramatique ». Il n'est ainsi pas inutile de connaître les particularités de la langue du tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, pour mieux se familiariser avec la langue de Schiller.

On peut considérer, pour l'histoire de la langue allemande, que le processus de standardisation et d'unification de la langue, sous l'influence de l'invention de l'imprimerie et des chancelleries, est terminé au XVIII^e siècle ; on peut ainsi parler d'une langue nationale, qui se manifeste à l'écrit, d'une langue littéraire écrite donc. L'orthographe se normalise, ainsi que la ponctuation. Les prononciations régionales peuvent cependant encore faire sentir leur influence en poésie, pour les rimes. La littérature allemande de l'époque montre qu'il est possible d'écrire en allemand, que le français n'est pas la seule langue de littérature possible. Ce que prônent les grammairiens se trouve alors mis en pratique. L'allemand a obtenu sa légitimation culturelle, ce qui n'est pas peu dans le processus d'affirmation de la nation allemande. Vers la fin du XVIII^e siècle, une réaction de puritanisme linguistique se fait jour : on essaie de germaniser les mots étrangers ou de leur donner des équivalents allemands, pour garder à la langue allemande sa pureté.

L'évolution de la langue atteint ainsi son apogée à la période « classique » au tournant des XVIII^e/XIX^e siècles, avec Goethe et Schiller. La langue de ce dernier est claire, rhétorique, avec pour modèle l'Antiquité. Les linguistes considèrent cette langue schillérienne comme riche en images, rhétorique, avec une tendance à la généralisation. Les moyens linguistiques classiques sont l'antithèse, l'anaphore, le recours aux belles images, aux composés osés, d'où un développement et une utilisation particuliers en poésie, en vers, pour la métrique.

La performance particulière des classiques et des romantiques fut linguistiquement parlant leur apport lexical, par la formation de mots, l'utilisation de la composition et du système syntaxique. Chez Schiller, cela se marque par de nombreux participes, I et II :

[...] Warf er sich bereuend
Zu Euren Füßen, Besserung versprechend?
[314-315]

ou

Und treugewarnet stütztet Ihr hinein.
[866]

comme par des substantifs composés :

Eh Euch ihr Schreckensauftrag überrascht
[405]

ou encore „mit Flügelschnelligkeit“ (1143)

ainsi que par des groupes qualificatifs, comportant parfois des génitifs antéposés, dits saxons :

[...] – Ein gesittet fröhlich Volk
[1122]

Les exemples sont légion.

Nous sommes avec *Marie Stuart* dans le domaine du théâtre, mais le mètre n'en est pas absent. Analysons de plus près la langue utilisée.

La langue utilisée

Les protagonistes, hommes ou femmes, jeunes ou vieux, se servent de la même langue ; on ne remarque pas, du moins au premier abord, de différence particulière. Déjà, la première scène du premier acte, scène d'exposition par excellence, nous présente la nourrice de Marie Stuart, Hanna Kennedy, en pleine altercation avec Amias Paulet, le gardien de Marie Stuart :

Kennedy. An Büchern fehlts, den Geist zu unterhalten.
Paulet. Die Bibel ließ man ihr, das Herz zu bessern.
[42-43]

De même, entre Marie et sa nourrice :

Kennedy. Nicht Ihr habt ihn gemordet! Andre tatens!
Maria. Ich wußte drum. Ich ließ die Tat geschehn,
Und lockt ihn schmeichelnd in das Todesnetz.
[291-293]

La langue utilisée ne sert pas à personnaliser ou particulariser.

Elle est par ailleurs uniforme dans son apparence, par son registre soutenu, sa norme, ses caractéristiques linguistiques, et donc tout à fait conforme au genre tragique classique, tout comme la liste des personnages dramatiques : le milieu est noble, de la très haute noblesse, voire royal, avec les domestiques qui conviennent et le personnel adapté. Pas de bourgeois, pas de peuple sur scène, même s'il est évoqué, comme dans la scène 8 de l'acte IV. Par conséquent, personne ne parle de manière relâchée. On ne trouve pas trace de dialecte particulier,

comme si chacun était de même origine géographique et parlait la même langue. Les particularités dialectales sont gommées, comme en moyen-haut-allemand, où il s'agissait d'écrire une langue noble et compréhensible par tous, qui n'avait rien à voir avec la langue de tous les jours.

Considère-t-on déjà le lexique, on s'aperçoit que certains termes ont un sens, différent du sens actuel, hérité de l'allemand ancien :

- *abgefeimt* (2875) : l'écume ôtée ; en mha, *veim* veut dire écume (cf. *foam* en anglais).
- *afterkönigin* (522) : *afstar* prend le sens négatif de « faux » (vha : suivant, derrière).
- *allgemein* (2417) : au double sens de commun.
- *Blödigkeit* (344) : dans le sens de timidité, manque d'assurance (vha : *blôdi*, mha : *bloede*).
- *Bube* (1886) : à comprendre comme diminutif de frère (*Bruder*), comme *Buhle*.
- *Buhlen* (38) : vient du mha *buole*, parent proche, puis amant. C'est à Luther que l'on doit l'emploi négatif de ce terme (aimer indûment), visible dans l'expression *verbuhlte Lieder* (45).
- *Eiland* (1309) : île, vient du bas-allemand. A disparu.
- *Franke* (2646) : la Révolution française remet ce mot à l'honneur, pour désigner les Français. On trouve aussi *Franzose* (461 par exemple).
- *Franzmann* (104) : germanisation datant du XVII^e siècle, peut-être du terme anglais *Frenchman*.
- *Fremdlingin* (2365) : du milieu du XVII^e siècle au XIX^e siècle, on trouve une forme féminine pour les masculins en *-ing*.
- *für* (641, 1404, 2642, 2829) : jusqu'au XIX^e siècle on fait peu la différence entre *für* et *vor*, car en vha *furi* (*für*) et *fora* (*vor*) sont formés à partir de la même racine.
- *glorwürd'ge Majestät* (1461) : on reconnaît l'emprunt latin à *gloria*.
- *Hifthorn* (2134) : *hif* vient du gotique *hiufan*, hurler, se plaindre ; le cor utilisé au Moyen Âge pour la chasse n'avait qu'un ton.
- *hurtig* (3445) : vient du vieux-français *hurt*, issu de la chevalerie (= heurt).
- *Monden* (3314) : le singulier est *mond*, utilisé jusqu'au XIX^e siècle dans le sens de « mois ».

- *Oheim* (251, 385, 387, 403, 462, 676, 1614, 1683, 1834, 2349, 2520, 2599, 2968) / *Öhm* (3523) / *Großohm* (776) : l'oncle du côté maternel (= frère de la mère). *Ohm* est la forme contractée de *Oheim*. *Öhm* est une forme secondaire.
- *Proben* (843, 1323) : dans le sens de « preuves ».
- *Ruft'* (980) : ancienne forme faible très aimée et utilisée au XVIII^e siècle (considérée comme plus solennelle).
- *Schergenamt* (1054) : *Scherge* est dérivé de *Schar* (vha : *scario*, conducteur de foule ; prend ensuite un sens négatif, traître vénal, utilisé par la police).
- *schmelzt* (258) : pour ce verbe comme pour *biegen* (928) existent encore deux formes, au XIX^e siècle, une forte et intransitive, l'autre faible et transitive (comme encore aujourd'hui *liegen* et *legen*)
- *spielen* (1092) : est à comprendre au sens de être en activité, au contraire de être au repos.
- *Urteln* (245) / *Urtelspruch* (978) : forme secondaire du verbe *urteilen*, la syllabe de moins a pour conséquence un déplacement d'accent, sur la première syllabe et non plus la seconde. On rencontre cette forme en mha, semblable aux formations *Drittel*, *Viertel*.
- *Weichbild* (424) : juridiction (vha : *bilidi* : droit).
- *zehen* (548, 1086) : cette forme du mha est encore usitée à l'époque de Schiller ; utile pour la métrique et la quantité.
- *Zeitung* (1108) : a le sens ici de nouvelle (*Nachricht*).

