Grandes figures historiques dans les lettres et les arts
ISSN : 2261-0871
Publisher : Université de Lille

15 | 2026
Toussaint Louverture, héros de quelle histoire ?

Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, mise en scène par Chloé Dabert, Octobre 2025, Comédie de Reims

Alison Boulanger

https://www.peren-revues.fr/figures-historiques/786

Electronic reference
Alison Boulanger, « Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, mise en scène par Chloé Dabert, Octobre 2025, Comédie de Reims », *Grandes figures historiques dans les lettres et les arts* [Online], 15 | 2026, Online since 01 juin 2026, connection on 03 juillet 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/figures-historiques/786

Copyright
CC-BY-NC

Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, mise en scène par Chloé Dabert, Octobre 2025, Comédie de Reims

Alison Boulanger

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Friedrich Schiller, *Marie Stuart*, mise en scène par Chloé Dabert
Octobre 2025, Comédie de Reims

OUTLINE

Le pouvoir royal, expression consommée de l'arbitraire
Réactualisations féministes

TEXT

1 *Marie Stuart*, tragédie de Schiller, a effectué une tournée dans différents théâtres français[1], donnant à de nombreux spectateurs le plaisir d'assister à un spectacle de très grande qualité. La représentation invite le spectateur à circuler entre trois périodes : l'affrontement entre deux souveraines à la fin du XVIe siècle, l'année 1800 où Schiller a composé sa pièce, et bien sûr la période contemporaine.

2 Pour ce qui est du XVIe siècle, on peut rappeler que l'Angleterre connaissait alors une période d'incertitude dynastique, politique et religieuse ; plusieurs personnes pouvaient prétendre au trône, et la reine Elisabeth I n'était pas en position de force, d'autant qu'elle avait été déclarée bâtarde par son propre père, Henri VIII. À plus forte raison, les catholiques, qui contestaient la légitimité du second mariage du roi, voyaient en elle une souveraine illégitime, à la tête d'une église illégitime. Le royaume était non seulement déchiré par les conflits religieux mais menacé par ses puissants voisins catholiques (l'Espagne et la France). C'est donc avec appréhension que la reine d'Angleterre a dû apprendre l'arrivée de sa cousine, la reine d'Écosse Marie Stuart, qui avait dû fuir son royaume et lui demandait

l'hospitalité : arrière-petite-fille d'Henri VII, Marie Stuart pouvait prétendre au trône ; catholique, elle pouvait rallier tous ceux qui voulaient réinstaurer cette religion en Angleterre ; brièvement reine de France[2] et, surtout, nièce des Guise, elle pouvait compter sur de puissants alliés français. Rien d'étonnant si ces deux femmes se sont affrontées : tout les opposait.

3 Ceci dit, on peut parfaitement assister à la pièce sans connaissances historiques : la tragédie se suffit à elle-même, et l'affrontement entre les deux souveraines gagne même à être épuré. Schiller a construit une tragédie rigoureuse où la logique du pouvoir contraint implacablement l'action, dépossédant peu à peu les personnages de leur libre choix. Il s'écarte de ses sources historiques pour mieux réaliser l'idéal de la tragédie, celui d'un personnage qui contribue lui-même à son malheur, sans que ses fautes ne détruisent toute compassion envers lui. La scène de confession que le dramaturge place juste avant l'exécution reflète cet équilibre. Marie y avoue certes de lourds péchés : elle a été complice du meurtre de son second époux (Darnley) puis a épousé le meurtrier (Bothwell)[3]. Devant son confesseur et devant Dieu, Marie admet ses fautes et exprime sa profonde contrition. Mais par la même occasion, elle affirme qu'elle n'a en aucune façon conspiré contre Elisabeth, et Schiller choisit d'accentuer cette innocence en relatant les remords de son principal accusateur, qui se repent et se récuse – trop tard pour la sauver. L'engrenage tragique prime sur l'exactitude historique.

