Richard III et Roméo et Juliette de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre barbarie anglaise et superficialité française ?

Elsa Jaubert

► To cite this version:

Elsa Jaubert. Richard III et Roméo et Juliette de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre barbarie anglaise et superficialité française ?. *Revue Germanique Internationale*, 2007, 10.4000/rgi.169 . hal-02400676

HAL Id: hal-02400676

<https://hal.science/hal-02400676>

Submitted on 9 Dec 2019

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.

Elsa Jaubert

***Richard III* et *Roméo et Juliette* de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre la barbarie anglaise et la superficialité française ?**

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Elsa Jaubert, « *Richard III* et *Roméo et Juliette* de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre la barbarie anglaise et la superficialité française ? », *Revue germanique internationale* [En ligne], 5 | 2007, mis en ligne le 16 mai 2009, consulté le 21 octobre 2012. URL : <http://rgi.revues.org/169> ; DOI : 10.4000/rgi.169

Éditeur : CNRS Éditions

<http://rgi.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://rgi.revues.org/169>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

Tous droits réservés

Richard III et *Roméo et Juliette* de Christian Felix Weiße : une voie médiane entre la barbarie anglaise et la superficialité française ?

Elsa Jaubert

Christian Felix Weiße (1726-1804) est un polygraphe à l'œuvre abondante : elle se compose de nombreuses comédies, mais aussi de tragédies, d'opérettes, de diverses traductions, de chansons, d'écrits pédagogiques et de contributions journalistiques. Pourtant, malgré sa productivité et sa popularité, il n'a jamais réellement joui de la reconnaissance des critiques, ni par la suite de l'intérêt de la recherche – d'où le peu d'études qui lui sont consacrées, pour la plupart assez datées¹.

S'agissant de son œuvre dramatique, deux tragédies retiendront plus particulièrement notre attention, car elles posent explicitement la question des rapports de l'auteur à Shakespeare : il s'agit tout d'abord de *Richard III* (*Richard der Dritte*), dont la rédaction date de 1758-59, puis de *Roméo et Juliette* (*Romeo und Julie*), écrite presque dix ans plus tard, en 1767, et éditée pour la première fois l'année suivante.

1. Cf. Jacob MINOR, *Christian Felix Weiße und seine Beziehungen zur deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Innsbruck, Wagner 1880 ; Walter HÜTTEMAN, *Christian Felix Weiße und seine Zeit, in ihrem Verhältnis zu Shakespeare*, Inaugural Diss. Duisburg, 1912 ; Claus Günther ZANDER, *C. F. Weiße und die Bühne*, Diss. Mainz, 1949 ; et Oliver IHLE, « Im Reich der Möglichkeit », *Bedingungen dargestellter Welten in der populären Dramatik der Hochaufklärung am Beispiel ausgewählter Dramen C. F. Weißes*, Diss. Freiburg (Breisgau), 1999 ; Walter PAPE, « Ein billet-doux für die ganze Menschheit », *Christian Felix Weiße und die Aufklärung*, in Wolfgang MARTENS (dir.), *Leipzig, Aufklärung und Bürgerlichkeit*, Zentren der Aufklärung III, Heidelberg, Schneider, 1990, pp. 267-295 ; Jürgen KRÄTZER, « C. F. Weiße in der deutschen Germanistik ; ein Forschungsbericht », in Annelise KLINGENBERG (dir.), *Sächsische Aufklärung*, Leipzig, Leipziger Universitäts-Verl., 2001, pp. 147-160. Pour les adaptations de Shakespeare, voir Renata HÄUBLEIN, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 2006, pp. 38-55. Sur les comédies de Weiße, voir aussi Elsa JAUBERT, *De la Scène au Salon. La réception du modèle français dans la comédie allemande des Lumières (1741-1766)*, thèse de doctorat d'Études germaniques, Université de Paris IV, 2005.

Ces deux pièces ne sont pas des traductions, contrairement à ce que leur titre pourrait laisser supposer, mais bien des œuvres originales. Cependant, lorsque Weiße évoque ses deux tragédies, il commente son entreprise dramatique comme une tentative pour trouver le juste milieu entre la barbarie anglaise et la superficialité française, et il se réfère explicitement à Shakespeare. C'est donc son point de vue sur le dramaturge élisabéthain que nous préciserons dans un premier temps, pour en étudier ensuite quelques applications concrètes dans *Richard III* et *Roméo et Juliette*.

Weiße et le théâtre anglais : une admiration conditionnelle

Formé à la *Lateinschule* d'Altenburg, puis à l'université de Leipzig, C. F. Weiße a bénéficié d'une solide éducation, et maîtrise à la fois l'anglais et le français. Il s'intéresse très tôt au théâtre, et traduit plusieurs pièces pour la troupe de la Neuberin lors de son séjour à Leipzig, de 1745 à 1750. Il réalise notamment une traduction de *Sophonisbe*, une tragédie de Thomson (1730), en collaboration avec Gotthold Ephraim Lessing. En 1752, c'est pour la troupe de Heinrich Gottfried Koch qu'il adapte une opérette de Coffey, *Le Diable s'en mêle* (1731)².