Nous pouvons remarquer d'autres caractéristiques de cette langue, qui la situent dans son époque et montrent l'adaptation métrique ainsi que la volonté de Schiller d'obtenir des effets rythmiques particuliers :

– non-déclinaison apparente des adjectifs épithètes, évidemment non systématique :

Kennedy. Konnt er vergessen, daß sein prangend Los
Der Liebe großmutsvolle Schöpfung war?
[304-305]

– apocope des e finaux, à l'indicatif ou au subjonctif :

Kennedy. Würd es verschmähn, bedient man ihre Tafel.
[36]

ou des e à l'intérieur des désinences.

La syncope peut se marquer par une apostrophe, assez fréquente.

- contraction verbe et sujet, comme dans les vers 42-43, ou *ists* ¹,
- contraction des voyelles dans les mots (*den unglückselgen Bothwell*, 327 ; *in ewgem Kerker*, 591 ; *ein einzger Mann*, 667),
- allongement ou raccourcissement des formes d'un même terme selon les besoins métriques :

Bis sich ein Mittel zeigt, sie zu befrein.
[1840]

et

[...] Ich will sie
Befreien, darum bin ich hier, [...]
[1842-1843]

On trouve ainsi *Engelland* (820, 958) ou *England* (1535).

- existence de formes verbales anciennes : *Wie stünd es um die Sicherheit der Staaten*, 731), prétérit *ward* (546, 1389, 1393, 1395, 1670, 1835, 1852, 1974, 2632, 2728-2729, 2824, 3686).

- orthographe utilisant des voyelles spécifiques : *Hülfe* (1857, 2581), *versprützen* (3207), *erhübe* (850), proches de la prononciation effective.

- absence d'auxiliaire dans les formes composées en proposition subordonnée (877, 891, 1906, 1920, 1930, 2237).

- présence de tournures anciennes comme *mir zu betten* (2640), avec le datif.

- utilisation extrêmement fréquente du génitif « saxon ». En effet, le génitif postposé est bien moins fréquent que le génitif antéposé, dit saxon, qui concerne aussi bien les noms propres, comme encore à l'heure actuelle, que les noms communs, tant masculins et neutres que féminins :

Ich kehrte in der Kirche Schoß zurück,
[486]

Le génitif saxon présente pour la métrique en général, pour Schiller en particulier, un grand avantage : il permet de placer les accents de façon différente et de créer un rythme particulier :

Maria. Des Gatten racheforderndes Gespenst
Schickt keines Messedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Priesterhand zur Gruft.
[288]

1. I, 6, 390.

Les accents mettent en outre en valeur les sons, leur répétition et le champ lexical, en relation avec le vocabulaire de la mort et du mariage, du sacré.

La coexistence des deux positions du génitif, ante- et postposé, permet à Schiller d'amplifier le jeu sur les accents et les rythmes ainsi que les sonorités, de faire ressortir donc certains éléments :

Maria. Ich sehe diesen hohen Adel Englands,
Des Reiches majestätischen Senat,
Gleich Sklaven des Serails den Sultanslaunen
Heinrichs des Achten, meines Großohms, schmeicheln-
[773-776]

– choix de former les propositions subordonnées conditionnelles sans subordonnant, ce qui permet d'obtenir un vers au rythme binaire, avec une césure au milieu et un effet de symétrie dans la syntaxe, entre subordonnée et principale. En outre, les deux propositions tiennent sur un seul vers et permettent ainsi une accélération du rythme, suivant en cela l'intensité tragique du moment :

Maria. Bin ich zu retten, ists allein durch ihn.
[671]

La position du groupe *durch ihn* en fin de vers et de proposition et l'accentuation du vers confèrent au pronom personnel *ihn* une réelle importance, qui prend une dimension ironique et tragique quand on connaît la fin et le rôle de Leicester dans le « sauvetage » de Marie.

Cette langue n'a donc aucun point commun avec une langue ordinaire de communication. Elle est noble, réservée à la tragédie et extrêmement travaillée sur le plan rhétorique. Schiller respecte ainsi les règles de la tragédie classique.

L'analyse de quelques vers permet de voir toute la richesse rhétorique de la langue utilisée :

Ich will, dass dieser unglücksel'gen Sache
Nicht mehr gedacht soll werden, dass ich endlich
Will Ruhe davor haben und auf ewig.
[3305-3307]

Redoublement, anacoluthie et inversion indiquent le degré extrême d'agitation d'Élisabeth et son irrésolution. *Ich will* est censé être l'expression de la volonté royale absolue.

Reinhard Leipert¹ prend l'exemple du dialogue entre Marie et Burleigh (I, 7) entre les vers 934 et 949, pour montrer l'accumulation des figures rhétoriques :

vers 934-937 :

Und wenn ich's
Getan? Ich hab es nicht getan- Jedoch
Gesetzt, ich tat's!- Mylord, man hält mich hier
Gefangen wider alle Völkerrechte.

= Ellipse, épiphore, polyptoté, allitération, inversion

vers 938-943 :

Nicht mit dem Schwerte kam ich in dies Land,
Ich kam herein, **als eine Bittende**,
Das heil'ge Gastrecht fodernd, in den Arm
Der blutsverwandten Königin mich werfend-
Und so ergriff mich die Gewalt, bereitete
Mir Ketten, wo ich Schutz gehofft- Sagt an!

= Inversion, métaphore, chiasme, parallèle, **substantivation**, épithète, métaphore, épithète, **personnification**, *métaphore, parallèle syntaxique*, asyndète

vers 944-945 :

Ist mein Gewissen gegen diesen Staat
Gebunden? Hab ich Pflichten gegen England?

= Périphrase, questions rhétoriques, variation

vers 946-949 :

Ein heilig Zwangsrecht üb ich aus, da ich
Aus diesen Bande strebe, Macht mit Macht
Abwende, alle Staaten dieses Weltteils
Zu meinem Schutz aufrühre und bewege.

= Inversion, épithète, néologisme, métonymie, répétition, périphrase, hendiadyin, asyndète

Les antithèses se font entre *Schwert* et *Bittende*, *Gewalt* et *Schutz* par exemple.

1. Oldenburg *Interpretationen*, p. 86.

Une analyse de ce genre peut s'appliquer avec succès à tout passage de la pièce !

Le style de Schiller est perceptible d'entrée de jeu : questions, exclamations, injonctions caractérisent les deux premières lignes :

Was macht Ihr, Sir? Welch neue Dreistigkeit!
Zurück von diesem Schrank !