4 Reste un motif de curiosité : pourquoi Friedrich Schiller, pieusement élevé dans la foi protestante, épouse-t-il le point de vue d'une reine catholique ? Pourquoi utiliser la confession, rituel catholique honni par les Réformés, pour innocenter son personnage ? Et pourquoi accentue-t-il le machiavélisme d'Elisabeth à mesure qu'il innocente Marie ? La Marie historique, nièce des Guise, élevée à la cour des Valois et ayant connu la régence de Catherine de Médicis, a dû être rompue aux intrigues de cour, et durant sa longue captivité en Angleterre, elle s'est prêtée aux complots visant à détrôner Elisabeth ; pourtant Schiller fait d'elle la victime des machinations d'autrui, prise dans leurs conspirations en dépit de sa volonté.

Le pouvoir royal, expression consommée de l'arbitraire

5 Un élément de réponse réside dans le fait que Schiller critique avec constance l'arbitraire royal ; or l'histoire anglaise en donne un exemple que Marie expose de façon saisissante lorsqu'elle récuse ses juges :

> Ich sehe diesen hohen Adel Englands,
> Des Reiches majestätischen Senat,
> Gleich Sklaven des Serails den Sultanslaunen
> Heinrichs des Achten, meines Großohms, schmeicheln –
> Ich sehe dieses edle Oberhaus,
> Gleich feil mit den erkäuflichen Gemeinen,
> Gesetze prägen und verrufen, Ehen
> Auflösen, binden, wie der Mächtige
> Gebietet, Englands Fürstentöchter heute
> Enterben, mit dem Bastardnamen schänden,
> Und morgen sie zu Königinnen krönen.
> Ich sehe diese würd'gen Peers mit schnell
> Vertauschter Überzeugung unter vier
> Regierungen den Glauben viermal ändern […] [4]

> Je vois cette haute noblesse d'Angleterre
> Ce Sénat majestueux du royaume,
> Flatter comme des esclaves du Sérail les humeurs
> Du Sultan, Henri Huit, mon grand-oncle…
> Et cette noble Chambre Haute, aussi vénale
> Que les Communes, si faciles à acheter,
> Je la vois aussi promulguer des lois et les abroger, annuler
> Des mariages ou les conclure, selon le bon plaisir
> Du souverain, déshériter aujourd'hui les filles des princes
> Anglais en les outrageant du nom de bâtardes,
> Et demain les couronner reines.
> Je vois ces dignes Pairs d'Angleterre
> Troquer bien vite leurs convictions et en quatre
> Gouvernements changer quatre fois d'opinion… [5]

6 Schiller s'intéresse à cette période parce qu'on y voit quatre souverains successifs imposer leurs choix idéologiques contradictoires.

Même si, on s'en doute, le pays ne s'est pas plié aussi docilement et uniformément à ces souverains que Marie ne l'affirme ici, ils lui ont imposé une succession de revirements idéologiques. Le roi Henri VIII a pu dissoudre quatre de ses six mariages et déclarer bâtardes ses deux filles, tout en les désignant pour succéder à leur frère si celui-ci devait mourir sans enfant. Ce roi apparaît dans le discours de Marie Stuart comme la personnification même de l'arbitraire royal : les expressions « sérail » et « fantaisies de Sultan » ramènent les débats théologiques et politiques de la cour d'Henri VIII à de purs caprices sexuels. Ainsi Schiller présente les deux reines comme les héritières et les victimes d'un système profondément corrompu, transformant les membres du Parlement en « esclaves ». *Marie Stuart* rejoint sur ce thème d'autres pièces de Schiller (*Les brigands*, *Cabbale et amour*, *Don Carlos*…) où le pouvoir des rois et de la noblesse apparaît comme une tyrannie arbitraire et cruelle, ce qui a parfois valu au dramaturge d'être considéré comme un républicain.

7 Il n'entre pas dans le propos de cette recension d'évaluer la pertinence d'une telle étiquette politique, mais seulement de relever la sévérité de Schiller envers le roi, et peut-être aussi de relever un certain tropisme anti-anglais : *Marie Stuart* (1800) a été suivi de près par *La Pucelle d'Orléans* (1801) où les Anglais incarnent également l'arbitraire, l'injustice et le goût de l'intrigue. Cela peut s'expliquer par la sympathie que Schiller a exprimée vis-à-vis de la Révolution américaine : ainsi, dans *Cabbale et amour* (1784), de jeunes Allemands refusent d'aller combattre les révolutionnaires américains aux côtés des Anglais, et préfèrent se laisser héroïquement fusiller (tandis qu'un rôle très négatif est joué par une aristocrate anglaise intrigante et corrompue, Lady Milford).