Pour régler d'emblée la question des sources des deux tragédies dont nous allons parler, je préciserai tout d'abord que Weiße comprenait l'anglais, et n'avait donc *a priori* pas besoin de traduction, ni française, ni allemande, pour lire Shakespeare. Il apparaît cependant, d'après les résultats de certaines recherches, qu'il aurait composé son *Richard III* uniquement à partir d'extraits traduits en allemand et publiés en 1756 dans un périodique de Leipzig, comprenant les scènes I, 2 ; IV, 4 et V, 5³. Weiße, lui, prétend ne s'être souvenu de la tragédie de Shakespeare qu'après avoir terminé sa pièce, mais on peut en douter. Compte tenu de la façon dont il présente les choses dans sa préface, il est plus probable qu'il ait simplement voulu souligner là l'originalité de sa tragédie, qui n'est ni une adaptation ni un plagiat⁴. Dans le cas de *Roméo et Juliette*, Weiße ne cache pas sa connaissance de la pièce de Shakespeare, bien au contraire, puisqu'il en livre une analyse critique précise dans sa préface. Il a été établi que pour cette tragédie, il a travaillé à partir de la traduction de Wieland et de l'adaptation de Garrick. Cependant, qu'il connaisse l'intégralité des pièces ou seulement des fragments, en traduction ou en version originale, cela n'a pas grande incidence sur ce qui nous intéresse ici : sa perspective critique sur le théâtre anglais.

2. *The Devil to pay*, traduit sous le titre *Der Teufel ist los*. Cette adaptation fait grand bruit, à la fois par son succès auprès du public et par la polémique qu'elle déclenche : la forme adoptée par Weiße, le *Singspiel*, lui attire en effet les foudres de Johann Christoph Gottsched, résolument hostile à l'opérette. Tous les documents sur cette querelle sont publiés par J. MINOR, *Christian Felix Weiße* (note 1), pp. 375-397.

3. *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, 39^e feuillet, Leipzig, 1756, pp. 193-223. Voir W. HÜTTEMAN, *Christian Felix Weiße und seine Zeit* (note 1), pp. 69-75.

4. C. F. WEISSE, *Beytrag zum deutschen Theater*, 5 vol., Leipzig, Dick, 1759-1768, vol. 1, 1759, avant-propos précédant *Richard III*. Cette édition est citée par la suite sous l'abréviation BDT, suivie du numéro du volume et de l'indication de la page.

En 1759, Weiße publie le premier volume de ses œuvres dramatiques, qui contient *Richard III*, et dans la préface, il prend position dans le débat littéraire de l'époque sur la question de l'imitation. Il évoque très clairement les modèles que les Allemands doivent suivre pour élever le niveau de leur production :

Ne ferions-nous pas bien de prendre la voie médiane entre les Anglais et les Français, d'apprendre des deux et de nous engager sur un chemin qui nous soit propre ? Des Anglais, nous pourrions apprendre les grandes situations tragiques, le traitement et le relief des caractères, l'expression noble, audacieuse et élevée, et la langue des passions : des Français, la bienséance des mœurs, le rapport juste entre chaque partie et le tout, la langue polie et raffinée de la cour, de la politesse et de l'amour, enfin la régularité et l'ordre : par une telle alliance, nous éviterions la pompe et l'excès des uns, et la vacuité et la platitude des autres ; le déchaînement et l'irrégularité des Anglais, qui dégénèrent souvent en sauvagerie, et le ridicule, le galant, le coquet et le superficiel des Français. Mais nous ferions encore mieux d'apprendre à connaître la nature du cœur humain et des passions, et de suivre le chemin des Anciens⁵.

Les modèles dramatiques déclarés de Weiße sont donc aussi bien les Anciens que les Français et les Anglais, mais il n'y a pas de modèle absolu : pour tirer le meilleur parti des chefs-d'œuvre étrangers, il faut savoir distinguer les défauts et les qualités de chaque nation, et trouver le juste milieu. À notre sens, ce n'est pas là une simple clause de style ou une solution de facilité de la part de Weiße, mais plutôt l'expression d'une véritable conviction. En effet, l'idéal du juste milieu, héritier de l'éthique aristotélicienne, joue un rôle essentiel dans la morale des Lumières. Aristote définit la vertu, le vrai Bien, par rapport à deux vices opposés, qui se complètent en s'excluant ; l'un représente l'excès et l'autre l'insuffisance, le défaut. Entre la témérité et la lâcheté se trouve le courage, délicat point d'équilibre entre ces deux extrêmes. Il nous semble évident que Weiße applique ici au théâtre ce principe moral, en recherchant un équilibre entre l'excès de vivacité et de passion des Anglais, l'exagération qui dégénère en « sauvagerie », et le défaut des Français, la superficialité et l'inanité. Il y a bien là une transposition du domaine de l'éthique à celui de l'art dramatique, qui reflète parfaitement la conception morale de la scène dans l'Allemagne des Lumières.

Ce jugement sur les Anglais rappelle bien sûr celui de Voltaire, dont Weiße connaît très certainement les positions ; d'une part, parce qu'il est un familier du Français, dont il a traduit une tragédie (*Mariamne*), et d'autre part, parce qu'à l'époque les œuvres de Voltaire sont largement diffusées en Allemagne et lues avec la plus grande attention. Ce sont sans doute les *Lettres philosophiques*, publiées en anglais en 1733, puis en français en 1734, qui vont le mieux faire connaître son jugement sur Shakespeare : dans la dix-huitième lettre, consacrée à la tragédie, Voltaire reconnaît les beautés du dramaturge élisabéthain, son « génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime », mais il déplore « la barbarie et l'irrégularité » qui règnent dans ses œuvres et sur le théâtre de Londres en général, où l'on ne

5. C. F. WEISSE, BDT 1, p. 2sq.

connaît ni bienséance, ni ordre, ni vraisemblance. Des « monstres brillants », voilà comment Voltaire présente les œuvres de Shakespeare⁶.