La langue utilisée répond à un but dramatique : faire naître émotions et passions chez le spectateur, qui peut être pris à parti :

Ist das ein Schicksal für die Weicherzogne,
Die in der Wiege Königin schon war,
Am üpp'gen Hof der Mediceerin
In jeder Freuden Fülle aufgewachsen.
[46-49]

La langue oscille entre expression personnelle, liée à un individu, et générale, prenant la forme d'un proverbe, d'une sentence :

In großes Unglück lehrt ein edles Herz
Sich endlich finden, aber wehe tut's,
Des Lebens kleine Zierden zu entbehren.
[52-54]

Le terme de *Zierde* renvoie également au diadème dont il est concrètement question. Les termes synonymes émaillent la pièce. On retrouve à l'acte V le pendant de l'acte I, et la même alliance du concret et de l'abstrait :

O meine treue Hanna, reizet nicht
Der Wert des Goldes, nicht der Steine Pracht,
Dir ist das höchste Kleinod mein Gedächtnis.
[3558-3560]

Ainsi, l'expression concrète et abstraite se trouvent-elles extrêmement liées chez Schiller.

Un autre exemple intéressant est, dans la même strophe, le jeu sur le terme de *Festung*, renvoyant d'une part à Élisabeth et sa vertu hautement défendue, d'autre part à une sorte de tournoi (II, 1) :

Es wurde vorgestellt die keusche Festung
Der Schönheit, wie sie vom Verlangen
Berennt wird- Der Lord Marschall, Oberrichter,
Der Seneschall nebst zehen andern Rittersn
Der Königin verteidigten die Festung,

Und Frankreichs Kavaliers griffen an.
[1083-1088]

Les deux référents du terme *Festung* sont ici visibles : ce qui distingue l'un de l'autre, ce n'est pas la position à la rime, remarquable pourtant par la syntaxe du vers 1087, mais l'adjonction du qualificatif *keusch*. La métaphore est poursuivie dans les propos qu'échangent Davison et Kent, confirmant ainsi cette double interprétation.

En outre, toute cette scène, y compris la langue utilisée, renvoie à une atmosphère médiévale.

Les expressions concrètes et images sont ainsi fréquentes, plus ou moins amples :

Mylord! Ihr pflegt zu schwatzen, eh Ihr handelt,
Und seid die Glocke Eurer Taten.
[2952-2953]

Remarquables sont les images, métaphores utilisées, comme celles du cachot (*Kerker*), du lien (*Band*), du feu, pour caractériser Marie par exemple, sur le plan politique :

Und in dem Schloss zu Fotheringhay sitzt
Die Ate dieses ew'gen Krieges, die mit
Der Liebesfackel dieses Reich entzündet.
[1280-1282]

comme sur le plan privé :

[...] Ergriffen
Hatt Euch der Wahnsinn blinder Liebesglut,
[324-325]

Mortimer est d'ailleurs sensible à la sensualité qui se dégage de Marie, qui attise son amour.

Mortimer fait preuve dans son expression soit de réalisme, particulièrement dans la scène 4 de l'acte IV, soit de sensualité, comme dans la scène 7 de l'acte I :

Euch mangelt alles, was das Leben schmückt,
Und doch umfließt Euch ewig Licht und Leben.
Nie setz ich meinen Fuß auf diese Schwelle,
Dass nicht mein Herz zerrissen wird von Qualen,
Nicht von der Lust entzückt, Euch anzuschauen! -
[568-572]

Mortimer perçoit l'éclat qui émane de Marie. Marie est caractérisée dans la pièce comme un être de lumière, qui éveille en Mortimer un amour sublimé mais qui en même temps a besoin de concret (III, 6).

Cette même sensualité caractérise en réalité Élisabeth et, d'après Marie, se cache simplement derrière une apparence de vertu :

Weh Euch, wenn sie von Euren Taten einst
Den Ehrenmantel zieht, womit Ihr gleißend
Die wilde Glut verstohlener Lüste deckt.
[2427-2429]

La lumière et son contraire sont aussi utilisés dans des métaphores qui parcourent toute la pièce. De même, l'expression *Schwert des Gesetzes* se retrouve à plusieurs endroits de la pièce (926, 938, 966, 1018 par exemple).

Les personnages sur scène sont des nobles parlant une langue soutenue, non individuelle, qui semble les caractériser non pas en tant qu'être humain, mais en tant que type d'être humain. Le choix du vocabulaire utilisé peut ainsi varier selon les personnages. Cette sorte d'individualisation est en même temps représentation d'un type et acquiert alors un certain degré de généralisation.

La langue participe de la volonté de Schiller de créer des contrastes, des oppositions, en même temps que des symétries, elle en est le vecteur. L'intensité de l'expression est accrue et élevée au maximum. Les qualificatifs utilisés, l'alliance de verbes d'action à des substantifs sujets, désignant une qualité, confèrent à la langue de Schiller un remarquable pouvoir d'expression :

Fahr hin, ohnmächt'ger Stolz der edeln Seele!
[2246]

Cette expression touche au lyrisme.

La substantivation de qualificatifs pour désigner une personne, comme

Ihr habt die Unversöhnliche verwundet.
[2461]

pour Élisabeth ici, est un procédé fréquemment utilisé par Schiller, marquant cette tendance à l'idéalisation dont nous avons déjà parlé.

L'utilisation de la langue chez Schiller correspond aux normes de la tragédie classique en même temps qu'elle s'en éloigne par un caractère assez symbolique. Il en va de la langue comme des unités de temps et de lieu.

Tragédie et poésie

Le modèle « classique »

Opitz joua un rôle fondamental dans la poésie allemande en introduisant avec le « Livre de la poésie allemande » (1624) l'idée d'alternance entre une syllabe accentuée et une syllabe non accentuée pour remplacer le principe de quantité latin, ainsi que la quasi-obligation d'éviter la surabondance de monosyllabes et de chevilles. Schiller respecte ces principes, reprend dans sa pièce le vers blanc prôné par Lessing dans son *Nathan le Sage*, bien qu'à l'époque la prose fût la forme la plus « naturelle » utilisée au théâtre. Goethe et Schiller réintroduisent le vers dans la dramaturgie classique, qui crée une distance par rapport à la réalité¹. Ceci correspond à la conception d'un art qui cherche à atteindre l'idéal en premier lieu par la forme, qui ne se veut pas reflet direct du réel, mais tente de susciter par la distanciation une position active du spectateur/lecteur.

Cette distance par rapport à la réalité doit en effet se comprendre comme volonté d'idéalisation, de purification du réel auquel on ôte toute contingence et toute individualité pour lui donner un caractère plus général, qui permet d'atteindre l'essence des choses, vision quasi philosophique. Les personnages sont ainsi, selon Schiller, non des personnages individualisés, mais des représentants de l'espèce humaine :

(sie haben) als poetische Gestalten, immer das allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen².

Seule la poésie permet d'atteindre le Beau et de créer une belle œuvre d'art.

Ainsi s'explique le choix du vers blanc, par toutes les possibilités qu'il offre : nombre variable de temps forts, absence de rime, variabilité de la césure, capacité à l'enjambement et à l'antilabe, se rapprochant ainsi de la prose :

Burleigh. Ereifert Euch nicht, Lady. Euer Einverständnis
Mit Babington ist's nicht allein-
Maria. Es ist's
Allein, was mich dem Schwerte des Gesetzes
Bloßstellt, wovon ich mich zu rein'gen habe.
Mylord! Bleibt bei der Sache. Beugt nicht aus. [924-928]

1. Lettre de Schiller à Goethe du 24.8.1798.

2. Lettre de Schiller à Goethe du 24.8.1798.

Ou

Ihr seid
Herr der Person der Königin von England,
Sobald Ihr wollt.
[1925-1927]

On voit bien comment Schiller joue sur les rythmes, le rapport vers/proposition, les accents.