8 Ces considérations expliquent sans doute que Schiller jette un éclairage si négatif sur la cour anglaise, qui n'incarne pas la justice mais un champ de manœuvres permanentes. Seuls deux personnages âgés (Paulet et Shrewsbury) échappent à l'imposture. Aucun des personnages anglais n'est à proprement parler monstrueux ; bien au contraire, leurs craintes les humanisent ; toutefois la responsabilité de la mort de Marie leur incombe clairement aux yeux de Schiller, et les deux principaux conseillers, Leicester et Burleigh, manipulent les passions d'Elisabeth pour infléchir sa politique vers le pire.

9 La mise en scène de Chloé Dabert met en valeur ce caractère arbitraire du pouvoir, de même que l'excellente distribution, en particulier les comédiens incarnant Leicester (Koen de Sutter) et Burleigh (Sébastien Eveno), tous deux capables d'introduire un comique saisissant au sein d'une scène tendue. Elisabeth, quant à elle, feint la puissance lorsqu'elle est contrainte, et l'impuissance là où elle exerce le plus cruellement sa tyrannie. Le rôle est joué par Océane Mozas, qui avec une grande maîtrise joue de tous les registres de la voix, du plus grave au plus aigu, de façon à suggérer aussi bien l'autorité implacable que la perte de contrôle – parfois même simultanément, lorsque le ton impérieux d'une réplique est trahi par un aigu qui semble échapper à la locutrice, révélant ses sentiments mal assurés. Les registres du comique et du tragique s'emmêlent ainsi inextricablement.

10 La cruauté de ces jeux de pouvoir est soulignée par une structure aussi économique qu'efficace, due à Pierre Nouvel et réalisée par les Ateliers du Nouveau Théâtre de Besançon, faite de montants métalliques assemblés en grands rectangles qui représentent murs et barreaux. Bien que minces, ces montants ne se font jamais oublier et s'interposent entre les spectateurs et les comédiens, au premier chef Bénédicte Cerutti dans le rôle de Marie, dont le visage et la silhouette sont barrés pour plus d'un spectateur. Tour à tour, les différents panneaux s'élèvent et s'abaissent, ouvrant ou fermant des issues, créant tantôt une prison pour Marie, tantôt une cour pour Elizabeth.

© Marie Liebig

11 A l'acte III, lorsque Marie est autorisée à sortir dans le parc de Fotheringay et s'enivre de cette liberté inespérée, sa situation de prisonnière ne lui est pas seulement rappelée par Hanna Kennedy, sa nourrice, mais par cette structure suspendue comme une menace au-dessus de la scène, sous laquelle se déroule son unique rencontre avec Elizabeth.

© Marie Liebig

12 Ces rectangles viennent diriger, contraindre, limiter les mouvements des personnages, donnant à voir les forces auxquels tous sont assujettis et l'instabilité des relations de pouvoir. Leurs permutations suggèrent que les deux antagonistes sont prises dans le même dispositif implacable, ce qui se confirme à la fin de la pièce, lorsque les panneaux s'abaissent lentement autour d'Elizabeth, recréant autour d'elle, à l'identique, la structure qui emprisonnait Marie à l'ouverture. La note d'intention souligne explicitement cette symétrie, qualifiant le décor de « cage protéiforme, où la prison de Marie finira par être aussi celle d'Elisabeth » [6].

13 Ces choix de mise en scène suggèrent que la pièce garde de son actualité, alors même que les préoccupations d'un public français au XXIe siècle sont assez éloignées de celles des premiers spectateurs de Schiller. Dabert n'essaie pas de suggérer le contexte dans lequel celui-ci a écrit sa pièce (période de révolutions en Amérique, en France et dans d'autres pays européens), et là où Schiller ciblait spécifiquement l'arbitraire royal, Dabert représente l'injustice et l'imposture comme inhérentes à l'exercice du pouvoir. Du reste, les

aspects historiques sont souvent gommés ou réinterprétés – les costumes, notamment, suggèrent la période élisabéthaine sans s'astreindre à la fidélité. Le propos se recentre sur l'affrontement entre deux antagonistes dont aucune ne peut espérer vivre si l'autre ne meurt pas : « qu'elle me tue, / Qu'elle fasse ce sacrifice à sa sécurité »[7], déclare Marie à l'acte I, tandis qu'Elizabeth répond en écho à l'acte IV, « S'il faut que l'une de nous reines meure / Pour que l'autre vive – et il ne peut / En être autrement, je le vois bien – ne puis-je donc / Être celle qui cède ? »[8]

