



HAL
open science

Les "Marie Stuart" italiennes: de la Contre-Réforme au féminisme

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. Les "Marie Stuart" italiennes: de la Contre-Réforme au féminisme. Théâtres du Monde, 2004, Théâtres du Monde, Tradition et modernité au théâtre (14), pp.213-228. hal-02553955

HAL Id: hal-02553955

<https://hal.science/hal-02553955>

Submitted on 24 Apr 2020

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.

Les “Marie Stuart” italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme

Qu’un sujet antique demeure éternellement moderne et puisse être objet d’innombrables interprétations, le théâtre classique européen en a donné mille fois la preuve en réadaptant des sujets antiques, et le théâtre français du XX^e siècle, avec ses Giraudoux, Anouilh, Camus et autres dramaturges, l’a magistralement démontré. Qui nous délivrera des Grecs et des Latins ? dit, sans le souhaiter, le vieil adage. À leur tour, des sujets qui furent d’actualité il y a quatre siècles peuvent être aujourd’hui encore d’une étonnante modernité. C’est pourquoi on ne se contente pas de les rejouer en des adaptations innovantes, on les réécrit en variant à l’infini les “points de vue”.

Ces banales considérations préliminaires sont confirmées de façon éclatante par la saison théâtrale parisienne des mois de septembre/décembre derniers du “Théâtre Comédie et Studio des Champs-Élysées” où l’association “Les Italiens”, sous l’égide de l’ETI (Ente Teatrale Italiano) et sous la direction du metteur en scène Maurizio Scaparro, a programmé en quatre mois une centaine de représentations de pièces de théâtre italiennes. Hormis l’indispensable “commedia dell’arte” et son réformateur Carlo Goldoni, ce ne sont que des auteurs du XX^e siècle qui ont été joués, auteurs majeurs entrés dans l’histoire littéraire tels que Luigi Pirandello ou Eduardo De Filippo, auteurs moins connus du public français comme Achille Campanile, Alberto Savinio, Giovanni Testori ou Giuseppe Fava, auteurs toujours en vie et à l’apogée de leur activité comme Antonio Tabucchi et Dacia Maraini. Parcourons quelques pages du programme : *L’Ambleto* et *Sdisorè* de Giovanni Testori sont des réécritures de *l’Hamlet* de Shakespeare et de *l’Orestie* d’Eschyle, *Don Sand Don Juan* de Enrico Groppali évoque le mythe du célèbre séducteur, *Marie Stuart* de Dacia Maraini est peut-être à ce jour la dernière (the later, not the last) réécriture européenne des malheurs de la reine d’Écosse. Après quantité de réadaptations au fil des siècles passés, ces “vieilles histoires” ont encore des choses à nous dire.

C’est pourquoi, pour ce numéro de *Théâtres du Monde* consacré à « tradition et modernité » nous avons choisi de parcourir l’histoire théâtrale des “Marie Stuart” italiennes, “Maria Stuarda” comme l’appellent nos amis d’au-delà des Alpes, sonorisant la consonne finale. Un choix qui démontrera comment, d’une part, l’histoire de la souveraine d’Écosse a passionné en son temps l’Europe entière et s’est avérée d’entrée tout à fait “moderne”, puis comment, devenue un “classique”, elle a prouvé, par des résurrections ponctuelles – même en Italie, si loin des brumes de la Grande-Bretagne – qu’elle pouvait offrir une problématique éternellement renouvelée, étonnamment “moderne”. Elle est aussi une belle confirmation de la positive “interculturalité” du théâtre, même si Dacia Maraini, dans un entretien de 1973, déplorait que les sujets italiens, aujourd’hui, n’intéressent plus le public italien¹.

Notre parcours centrera son attention essentiellement sur la première écriture du thème, celle de Federico della Valle, qui dès 1591 écrit *La reina di Scozia*, et surtout – modernité oblige – la dernière, la *Maria Stuarda* de Dacia Maraini. Mais, le plus grand auteur italien “classique” de tragédies étant Vittorio Alfieri, nous mentionnerons sa *Maria Stuarda*, bien qu’elle soit loin d’être un chef-d’œuvre, et, le Romantisme représentant une étape obligée, ne serait-ce que parce que la *Marie Stuart* de Schiller est la source directe de celle de Dacia Maraini, nous considérerons aussi, tradition musicale italienne oblige, le livret de l’opéra de

¹ *Il teatro italiano affonda le radici nella cultura non italiana* (01-06-73), in Dacia MARAINI, *Fare teatro, materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 39-43.

Donizetti, *Maria Stuarda*, lui aussi dérivé de la pièce allemande. Nous laisserons de côté des œuvres aujourd'hui tombées dans l'oubli et dont nous n'avons d'ailleurs pas pu nous procurer les textes², celles du napolitain Carlo Ruggeri, auteur d'une *Reine d'Écosse* (1602), et les livrets des opéras de Pietro Casella (1813) et Saverio Mercadante (1821). Mis à part la tragédie d'Alfieri, tous ces textes centrent leur action sur la période d'emprisonnement de la reine et s'achèvent sur son exécution.

***La Reine d'Écosse*, de Federico della Valle : une tragédie contre-réformiste**

La fin tragique de la reine d'Écosse est bien connue des lecteurs, mais, pour la parfaite clarté de l'exposé, sans doute un bref résumé de l'histoire complexe de cette période n'est-il pas inutile et, nous l'espérons, n'offensera-t-il personne. Qu'il suffise de rappeler (nous nous limitons aux éléments réutilisés dans les tragédies et les présentons tels quels) que :

- Marie Stuart (1542-1587), reine d'Écosse, élevée à la cour de France et mariée à François II, fut aussi première dame de France pendant le très court règne de son époux (1559-1560).
- Rentrée, veuve, en Écosse, elle défraya la chronique des scandales par sa vie sentimentale tumultueuse : remariée à Henri Darnley (qui n'aspirait qu'au pouvoir), elle le fit assassiner et en épousa peu après le meurtrier, son favori Bothwell. Darnley, toutefois, avait auparavant fait assassiner lui-même Rizzo, le précédent favori (italien) de son épouse,.
- Arrière-petite-fille du roi Henri VII, elle pouvait légitimement prétendre à la couronne d'Angleterre : la reine Élisabeth, d'une part, n'était pas reconnue comme telle par les catholiques en tant que fille illégitime d'Henri VIII (et d'Anne Boleyn), d'autre part, restée célibataire, elle ne pouvait avoir d'héritier.
- La toile de fond est celle des luttes sanglantes entre catholiques et protestants : Marie Stuart est catholique, Élisabeth est protestante. Sur le pays plane le souvenir des répressions cruelles menées contre les protestants par Marie Tudor à Londres et Charles IX à Paris (nuit de la Saint-Barthélemy). La religion réformée, soutenue entre autres par le pasteur John Knox, fait de plus en plus d'adeptes en Écosse.
- Scandales et motifs religieux font que Marie Stuart est contrainte d'abdiquer en faveur de son fils Jacques VI et de fuir. Ayant demandé asile à Élisabeth, elle reste vingt ans prisonnière en Angleterre, dans le château de Fotheringhay.
- Au cours de ses années d'incarcération, elle se trouve au centre d'une "entreprise" papiste menée par la France, l'Espagne et l'Italie, visant à rétablir le catholicisme en Angleterre et à ramener le pays sous l'autorité du Pape. Une correspondance secrète est interceptée : Marie Stuart, accusée d'avoir voulu tenter d'assassiner la reine, est condamnée à mort. Elle meurt décapitée à l'âge de quarante-quatre ans. Son fils Jacques, passé au protestantisme, deviendra roi d'Angleterre à la mort d'Élisabeth.
- Certaines pièces de théâtre font aussi intervenir Leicester, favori d'Élisabeth, et William Cecil, premier ministre et conseiller de la reine.