De plus, chez Weiße, la référence aux Anglais s'inscrit très clairement dans le débat de l'époque sur l'élaboration d'une littérature nationale. Le juste milieu qu'il ambitionne serait pour les Allemands un moyen de suivre leur propre voie – de créer un répertoire de qualité, qui ne soit pas simplement imité, mais qui corresponde au caractère national allemand. Weiße revient d'ailleurs sur cette idée dans la préface du second volume, où il explique qu'il a cru « donner à la tragédie allemande *un caractère original* en cherchant à allier la grandeur tragique des Anglais à l'ordre et à la bienséance des Français »⁷. Cette idée d'une voie médiane entre Français et Anglais est une position fréquente à l'époque, puisqu'on la retrouve chez d'autres hommes de lettres tels Johann Elias Schlegel, Friedrich Nicolai ou encore Johann Friedrich Löwen⁸. Le culte du génie shakespearien ne s'est pas encore imposé, et tous raisonnent alors en termes de distinction entre les beautés et les défauts des Anglais, et toujours dans le cadre d'une réflexion sur les modèles adaptés à l'Allemagne. Nicolai s'exprime par exemple en ces termes en 1755, dans ses *Lettres sur l'état actuel des belles sciences en Allemagne (Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland)* :

La grandeur et la diversité des caractères est l'une des choses les plus nobles que les Allemands pourraient apprendre des Anglais. Il est vrai qu'il ne faut pas imiter leur sauvagerie, leur irrégularité, leur dialogue mal conduit – mais les règles, c'est ce qu'un Allemand sait en premier, et avec une connaissance médiocre de ces dernières, on peut très facilement éviter ce genre de fautes, jusqu'aux dernières. Leur irrégularité leur apporte parfois aussi un réel avantage ; les Français avouent eux-mêmes que leur trop grande tendresse et leur délicatesse ne leur permettent pas de produire sur leur théâtre beaucoup de caractères, qui, sur le théâtre anglais, font le plus bel effet⁹.

La position de Weiße n'est donc pas particulièrement originale ; ce qui l'est plus en revanche, c'est que, contrairement aux autres dramaturges, il tente réellement de mettre en application ce principe dans sa propre production.

6. Cf. VOLTAIRE, *Lettres philosophiques*, Dix-huitième lettre, « Sur la tragédie », éd. par Raymond Naves, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1988, pp. 104-109. Voltaire évoque aussi l'idée du juste milieu, en des termes proches de ceux de Weiße : « [Le théâtre des Anglais et des Espagnols] est resté dans une enfance grossière, et le nôtre a peut-être acquis trop de raffinement. J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et de Madrid, avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait, si pourtant il est possible de rien ajouter à des ouvrages tels qu'*Iphigénie* et *Athalie*. » « Observations sur le Jules César de Shakespeare », in VOLTAIRE, *Théâtre complet de M. de Voltaire*, conforme à la dernière édition, Caen, G. Le Roy, 1788, vol. 9, p. 419.

7. C. F. WEISSE, BDT 2, Préface.

8. Cf. Johann Elias SCHLEGEL, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, Berlin, 1741, in J. E. SCHLEGEL, *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs und andere dramentheoretische Schriften*, éd. par Steven D. Martinson, Stuttgart, Reclam, 1984 ; et Johann Friedrich LÖWEN, *Geschichte des deutschen Theaters (1766) und Flugschriften über das Hamburger Nationaltheater (1766 und 1767)*, éd. par H. Stümcke, Berlin, Frensdorff, [1905], p. 96.

9. Friedrich NICOLAI, *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*, Berlin, 1755, in F. NICOLAI, *Gesammelte Werke*, 10 vol., Hildesheim, New York, Olms, 1988, vol. 1, p. 120.

Forme et structure tragiques

Ce qui est le plus frappant à la lecture des deux tragédies de Weiße, ce n'est pas leur caractère shakespearien mais au contraire leur « régularité ». Bien que sensible aux beautés des pièces anglaises, le dramaturge reste profondément marqué par l'esthétique classique que Johann Christoph Gottsched ne cesse de promouvoir en Allemagne depuis les années 1730. Dans son *Essai d'un Art poétique critique pour les Allemands* (*Versuch einer critischen Dichtkunst*), Gottsched associe les principes aristotéliens aux règles classiques françaises pour fournir une définition normative de la tragédie qui, tout en évoquant la catharsis, insiste avant tout sur la forme, sur la vraisemblance et sur la leçon morale que la tragédie doit illustrer¹⁰.

Lorsqu'il parle de tragédie, Weiße s'inscrit sans conteste dans cette théorie classique, comme en témoigne le sous-titre de ses œuvres. Dans le cas de *Richard III*, il garde la dénomination de « tragédie » (*Trauerspiel*), car son action répond bien à la définition du genre, puisqu'elle représente le destin tragique de personnages nobles. *Roméo et Juliette*, en revanche, devient une « tragédie bourgeoise » (*bürgerliches Trauerspiel*), conformément au rang des protagonistes et au caractère privé de l'intrigue. Cette classification explique aussi que Weiße opte pour l'alexandrin dans *Richard III*, mais qu'il abandonne la versification dans *Roméo et Juliette*, au nom de la vraisemblance des scènes domestiques. Dans sa préface, il critique d'ailleurs l'emploi du vers dans la pièce de Shakespeare¹¹. Le choix du genre a aussi des conséquences sur l'action et sur la peinture des personnages, nous y reviendrons plus tard.

Weiße adopte dans la structure de ses tragédies, une construction classique en cinq actes¹², qui s'accompagne d'une parfaite observation des règles d'enchaînement : le plateau n'est jamais vide au cours d'un acte, le principe de la liaison des scènes est respecté, l'entrée et la sortie des personnages sont toujours motivées.