Les variations

Si les personnages ne sont pas caractérisés en tant qu'individus par la langue qu'ils utilisent, d'un registre aussi élevé que leur condition, la langue de Schiller n'en est pas pour autant statique et rigide. La forme linguistique varie au cours de la pièce : nous trouvons des monologues, des dialogues qui peuvent être des duels en paroles, avec intervention de stichomythie, être de vraies plaidoiries, ou bien contenir des narrations ou des passages plus ou moins lyriques.

Les monologues réels sont rares : quatre monologues, en tout et pour tout, où les personnages se trouvent seuls en scène. Mortimer, après sa conversation avec Élisabeth au sujet de Marie, exprime sa réaction face à la demande de celle-ci de faire disparaître Marie (1632-1661, II, 6). Élisabeth, dans un premier monologue assez long (IV, 10, 3190-3248), s'interroge sur sa liberté en tant que reine, tente de savoir ce qu'elle doit alors faire, mais elle laisse percer ses intérêts propres et non ceux de l'État. Un second monologue (V, 11, 3876-3887), beaucoup plus court, voit s'accumuler les questions et les constatations, en une succession rapide, marquant l'agitation extrême d'Élisabeth. Le monologue de Mortimer sert à faire avancer l'action, les deux monologues de la reine, à la retarder et à préparer la fin.

Le dernier monologue est celui de Leicester (3839-3875), qui permet au spectateur de suivre l'exécution de Marie de loin, et en même temps d'y participer, par l'intermédiaire d'un personnage amoureux d'elle, qui laisse enfin éclater ses véritables sentiments, loin de la cour. Schiller respecte ainsi la règle de bienséance, qui veut qu'on ne montre pas une mort sur scène. Ce monologue est pathétique.

Les dialogues eux-mêmes ne sont pas de simples dialogues, ils adoptent une forme changeante, aux multiples insertions, de passages lyriques, narratifs, que l'on peut considérer comme monologues déguisés. Lors de la première rencontre entre Mortimer et Maria, Mortimer évo-

que son passé, pour convaincre Marie de sa bonne foi quand il déclare vouloir la sauver. Le prétérit :

Ich zählte zwanzig Jahre, Königin,
[409]

indique un retour au passé dans un dialogue au présent. Cette évocation remplit un triple but : élargir l'horizon après l'évocation de l'emprisonnement de Marie, retarder le moment où Mortimer va développer ses plans d'évasion, moment d'accélération de l'action, faire prendre conscience des enjeux politiques, présents tout au long de la pièce :

Mortimer. [...] Bereit ist schon alles,
Zwölf edle Jünglinge des Landes sind
In meinem Bündnis, haben heute früh
Das Sakrament darauf empfangen, Euch
Mit starkem Arm aus diesem Schloss zu führen.
[633-637]

L'expression décidée de ce passage contraste avec la grandiloquence du passage précédent :

Aufstehen würde Englands ganze Jugend,
Kein Schwert in seiner Scheide müßig bleiben,
Und die Empörung mit gigantischem Haupt
Durch diese Friedensinsel schreiten, sähe
Der Brite seine Königin!
[556-559]

Le monologue de Marie (vers 789-826) est inséré dans son dialogue avec Paulet et surtout Burleigh (I, 7) : Marie y affirme la nécessité de faire preuve de justice envers elle. De même, Marie rappelle à Élisabeth la situation dans laquelle elle se trouve, dans un monologue qui fait partie intégrante de leur dialogue, à la scène 4 de l'acte III (v. 2288-2327), ou à Melvil dans la scène 7 de l'acte V (v. 3601-3624), comme prélude à sa confession.

Élisabeth se livre à une justification monologique de son action en tant que reine, en présence des ambassadeurs de France, à qui elle s'adresse (1155-84, II, 2).

Les dialogues sont ainsi rarement des moments d'échanges réels. Les personnages s'opposent plutôt, car ils sont de camps adverses, ont besoin de prouver ce qu'ils avancent et leur innocence, ou appartiennent à deux mondes différents :

- dialogue Kennedy, Paulet, I, 1.
- dialogue Marie-Burleigh I, 7, duel rhétorique à propos de la validité du jugement rendu envers Marie.
- dialogue Paulet, Burleigh (I, 8) (Paulet refusant la mission que veut lui confier Burleigh, de faire disparaître Marie, c'est à son neveu Mortimer qu'Élisabeth va s'adresser).
- dialogue entre les Grands du royaume et la reine, chacun plaidant auprès de la reine sa cause et son conseil, à propos de Marie (II, 3). Les trois argumentaires s'expliquent par le caractère de chacun des protagonistes. Burleigh représente l'aspect politique, la raison d'État :

Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!
[1294]

Talbot au contraire prône des valeurs comme la magnanimité :

Der eignen Milde folge du getrost.
[1342]

Leicester est le tacticien par excellence :

Wozu sie also töten? Sie ist tot!
Verachtung ist der wahre Tod. [...]
[1447-1448]

Chacun des trois déploie toute son éloquence pour persuader la reine Élisabeth.

- dialogues de Mortimer et de Leicester (II, 8 ; IV, 4), qui se découvrent rivaux et où Mortimer pénètre la vraie nature de Leicester. Schiller varie les moyens pour montrer comment chacun des deux tâte le terrain, se découvre sans trop se découvrir, d'où par exemple l'utilisation de la stichomythie (v. 1870-1880) :

Leicester. Tollkühnheit, Raserei ist dieser Mut.
Mortimer. Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.
[1873-1874]

- dialogues entre la reine et Leicester, qui veut la persuader d'aller voir Marie (II, 9), ou de son innocence à lui (IV, 6).
- dialogue entre Kennedy et Marie (III, 1), où l'insertion de moments lyriques et de poèmes accentue la distance entre les deux personnages, Kennedy représentant la réalité, Marie étant dans un monde autre, ce qui préfigure son accession par la suite au monde divin.

- dialogue central entre les deux reines (III, 4), où il est clair que le langage ne sert pas à se comprendre, mais au contraire à sceller la discorde.
- dialogue entre Marie et Mortimer (III, 6), où Mortimer représente, après la reine, un second danger pour Marie, pressée qu'elle est par ses avances insistantes. Mortimer ne réussit pas à convaincre Marie de fuir.
- dialogue entre Aubespine et Burleigh (IV, 2), où Burleigh démasque Aubespine comme instigateur du complot contre Élisabeth.
- dialogue entre Burleigh et Leicester (IV, 3), où les deux s'affrontent, Burleigh pensant Leicester perdu aux yeux d'Élisabeth.
- dialogue entre Élisabeth et Burleigh, qui tente de la persuader de mettre Marie à mort.
- dialogue entre Shrewsbury et Élisabeth (IV, 9), où celui-ci veut prouver à Élisabeth qu'il ne faut pas faire mourir Marie.
- dialogue entre Élisabeth et Davison, (IV, 11), qui tente de faire dire à cette dernière ce qu'elle veut vraiment, scène qui trouve son pendant à la fin, confirmant les craintes de Davison quant à son avenir.
- dialogue consécutif entre Davison et Burleigh, dont la hâte à faire exécuter Marie précipite l'action, mais finit par être punie.
- dialogue de Marie et de sa maisonnée, à qui Marie fait ses adieux (V, 6).
- confession de Marie déguisée en dialogue avec Melvil (V, 7), un des rares moments sans affrontement, mais au contraire entente parfaite et vérité.