Marie Stuart meurt décapitée en 1587. La première rédaction de la pièce de Federico della Valle, *La Reina di Scozia*, est de 1591, quatre ans seulement après l'événement. La mort de la reine marqua tout particulièrement le milieu dans lequel vivait l'auteur. Federico della Valle (1560-1628), en effet, est piémontais, originaire de la région d'Asti. On sait peu de choses de sa vie et de sa carrière, mais il est certain qu'en 1587, quand est exécutée Marie Stuart, il se trouve à Turin, à la cour de Charles-Emmanuel I de Savoie. Il est responsable des écuries (« furier major de la cavaleriça ») de l'infante Catherine, fille de Philippe II d'Espagne et

² Elles sont mentionnées dans le *Dictionnaire des œuvres* et le *Dictionnaire des personnages* publiés chez Laffont-Bompiani.

épouse du roi de Savoie. Il y reste au moins jusqu'en 1597, date de la mort de Catherine, après quoi, comme une partie de la suite de l'Infante, il se rend à Milan où siège le gouvernement espagnol de Lombardie³.

C'est à la demande d'une amie, la marquise Vittoria Solara, que Federico della Valle entreprend de composer une tragédie sur les derniers jours de la reine d'Écosse. Un sujet tout à fait d'actualité alors, et il convient de le souligner avec force. En effet, à une époque où le genre théâtral tragique était réapparu depuis moins d'un siècle, grâce aux humanistes qui avaient tiré les tragédies gréco-latines de l'oubli dans lequel elles étaient enfouies, et alors que ses congénères s'exercent sur des sujets antiques en imitant Euripide ou Sénèque, Federico della Valle – fait remarquable, d'une extraordinaire modernité ! – écrit une tragédie sur un thème qui a été et continue à être un sujet de conversation prisé dans les milieux curiaux et politiques européens. Et tout particulièrement à la cour de Savoie : car quelques années plus tôt s'était rendu en Écosse un personnage de cette cour, le comte de Moretta, emmenant avec lui le jeune Davide Rizzo qui devait devenir le favori de Marie Stuart avant d'être assassiné par Henri Darnley. Les amours de Marie, les bavardages qu'ils suscitaient et la lutte entre catholicisme et "hérésie" anglicane étaient alors au centre des conversations.

Ce thème dut particulièrement tenir à cœur à Federico della Valle puisque sont restées trois versions de la pièce : l'édition imprimée par ses soins en 1628, année de sa mort, fut en effet précédée de deux rédactions respectivement datées de 1591 et 1595 qui nous sont parvenues sous forme manuscrite. Faute d'avoir pu consulter les deux premières rédactions, nous nous limiterons à l'examen de la dernière, tout en soulignant (sur la foi de l'introduction à l'édition que nous avons consultée) que l'auteur effectua une forte épuration de son texte, lequel, dans sa première version, reflétait de manière prosaïque les discussions et potins qui allaient bon train à l'époque. La dernière version, épurée, déjà "classique", fait de la reine d'Écosse une figure légendaire de sainte martyre⁴.

La source historique attestée de la pièce est néanmoins une relation publiée à Paris en 1589, *De vita e de rebus gestis Serenissimae Principis Mariae Scotorum reginae Franciae dotariae*. Le seul titre, qui souligne les titres de Sérénissime et de douairière de France de la reine, annonce un texte tout à l'éloge de la souveraine catholique. Effectivement, la pièce est entièrement centrée sur la sainte figure de la reine d'Écosse. Respectant scrupuleusement la règle des trois unités aristotéliennes, elle met en scène les dernières heures de Marie. L'action, de ce fait, est extrêmement mince. Pendant que, à la manière antique, le chœur des suivantes se lamente (il se lamentera tout au long de la tragédie), un soldat vient annoncer ce qu'il espère être une bonne nouvelle : cinq comtes d'Angleterre s'apprêtent à rendre visite à la reine ; peut-être viennent-ils annoncer sa libération ? Oui, en effet, là est bien le but de leur visite, mais à condition que Marie renonce à ses droits sur la couronne d'Angleterre et qu'elle accepte le protestantisme en Écosse. Ce qu'en bonne reine catholique elle ne peut en aucun cas tolérer. Condamnée à mort et exécutée le soir même, elle meurt héroïquement, en martyre de la foi romaine.

Dans cette dernière version, Federico della Valle a éliminé toute référence superflue à la vie privée et politique de la reine, car rien de doit entacher sa pureté. Cette pièce est un éloge du catholicisme, de ses pratiques, des vertus qui en découlent, et elle brosse une caricature de l'hérétique reine d'Angleterre qui ose se soustraire à la puissance du Pape et se substituer à lui. Liée à ce motif revient sans cesse l'idée que la roue de la fortune tourne et fait varier les

³ La quasi totalité de l'Italie est, depuis 1559 (traité de Cateau-Cambrésis), sous domination espagnole, et le demeurera jusqu'au début du XVIII^e siècle, quand, à l'issue de la guerre de succession d'Autriche, elle passera sous domination autrichienne.

⁴ Notre texte de référence est le suivant : Federico DELLA VALLE, *La reina di Scozia*, in *Tutte le opere*, a cura di Pietro Cazzani, Milano, Mondadori, 1955, pp. 177-256. L'ensemble est précédé d'une longue et utile introduction (pp. VII-LIII).

destins : qui a été grand se retrouve soudain au plus bas, mais qui s'est élevé de façon impie sera un jour précipité à son tour.

La "modernité" de cette interprétation italienne consiste donc dans la célébration des rites catholiques, dans la piété sans faille de la reine d'Écosse, dans son amour fraternel et saint pour sa patrie et surtout pour ses dames de compagnie, qu'elle appelle ses « filles », pour sa vieille nourrice qu'elle appelle « mère », pour l'inconnue qui noue le bandeau sur ses yeux et qu'elle appelle « sœur ». En un mot, d'un bout à l'autre du texte, le lecteur a l'impression de se trouver dans un couvent et, s'agissant de la condamnation à l'échafaud du personnage principal, d'assister à un « Dialogue des Carmélites » avant l'heure.