Les trois unités sont elles aussi scrupuleusement appliquées. Elles sont garanties grâce au resserrement de la perspective sur une seule journée, l'unité d'action, quant à elle, découlant plus de cette volonté de concentrer le temps dramatique que d'une conception préalable de l'action proprement dite. Alors que Shakespeare accompagne ses personnages sur une durée de plusieurs jours dans *Roméo et Juliette*, opérant lui-même déjà un resserrement par rapport à la nouvelle de Bandello¹³, et que dans *Richard III* l'action se déroule même sur plusieurs années,

10. Cf. Johann Christoph GOTTSCHED, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 2^e partie, ch. 10, in du même, *Ausgewählte Werke*, vol. VI/2, éd. par P. M. Mitchell, Berlin, W. de Gruyter, 1972, pp. 317-319.

11. C. F. WEISSE, BDT 4, avant-propos de *Roméo et Juliette*.

12. Il a bien chez Shakespeare une structure d'ensemble de la pièce, par mouvements, mais pas à proprement parler de découpage en actes et en scènes, puisqu'il est le fait des éditeurs successifs, en particulier au XVIII^e siècle.

13. Cf. Luc FRAISSE, *Roméo et Juliette et la dramaturgie shakespearienne*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1994, p. 65.

Weiße choisit de respecter l'unité de temps, ramenée à sa durée classique des 24 heures. Partant de ce principe, Weiße met en scène le moment crucial où le destin des personnages va basculer et s'accomplir, la fameuse « crise » tragique, « en rassemblant plusieurs traits en un seul point », pour reprendre son expression¹⁴. Dans le cas de *Richard III*, il explique qu'il a tiré le sujet de sa tragédie de l'histoire anglaise, « cette source riche en événements terribles », propres à captiver le spectateur. On retrouve ici l'idée « des grandes situations tragiques » qu'il voulait apprendre des Anglais. Mais cette situation est modifiée par la concentration des événements. *Richard III* relate le jour de la chute du tyran à la bataille de Bosworth, mais dans la pièce de Weiße, c'est aussi le jour de l'assassinat des deux fils de la reine Elisabeth, Édouard et le petit York. Par ailleurs, alors que le *Richard III* de Shakespeare vient couronner un édifice, qui avec la trilogie *Henry VI*, forme le cycle de la guerre des Deux-Roses, celui de Weiße reste isolé. La perspective historique et dynastique s'en trouve considérablement modifiée – pour ne pas dire totalement éliminée. Concentrant son action sur le sort de huit personnages, Weiße supprime tous les autres membres des familles d'York et de Lancastre, et fait abstraction des luttes de clans pour ne s'attacher qu'à la soif de pouvoir de Richard et surtout à sa cruauté proprement inhumaine. Dans *Roméo et Juliette*, le jour où Roméo est banni et où les amants sont séparés est aussi celui de leur mort : Weiße n'évoque leur rencontre, leur mariage, et la mort de Tibert, que par récit, lors d'une longue scène d'exposition où Juliette met dans la confidence sa nourrice Laura. Il commence ainsi l'action à la scène du balcon entre Juliette et Roméo (III, 5 chez Shakespeare ; I, 3 chez Weiße). Et il en va ici de même que dans *Richard III* : la constellation complexe des amis et parents des deux amants est réduite au strict minimum, et la pièce compte elle aussi huit personnages. La concentration de l'action permet par la même occasion de respecter l'unité de lieu. *Richard III* se joue entièrement dans une pièce de la Tour de Londres, dans *Roméo et Juliette*, ce n'est qu'au dernier acte que l'on quitte la pièce du palais des Capulets pour le cimetière. Légère entorse à la règle classique, mais qui permet d'accroître l'effet dramatique ; c'est sans doute là une application de ce que Weiße affirmait dans la préface au deuxième volume des ses œuvres dramatiques, à savoir qu'il n'aurait aucun scrupule à pécher contre l'une des trois unités si c'est au profit d'une belle situation¹⁵.

Outre la régularité formelle, Weiße accorde aussi une grande importance aux bienséances, que les Anglais mettent si souvent à mal par les actions sanglantes qu'ils représentent sur le théâtre, et par la vulgarité de certains propos. Ces bienséances sont dans un premier temps respectées : dans *Richard III*, le meurtre des deux jeunes princes, tout comme la mort du tyran, ont lieu hors scène, et sont rapportés sous forme de récit. À l'issue de *Roméo et Juliette*, en revanche, non seulement Roméo avale le poison et rend son dernier souffle sur scène, dans les bras de sa bien-aimée, mais cette dernière se jette ensuite sur un poignard, pour expirer aux yeux des spectateurs. G. E. Lessing avait déjà montré la voie avec *Miss Sara Sampson* (1755), où Mellefont, l'amant de Sara, se poignarde lui aussi sur scène

14. C. F. WEISSE, BDT 1, p. 3sq.

15. C. F. WEISSE, BDT 2, 1763, préface.

(V, 10). Mais dans *Roméo et Juliette*, on insiste sur le spectacle sanglant, puisque dans les dernières scènes, le corps de Juliette baignant dans son sang est évoqué à plusieurs reprises : « Capulet – Juliette – dans le sang ! – Ciel, qu'est ceci ? [...] mais le sang – le sang encore frais – [...] Je veux maintenant savoir pourquoi Juliette gît dans son sang – »¹⁶. L'auteur n'épargne donc pas cette vision d'horreur, ni au père de Juliette, ni au public ; et si cette scène a été supprimée lors des représentations, ce n'est pas à cause de son inconvenance, mais parce qu'avec la mort des amants, l'intérêt avait disparu et l'épilogue de la réconciliation des familles ennemies se révélait superflu. Entre tragédie bourgeoise et inspiration anglaise, l'issue de *Roméo et Juliette* s'écarte bien du modèle classique français.