La grande majorité des dialogues sont donc des affrontements entre les personnages, et ce tout au long de la pièce. On y retrouve toutes les antithèses caractéristiques de la pièce. Les dialogues qui ne sont pas des affrontements, rares, sont à rattacher à la sphère privée de Marie et ainsi à l'opposition entre cette sphère et la sphère publique d'Élisabeth. Les dialogues entre Marie et ses gens, de manière générale, montrent l'harmonie existant entre eux à cette heure tragique. La fin du dernier acte révèle le changement d'avis d'Élisabeth, qui arrive trop tard, et son isolement comme conséquence de ses actes. Le contraste entre la sphère de Marie et celle d'Élisabeth, visible tout au long de la pièce, en est d'autant plus frappant.

Les dialogues comportent des passages de stichomythie et des moments lyriques :

- Stichomythie :

Nous avons relevé cet emploi lors de la première rencontre entre Leicester et Mortimer. Un autre moment remarquable se situe à la première scène de l'acte V, entre Melvil et Kennedy, soulignant la joie des retrouvailles et la tristesse des circonstances :

Kennedy

Nach langer, langer, schmerzenvoller Trennung!

Melvil. Ein unglücklichselig schmerzvoll Wiedersehn!

[3351-3352]

Certains passages présentent des répliques courtes de la part des deux protagonistes, avec reprise des mêmes mots :

Maria. Sie könnt es wagen, mein gekröntes Haupt

Schmachvoll auf einen Henkerblock zu legen?

Mortimer. Sie wird es wagen. Zweifelt nicht daran.

[600-602]

Ces passages peuvent être insérés dans des scènes, comme ici I, 6, où ils ne représentent qu'une partie des dialogues (600-617). La scène entre Paulet et Burleigh (I, 8) fait intervenir à certains moments des répliques courtes et rapides (1003-1014, 1037-1045), marquant l'opposition des personnages. Marie et Mortimer sont en désaccord sur le personnage de Leicester (2479-2492). Mortimer tente de convaincre Marie, sur un rythme rapide, de fuir avec lui (2517-2541). Le rythme haché des propos de Mortimer et Okelly (2605-2622) montre l'imminence du danger dû à l'échec de leur entreprise.

L'affrontement entre Burleigh et Aubespine apparaît nettement par la brièveté des répliques, à la scène 2 de l'acte IV, de même à la fin de la dernière scène de l'acte IV, entre Burleigh et Davison.

La longueur des tirades peut varier : dans la scène I, 4, Kennedy a des tirades longues par rapport à Marie, dont les tirades font deux lignes.

- Moments lyriques :

Ces moments sont de degrés différents : ce peuvent être des poèmes (III, 1) ou des passages rimés.

Les poèmes se situent au centre de la pièce, à la première scène de l'acte central, l'acte III. Au nombre de quatre, ils s'insèrent dans un dialogue entre Marie et sa nourrice, Kennedy. Le cadre joue un rôle essentiel : en effet, le lieu de l'action n'est plus la prison elle-même, ou la cour d'Élisabeth, mais, de façon étonnante, le parc du château de

Fotheringhay. Ce cadre déclenche la rêverie de Marie, qui est à mi-chemin entre le monde terrestre et le monde divin. Cette rêverie s'exprime sous forme rimée, soit dans des passages au rythme dactylique (2075-2082 ; 2098-2104 ; 2107-2114 ; 2134-2142), soit dans un passage au rythme iambique (2087-2097), où le vers blanc est rimé, soit encore dans un passage où le vers blanc n'est pas rimé (2119-2128). Le paysage décrit par Marie se situe en dehors de la réalité, est comparable au *locus amoenus* de la littérature médiévale. Par contraste, Kennedy parle peu, utilisant le vers blanc non rimé uniquement, mais est la voix de la réalité.

Cette scène extrêmement poétique renforce le contraste avec la dure réalité qui attend Marie, et le spectateur avec elle, et résume en elle toutes les variations métriques possibles. C'est ce qui explique les propos de Schiller à Goethe sur la variabilité du mètre. D'ailleurs, dans la scène, chaque passage rimé présente un schéma métrique différent :

– Vers 2075-2082, ababcdcd, avec alternance de cadences féminines et masculines.

– Vers 2098-2104, aabccdd, avec des cadences masculines en b et d, féminines ailleurs.

– Vers 2107-2114, abbacdcd, avec alternance de cadences masculines et féminines.

– Vers 2134-2142, ababcdeed, avec alternance de cadences féminines et masculines.

– Vers 2087-2097, ababccadede, avec pour c et e des cadences masculines, les autres étant féminines.

Dans cette scène, le contraste entre les images de la prison et celles de la liberté est frappant, notamment lorsque Marie s'adresse aux nuages :

Frei in Lüften ist eure Bahn
Ihr seid nicht dieser Königin untertän [2103-2104]

ou quand on regarde les termes placés à la rime.

Extrêmement poétique est le passage où l'air et l'eau semblent quasiment se mélanger :

Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ozean.
Eilende Wolken! Segler der Lüfte
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte! [2096-2099]

Les propos de Marie à la scène 6 de l'acte V forment une sorte d'écho à ces vers, le haut degré de lyrisme en moins.

Le dernier poème de la scène (et de la pièce) tourne entièrement autour du son à partir du cor (2134).

La force d'évocation de cette scène (III, 1) est à mettre en parallèle avec celle de la scène 4 du même acte, où à la fin, Marie ne se contrôle plus :

Fahr hin, lammherzige Gelassenheit
Zum Himmel fliehe leidende Geduld,
Spreng endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll –
[2437-2440]

L'alliance d'un sujet, nom abstrait, et d'un verbe d'action, la personification des concepts ainsi atteinte et l'image ainsi créée rendent la fureur du moment. À cet instant, l'imagination de Marie est entièrement débridée et mise en scène.

La scène 1 de l'acte III, unique en son genre, contraste fortement avec la scène 4 de l'acte III.

Les autres passages rimés, à part celui de la scène 1, III, se situent à la fin d'actes, de scènes, ou de répliques de personnages :

- fin d'actes : I, 8, 1075-76 (et de scène) ; II, 9, 2071/73 (Élisabeth, fin de scène et de tirade) ; Mortimer III, 8, 2639/40, fin de scène et de tirade ; éventuellement v. 3069/71/73 ; 3075/76 avec jeu sur les sonorités ;
- fin de scènes : I, 7, 971-74 (Marie met fin à sa dispute avec Burleigh par une provocation à l'adresse d'Élisabeth) ; II, 6, 1660/61 fin de réplique en même temps ; Marie III, 5, 2466-7 ; IV, 4, 2817/20 (Mortimer, rimes croisées, toute la réplique), V, 9, 3837/38.
- fin de répliques : dans la scène 6 de l'acte III, entre Marie et Mortimer, 2477-2478 (Mortimer), 2488-2489 (Mortimer), 2499-2500 (Mortimer), 2525-26 (Mortimer), 2532-33 (Mortimer), 2538-39 (Mortimer) ; entre les répliques de Marie et Mortimer (2486-2487 ; 2527-2528 ; 2548-2549 ; 2590-2591). Dans cette même scène, on constate une gradation dans le lyrisme, marquée par un recours croissant au couple de rimes plates, d'abord à la fin des répliques de Mortimer, puis entre les répliques de Mortimer et de Marie, enfin à l'intérieur de la réplique de Mortimer (2556-2557 ; 2577-2578). La subtilité de l'emploi des rimes se marque par l'emploi non plus de couples de rimes plates, mais de rimes un vers sur deux (2584/2586 ; 2587/2589) dans

les répliques de Mortimer ainsi que par la reprise par Mortimer de la rime dans la réplique de Marie (2575/2577-78 ; 2581/2583/2587-89). Deux répliques de Marie (2549-2553 ; 2594-2597), dont la dernière de la scène, ainsi qu'une tirade de Mortimer (2567-74) sont entièrement rimées, avec des rimes plates ou croisées (2567/69, 2568/70 ; 2594/96 ; 2595/97). Enfin, le dernier vers de la réplique de Mortimer (2574) rime avec le premier de sa tirade suivante (2576). Tout ceci marque l'opposition croissante entre les deux protagonistes, sous forme lyrique vers la fin, avec en milieu de scène l'insertion d'un passage de stichomythie (2519-2524). La dernière tirade de Marie sonne comme un appel à l'aide. La variation métrique est ici extrême, son lien avec la situation clair.