Réactualisations féministes

14 Si la mise en scène a dû opérer des choix et estomper certaines réflexions de Schiller, elle s'est pleinement emparée du problème central : celui de la puissance (ou impuissance) des femmes. Les souveraines sont toutes deux entourées, ou, pour citer Dabert, « cernées » d'hommes. Elisabeth, en dépit de son évidente aptitude à régner, est fermement invitée à prendre un époux, ce qu'elle déplore ; elle s'affaiblit par ailleurs face à Leicester, son favori, habile à la manipuler. Ainsi, lorsqu'il veut amener Elisabeth à rencontrer sa cousine, ce qu'elle s'est toujours refusée à faire, il attise sa vanité, en suggérant que Marie Stuart se croit plus belle, mais ne pourrait qu'être détrompée de cette illusion si elle voyait Elisabeth de ses yeux. Lorsqu'il est accusé d'avoir servi les intérêts de Marie, il reprend vite l'ascendant sur Elisabeth (sacrifiant sans scrupule Marie et les sentiments qu'il lui porte). Hanna Kennedy, la confidente de Marie, affirme de même que cette dernière était sous l'emprise de Bothwell lorsqu'elle a laissé assassiner son époux Darnley. Dans la pièce de Schiller, être reine, c'est avant tout être femme et, à ce titre, faible face aux hommes[9]. Il est difficile de considérer Marie et Elisabeth, telles que le dramaturge les représente, comme des agentes de l'histoire. On peut même estimer qu'il ramène leur affrontement politique et théologique aux proportions d'une assez banale rivalité amoureuse…[10]

15 Mais si la pièce n'est pas exempte de misogynie, elle réserve un traitement nuancé à la question de la beauté de Marie Stuart. Rajeunissant considérablement son personnage, Schiller en fait un parangon de beauté ; les ennemis de la reine écossaise prétendent qu'elle s'en

sert pour corrompre les sujets d'Elisabeth, et de fait, l'un de ses geôliers, Mortimer (personnage imaginaire), lui déclare sa flamme et réunit des soutiens armés pour la libérer. Toutefois Schiller ne représente pas la reine comme jouant de sa séduction mais, au contraire, lui donne des répliques sans ambiguïté : à l'acte I, scène VI, elle dissuade Mortimer de la servir en lui rappelant l'issue funeste des tentatives précédentes ; à l'acte III, scène 6, alors que Mortimer lui tient un discours de plus en plus enflammé, elle tente vainement de le ramener au calme.

16 Ce deuxième échange devient, dans la mise en scène de Dabert, une agression sexuelle caractérisée : là où Schiller précise par une didascalie que Mortimer finit par presser violemment la reine contre lui, dans le jeu de Makita Samba et Bénédicte Cerutti, Mortimer saisit et enserre le corps de Marie durant un long échange, lui imposant ses attouchements dans une impunité totale, tout en se proclamant son champion et son salut. La scène est une épreuve pour la salle (saluons, une nouvelle fois, le jeu puissant des deux comédiens). Mais on ne peut pas dire qu'elle fasse violence au texte de la pièce : au contraire, Schiller représente celui qui prétend aimer Marie comme celui qui lui fait la plus grande violence, l'agressant physiquement et verbalement. Il l'accuse d'avoir pris un amant (l'Italien Rizzio) et de s'être livrée de bon gré à son troisième époux Bothwell, affirmant par là qu'elle connaît le désir sexuel et, donc, que lui-même ne fait que répondre à ses vœux – un argument brandi par maint violeur, ce que Schiller semble avoir parfaitement saisi :

> Du bist nicht gefühllos,
> Nicht kalter Strenge klagt die Welt dich an,
> Dich kann die heiße Liebesbitte rühren,
> Du hast den Sänger Rizzio beglückt,
> Und jener Bothwell durfte dich entführen. [11]