Pour ce qui est de la vulgarité ou de la bassesse, qu'elles soient dans les actes ou dans les propos, on aurait bien du mal à en trouver chez Weiße, alors que les allusions grivoises sont légion dans le *Roméo et Juliette* de Shakespeare – sans parler du monologue de Juliette, impatiente de consommer son mariage, parfaitement inconvenant dans la bouche d'une jeune fille¹⁷ ! Aucun sous-entendu érotique ne perce donc, à aucun moment des deux tragédies allemandes. Il en va de même pour les expressions vulgaires ou choquantes : on chercherait en vain dans la tragédie allemande les invectives hargneuses des protagonistes shakespeariens de *Richard III* – les personnages manquent même singulièrement d'imagination lorsqu'il s'agit de qualifier Richard : « tyran », « méchant » et « fou furieux » sont les trois substantifs qui reviennent de façon immuable, sans variation notable. La langue de Weiße reste partout dans le registre tragique habituel, où les personnages parlent toujours selon leur rang, sans jamais se laisser aller à la bassesse ou à l'insulte.

Quant à l'humour, il est résolument écarté de la tragédie au nom de l'unité de ton, qui interdit de même tout intermède bouffon. Les conversations de serviteurs ou de subalternes, qui introduisent souvent le trivial dans la tragédie shakespearienne, constituent pour Weiße l'une des monstruosité qu'il reproche au dramaturge élisabéthain. L'épuration est telle que même l'ironie cruelle de Richard a disparu.

Du point de vue de la langue, si la rhétorique n'est pas absente des œuvres de Weiße, l'auteur allemand est bien loin de manifester la virtuosité de Shakespeare ; les joutes oratoires de *Richard III* et le lyrisme de *Roméo et Juliette* témoignent non seulement de l'habileté du dramaturge élisabéthain, mais aussi de sa conception du langage dramatique. La relative discrétion de la rhétorique de Weiße ne nous semble pas tenir au manque de talent de l'auteur – du moins ce n'est pas ici le facteur décisif. Il faut plutôt la mettre au compte de l'idée qu'il se fait du théâtre et de ses rapports à la vraisemblance, comme le révèle sa préface de *Roméo et Juliette*. Weiße estime que le succès de son ouvrage sur le théâtre est une défense assez éloquente, et qu'« il ne doit s'excuser que de quelques détails » :

Peut-être trouve-t-on la langue des amants trop fleurie ? – Elle l'est. Seulement, l'auteur la leur a donnée volontairement, parce qu'il a cru en trouver une raison dans la nature et dans la constitution des jeunes gens. La passion amoureuse, lorsqu'elle s'est entièrement emparée de deux cœurs tendres, devient la plupart du temps exaltée et

16. C. F. WEISSE, *Romeo und Julie* (V, 7).

17. Cf. William SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet* (III, 2).

enthousiaste : elle provoque une douce mélancolie, et celle-ci se plaît à des images qui flattent son imagination¹⁸.

C'est donc au nom de la vraisemblance qu'une partie du lyrisme de Shakespeare peut être reprise, justifiée par des arguments psychologiques : ce langage « fleuri » devient ainsi le propre des amants, et constitue une forme de caractérisation des personnages. Mais ce que Weiße appelle une langue fleurie est déjà bien loin de la poésie shakespearienne. Ce mécanisme peut être illustré par la fameuse scène des adieux de Roméo et Juliette :

ROMÉO. Entends-tu dehors l'alouette, le héraut du matin ? - Je dois partir, je dois partir, Juliette !

JULIETTE. Non, non Roméo, c'est le rossignol et non l'alouette ! Tu ne peux partir déjà !

ROMÉO. Oh s'il en était ainsi ! mais ne vois-tu pas l'aube déjà se lever au-dessus de cette colline ?

JULIETTE. Non, Roméo, crois-moi, c'est la lune qui pour ma consolation s'attarde dans le ciel : accorde-moi encore quelques instants ! ah ! peut-être les derniers où je te vois !

ROMÉO. En vain, ma Juliette ! Tu vois bien que la lune pâlit devant le soleil qui s'avance, mais ton amour la pare de couleurs ! mais qu'il en soit ainsi ! Tu veux que je reste, et même si je devais mourir ! non, ce n'est pas encore le jour, mon amour -

JULIETTE. Si tu devais mourir, Roméo ? pas un instant de plus ! oh fuis, fuis au plus vite, c'est le jour !¹⁹

Lorsqu'il ne donne pas cette tonalité lyrique au discours des amants, Weiße emploie le style haletant, en multipliant les exclamations, les interjections et les tirets de suspension (le monologue d'ouverture de Juliette en est un bon exemple), allant jusqu'à l'évanouissement (on n'en compte pas moins de quatre). Weiße se méfie par ailleurs fortement de la tendance de certains auteurs à négliger la vraisemblance et la justesse de la langue pour tenter de produire de belles idées, comme il l'écrit en 1768 :

On s'imagine que shakespeariser la langue est bien plus difficile que cela ne l'est en effet. Dès que je veux complètement lâcher la bride à mon imagination, tourner un objet dans tous les sens possibles, rien n'est plus simple que de saisir au vol certaines

18. C. F. WEISSE, BDT 4, 1769, avant-propos de *Roméo et Juliette*.

19. « ROMEO. Hörst Du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens ? - ich muß fort, ich muß fort, Julie !

JULIE. Nein, nein Romeo, es ist die Nachtigall, und nicht die Lerche ! Du darfst noch nicht fort !

ROMEO. O wär es so ! aber siehst Du nicht die Dämmerung schon über jene Hügel herüber steigen ?

JULIE. Nein, Romeo, glaube mir, es ist der Mond, der zu meinem Troste am Himmel verzögert : gönne mir immer noch einige Augenblicke ! ach ! vielleicht die letzten, daß ich Dich sehe !