L'interprétation contre-réformiste de l'histoire se perçoit jusque dans les détails : dans la description que fait le soldat de la reine en prière, agenouillée à même la dalle, les yeux fixés sur la croix (III, 1)⁵, dans l'évocation émue des autels catholiques tout nimbées du parfum de l'encens (IV, 1)⁶... Dans le dernier acte, un long récit rapporte avec quelle sérénité Marie s'est préparée à la mort et décrit avec emphase ses moindres faits et gestes devant la croix du Christ : gestes d'humilité, front prosterné au sol, crucifix embrassé, serré et embrassé à nouveau maintes fois⁷, jusqu'au moment suprême de la décapitation où il est rappelé bien sûr que la mère du Christ « fut toujours Vierge »⁸ (V, 1). Quant au discours ultime de la reine, devant le bourreau, il souligne que la seule et véritable raison de cette condamnation n'est pas une tentative d'assassinat contre la reine d'Angleterre, pur prétexte, mais la foi catholique inébranlable que Marie n'a pas voulu abjurer : elle meurt contente, dit-elle, fidèle à son Seigneur et au Pape qu'elle reconnaît comme seul représentant de Dieu sur terre, et elle invite ceux qui partagent la même foi à prier pour elle. Son dernier portrait est tout pénétré des images édifiantes de la Contre-Réforme : les yeux fixés au ciel malgré l'horreur de la scène, elle tient la croix serrée sur son cœur... : et « maintenant, bienheureuse, elle siège parmi les bienheureux » (V, 4).

Élisabeth, par contre, que l'on ne voit jamais, sournoise comme le mal, est un nouveau Nabuchodonosor : furie à la tête ceinte de pierres précieuses et à l'âme couronnée de serpents, assoiffée de sang⁹, elle prétend seule être dans le vrai (Marie entraîne des milliers d'âmes vers les ténèbres éternelles, dit-elle) et avoir seule autorité sur le culte, l'Église de Rome étant impie et fallacieuse (III, 3). Nouveau Judas au féminin, elle a trahi Marie qui a cru en elle – cela est dit deux fois – « comme une femme doit croire à une femme, une reine à une reine, une nièce à sa tante » (IV, 3 et V, 4).

Le résultat est une pièce liée à son contexte au point d'en être caricaturale, tant l'auteur a éliminé tout ce qui a notoirement fait de la reine d'Écosse une "pécheresse", pour en faire, en vertu de la foi catholique hors de laquelle il n'est point de salut, une sainte martyre. Et, précisément pour cette raison, une pièce on ne peut plus "moderne", en relation avec les préoccupations immédiates de l'Italie catholique (et espagnole) de l'époque.

⁵ « [...] ginocchion premea lastrico nudo, / senza coscin, senza tappeto, e gli occhi / fissi alti in una croce al muro appesa. » (III, 1).

⁶ « Seguirò vaga la reina mia / ai sacri tempi, ai vaporati altari / di caro arabo odore » (IV, 1).

⁷ « [...] volgendo il guardo / a la croce ch'è appesa a capo al letto, / vèr lei s'è mossa con le braccia aperte / e al giunger le ha dato un bacio ardente, / figgendo al piè la bocca, ove gran pezza / s'è ferma. E poi, se stessa abbandonando, / caduta ginocchion, con gli occhi fissi / in lei, alti singulti, alti sospiri / ha dato, e quinci declinando il capo, / sì che quasi a toccar giungea la terra / a più poter con la man destra il petto / s'è percosso più volte e ripercosso, / sospirando e gemendo. [...] Sorta, bacia la croce e riverente / dal chiodo la discioglie ove pendea, / e strettalasi al petto [...] / Ahi, che la croce ha sovra 'l petto affissa ! / Vedo or come la bacia [...] » (V, 1).

⁸ « E in salendo, / con bassa voce ma con alto affetto / espresso nei sospiri, / pregava e invocava il Padre e 'l Figlio, / lor rimembrando la pietà infinita, / la bontà eterna, il sangue e l'aspra morte / e i merti de la Madre / che fu Vergine sempre. » (V, 1).

⁹ « Sopra me si disfoghi / l'odio ingiusto e crudele, e il mio sangue / spenga l'ingorda sete / di donna, anzi di furia, coronata / di gemme e il capo e l'alma di serpenti » (III, 3).

Les *Marie Stuart* d'Alfieri et de Donizetti : grandes passions, égarements

Nous ne nous attarderons pas plus qu'elle ne le mérite sur la *Maria Stuarda* de Vittorio Alfieri, une tragédie dont la rédaction fut bien difficile si, comme pour celle de Federico della Valle, il en existe trois versions ; une œuvre dont l'auteur lui-même ne fut pas satisfait puisqu'il déclara que de toutes ses tragédies c'était la seule qu'il eût voulu n'avoir jamais écrite. Originaire d'Asti comme son prédécesseur, Vittorio Alfieri (1749-1803) s'empara du sujet en 1778, date à laquelle il effectua un premier canevas, mais ce n'est qu'onze ans après, en 1789, que l'édition définitive fut achevée¹⁰.

Exception dans la série des "Marie Stuart" européennes, celle d'Alfieri n'est pas centrée sur les derniers jours de la reine d'Écosse, mais sur l'assassinat de son époux légitime, Henri Darnley. Elle est à la limite du supportable, car, faute de véritable scène d'exposition et en raison d'une volonté trop grande, de la part de l'auteur, de nous plonger au milieu d'une situation confuse, le lecteur, tout au long des trois premiers actes, ne comprend pratiquement rien. Il faut arriver au beau milieu de l'acte IV pour commencer à saisir que les ficelles sont tirées par le traître Bothwell (dont l'italianisation du nom en Botuello a égaré le lecteur) qui veut se débarrasser du mari pour épouser la reine et accéder au trône. Les deux tiers de la pièce se déroulent en interminables dialogues où les interlocuteurs parlent à mots couverts et ne se comprennent pas, en monologues perplexes, en malentendus peu convaincants. Le dénouement arrive de façon grotesque, précédé d'une tirade de malédiction prononcée contre Marie et sa descendance par un prêtre anglican tombé sous l'emprise d'une inspiration divine, tel le devin d'une tragédie antique.

Mais si la pièce est décidément bien mal faite, elle nous intéresse néanmoins par le contraste étonnant qu'elle forme avec celle de Federico della Valle qui la précède et celle de Donizetti qui la suit, du fait, précisément, de sa "modernité" à elle. Modernité, certes, par rapport au préromantisme de l'époque qui nourrit un goût pour les grandes passions et les atmosphères d'Angleterre et d'Écosse. Mais, s'agissant d'une l'Italie que l'Illuminisme a vigoureusement marquée de son empreinte, et d'un auteur fortement influencé par la France qu'il a à la fois aimée et haïe, modernité aussi dans le traitement particulier du motif religieux, qui certes n'est pas le nœud central de l'action mais qui est néanmoins bien présent.