> Tu n'es pas dénuée de sentiment,
> La froide sévérité n'est pas ce que te reproche le monde,
> Toi, la chaleur d'une prière amoureuse peut t'émouvoir,
> Tu as rendu heureux le chanteur Rizzio,
> Et ce Bothwell a été autorisé à te séduire. [12]

17 Non sans contradiction, alors même qu'il prétend agir pour le plaisir de sa victime et selon les souhaits inavoués de celle-ci, il affirme dans le même temps qu'il est vain de lui résister[13] et se délecte de la terreur qu'il inspire : « Si l'effroi seul peut te conquérir […] Tu trembleras aussi devant moi ! »[14]

18 Cette scène de l'acte III s'avère à plus d'un titre centrale : tout au long de la pièce, Marie est dépossédée de son pouvoir, ses ornements, sa réputation. Dans la mise en scène de Dabert, la prédation sexuelle de Mortimer lui dénie jusqu'au droit de disposer de son propre corps – en un discours saisissant, il déclare d'ailleurs que ce corps n'appartient plus à Marie du moment qu'elle a été condamnée à mort[15]. Elle se voit plus que jamais transformée en pion dans les jeux de pouvoir d'autrui, et son exécution à l'acte V n'en représente même pas l'étape la plus cruelle. Schiller, dont le propos, comme on l'a dit, n'est pas exempt de misogynie, surtout lorsqu'il s'agit d'Elisabeth, se montre extrêmement sensible à la condition des femmes, dénonçant la tyrannie sexuelle non moins que la tyrannie politique. L'une des forces de la mise en scène de Dabert est de montrer que l'une et l'autre sont liées, par un travail intelligent autour du personnage de Mortimer.

19 Ce dernier apparaît comme l'équivalent humain du dispositif de panneaux permutables déjà commenté. D'abord, à l'acte I, Mortimer apparaît comme un geôlier cruel dont Marie demande à être délivrée. Un renversement se produit rapidement à la scène 6 : Mortimer relate avec émotion sa conversion au catholicisme et fait allégeance à Marie, ce qui fait qu'à l'acte II, le spectateur lit ses actions selon cette grille de lecture. Lorsque Mortimer relate devant Elisabeth (scène 4) son séjour chez les catholiques, à Rome et à Reims, affirmant qu'il y a joué le rôle d'un converti, le public comprend qu'au contraire, c'est devant Elisabeth qu'il joue un rôle. Ce public peut, dès lors, relever le double sens des répliques de Mortimer lorsqu'il promet de délivrer la reine anglaise de son angoisse (scène 5), en donnant la mort, non à Marie comme le comprend Elisabeth, mais à elle-même. À la scène 6, resté seul, Mortimer accable Elisabeth de critiques et fait l'éloge de Marie.

20 C'est alors que s'ajoute un jeu de scène des plus intéressants (non suggéré par Schiller) : au cours de son long monologue, Makita Samba

s'assoit en conquérant sur le trône qu'Elizabeth vient de laisser vacant. Toutes lumières assombries à l'exception de celle qui tombe sur son visage et sa main, il semble mû par un pur appétit de pouvoir. Au lieu de servir Marie, comme il le lui a promis, il entend manifestement se servir d'elle. Et s'il compte instrumentaliser cette femme pour conquérir le pouvoir, rien d'étonnant s'il l'agresse sexuellement à l'acte III.

© Marie Liebig

21 Cette nouvelle révélation incite (comme la précédente) à réévaluer ses discours, notamment le récit de sa conversion au catholicisme à l'acte I. À première vue, la scène qu'il relate en confidence à Marie a tout pour toucher le public : une âme s'éveille à une révélation spirituelle. Mais à bien y regarder, Mortimer est fasciné par le pouvoir des prélats, d'abord le Pape, puis le cardinal de Guise, oncle de Marie, qui lui apparaît comme « un prêtre royal, / Un prince de l'église »[16]. Il est encore plus inquiétant de voir à quel point Mortimer se laisse affecter par les plaisirs sensuels de l'ouïe et de la vue : il avoue avoir été séduit par la splendeur spectaculaire de la liturgie catholique, déplorant d'avoir été élevé dans une église qui « hait les charmes des sens,