La tirade de Marie V, 7, 3709/10 ou toute la tirade V, 7, 3717/20 (abab) sont aussi remarquables.

Nous trouvons des rimes embrassées scène 6, acte I (662/665), des rimes éparses, plates ou non (I, 4, 301/3 ; 314/15 ; 362/3 ; 365/6 ; IV, 9, 3111/12 ; V, 7, 3576/78, 3714/15 ; V, 7, 3755/57 ; V, 9, 3811/13 *Sterben/Leben*).

Certaines tirades comportent des passages rimés plus ou moins complexes dans leur schéma métrique (monologue de Mortimer, II, 6, 1645/56 + 1660/61 ; Marie, III, 4, 2261-3, 2272/5 ; IV, 4, 2799/2805, abacdcd, + ee 2806/07 fin de la tirade, où les deux termes à la rime sont antithétiques (*Tyrannei/frei*) ; V, 7, 3739/45, abbadd, de Melvil. Ou bien tirade de Leicester dans son monologue V, 10 : 3840/42 ; 3847-51, abbab ; 3854/55 ; 3857/58 ; 3859/60.

On peut avoir simplement des jeux sur les sonorités « ich » (IV, 9, 3148/51/59/62 ou IV, 12, 3313/16/20 ; V, 7, 3686/87, 3690/91, 3694/95, 3697/98, 3799/3800 ; V, 9, 3815/16) à la rime, ou bien dans tout le vers :

Nicht auf der Stärke schrecklich Recht beruft Euch,
[959-960]
Mylady! Es ist der Gefangenen nicht günstig.

Ou encore dans toute une strophe, comme celle de Marie (I, 7) face à Burleigh (916-923), où s'accumulent les questions introduites par des pronoms interrogatifs en w-.

Les passages rimés, plus fortement lyriques, sont dits par Élisabeth (peu), Leicester (à un moment crucial, où il ne peut plus concilier en lui l'être et le paraître), Melvil (surtout lors de la confession), Mortimer (dans ses dialogues avec Marie par exemple), et bien entendu Marie, pour la majeure partie.

Les variations concernent aussi le rythme. La langue est dès la première scène du premier acte, la scène d'exposition par excellence, au service de la dramaturgie : en effet, elle doit servir à susciter l'attention du spectateur, en faisant appel à ses émotions. Les échanges sont brefs, l'enjambement souvent utilisé, les figures de rhétorique nombreuses, le lexique chargé d'émotion.

Cette animation de la première scène contraste avec la hauteur de vues et le caractère élevé de Marie à la scène 2 :

Maria. Beruhige dich, Hanna. Diese Flitter machen
Die Königin nicht aus. Man kann uns niedrig
Behandeln, nicht erniedrigen. [154-156]

Ce calme fait place au cours de la même scène à une agitation perceptible dès le vers 209 :

Maria. Ihr geht? Ihr verlasst mich abermals,
Und ohne mein geängstigt fürchtend Herz
Der Qual der Ungewissheit zu entladen. [209-211]

La non-déclinaison des qualificatifs au vers 210 permet d'obtenir une accentuation qui rend l'agitation de Marie par son caractère heurté.

Des passages statiques coexistent ainsi avec des passages dynamiques. Un autre exemple frappant en est la scène 1 de l'acte V, où la stichomythie du début, soulignant la vivacité du moment des retrouvailles, contraste avec le rythme plus lent et pausé à partir des vers 3402 et suivants :

Man löst sich nicht allmählich von dem Leben!
Mit einem Mal, schnell augenblicklich muss
Der Tausch geschehen zwischen Zeitlichem
Und Ewigem, [...] [3402-3405]

Kennedy répond à Melvil d'abord de façon générale, puis de façon individuelle. La liaison se fait par un double sujet nié :

Kein Merkmal bleicher Furcht, kein Wort der Klage
Entehrte meine Königin - [3409-3410]

À l'intérieur du discours même de Marie, les variations de rythme sont perceptibles : après une certaine lenteur, le rythme s'accélère tout à coup :

Geschmückt ist der Altar, die Kerzen leuchten,
Die Glocke tönt, der Weihrauch ist gestreut,

Der Bischof steht im reinen Messgewand,
Er fasst den Kelch, er segnet ihn, er kündigt
Das hohe Wunder der Verwandlung an, [...] [3616-3620]

Le nombre de verbes s'accroît, la description fait place à l'action, de plus en plus rapide.

L'expressivité du discours varie selon la situation et le moment, lié à la structure de la pièce, avec soit retardement soit accélération de l'action. On voit bien comment Schiller tire les fils, retarde ou accélère l'action, aménage des pauses, accumule les obstacles, qu'il dénoue ensuite, sans jamais perdre de vue la fin. Sa maîtrise du vers y est plus achevée qu'ailleurs¹.

Le rythme est donc lui aussi variable et joue un rôle essentiel, que Schiller résume ainsi dans sa lettre à Goethe du 24 novembre 1797 :

Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen, und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Größere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.

Schiller fait ainsi varier la langue, dans un espace réduit comme celui d'un vers, plus grand, d'une tirade, davantage encore, celui d'une scène, selon des moments dramaturgiques précis. Ses personnages sont sensibles à la langue et à son utilisation. Il émane ainsi de la pièce entière une certaine réflexion sur la langue.

Une réflexion sur la langue

La pièce de Schiller offre tout au long une réflexion sur la langue et son pouvoir, ses qualités et son utilisation à des fins plus ou moins positives.

Certains personnages se caractérisent par une excellente maîtrise de la langue : Mortimer joue un double jeu pour sauver Marie. Marie elle-même est définie comme pourvue d'un grand talent oratoire, visible dans sa joute avec Burleigh. On voit alors avec quelle virtuosité elle manie la langue ; elle se donne pour inculte, mais sait de quoi elle parle. Le lieu commun de la modestie, tel qu'il se pratique dans la lit-

1. *Grundlagen und Gedanken*, p. 122.

térature médiévale, forme un fort contraste avec le maniement de la langue tel qu'il apparaît dans la suite de la scène :

Wie werd ich mich, ein ungelehrtes Weib
Mit so kunstfert'gem Redner messen können! -
Wohl! Wären diese Lords, wie Ihr sie schildert,
Verstummen müsst ich, hoffnungslos verloren
Wär meine Sache, sprächen sie mich schuldig. [764-768]

Remarquons au passage la syntaxe, le chiasme, la répétition anaphorique des termes, les exclamations. Marie se livre ensuite à une protestation contre la validité du jugement, de la procédure, si bien que Burleigh qualifie son discours de « querelle de paroles » (*Wortgefecht*, 845). Marie généralise les reproches qu'elle fait, dans leur forme :

Eben darum
Misstraut Euch, edler Lord, dass nicht der Nutze
Des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine. [796-798]

et

Wehe
Dem armen Opfer, wenn derselbe Mund,
Der das Gesetz gab, auch das Urteil spricht! [858-860]

La scène se termine par un quatrain rimé constitué de deux couples de rimes plates (971-974), soulignant la sortie de Marie. Les informations données par Marie sur son jugement seront reprises au long de la pièce et plus ou moins confirmées, surtout à la fin, quand il est trop tard mais que l'innocence de Marie a été reconnue.