En effet, si chez Federico della Valle les "bons" étaient forcément les catholiques alors que les protestants étaient dans l'erreur, dans la pièce d'Alfieri, les coupables sont les deux catholiques, Marie et Bothwell, alors que le prêtre protestant, Lamorre, d'un bout à l'autre de la pièce est la voix de la raison. Bothwell, en particulier, manœuvre surnoisement ("en jésuite", pourrait-on dire), pratiquant le mensonge au nom du salut de l'âme du jeune fils de la reine dont l'innocence est menacée par l'« hérésie impie » dans laquelle il risque d'être élevé si son père le prend avec lui¹¹ (IV, 6). Ce serait donc au nom de la défense du catholicisme qu'il joue un double jeu avec la reine d'Écosse et l'émissaire d'Élisabeth. Quant aux dissensions religieuses, elles sont déclarées par Henri (la victime) « inutiles discussions sur de vains rites et de vaines idées »¹² (II, 1), et le catholicisme « religion sanglante, cruelle et abhorrée »¹³ (III, 2). En dépit de la mauvaise qualité de la pièce, ce renversement du message religieux offert par la légende "traditionnelle" de Marie Stuart méritait d'être relevé.

¹⁰ Notre édition de référence est la suivante : *Tragedie*, vol. XI, *Maria Stuarda*, a cura di Raffaele De Bello, in *Opere di Vittorio Alfieri*, Asti, Casa d'Alfieri, 1970, pp. 11-84. Ce volume contient le canevas initial et les trois rédactions versifiées de la pièce.

¹¹ « (morte dell'alma vera, / Empio eretico error sovrasta, il sai, all'innocenza sua) » (IV, 6).

¹² « E che ? vuoi tu, che in disputar di vani / Riti e di vane opinioni io spenda / Il tempo [...] ? » (II, 1).

¹³ « abborrita cruda / Religione di sangue » (III, 2).

Ajoutons-y, bien qu'il ne s'agisse que de détails, quelques petits coups de griffe contre la France, qui font de Marie le triste résultat de deux influences néfastes : pour le malheur de l'Écosse, dit le prêtre anglican, Marie a dans le cœur à la fois les « dures pensées persécutrices de Rome et les manières efféminées des Gaules corrompues » (II, 1)¹⁴.

Douze ans après la tragédie d'Alfieri, on doit à Schiller le véritable chef-d'œuvre jamais écrit sur les derniers jours de la reine d'Écosse. Achievé en 1801, ce long drame romantique met en scène une Marie toujours belle et séduisante malgré sa longue incarcération, et les dernières manœuvres pour la sauver tentées par un jeune fanatique passé au catholicisme et tombé fou amoureux d'elle. En effet, malgré un respect scrupuleux de la toile de fond historique (pour laquelle l'auteur dit avoir effectué de lourdes recherches) et conformément aux règles du roman historique qui à l'époque commence à fleurir en Europe, le dramaturge allemand invente le personnage du jeune Mortimer, rajeunit Leicester le favori d'Élisabeth, met en scène celle-ci à Westminster, dans ses pourparlers avec les ambassadeurs français venus demander sa main pour le roi de France¹⁵, et surtout, nœud central de l'intrigue, imagine une rencontre orageuse entre les deux reines (rencontre qui, historiquement, n'est jamais advenue), suivie d'une tentative manquée d'assassinat contre Élisabeth : un fait qui détermine inexorablement la condamnation à mort de Marie.

C'est de la *Marie Stuart* de Schiller que sont dérivés l'opéra de Donizetti et l'adaptation moderne de Dacia Maraini.

Gaetano Donizetti (1797-1848) avait trente-sept ans quand il composa *Maria Stuarda* (1834)¹⁶ et avait déjà écrit près de quarante opéras. Celui-ci, néanmoins, lui donna du fil à retordre, car quelques implications politiques, dans l'Italie houleuse du Risorgimento, poussèrent la censure et la police à intervenir pesamment.

Dans un opéra, certes, la tâche du musicien consiste à revêtir de notes un livret écrit par un autre, mais comme le poète à qui fut confié le travail, Giuseppe Bardari, avait à peine seize ans, il est permis d'imaginer que le texte résulta d'une collaboration entre librettiste et compositeur. Peut-être ce dernier se laissa-t-il entraîner par l'enthousiasme du jeune homme. Car cette *Marie Stuart*, composée pour le théâtre San Carlo de Naples et prévue pour le mois de septembre 1834, ne vit même pas le bout de la répétition générale : elle fut interrompue dès le deuxième acte, la pudique reine Marie-Christine de Savoie, épouse du roi de Naples Ferdinand II de Bourbon, n'ayant pas supporté les invectives crues de Marie contre sa cousine Élisabeth. Mais à la délicatesse des oreilles de la reine s'ajoutait une difficulté diplomatique : Marie-Christine descendait de Marie Stuart et le roi craignait des problèmes avec l'Angleterre. L'opéra fut donc retiré de l'affiche.

Une deuxième tentative fut faite à la Scala de Milan en décembre de l'année suivante. Entre temps le livret avait été remanié par le librettiste Callisto Bassi : au bout de six représentations, l'opéra fut encore retiré de l'affiche. Il fallut attendre l'année 1865 pour que, les Bourbons ayant été chassés et Naples appartenant désormais au Royaume d'Italie, le spectacle puisse enfin être donné au San Carlo¹⁷.

Le livret fut composé à partir de la traduction du drame de Schiller effectuée par Andrea Maffei pour la compagnie de Gustavo Modena. Bien sûr, il s'agit d'une adaptation, un livret d'opéra, où la musique est essentielle, requérant une considérable simplification de la trame :

¹⁴ « Maria, che a danno della Scozia accoppia / Nel suo cor giovenil di Roma i duri / Persecutor pensieri, e i molli modi / Delle corrotte Gallie [...] » (II, 1).

¹⁵ Ainsi l'action se déroule tantôt à Westminster, tantôt dans le château de Fotheringhay où est enfermée Marie Stuart.

¹⁶ Édition de référence : *Maria Stuarda*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 741-757.