ROMEO. Umsonst meine Julie ! Du siehst wohl, daß der Mond vor der sich nähernden Sonne erbleicht, aber Deine Liebe färbt ihn ! doch es sey ! Du willst, ich bleibe, und wenn ich sterben sollte ! nein, es ist noch nicht Tag, meine Liebe -

JULIE. Wenn Du sterben solltest, Romeo ? nicht einen Augenblick länger ! o fliehe, eilends fliehe, es ist Tag ! »

In C. F. Weisse, *Romeo und Julie* (I, 3).

pensées, qui semblent neuves et originales, et qui au fond ne sont que bizarres et artificielles. J'en ai fait l'essai, mais que deviendrait notre langue si nous voulions tous shakespeariser ou klopstockiser²⁰.

Les innombrables comparaisons, métaphores, chiasmes et oxymores qui caractérisent l'écriture de Shakespeare rappellent trop le goût baroque à l'homme des Lumières qu'est Weiße, pour qu'il en adopte le style : le terme « klopstockiser » est d'ailleurs révélateur, puisque le style de Klopstock est considéré par les *Aufklärer* rationalistes comme le retour de l'obscur et de l'emphase baroque. Weiße a donc soin d'éviter toute forme d'écart de langue, qu'il soit de l'ordre du néologisme, de l'alliance de mots hardie, de la métaphore filée ou de l'image trop recherchée.

Mais si la langue de Weiße est plus polie et plus classique que celle de Shakespeare, elle n'est cependant pas dépourvue de puissance évocatrice ; les images que le dramaturge allemand fait naître sont d'ailleurs parfois directement inspirées des Anglais. *Richard III* s'ouvre ainsi sur le récit d'un rêve, celui du tyran tourmenté par l'esprit de ses victimes. Cette scène, qui reprend la scène 5 de l'acte V chez Shakespeare, sert en fait d'exposition à Weiße et lui permet d'évoquer les crimes passés de Richard, le chemin de son accession au trône, pavé de cadavres et de parjures. Mais ce qui, chez Shakespeare, était une apparition de spectres, devient un rêve que raconte Richard, et du long défilé des morts et de la litanie « désespère et meurt ! » répétée par chaque personnage, il ne reste dans la tragédie allemande que quelques phrases prononcées par le seul Henry VI et un unique vers prophétique : « La vengeance arrive, tu désespèreras ; tu mourras ! »²¹. Le récit est court, et les visions ne sont pas réellement terrifiantes, il faut bien l'avouer. Dans *Roméo et Juliette*, le motif du tombeau et l'association des noces à la mort, évoqués dès la deuxième scène, parcourent toute la pièce comme un fil rouge. Les visions de mort s'intensifient progressivement, jusqu'à atteindre leur paroxysme dans le long monologue de Juliette qui clôt l'acte III et fait écho à celui que l'on trouve chez Shakespeare (IV, 3) :

JULIETTE. [...] Ah ! quelles terrifiantes images s'offrent à mon âme ? des ossements pourrissants – des crânes rongés – les cadavres de mes ancêtres – je bute soudainement contre un cercueil – o, comme les ossements s'entrechoquent dans un affreux cliquetis – la poussière s'élève ! – dans mon visage – mais qui s'appuie sur mes épaules – ah ! le pâle Tebaldo ! le sang coule encore de ses blessures – quel regard courroucé ! il me saisit ! – laisse-moi, laisse-moi ! je ne t'appartiens pas encore ! – qu'est ce qui rampe sous mes pieds ? des serpents et des vers ! où fuir ? ils me piquent le talon : ils rampent et montent sur moi !²² [...]

20. C. F. WEISSE, lettre à Uz du 20 décembre 1768, citée par J. MINOR, *Christian Felix Weiße* (note 1), p. 204.

21. C. F. WEISSE, *Romeo und Julie* (I, 1).

22. JULIE. [...] Ah ! was für schreckliche Bilder zeigen sich meiner Seele ? modernde Gebeine – zerfressne Hirnschädel – Leichen meiner Vorfahren – ich stoße unvermuthet an einen Sarg – o wie rasselten die Gebeine schrecklich in einander – der Staub fährt auf ! – mir ins Gesichte – doch, wer lehnt sich auf meine Schultern – ah ! der bleiche Tebaldo ! das Blut rinnt noch aus seinen Wunden – welch grimmiger Blick ! er ergreift mich ! – laß mich los, maß mich los ! ich gehöre noch nicht zu Dir ! – was krecht unter meinen Füßen ? Schlangen und Würmer ! wo fliehe ich hin ! sie stechen mich in die Ferse : sie kriechen an mir herauf ! In C. F. WEISSE, *Romeo und Julie* (III, 9).

Les images saisissantes, le mouvement, l'utilisation du présent, les apostrophes et les adresses, les interrogations, et sans doute aussi le jeu de l'actrice, confèrent à cette scène une réelle puissance d'évocation, que Weiße a sans conteste puisée dans le théâtre shakespearien. Cette scène si frappante trouve déjà un équivalent à la fin de *Richard III*, lorsque la reine Elisabeth ivre de douleur, revit pour ainsi dire l'assassinat de ses deux fils (V, 3) : son récit subjectif de la scène, telle qu'elle l'imagine, vient doubler le récit objectif de Tyrel, qui lui en a été le témoin. Le premier récit éveille l'effroi dans le cœur du spectateur, le second la pitié, dans un paroxysme émotionnel que la nouvelle de la mort de Richard ne saurait véritablement effacer.