Cette éloquence fait cependant défaut à Marie, semble-t-il, lors de son entrevue avec Élisabeth :

Womit soll ich den Anfang machen, wie
Die Worte klüglich stellen, dass sie Euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen! [2288-2290]

alors que Paulet dit :

Ihr wart sonst immer so geschwinder Zunge,
Jetzt bringet Eure Worte an, jetzt ist
Der Augenblick zu reden! [2159-2161]

Le meilleur exemple d'éloquence est Leicester. Ce dernier réussit à renverser la situation grâce à cette capacité, ce que perçoit Burleigh :

Burleigh

In euch, Mylord, erkenn ich meinen Meister,
Denn solchen Sieg, als Eure Rednerkunst
Erfocht, hat meine nie davon getragen. [2712-2714]

La flatterie qu'utilise Leicester à l'endroit de la reine est visible dans la scène 9 de l'acte II :

[...] – Mich selbst
Hast du umstrahlt wie eine Lichterscheinung,
Als du vorhin ins Zimmer tratest[...] [2038-2040]

Le vocabulaire de la lumière caractérise aussi Marie, telle qu'elle apparaît à Mortimer, ainsi qu'au spectateur, surtout à l'acte V.

Cette flatterie atteint son but : Élisabeth se rend tout de suite après à Fotheringhay.

Le langage sert à flatter à la cour, et les ambassadeurs français sont qualifiés de maîtres en la matière, qu'ils soient en présence d'Élisabeth (II, 2) :

Aubespine. Die Gnade glänzt auf deinem Angesicht,
O! dass ein Schimmer ihres heitern Lichts
Auf eine unglücksvolle Fürstin fiele,
Die Frankreich und Britannien gleich nahe
Angeht – [1228-1232]

ou de Burleigh (IV, 2), qui sait à quoi s'en tenir :

Aubespine. (offizios) Ich weiß,
Lord Burleigh, was mir obliegt.
Burleigh. Euch liegt ob,
Die Insel auf das Schleunigste zu räumen.
[2665-2667]

Les propos d'Aubespine sont à double sens, mais Burleigh profite de ce qu'ils sont seuls pour préciser sa pensée et éviter toute ambiguïté.

La langue ne semble donc pas servir à exprimer la vérité, ce qui est, mais à masquer cette vérité et à asseoir son pouvoir, servir ainsi ses intérêts propres. De ce fait, le langage à la cour est qualifié de *Gaukelkunst* (3725), diffère du langage commun :

Davison

Ich kenne nicht die Sprache
Der Höfe und der Könige- [...] [3315-3316]

Cette distorsion entre l'apparence et l'essence, la qualification de la cour comme espace de tromperie au moins par la langue, de la sphère de Marie comme espace de vérité, est une des antithèses caractéristiques de la pièce.

Le pouvoir de la parole, du mot même, se révèle dans au moins deux scènes, antithétiques : celle de la querelle des reines, et celle où Davison demande à la reine d'être claire dans son ordre relatif à Marie.

Lors de la rencontre des deux reines, Marie attend d'Élisabeth un mot, un seul, qui suffirait à la gracier :

Ein Wort macht alles ungeschehn. Ich warte
Darauf. O lasst mich's nicht zu lang erharren!
Weh Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!
[2395-2397]

Lors de la confession (V, 7), la langue est par contre là pour révéler à Dieu ce qui a été caché aux hommes, et c'est le moment suprême de la sincérité de Marie. Alors, on peut croire ce qu'elle dit. Ce qui n'est pas le cas, du moins au début, de la scène 4 de l'acte III, où Marie tente d'adopter une stratégie de discours assez efficace pour obtenir sa grâce. On voit bien la différence de ton et de sincérité dans son langage, en début de scène et en fin de scène (III, 4), où Marie se révèle enfin. Le pouvoir des mots est tel que le terme *Bastard*, qu'elle emploie :

Der Thron von England ist durch einen Bastard
Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen. [2447-2449]

atteint Élisabeth au tréfonds de son âme, et précipite la fin de Marie. En effet, son sort est alors scellé, et l'injure ressentie par Élisabeth sert de justification à l'arrêt de mort :

Ein Bastard bin ich dir? - Unglückliche!
Ich bin es nur, so lang du lebst und atmest.
Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt
Er ist getilgt, sobald ich dich vertilge. 3243-46

La paronomase, par le jeu sur le sens des deux termes proches, *getilgt*, *vertilgt*, souligne le côté inhumain des paroles d'Élisabeth.

La querelle des deux reines consacre le pouvoir de la langue : Marie a vaincu Élisabeth par ses paroles, par un mot surtout, à ses yeux, le duel se termine à son avantage, bien qu'il accélère la catastrophe, car Élisabeth n'a pas prononcé les paroles salvatrices. Le pouvoir de la

langue fut de séparer, et non de réunir, deux femmes qui se voulaient sœurs. La séparation est ferme et définitive.

Le pouvoir de la parole que Davison prête à Élisabeth, lié à sa fonction de souveraine, est évoqué de façon concrète (IV, 11) :

Dein Name, Königin, unter dieser Schrift
Entscheidet alles, tötet, ist ein Strahl
Des Donners, der geflügelt trifft. [3269-3271]

Cependant, certains passages révèlent l'incapacité de la langue à exprimer une émotion particulière, ce qui augmente l'intensité de cette émotion :

O die Sprache hat kein Wort
Für diese Hölle! [1792-1793]

Certains personnages s'étonnent de la langue utilisée par l'autre :

Gott! Welche Sprache, Sir, und- welche Blicke!
[2534] (*Marie à Mortimer*)

Ceci est répété au vers 2564 dans un passage cette fois rimé, montrant l'intensité du « combat » entre Marie et Mortimer.

Élisabeth qualifie la langue utilisée par Leicester à la scène 6, acte IV :

Euch geziemt die stolze Sprache! [2906]

Le pouvoir de la langue apparaît même à l'écrit, dans les lettres, comme celle de Marie à Élisabeth pour lui demander une entrevue, ou de Marie à Leicester. Ce pouvoir peut être négatif, si l'on pense au faux de Kurl et Nau (V, 13) ou à l'ordre de décapitation de Marie (IV, 11/12) et à leurs conséquences.

Il nous faut pour finir évoquer rapidement le rôle des didascalies : en effet, nombreuses, elles permettent un langage par gestes aussi significatif que la parole. Tout ne passe pas par la langue, comme on le voit par exemple dans la scène 4 de l'acte III.

La langue de Schiller, synthèse de l'abstrait et du concret, du réalisme et de l'idéalisme, exprime donc sa conception de l'art, sphère de la belle essence, et par là même doué d'une fonction éducative. Le poète (au sens large) doit par son art restituer la totalité de l'être humain¹ :

1. Lettre de Schiller à Goethe du 27 mars 1801.

Totalität des Ausdrucks wird von jedem dichterischen Werk gefordert, denn jedes muß Charakter haben, oder es ist nichts; aber der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus.

Le terme le plus fréquent dans la pièce est *Herz*. Ce n'est pas par hasard, car Schiller déclare que la poésie s'adresse au cœur, siège de l'humanité en l'homme :

Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen¹.