¹⁷ Pour tous ces détails, cf. l'introduction de Egidio Saracino au volume ci-dessus, pp. XXVIII-XXXI, et p. 742.

d'où la suppression du personnage de Mortimer et de la tentative d'assassinat de la reine, et la considérable réduction du nombre de personnages. L'œuvre musicale est toute axée sur la jalousie d'Élisabeth, amoureuse de Leicester et désireuse d'écraser en Marie une rivale. Alors que ce motif de la jalousie amoureuse est à peine esquissé dans la pièce allemande, où la reine affirme haut et fort le prix qu'elle accorde à sa chère liberté. Chez Donizetti son acceptation de la main du roi de France et le choix de confier à Leicester le soin de remettre l'anneau à l'ambassadeur ont pour seul but de vérifier si le favori est ou non troublé par la perspective du mariage de sa reine (!). Et effectivement Leicester, amoureux de Marie et désireux de fuir avec elle dès qu'elle sera libre, ne se trouble aucunement. C'est donc par dépit amoureux qu'Élisabeth jure de faire condamner à mort sa rivale (!), la rencontre des deux femmes dans le parc n'ayant pour but que d'humilier la prisonnière. Insultée, Marie n'y tient plus : elle se venge et se perd à la fois, traitant la reine d'Angleterre de « fille impure d'Anne Boleyn », d'« entremetteuse indigne et obscène », de « vile bâtarde » dont le pied profane le sol anglais (acte II)¹⁸.

Dans ce contexte, la polémique protestantisme-catholicisme a peu d'importance : à la fin, toutefois, comme chez Schiller, Marie refuse le prêtre protestant qu'on lui propose et meurt dans le réconfort de la foi catholique, après s'être confessée, comme une sainte, fixant la croix et déclarant pardonner à tous, y compris à sa cousine. Quant à Élisabeth, hormis son caprice de jalouse, d'entrée elle s'est montrée volontaire et virile, affirmant par exemple que si elle épouse son royal prétendant, c'est elle et non lui qui gouvernera l'Angleterre et la France¹⁹.

Œuvre "moderne" pour son époque, malgré son sujet "ancien" ? Oui, car avec sa réduction de la trame à une intrigue purement sentimentale (un fait de jalousie entre femmes) et avec sa fin tragique et cathartique à souhait, elle est tout à fait dans la ligne de la majeure partie des opéras d'alors.

C'est encore une histoire de femmes, mais ô combien différente, qu'imagine Dacia Maraini un siècle et demi plus tard, à partir de la même source.

La *Marie Stuart* de Dacia Maraini : féminisme et pouvoir

Dacia Maraini est la représentante la plus "internationalement" connue du féminisme italien. Rappelons, pour la situer dans le panorama littéraire actuel, que si nombre de ses romans ont été traduits en plusieurs langues, peu après leur publication en Italie, celui qui a consacré sa célébrité dans le monde entier est *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), traduit en une vingtaine de langues, disponible en français sous le titre de *La vie silencieuse de Marianna Ucrìa* (très vite passé chez nous en édition de poche) et porté à l'écran par Roberto Faenza : assurément son chef-d'œuvre²⁰. Écrivain d'une étonnante productivité, Dacia Maraini est à ce jour l'auteur de plus de vingt romans, plus de quarante pièces de théâtre²¹, d'une dizaine de recueils de poésies et d'une bonne douzaine d'essais. Ajoutons qu'aucune

¹⁸ « Figlia impura di Bolena, / parli tu di disonore ? / Meretrice indegna oscena, / in te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese, / vil bastarda dal tuo piè ». Ce sont là les paroles qui firent défaillir la reine Marie-Christine.

¹⁹ « Sì, vuol di Francia il rege / col mio cor l'anglo trono. / Dubbiosa ancor io sono / di accogliere l'alto invito, ma se il bene / de' fidi miei Britanni / fa che d'Imene all'ara m'incammini, / reggerà questa destra / della Francia e dell'Anglia ambo i destini ».

²⁰ Un livre à lire absolument !!!

²¹ Il s'agit toutefois de pièces de longueur très variable (plusieurs n'ont qu'un seul acte). La production théâtrale de Dacia Maraini de 1966 à 2000 est rassemblée en deux gros volumes intitulés *Fare teatro - 1966-2000* (Milano, Rizzoli, 2000). Quelques pièces, regroupées chronologiquement, ont été republiées en 2001, toujours chez Rizzoli, dans la série économique BUR : *Teatro anni settanta*, *Teatro anni ottanta*, *Teatro anni novanta*.

pièce de théâtre n'est dérivée d'un de ses romans, à l'exception de l'histoire de Marianna Ucrìa, qui fut représentée sur scène pour la première fois l'année qui suivit la sortie du livre, en novembre 1991, à Catane²². La clef de cette fécondité ? le plaisir d'écrire, comme elle le confie dans un recueil d'entretiens, et de donner la parole aux personnages qui habitent son esprit²³ ; l'un de ses derniers essais s'intitule d'ailleurs *Amata scrittura* (écriture bien-aimée)²⁴.

Le dénominateur commun de cette production : la femme, les femmes. Toutes les œuvres de Dacia Maraini ont comme protagoniste une femme et toute l'histoire tourne toujours autour d'elle(s). Car la femme, dit-elle, a sa propre vision du monde, qui est différente de celle qu'en ont les hommes. Il n'y a pas, affirme-t-elle, un "style" féminin, une manière d'écrire féminine ; il y a un point de vue différent : « une femme qui écrit a donc une perspective différente de celle d'un homme qui écrit, et portera son attention sur certains aspects de la réalité plutôt que sur d'autres. [...] Il y a des fils conducteurs qui apparaissent de temps en temps dans les romans écrits par les femmes [...] une certaine manière de regarder le monde »²⁵. Et il y a surtout chez elle un « profond refus de la notion de femme telle qu'elle a été élaborée par l'imaginaire masculin et par l'idéologie dominante qui vise à l'insérer dans un système de valeurs où c'est l'homme qui est la mesure de tout [...], le référent par excellence »²⁶.

Entreprise dès 1978, éditée pour la première fois en 1981, *Maria Stuarda* est, en Italie et à l'étranger, la plus jouée de toutes les pièces de Dacia Maraini. Elle compte à ce jour une cinquantaine de mises en scène différentes dans une vingtaine de pays²⁷. Publiée à l'époque en même temps que deux autres textes intitulés *Suor Juana della Croce* (Sœur Jeanne de la Croix) et *Donna Lionora giacobina* (Eleonora, la jacobine), elle correspond à une période où l'auteur remonte dans le temps de l'histoire pour y déceler des figures féminines d'exception dont le destin dépasse celui des femmes de leur époque : Marie Stuart et Élisabeth d'Angleterre, Juana Inés de la Cruz (Mexique espagnol), Eleonora de Fonseca Pimentel (protagoniste de la révolution napolitaine de 1799). Pour toutes ces femmes, malgré un destin d'exception, un constat d'échec : Marie Stuart est décapitée, Sœur Jeanne est contrainte par le Pape de se taire, Eleonora est pendue.