Le traitement des caractères

Weiße admire le traitement et la peinture vive des caractères chez Shakespeare. Mais il ne parvient pas tout à fait à acclimater cette qualité des Anglais sur son théâtre. Il n'a pas pris conscience que leur beauté et leur force résident justement dans ce qu'il assimile par ailleurs à des irrégularités : la violence de leurs propos, le caractère complexe de leur psychologie, leur évolution. Peut-être Weiße est-il en cela encore trop tributaire de la théorie gottschédienne ? En effet, pour Gottsched, la vraisemblance impose que le caractère soit uni et constant – et surtout, la visée morale de la tragédie implique qu'il soit univoque. D'où la platitude et l'unidimensionnalité de Richard : ses talents de comédien, qui auraient pu le rendre séduisant, sont réduits à la portion congrue ; il ne démasque aucune naïveté, aucune hypocrisie, aucune bêtise chez les autres protagonistes. Le vertige existentiel qui saisit le personnage shakespearien après l'apparition des spectres (V, 5) n'est pour le tyran de Weiße qu'un bref instant de terreur, bien vite oublié. Weiße transforme son personnage en monstre qui tue le sourire aux lèvres, mais ce n'est plus le sourire hypocrite que Richard revendiquait dans *3 Henri VI*²³, c'est le sourire sadique de celui qui se repaît de la douleur d'autrui et qui jubile dans le massacre : il projette déjà d'offrir à Elisabeth la tête de son amant Richmond en cadeau de noces (III, 7), et au moment d'assassiner les deux jeunes Princes, il s'avance « avec un sombre sourire moqueur », et « exulte de joie » en contemplant la pâleur de ses victimes²⁴. La dernière apparition sur scène de Richard le montre d'ailleurs ivre de rage, en proie au délire, avide de destruction et de carnage, pour tout emporter dans sa chute, à commencer par son fidèle serviteur Catesby, qu'il poignarde avant de partir à la bataille (IV, 6)²⁵. Cette

23. RICHARD GLOUCESTER. Why, I can smile, and murder whiles I smile, / And cry « Content ! » to what which grieves my heart, / And wet my cheeks with artificial tears, / And frame my face to all occasions. SHAKESPEARE, *3 Henry VI* (III, 2, 182-185).

24. TYREL. Der Wütrich lächelnte mit einem finstern Spott [...] / « Ja, sterbt ! » rief Richard aus, mit einer Donnerstimme, / Die Augen funkelten, er schwang den Dolch mit Grimme, / Und glühlte durchs Gesicht, und griff mit Ungestüm / Den York, und schleudert ihn vom Bruder, weit von ihm – [...] / Er faßte Löwen gleich den Aeltesten beyn Haaren, / Und sah frohlockend ihm in sein erblaßt Gesicht. C. F. WEISSE, *Richard III* (V, 1).

25. Lessing reproche à Weiße d'avoir poussé l'abominable jusqu'à l'invraisemblable et de ne provoquer chez le spectateur qu'une terreur « froide » qui manque son objectif (cf. Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, 74^e feuilletton, 15 janvier 1768, in du même, *Werke*, éd. par Herbert G. Göpfert, 8 vol., München, Hanser, 1972, vol. IV, p. 574).

impression de peinture manichéenne de personnages statiques et univoques est renforcée par la caractérisation des victimes de Richard : dans la pièce de Shakespeare, du fait des longues années de guerre civile et de déchirement entre les deux familles d'York et de Lancastre, personne n'est vraiment innocent, comme le rappelle Marguerite à la reine Élisabeth : un mort paye pour un autre mort²⁶. Rien de tout cela chez Weiße, où non seulement les Princes, mais aussi la reine Elisabeth et sa fille sont l'incarnation même de la pure « innocence » opprimée et de « l'infortune », deux termes qui reviennent aussi souvent que ceux qui qualifient Richard de méchant et de tyran. La chute de ce dernier apparaît très explicitement comme le châtiment divin de celui qui persécute l'innocence. Chez Shakespeare aussi, « Dieu et ses bons anges combattent aux côtés de Richmond », comme le déclare le spectre de Buckingham (V, 5)²⁷, et Richmond apparaît bien comme l'instrument de la vengeance divine, mais c'est après que les crimes de tous ont été expiés – grâce à Richard, justement : à Bosworth, Richmond met fin à la division et à la folie qui avaient saisi toute l'Angleterre dans cette guerre fratricide. Le Richmond de Weiße, lui, ne fait que mettre fin à la vie d'un tyran psychopathe²⁸. On observe la même manichéisation dans *Roméo et Juliette*, où l'auteur allemand insiste sur l'innocence de Roméo dans la mort de Tibert, et où il élimine le meurtre de Paris dans le tombeau des Capulets.

En réalité, le véritable personnage tragique du *Richard III* de Weiße, c'est la princesse Elisabeth, dont le monstre exige la main sous peine de mettre à mort ses deux frères. Écartelée entre son aversion pour Richard et sa fidélité envers Richmond d'un côté, et son amour fraternel de l'autre, elle reste grande dans la douleur et ferme dans ses résolutions. Mais à côté de l'admiration que suscite Élisabeth et de l'effroi que provoque Richard, c'est surtout le sentiment de pitié pour la reine qui domine, et cela jusqu'aux scènes finales. Faut-il y reconnaître l'influence des théories de Lessing sur la compassion ? Quoi qu'il en soit, Weiße multiplie les tableaux touchants (le terme « émouvoir » est d'ailleurs employé dès la scène 2 de l'acte I), et la reine apparaît certes comme une femme dépossédée de son trône, mais d'abord et avant tout comme une mère, qui ne respire que pour ses enfants. À l'acte II, Weiße s'attarde ainsi longuement sur les retrouvailles de la famille, puis sur la séparation déchirante des enfants arrachés à leur mère et à leur sœur. C'est aux sentiments de l'amour paternel que la reine fait alors appel pour émouvoir – en vain – leur geôlier :

LA REINE. Ô fils ! Ô tendresse ! Ô douleur jamais ressentie !
 Comme tes pensées sont nobles, mon fils ! Tu me brises le cœur –
 Vous quitter m'est impossible, jamais je ne vous quitterai. [...]
 Si tu es père, si tu as jamais senti les puissants instincts
 Du sang, l'amour paternel,
 Ô prend pitié, offre nous ce bref bonheur

26. SHAKESPEARE, *Richard III* (IV, 4).

27. SHAKESPEARE, *Richard III* (V, 5).

28. Fait notable aussi, il n'est jamais fait allusion chez Weiße à la difformité de Richard ou à une quelconque infirmité, qui pourraient en effet expliquer sa haine envers les autres, le rendre plus humain et atténuer ainsi son caractère radicalement mauvais.

