

Les Zwillinge de Klinger et le Julius von Tarent de Leisewitz /
Alain Préaux. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction =
مجلة الآداب والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 33-58.

Notes au bas des pages.

I. Klinger, Max, 1857-1920 — Critique et interprétation. II.
Leisewitz, Johann Anton, 1752-1806. III. Dramaturges
allemands. IV. Théâtre (Genre littéraire).

PER L1037 / FL198619P

LES ZWILLINGE DE KLINGER ET LE JULIUS VON TARENT DE LEISEWITZ

Alain PRÉAUX
Université Libre de Bruxelles

L'année 1775 représente un sommet dans l'histoire littéraire de la rivalité fraternelle, et plus particulièrement dans celle de ce motif à l'époque du *Sturm und Drang*. En effet, en l'espace de quelques mois, paraissent alors non seulement *Der erschlagene Abel* de Maler Müller et *Claudine von Villa Bella* de Goethe, mais un concours littéraire, organisé par un certain Schröder, a aussi lieu à Hambourg, concours qui se voit bientôt adresser entre autres trois drames centrés sur le fratricide¹. Le premier, intitulé *Die unglücklichen Brüder* («Les Frères malheureux»), émanait de la plume d'un auteur inconnu², mais il était trop pauvre en action et pas assez mûr, même si certaines scènes se montraient des plus prometteuses. Le deuxième, dû à J.A. Leisewitz, s'appelait *Julius von Tarent* («Julius de Tarente»). Il aurait été le vainqueur, si le troisième, *Die Zwillinge* («Les Jumeaux»), de F.H. Klinger, ne l'avait emporté en privilégiant le motif de la primogéniture indécise³. Peut-être certaines cabales ont-elles joué, alléguant entre autres que, le *Julius von Tarent*, présenté hors délai, on lui eût préféré

(1) G. MINOR, *Quellenstudien zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 20, 1888, pp. 55-56.

(2) E. WOLFF, *Das sog. Hamburger Preisausschreiben*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 21, 1889, p. 44. *Les Frères malheureux* seraient la première version de la *Galora von Venedig* de T.B. BERGER, éditée en 1778, une hypothèse contestée par G. MINOR dans l'article cité ci-dessus.

(3) Traduction proposée d'après le «Concours de Hambourg», cité en version originale par G. SCHAAFS, «Schröders Ausschreiben und die drei Brudermorddramen (1775)», in: *The Modern Language Review*, Cambridge, 6, 1911, p. 16. Mes traductions figureront dans la suite de ces notes sous l'abréviation «TP», «TO» signifiant bien entendu «Texte original».

son rival, *Die Zwillinge*⁴. Un fait paraît en tout cas certain: le drame de Klinger correspondait davantage à l'esthétique et à l'esprit du *Sturm und Drang* que celui de Leisewitz, lequel poursuivait plutôt ceux de l'*Aufklärung*, à la façon d'un Gotthold Ephraim Lessing. En outre, les *Zwillinge* offraient l'avantage non négligeable d'être plus «rentables» du point de vue scénique et de rapporter ainsi davantage de recettes⁵.

Vu que Klinger se rapproche davantage de Maler Müller et de l'esthétique la plus extrémiste du *Sturm und Drang*, et que Leisewitz poursuit plutôt l'*Aufklärung* tout en annonçant déjà Friedrich Schiller, il me semble indiqué de commencer, dans la foulée, par l'analyse des *Zwillinge* plutôt que par celle du *Julius von Tarent*, même si, chronologiquement⁶, la pièce de Leisewitz précède celle de Klinger. Enfin, si le regroupement des personnages dans *Der erschlagene Abel* rappelle la dernière scène du cinquième acte des *Zwillinge*⁷, on ne peut pas déterminer si Müller s'est inspiré de Klinger ou si ce fut précisément l'inverse.

*

Le drame de Klinger, publié en 1776, mais déjà terminé fin 1774, fut conçu «d'une seule traite», tout comme le furent les autres œuvres de cet auteur⁸. Si *Der erschlagene Abel* sortit dès 1775, sa conception remonte à l'année 1774, ou encore avant, comme c'est le cas pour la plupart des idylles de la première période de Müller⁹. C'est à cette époque que les

(4) A. NUTZHORN, *Warum ist Leisewitzens Julius von Tarent nicht mit dem Hamburger Preis bedacht?*, in: *Euphorion*, 16, 1909, p. 58.

(5) E. WOLFF, o.c., p. 39; A. SCHAAFS, *Schröders Ausschreiben und die drei Brudermorddramen*, in: *The Modern Language Review*, 6, 1911, p. 12.

(6) A. LEITZMANN, *Zur Entstehungsgeschichte des Julius von Tarent*, in: *Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte*, 3, 1890, pp. 195-199; Leisewitz trouva son thème grâce à ses propres études historiques, tandis que Klinger n'y eut accès que beaucoup plus tard, par l'intermédiaire de Maler Müller (cf. A. SCHAAFS, o.c., p. 10). Par ailleurs, si Leisewitz ne connaissait pas les *Zwillinge* de Klinger, celui-ci avait pris connaissance du manuscrit de Leisewitz (cf. W. KOHLSCHMIDT, *Geschichte der deutschen Literatur*, Vol. 2, Stuttgart, 1965, p. 613).

(7) J. ROTHSCHILD, o.c., p. 84.