La *Marie Stuart* de Dacia Maraini²⁸ est annoncée (en sous-titre) comme « librement tirée de la *Marie Stuart* de Friedrich Schiller ». Une intertextualité, donc, mais qui théoriquement ne devrait pas gêner la lecture du texte ou la vision du spectacle. Car l'un des principes de base en la matière est que tout hypertexte peut être apprécié de deux façons : soit on ne connaît pas l'hypotexte de départ, mais comme le matériau d'emprunt est retravaillé pour constituer une œuvre nouvelle on apprécie l'œuvre en tant que telle ; soit on connaît l'hypotexte, et à la lecture pure et simple s'ajoutent la jouissance intellectuelle de la comparaison, du dépistage des détournements opérés, l'appréciation d'une nouvelle élaboration, d'un point de vue différent. Toutefois, dans le cas précis de cette pièce, nous nous permettons d'affirmer qu'elle ne s'adresse pas un public dépourvu. En effet, non seulement

²² L'action se situe dans la Sicile du XVIII^e siècle. Dacia Maraini a des origines siciliennes : le personnage de Marianna serait l'une de ses lointaines ancêtres.

²³ « Les personnages, ces habitants inconnus de notre esprit, parfois surgissent, pirandelliennement, du fond de la salle de théâtre, et insistent pour raconter leur histoire à la première personne » (*Conversazione con Dacia Maraini*, Roma, Omicron, 1995, p. 6).

²⁴ Milano, Rizzoli, 2000.

²⁵ *Conversazione con Dacia Maraini*, cit., pp. 13-14.

²⁶ Maria Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Pretoria, 1993, p. 18.

²⁷ D'Amsterdam à Madrid, de Sydney à Montevideo, de Johannesburg à San Francisco...

²⁸ Notre édition de référence est la suivante : *Maria Stuarda*, in *Teatro anni ottanta*, cit., pp. 7-45.

l'histoire complexe de la reine d'Écosse y est supposée bien connue (car il n'y a pas de scène d'exposition, nous sommes plongés *in medias res*), mais la pièce de Schiller aussi, de par les allusions au personnage de Mortimer, à la fourberie de Leicester, à une entrevue entre les deux reines... autant d'éléments inventés par le romantique allemand. En un mot, un lecteur/spectateur "préparé" (ayant revu au préalable sa leçon d'histoire et lu ou relu la pièce de Schiller) aura infiniment plus de facilité (et de plaisir) à lire/voir la pièce italienne qu'un lecteur/spectateur naïf qui sera vite lassé et peut-être même perdu²⁹.

Dacia Maraini a considérablement réduit le texte de départ puisque la totalité de la pièce est constituée de duos alternés : Marie et sa nourrice Kennedy, Élisabeth et sa dame de compagnie Nanny³⁰. Les dialogues se déroulent donc tantôt dans la chambre-prison de Fotheringhay, tantôt au château de Westminster. La rencontre entre les deux reines était une invention de Schiller : Dacia Maraini en fait un rêve de Marie pendant son sommeil, et la place, comme dans la pièce allemande, au centre géographique du texte ; elle n'a donc absolument pas la même importance dramatique.

Il s'agit donc d'une pièce de femmes : les personnages parlants ne sont que des femmes (lorsqu'un interlocuteur masculin il y a, celui-ci est physiquement absent : le dialogue, mimé par l'interlocutrice, se situe en analepse par rapport au présent du texte). Une didascalie précise même que toute la pièce peut-être jouée par deux actrices qui, d'une scène à l'autre, échangeront leurs rôles, Kennedy devenant Élisabeth et Marie Nanny. C'est ainsi que la pièce fut jouée en novembre dernier à Paris, au sein d'un même décor neutre dont seuls des projecteurs modifiaient l'éclairage.

Marie Stuart devenue pièce de femmes, c'est l'affrontement de deux femmes au pouvoir, le heurt entre pouvoir et féminité, le choc entre fonction politique et statut de la femme. Car Dacia Maraini ne s'est pas contentée d'élaguer à grands coups le texte allemand et d'en modifier la distribution des rôles, elle a aussi ajouté quantité de petites scènes et inséré maints détails nouveaux dans les parties réécrites. Le thème religieux, qui occupait la quasi totalité du cinquième acte de Schiller, a complètement disparu (si ce n'est qu'en deux mots Marie refuse de se convertir *in extremis* au protestantisme). Par contre le motif féministe, qui chez l'auteur allemand était déjà bien présent, a été considérablement développé.

La pièce de Schiller³¹, en effet, a pu fournir à Dacia Maraini quelques filons précieux dont elle s'est emparée et autour desquels elle a ordonné son propre texte. Relisons quelques répliques de la pièce allemande, par exemple cette scène où Élisabeth doit supporter les avances des ambassadeurs français venus demander sa main car son peuple exige d'elle un héritier (II, 2) :

Élisabeth : [...] Ce n'est pas assez que, pour l'instant, la prospérité rende ce pays heureux, je dois me sacrifier à leur bonheur futur, je dois sacrifier pour mon peuple jusqu'à ma liberté virginale, mon bien suprême, et ils m'imposent de prendre un maître. Et par là ce peuple me prouve que je ne suis qu'une femme, alors que je m'imaginai pourtant avoir régné en homme et en roi. [...] Mais une reine qui ne passe pas ses jours inutilement en une contemplation oisive, qui, sans se laisser rebuter et infatigablement, pratique le plus difficile de tous les devoirs, ne devrait pas avoir à se subordonner à cette loi de la nature, qui soumet une moitié de la race humaine à l'autre moitié.

Finissant par donner son anneau, elle lance avec mépris :

²⁹ Conseil à suivre, dérivé de notre expérience personnelle...

³⁰ S'y ajoute, seule exception, un dialogue entre Élisabeth et une jeune femme. Bien sûr, s'insèrent aussi quelques monologues.

³¹ Édition de référence : SCHILLER, *Marie Stuart*, traduction de Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1964.

Une reine, en vérité, n'a aucune prérogative sur une simple bourgeoise ! Le même anneau signifie le même devoir, la même servitude. L'anneau fait les mariages et ce sont des anneaux qui forment les chaînes.

Quand son ministre essaie d'excuser Marie Stuart en mettant en avant la fragilité des femmes (II, 3) :

Non, la femme n'est pas faible. Notre sexe compte des femmes fortes. Je ne veux pas qu'en ma présence on parle de la faiblesse des femmes.

Et évoquant la vie de sa cousine d'Écosse (II, 9) :

Elle n'a tenu aucun compte de l'opinion des hommes. La vie lui a été légère, jamais elle ne s'est imposé le joug auquel je me suis soumise, moi. [...] elle s'est acquis la faveur de tous les hommes, parce qu'elle ne s'est appliquée qu'à être une femme [...].