n'honorant que le verbe désincarné »[17]. Comment s'étonner, dès lors, s'il est séduit par les attraits physiques de Marie ? Les appétits égocentriques du personnage, associant étroitement pouvoir et jouissance sensuelle, sont déjà en germe dans cette soi-disant conversion spirituelle – auquel cas Schiller n'est pas aussi tendre qu'on pourrait le penser envers le catholicisme. Dabert ne reprend pas ces réflexions théologiques, mais sa mise en scène et le jeu de Makita Samba éclairent de façon extrêmement pertinente le texte de la pièce, de façon à souligner les ambiguïtés de Mortimer, l'homme qui fait violence à une femme tout en se proclamant son sauveur.

22 Dans sa note d'intention, Dabert souligne le fil directeur de ses différentes mises en scène depuis *Iphigénie* (en 2018) jusqu'à la présente, et son intérêt pour les figures féminines dans « un univers exclusivement masculin […] sacrifiant l'humanité à la raison d'Etat et aux ambitions personnelles ». On comprend pourquoi elle s'est emparée de la pièce de Schiller. La représentation qu'elle a réalisée nourrit, par ses différents choix, une réflexion sur la liberté et le pouvoir des femmes qui malheureusement n'a pas perdu de son actualité.

23 Le public ne peut qu'apprécier la qualité du dialogue qui se noue, par-delà le temps, entre le dramaturge et la mise en scène ici proposée. Les comédiens se sont pleinement approprié le texte, qui est de bout en bout compréhensible et, surtout, habité et incarné. Les décors, les lumières et les costumes s'associent pour produire des images d'une grande beauté, sans jamais entraver le dynamisme des comédiens : un collectif doué a conjugué ses compétences pour faire revivre la pièce sous les yeux de la salle. S'il a fallu opérer des choix et, en particulier, évacuer les frémissements révolutionnaires (sinon proprement républicains) que la pièce pouvait suggérer en 1800, Dabert démontre qu'à partir d'événements historiques encore plus lointains (Marie Stuart est morte en 1587), il est possible de réaliser un spectacle vivant, actuel et pertinent.

NOTES

1 Produit par le CDN de Reims, le spectacle est coproduit par la Comédie de Béthune-CDN Hauts-de-France ; le Théâtre de la Cité-CDN Toulouse Occitanie ; la Comédie de Caen-CDN de Normandie ; le Théâtre Gérard

Philippe-CDN Saint-Denis ; le Théâtre de Cornouailles Scène Nationale à Quimper ; le Théâtre de Liège et DC&J Création ; le théâtre de Bretagne, Rennes. Créé à la Comédie de Reims le 2 octobre 2025, la pièce a également été représentée à Quimper, Saint-Denis, Lille, Béthune, Villeurbanne, Valence, Rennes, Caen, Pau et Toulouse.

2 Son mari, François II, ne régna que quelques mois, laissant la place à ses frères Charles IX puis Henri III, derniers des Valois.

3 La question de savoir dans quelle mesure la véritable souveraine est effectivement à considérer comme complice du meurtre de Darnley fait encore actuellement l'objet de vifs débats parmi les historiens.

4 Friedrich Schiller, *Maria Stuart*, d'après *Werke und Briefe in zwölf Bänden* [Deutsche Klassischer Verlag, 1996], dir. Otto Dahn *et alii*, Frankfurt am Main, Suhrkamp [BasisBibliothek], 2004, acte I, scène 7, p. 34. Les citations en allemand, toutes tirées de cette édition, seront désormais suivies de l'acte, de la scène et du numéro de page.

5 Friedrich von Schiller, *Marie Stuart*, traduction et postface de Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 1998, p. 36, texte sur lequel s'appuie la mise en scène de Dabert. Toutes les traductions, tirées de cette édition, seront désormais suivies du numéro de page.

6 Cette note d'intention, datée de septembre 2024, est notamment en ligne sur le site du ThéâtredelaCité, consulté le 28/02/2026, https://theatre-cite.com/programmation/2025-2026/spectacle/marie-stuart/

7 « Sie brauche die Gewalt, sie töte mich, / Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer », *Maria Stuart*, I.7, p. 40 (*Marie Stuart*, p. 42).