De nous voir encore ici, un instant !
Vois ici une mère, elle te supplie de ses larmes²⁹ !

Cette valorisation de la pitié entraîne une privatisation de l'intrigue politique. On notera ainsi cette réplique du Prince Édouard, lors de ses retrouvailles avec sa mère, qui déclare que la couronne est « une perte sans valeur » qu'il abandonne volontiers à Richard, car les honneurs qu'elle procure ne sont que vile flatterie. Le seul bonheur enviable est celui que l'on trouve auprès des siens³⁰. Ce type de réflexion contribue à faire passer les enjeux politiques au second plan et annonce ainsi clairement les motifs de la tragédie bourgeoise.

Weiße modifie aussi les caractères dans *Roméo et Juliette* pour en faire une vraie tragédie bourgeoise allemande, dans laquelle le rapport aux parents prend une dimension qu'il n'a ni chez Shakespeare ni dans les nouvelles italiennes. Dans la pièce anglaise, la mère de Juliette se soucie peu de sa fille, et c'est elle qui appelle à la vengeance après la mort de Tibert (III, 1). Chez Weiße au contraire, la mère est un modèle d'affection, de compréhension et d'indulgence, tyrannisée par un mari despotique et obstiné. Le caractère de Capulet est intensifié, il devient l'incarnation du pouvoir paternel inflexible qui pousse littéralement sa fille dans la tombe. Seule la mort de Juliette lui ouvre les yeux et provoque un repentir aussi brutal que complet. On retrouve ainsi un schéma typique de la tragédie bourgeoise. Là encore de nombreuses scènes sont consacrées aux rapports familiaux, qu'il s'agisse des affrontements avec le père (II, 3 ; III, 1 et 2) ou des entrevues entre Juliette et sa mère (II, 5 ; III, 8). Dans la dernière, le plus tendre amour maternel se manifeste, ce qui rend la situation de la jeune fille d'autant plus cruelle :

JULIETTE (se jette à ses pieds) – Ah, mon incomparable mère ! Vous faites fondre mon cœur : il se dissout en mélancolie ! arrêtez votre bonté, arrêtez de répandre sur moi votre tendresse, sinon –³¹. »

Dans sa préface, Weiße demande l'indulgence de ses lecteurs, et précise qu'« il est plus facile d'édicter des règles que de les suivre » et que si on le juge selon ses propres principes, le verdict ne sera peut-être pas très favorable³² ! Feinte humilité du préfacier, traditionnelle *captatio benevolentiae*, ou lucidité de l'auteur sur son travail ? Nous avons malgré tout tenté d'esquisser ici un bilan de deux de ses tragédies à l'aune de ses ambitions dramatiques.

L'analyse met en relief la régularité indéniable des tragédies de Weiße, qui a manifestement bien su mettre à profit les leçons des Français en ce qui concerne les

29. C. F. WEISSE, *Richard III* (II, 3).

30. « EDUARD. Doch, Königinn, er mag die Krone ruhig tragen, / Ein nichtiger Verlust, nie wird ich ihn beklagen ! / Zween Monat trug ich sie, man ehrte mich dabey, / Doch merkt ich, alles war verhaßte Schmeicheley. / Wie öfters wünscht ich mich in deinen Arm zurücke, / Wie oft beneidet ich der besten Schwestern Glücke. / Ja selbst der Tower wär mir minder fürchterlich, / Säh ich nur Freunde hier, seh ich nur Mutter, dich ! » C. F. WEISSE, *Richard III* (II, 2).

31. C. F. WEISSE, *Romeo und Julie* (III, 8).

32. C. F. WEISSE, BDT 1, p. 3.

bienséances, la construction de la pièce et la politesse de la langue. Mais qu'en est-il de ce qu'il souhaitait apprendre des Anglais, à savoir les grandes situations tragiques, la peinture des caractères et la noble expression des passions ? Le résultat est moins probant, même si on ne peut lui dénier une certaine énergie. Est-ce à dire que l'auteur a échoué dans sa tentative ? Rien n'est moins sûr, car Weiße n'envisageait certainement pas d'aller plus loin qu'il ne l'a fait dans l'imitation des Anglais. Ni traducteur ni critique enthousiaste du dramaturge élisabéthain, il n'essaye pas de convertir ses compatriotes au goût anglais. Il tente simplement d'élargir le champ des références dramatiques des auteurs allemands, sans jamais rompre avec l'esthétique classique et le modèle français. Ses tragédies, loin de « shakespeareiser », recherchent bien le juste milieu et la nouvelle voie adaptée à l'Allemagne – la valorisation de la pitié à travers la peinture des sentiments familiaux en est une caractéristique. Compte tenu de l'accueil enthousiaste que le public a réservé à *Richard III* et à *Roméo et Juliette*, et de leur pérennité sur les scènes allemandes jusqu'à la fin des années 1770, il faut croire qu'à l'époque, Weiße avait effectivement su trouver cet équilibre délicat qui correspondait à l'esprit de ses contemporains.