Des phrases qui sont reprises presque textuellement par Dacia Maraini et considérablement amplifiées. Dans la pièce italienne, Élisabeth se montre si farouchement jalouse de sa liberté et de l'autonomie de sa personne qu'elle ne voit dans l'homme que le mâle voulant dominer la femme. C'est ce qu'elle expose à sa suivante dès la première scène de la pièce :

Tu sais que tout homme se croit roi parce qu'il possède un sceptre naturel... pense à un homme avec un sceptre de chair et un autre d'or et de rubis... je ne veux pas faire comme cette imbécile de ma cousine Marie. (p. 11)

Quand la suivante sera mariée, Élisabeth la couvrira d'insultes :

Vous ne pensez qu'à cela, vous les femmes... le mariage, les enfants... à n'importe quel prix... en dépit des humiliations... vous voulez vous rouler dans la boue de l'humiliation, vous voulez être battues, commandées, torturées... plus on vous frappe et plus vous tendez l'échine... courbées, doucereuses, timides, souriantes, innocentes, stupides, perverses, prêtes à tous les sacrifices, à toutes les abjections... [...] tu ne te vois pas, là, prête à être ligotée, montée, pressée jusqu'à la dernière goutte de sang, après quoi tu seras jetée dehors, jetée dehors... va-t'en, chienne puante, et ne te montre plus devant moi ! [...] Mieux vaut mille fois être morte que mariée ! (pp. 25-26)

Elle y reviendra un peu plus loin : qu'est-ce que le mariage ?

Un acte de vente, un contrat par lequel tu donnes ton corps, ta liberté, ton honneur, ton autonomie, ton orgueil, ta personnalité, en échange d'un plat de soupe [...] d'un toit et d'une servitude à vie. (p. 36)

Marie, qui, elle, représente l'autre catégorie de la gent féminine, celle qui a eu plaisir à tomber amoureuse, à se laisser séduire, qui s'est trouvée au centre de scandales et continue à rêver à de possibles amours (Leicester, Mortimer), est cependant elle aussi fort désabusée : plusieurs fois revient le souvenir de son premier mari, Henri, qui courait les tavernes et les filles et n'a pas même été auprès d'elle quand elle a accouché, et du second, Bothwell, qui n'ambitionnait que le pouvoir (« Comment ai-je fait pour donner mon corps à un homme soupçonné d'avoir tué mon mari, amoureux d'une autre femme, avide d'argent et de pouvoir ?... Comment ai-je fait ? », p. 37).

D'où l'expression d'un irréductible hiatus entre le désir légitime d'être aimée et d'avoir une famille et la condition d'esclave que cela suppose. Ce que laissent entendre diverses répliques échangées entre la reine d'Angleterre et sa suivante :

Nanny : Si j'étais restée chez moi...

Élisabeth : Tu aurais épousé un homme que tu n'aimais pas pour favoriser les ambitions de ton père.

Nanny : J'aurais eu des enfants à moi.

Élisabeth : Tu aurais eu deux maîtres, ton père et ton mari... Avec moi, par contre, tu n'en as qu'un. Et moi je ne te demande pas ton corps.

Nanny : Une maison à moi...

Élisabeth : L'amour est le consentement que l'on donne à la sujétion... l'enthousiasme nécessaire pour donner la permission de se faire sucer le sang. (p. 22)

D'où aussi les termes animaliers dont elle affuble les hommes et en particulier Leicester (Robert à la « belle tête de singe ») : un sujet autour duquel, dans le rêve fait par Marie d'une rencontre avec Élisabeth, loin de laisser éclater leur haine, comme l'imaginait Schiller, les deux cousines, réconciliées, s'unissent en riant aux éclats : Leicester est « un porc », « un beau porc vêtu de satin et de velours », « un porc à l'âme de porc », etc. (p. 29).

Très fort également, tout au long de la pièce, le thème des rapports entre femme et pouvoir : rapports qui soit stérilisent la vie privée, niant toute féminité à une reine célibataire, soit privent une femme mariée des joies familiales les plus naturelles. Élisabeth et Marie en sont les vivants exemples ; toutes deux apparaissent, dans tous les sens du terme, incarcérées.

C'est farouchement qu'Élisabeth sacrifie sa vie de femme à l'État. Dacia Maraini imagine en ces termes un discours de la reine au Parlement qu'elle a convoqué pour imposer entre autres des projets progressistes :

Quant à mon mariage, pour ceux qui considèrent répréhensible qu'une femme seule s'occupe du royaume... je veux dire que je considère le royaume d'Angleterre comme mon seul époux et mari... et tous les sujets de ce royaume comme mes enfants... [...] Je voudrais que sur ma tombe fût écrit : « Ici gît une reine qui vécut et mourut vierge ». (p. 31)

Un sacerdoce, donc, impliquant une renonciation absolue à la vie de femme. Élisabeth est d'ailleurs si caparaçonnée dans ses fonctions royales que son propre corps a disparu sous les vêtements et qu'elle doit se contenter de regarder en « voyeuse » le corps nu des hommes jeunes :

J'ai trois mille robes, mais pas une seule qui m'aille bien [...] il y a des parties de moi-même que je ne vois jamais... on dit que l'on naît nu... quand je prends mon bain j'ai autour de moi quatre femmes robustes qui me couvrent de sels, de vapeurs, de mousse... je suis en train de vieillir et je ne sais pas ce qui arrive à mon corps... (*comme si une porte s'ouvrait*) Ah le voilà, le moineau... entre, entre, n'aie pas peur... comme tu es beau mon garçon [...] déshabille-toi, je te l'ordonne. Je veux seulement te regarder. Puisqu'une reine n'a pas de corps, elle se repais de celui des autres... (pp. 17-18)

Marie, qui, elle, a un corps, s'est toujours trouvée, de par ses fonctions royales, frustrée dans ses affections de fille et de mère. Interdiction de se jeter dans les bras de sa mère, quand elle était enfant (« Tu n'es pas une petite fille, Marie, tu es une couronne... tu n'es pas un corps qui joue, Marie, tu es une statue [...] Rien ne doit troubler tes sens qui n'ait été approuvé par le Parlement ! », p. 10). Interdiction d'allaiter elle-même son fils (« Mais ce ne serait pas

mieux que je l'allaite moi-même, docteur ? [...] Non, Excellence, votre lait est aqueux, c'est Lady Mary qui nourrira le petit, ainsi en a décidé le Parlement ». p. 25). D'ailleurs, une fois l'enfant né, on l'a laissée toute seule (« Maintenant que l'enfant est né, le nouveau roi, ils sont tous partis avec lui... on m'a laissée seule, avec tout le sang que je perds ». p. 34). D'ailleurs, autrefois, le pasteur Knox (qui, est-il dit au passage, à cinquante-six ans a répudié sa femme trop mûre pour épouser une adolescente de quatorze ans) l'avait vivement réprimandée pour son comportement, lui exposant quelle devait être sa conduite :

Si vous êtes une personne sage, comme je le crois, sage et prudente, je vous conseille d'abdiquer et de mettre la couronne entre les mains d'un homme responsable et fort. [...] Trop orgueilleuse pour être pieuse... [...] Vous êtes trop effrontée pour être une femme. [...] Vous êtes une femme et vous ne devez penser qu'à la maternité. (p. 32)

Elle paie cette volonté de liberté par une incarcération de vingt ans au sens propre du terme.