Le jugement de Vulpius sur la pièce de Schiller nous semble en résumer la beauté :

Dazu kömmt ein Reichthum und eine Fülle der Diktion, eine wunderschöne, kraftvolle, bilderreiche, und doch natürliche Sprache, kurz eine Stärke und ein Zauber der Beredsamkeit, der den Zuhörer unwiderstehlich fesselt und voll Bewunderung mit sich fortreißt. Nicht wenig tragen dazu die schönen und herrlichen Jamben bei, worin dies Trauerspiel geschrieben ist, die alle die Korrektheit, Politur, Ründung, und Wohlklang haben, so man von der Meisterhand eines Schillers erwarten kann. Sie sind, wie in den "Piccolomini" und "Wallenstein" mit gereimten Versen vermischt, die, da sie jedes Mal aus einer besonderen und lokalen Gemüthstimmung der redenden Person entspringen, eine sehr glückliche Wirkung thun. In "Maria Stuart" aber ist der Dichter noch weiter gegangen und hat selbst Reime im lyrischen Silbenmaaß gewagt².

1. « Über die tragische Kunst » et « Über das Pathetische », Schiller, p. 50 et 78 sq., cf. *Erläuterungen und Dokumente*, p. 111.
2. *Erläuterungen und Dokumente*, p. 115.

Lexique de termes rhétoriques et poétiques

- *accumulation* : énumération qui crée un effet de profusion
- *allégorie* : métaphore ou comparaison très développée qui transcrit une entité, une abstraction (sentiment, idée) en termes concrets et convergents
- *allitération* : répétition insistante de phonèmes consonantiques en début de mot. Crée une cohérence poétique entre des mots
- *anacoluthie* : incohérence de construction, rupture dans la construction première de la phrase
- *anaphore* : le mot est répété au moins trois fois en tête de phrase. Effet d'insistance ou de mise en relief
- *anastrophe* : renversement de l'ordre habituel des mots dans une phrase. Effet de surprise et donc de mise en valeur
- *antilabe* : répartition d'un vers sur deux locuteurs
- *antiphrase* : procédé fondamentalement ironique. Elle consiste à dire le contraire de ce que l'on pense
- *antithèse* : opposition. Rapprochement de deux propositions ou de deux expressions contrastées. Permet de classer le monde et de persuader celui à qui on s'adresse
- *antonomase* : Emploi d'un nom commun ou d'une périphrase à la place d'un nom propre ou inversement. Crée un modèle d'individu
- *aphérèse* : un phonème est supprimé en tête de mot
- *apocope* : un phonème est supprimé en fin de mot
- *apostrophe* : interpellation. Figure de rhétorique par laquelle on s'adresse directement aux personnes ou aux choses personnifiées. Permet de rendre plus visible la personne à qui l'on s'adresse
- *apposition* : ne comporte plus que deux éléments, l'élément réel et l'élément figuré et une simple virgule souligne le passage
- *assonance* : répétition insistante de phonèmes vocaliques
- *asyndète* : suppression des mots de liaison entre les termes d'une même phrase ou de plusieurs phrases (conjonctions de coordination, adverbes). Donne au discours plus de vigueur
- *attelage* : réunion d'un terme concret et d'un terme abstrait
- *balancement* : parallèle
- *cadence* : fin de vers, masculine, quand elle comporte une syllabe accentuée, féminine, avec une syllabe non accentuée
- *chiasme* : consiste à reprendre les mêmes éléments dans l'ordre inverse (symétrie rigoureuse). Effet d'insistance et de mise en relief

- *comparaison* : elle comporte trois éléments : l'élément réel, l'élément figuré et un élément grammatical soulignant le passage du réel au figuré
- *correction* : procédé inverse de la gradation
- *dactyle* : succession d'une syllabe accentuée et de deux syllabes non accentuées
- *énumération* : accumulation, plus de trois éléments
- *épiphore* : le mot est répété au moins trois fois en fin de phrase
- *épithète* : adjonction non nécessaire, d'un adjectif à un nom, qui sert donc à « orner »
- *euphémisme* : consiste à atténuer, par pudeur, crainte, émotion, ou ironie
- *gradation* : renchérissement. Crée un rythme dans la phrase et persuade par la beauté de la musique des mots
- *hendiadyin* ou *hendiadys* : figure consistant à exprimer une idée par deux mots reliés par et au lieu de l'exprimer au moyen d'un nom accompagné d'un adjectif ou d'un complément déterminatif. Effet d'insistance
- *hyperbole* : exagération
- *iambe* : succession d'une syllabe non accentuée et d'une syllabe accentuée
- *interrogation* et *exclamation* : réelles, signes d'affectivité ; oratoires : (ou fausse exclamation ou interrogation). La réponse est contenue dans la question ou est apportée par l'orateur lui-même
- *inversion* : Renversement (rupture) de l'ordre direct ou grammatical des mots. Effet d'insistance sur des mots
- *litote* : se distingue de l'euphémisme parce qu'elle atténue la chose en question en faisant appel à une formule négative : elle exprime le positif par le négatif
- *métaphore* : supprime tout élément marquant le passage du réel au figuré, qui sont confondus, le figuré se substituant au réel. Il en existe deux sortes :
 - – la métaphore *in praesentia* : où l'élément réel est cité.
 - – la métaphore *in absentia* : où l'élément réel n'est même plus cité (substitution totale)
- *métonymie* : l'image naît par contiguïté. On y garde le même signifiant (le même mot) mais par glissement de sens on en change le contenu (rapport d'association). Effet de raccourcissement qui permet à un détail d'évoquer tout ce que l'on voulait dire

- *oxymore* ou *oxymoron* : rapprochement de termes normalement antinomiques. Effet de surprise et donc de mise en valeur
- *parallélisme* : rapprochement de phrases ou de propositions possédant une structure grammaticale semblable. Par le rapprochement d'éléments qu'on n'aurait pas songé à mettre côte à côte, on obtient un effet d'insistance
- *paronomase* : juxtaposition de mots ayant des phonèmes communs mais des signifiés différents. Crée des liens sonores entre des mots qui sont éloignés par leur sens
- *période* : on appelle période une phrase complexe dont les membres composants sont groupés de telle façon que, si variés qu'ils soient dans leur structure, leur assemblage donne une impression d'équilibre et d'unité. Effet de grandiloquence
- *périphrase* : désigne une chose par une de ses caractéristiques
- *personnification* : fait de prêter des gestes, des attitudes, des comportements, voire des parties de corps humains à une abstraction
- *polyptote* : répétition de plusieurs termes qui ont la même racine.
- *prothèse* : un phonème est ajouté en tête de mot
- *redondance* : tout effet de surdétermination, de caractérisations équivalentes
- *répétition* : les mots répétés sont séparés. Effet d'insistance et de mise en valeur
- *reprise* : les mots répétés ne sont pas séparés
- *stichomythie* : un vers pour chaque protagoniste, qui se répondent, traduit un moment d'agitation particulière
- *symbole* (c'est le contraire de l'allégorie) : un élément concret se charge d'abstraction, finit par exprimer une idée
- *syncope* : un phonème est supprimé en milieu de mot
- *synecdoque* : repose sur un rapport d'inclusion établi entre deux éléments : la partie pour le tout ou le tout pour la partie
- *trochée* : succession d'une syllabe accentuée et d'une syllabe non accentuée
- *vers blanc* : vers non rimé, iambique, à 5 ou 6 temps forts, initié par Shakespeare
- *zeugma* : consiste à faire dépendre d'un même mot non répété deux autres mots.