8 « Muß eine von uns Königinnen fallen / Damit die andre lebe – und es ist / Nicht anders, das erkenn' ich – kann denn ich / Nicht die sein, welche weicht ? », *Maria Stuart*, IV.9, p. 122 (*Marie Stuart*, p. 132).

9 Comme le rappellent différents critiques, Schiller a rédigé sa pièce dans une période où nombre de voix se faisaient entendre pour réclamer l'émancipation des femmes, et la pièce peut être lue comme une réflexion (ambivalente) sur cette question. Voir notamment Susanne Kord, « Performing Genders : Three Plays on the Power of Women », *Monatshefte*, vol. 86, n° 1 (1994), p. 95-115 ; Wolfgang Wittkowski, « Können Frauen regieren ? Schillers Maria Stuart : Poesie, Geschichte und der Feminismus », *Orbis Litterarum*, n° 52.6 (1997), p. 387-409, http://dx.doi.org/10.1111/j.1600-0730.1997.tb00039.x ; Rebecca Steele, « The Great Cover-Up : The Double

Containment of Woman in Friedrich Schiller's *Maria Stuart* », *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, vol. 49, n° 4 (novembre 2013), p. 365-384.

10 Pour Kari Lokke, Schiller élève certes le personnage de Marie Stuart au sublime, mais non sans conforter l'idée que toute femme est par essence faible. Plus nettement encore, il cantonne Elisabeth dans les limites d'une misogynie conventionnelle, lui faisant exhiber des traits stéréotypés (vanité, jalousie, faiblesse, tromperie). Ces défauts « féminins » éclatent tout particulièrement durant la scène fictionnelle de leur rencontre. Voir K. Lokke, « Schiller's *Maria Stuart* : The Historical Sublime and the Aesthetics of Gender », *Monatshefte*, vol. 82, n° 2 (été 1990), p. 123-141, notamment p. 131*sqq*. Selon la même critique, le dramaturge Christian Dietrich Grabbe s'est étonné dès 1832 de voir leur lutte ramenée à la trivialité d'une rivalité amoureuse. Pour citer la conclusion de Lokke, « Thus Schiller grants woman the moral power to rise above the corruptions and limitations of the socio-political world in which she lives but not the power to change or improve that society for herself and for the future », p. 140.

11 *Maria Stuart*, III.6, p. 98.

12 Traduction propre ; voir *Marie Stuart*, p. 105.

13 « Versuch' es, laß dein Herrscherwort erschallen, / Ob dir ein Freund, ein Retter aufersteht », *Maria Stuart*, III.6, p. 97 (« Essaie, fait retentir tes ordres de reine, / Pour voir si un ami, un sauveur se présente », *Marie Stuart*, p. 105).

14 « Wenn nur der Schrecken dich gewinnen kann […] Erzittern sollst du auch vor mir ! », *Maria Stuart*, III.6, p. 98 (*Marie Stuart*, p. 105).

15 « Mit deinen Reizen, die nicht dein mehr sind, / Beselige den glücklichen Geliebten. / Die schöne Locke, dieses seidne Haar / Verfallen schon den finstern Todesmächten, / Gebrauchs, den Sklaven ewig zu umflechten ! », *Maria Stuart*, III.6, p. 97 (« De ces charmes qui déjà ne sont plus à toi / Fais le bonheur de l'heureux homme qui t'aime. / Ces belles boucles, ces cheveux de satin, / Sont déjà aux mains des noires puissances de la mort, / Prends-les pour enlacer à jamais ton esclave », *Marie Stuart*, p. 104).

16 « Das Muster eines königlichen Priesters / Ein Fürst der Kirche, wie ich keinen sah! », I.6, p. 25 (« C'est le modèle même du prêtre royal, / Un prince de l'Église comme jamais je n'en avais vu ! », p. 25).

17 « Es haßt die Kirche, die mich auferzog, / Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie, / Allein das körperlose Wort verehrend », I.6, p. 24 (« Cette

Église qui m'a élevé, elle hait / Les charmes des sens, elle ne tolère aucune image, / Et n'honore que le mot décharné », p. 24).

AUTHOR

Alison Boulanger