Nous ne voudrions toutefois pas donner, par la collection de citations que nous avons présentée, la seule impression que la *Marie Stuart* de Dacia Maraini ne parle qu'en termes de refoulements sexuels et de maternités frustrées, et que d'un bout à l'autre dansent en filigrane les spectres des sorcières³². Nous avons voulu ce faisant souligner le "point de vue" spécifique qui gouverne le texte italien. Pour rendre pleinement justice à cette interprétation, il faudrait aussi exposer avec quelle habileté technique Dacia Maraini, par des retours en arrière, au moyen de scènes mimées, et surtout en comptant sur une parfaite connaissance chez le lecteur/spectateur de l'histoire des deux reines et de la pièce de Schiller, est arrivée à proposer une extraordinaire mosaïque de situations et à les agencer de façon à la fois éparse et cohérente : mises ensemble et convenablement décodées, elles reconstituent de manière étonnante, remarquable, efficace la quasi totalité de la vie de la reine d'Écosse, en une histoire qui ne pêche par aucun romantisme larmoyant, aucune religiosité contrite.

En les opposant, Dacia Maraini a surtout réconcilié les deux reines que la tradition littéraire a trop présentées comme féroce ment ennemies. Il n'y a pas de sottises jalouses de femmes entre elles, comme chez Donizetti, ni de conflits confessionnels, même si les massacres des guerres de religion sont évoqués. Ce qui les sépare, en fait, causant la mort de la plus faible, c'est le pouvoir politique : un pouvoir qui n'apparaît pas déposé dans leurs seules mains à elles mais aussi dans celles du peuple. Ce qui condamne Marie à l'échafaud, c'est la raison d'État. Élisabeth est ligotée à son peuple : c'est lui qui veut la mort de l'Écossaise. Elle a conscience de commettre un précédent irréparable. Car d'une part, pour des motifs juridiques – on ne peut être jugé que par ses pairs ou ses supérieurs – les monarques sont en principe intouchables, et si Marie est jugée par un tribunal et décapitée, Élisabeth aussi pourra l'être un jour ; d'autre part, le Pape pourrait réagir et déchaîner contre l'Angleterre une sanglante guerre de religion. Mais non seulement elle est contrainte de se soumettre à la volonté du peuple (et du Parlement), elle doit aussi accepter, au nom de la raison d'État, que le procès soit falsifié et accéléré par de faux témoignages³³.

En fait, la structure de Schiller ne sert que d'ossature à la pièce. À l'intérieur de ce cadre Dacia Maraini a réécrit une autre pièce, tenant compte de vérités historiques et de vérités éternelles liées à la condition génétique et sociale de la femme. Marie n'est pas jeune et belle comme chez Schiller, le temps chez elle a fait ses ravages. Son corps est « défait ». À

³² L'un des slogans des féministes italiennes les plus acharnées, dans les années 70-80, était : « Tremate, tremate, le streghe son tornate » (Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour).

³³ Un élément qui renvoie peut-être aussi à de graves problèmes politiques de l'Italie des années 1970-80.

l'ouverture de la pièce, la privation du miroir est l'occasion de souligner que ses cheveux sont « mal teints » et ses yeux opaques. À la fin Kennedy décrit la décapitation en termes réalistes : or celle-ci s'achève sur une découverte tristement grotesque :

Tandis que les lèvres de ma reine bougent encore, Bull soulève la tête et la montre au public. Au moment même où il lève le bras, la tête retombe sur le sol. Le bourreau tient entre ses doigts les épaisses tresses châtain aux reflets roux. La tête de ma reine est par terre, avec ses cheveux courts et gris. (p. 45)

Marie ne meurt pas en sainte martyre comme chez Federico della Valle, ni en bonne catholique comme chez Schiller et Donizetti. Elle meurt en victime d'une démocratie commode et de la raison d'État, et pour avoir voulu à la fois être femme et reine. La tête prématurément vieillie qui tombe par terre, puis le petit chien Sky qui s'échappe des jupes sous lesquelles il était caché rendent tristement dérisoire cette longue et sombre histoire. La tête aux cheveux gris coupés court, comme l'étaient autrefois les cheveux des religieuses que souvent les familles avaient forcées à entrer au couvent, évoque la claustration à laquelle les femmes trop hardies, trop avides de vivre, ont été condamnées et le sont encore dans certaines parties du monde. Chez Dacia Maraini, « l'histoire n'est relue et assimilée qu'en fonction du présent concret »³⁴.

Pour clore ce discours, nous voudrions encore, s'il en était besoin, souligner deux points. Le premier concerne la remarquable modernité littéraire des vicissitudes de la reine d'Écosse, si très tôt, dès les années qui suivirent sa mort, elles suscitèrent chez les poètes l'envie de les porter à la scène, si elles purent se plier aux goûts et aux tendances d'époques aussi différentes que les XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, et si aujourd'hui il est des metteurs en scène pour les moderniser encore et des publics pour s'y intéresser. Le second est lié à l'étonnement que peut susciter le fait que l'Italie se soit autant intéressée – et si tôt – aux tourments des reines d'Écosse et d'Angleterre : avant la Grande-Bretagne en tout cas³⁵ – et au moins autant qu'elle, si le *Dictionnaire des œuvres* et le *Dictionnaire des personnages* ne mentionnent que six auteurs britanniques³⁶. Quant aux autres littératures européennes, elles semblent y avoir été moins sensibles : les mêmes dictionnaires – nous nous limitons bien entendu au théâtre – ne citent que trois pièces du début du XVII^e siècle, œuvres du français Antoine de Montchrétien, de l'espagnol Juan Baptista Diamante et du hollandais Joost van den Vondel, toutes trois axant leur interprétation sur la lutte entre protestantisme et catholicisme, et, au début du XIX^e siècle, outre le chef-d'œuvre de Schiller, trois *Marie Stuart* du français Pierre-Antoine Lebrun (1820), du polonais Juliusz Slowacki et du norvégien Bjørnstjerne Bjørnson. Sans doute, en Italie, des problèmes comme la défense du catholicisme ou la situation politique et sociale de la femme stimulaient-ils davantage l'inspiration des écrivains et l'intérêt du public : au moins autant, en tout cas, que dans les Îles Britanniques...

³⁴ Maria Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 18.

³⁵ La première pièce anglaise (de John Banks) serait de 1684.

³⁶ Six auteurs pour neuf pièces de théâtre sur Marie Stuart (Swinburne en écrivit trois, mais le nom de la reine ne figure dans le titre que de la troisième). Quant à l'Italie, rappelons que si nous n'avons examiné que quatre pièces ou opéras – les plus connus et les plus accessibles –, il y en eut au moins quatre autres.