(8) E. ERMATINGER, o.c., p. 242: «Klinger s'emparait de ce qui s'offrait à lui. Il coulait dans une forme aussi bonne qu'efficace les pensées des autres, qui étaient aussi les siennes.» (TP)

(9) J. OERTEL, *Zur Lebensgeschichte des Dichters Friedrich Müller*, Programm Wiesbaden, 1875, pp. 7-10.

deux poètes commencèrent à entretenir une relation plus étroite. Aussi ne peut-on pas exclure l'hypothèse d'une influence réciproque. Et, de fait, le caractère des personnages principaux, ébauché dans l'esquisse de Müller, est développé dans l'idylle parue en 1778 et intitulée *Adams Erwachen*: Adam, Caïn et Ève rappellent ici, d'une façon assez frappante, le vieux Guelfo, le jeune Guelfo et Amalia. Par ailleurs, l'Abel de Müller ressemble étrangement au Ferdinando de Klinger: ce sont tous deux des natures sentimentales, faibles et «hypocrites» (du moins aux yeux du frère-fortitudo)¹⁰, qui pourraient usurper la primogéniture et ravir à leur frère l'amour des parents, voire celui de la bien-aimée. Aussi bien chez Müller que chez Klinger, le père est une personnalité écrasante, face à laquelle se dresse le fils «maudit», qui assassine son frère en lieu et place de son père.

Klinger, étonnamment réceptif aux influences littéraires, aura sans doute assimilé la «leçon» de Müller¹¹: «Animé d'un esprit constructif, il combinait des motifs de Shakespeare et d'autres auteurs en vue d'inventer une nouvelle action, pour forger des caractères peu problématiques mais d'autant plus puissants et marquants; il insufflait le tout de son tempérament impétueux, et le drame était prêt, promis au succès, à plus de succès que n'en remportaient tant d'autres, plus raffinés sur le plan psychologique et plus travaillés du point de vue artistique. C'est ainsi que ses *Zwillinge* ont surclassé le *Julius von Tarent* de Leisewitz lors du concours mis sur pied par Schröder.»¹²

C'est aussi pourquoi le drame de Klinger ne diffère pas seulement de celui de Leisewitz, mais aussi de l'ouvrage de Maler Müller et représente le sommet par excellence du motif de la rivalité fraternelle à l'époque du *Sturm und Drang*. En effet, la conception piétiste de la miséricorde (ou «*Erbarmen*»), qui constituait le côté ambigu de l'esquisse müllérienne, a presque totalement disparu chez Klinger, de sorte que *Die Zwillinge* y

(10) MALER MÜLLER, *Der erschlagene Abel*, o.c., p. 189; F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, I, 2: (Guelfo): "Fein ging man mit Heuchler Jacob um, und stieß den rauhen Esau weg." TP: «On fit des courbettes devant cet hypocrite de Jacob et on se débarrassa de ce rustre d'Ésau.»

(11) L'alternative, c'est-à-dire l'influence déterminante de Klinger sur Müller, paraît beaucoup moins plausible.

(12) E. ERMATINGER, o.c., pp. 242-243 (TP).

gagnent non seulement en force d'expression mais aussi en unité dramatique et en logique interne. Malgré toutes les supplications et implorations de la mère, le père tue son propre fils, non tant parce que ce dernier a assassiné son frère, mais surtout pour «sauver le nom des Guelfo de la honte»¹³. Cette conclusion tragique comporte une accusation sociale: la figure de Caïn «se drape» dans un silence de fierté et ne regrette nullement son fratricide; ce n'est pas lui, le coupable, mais les autres¹⁴. Tout ce qui avait été atténué chez Maler Müller est accentué et aggravé chez Klinger, et ce jusqu'au cruel infanticide.

Le motif de l'enlèvement de la fiancée et celui de la primogéniture jouent tous les deux un rôle central dans «Les Jumeaux». La primogéniture, liée au thème d'Ésaü et de Jacob¹⁵, se trouve reléguée peu à peu au second plan, au fur et à mesure que progresse l'action, au profit du motif du rapt de la fiancée, en rapport quant à lui au thème de Caïn et Abel. Il s'ensuit que la primogéniture «explique» en grande partie le fratricide, comme il ressort de la réplique adressée par le fratricide à un certain Grimaldi:

Er [= Ferdinando] sah nach mir mit einem Blick, der so todt, bittend und voll Angst war – schrie: Bruder! Bruder! Kamilla! – Die rief er zuletzt, und das war gut. Da kriegt' er den Schlag – Guelfo! musst' er Kamilla rufen? (...) ¹⁶

Cependant, tout au long de l'action, ces deux motifs ne cessent de s'entrecroiser et de se renforcer mutuellement, justifiant dès lors la colère du jeune Guelfo:

-
- (13) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., V, 2. (TP); TO: “[um den] Namen Guelfo von der Schande zu erretten”.
- (14) À la différence du «sauvage Guido» de Leisewitz, qui finira par déplorer son acte et se réconciliera avec son père et avec son frère mort (cf. A. von LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 8).
- (15) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., I, 2: “(Guelfo): “Mit mir Esaus Geschichte zu spielen, noch eh' er stammeln konnte! (...) Fein ging man mit Heuchler Jacob um, und stieß den rauhen Esau weg. Wie denn? Warum denn?”; «(Guelfo): Vouloir jouer avec moi l'histoire d'Ésaü, avant même que celui-ci ne puisse balbutier! (...) On faisait des courbettes devant cet hypocrite de Jacob et, en même temps, on repoussait ce rustre d'Ésaü. Pourquoi donc? Oui, pourquoi?» (TP)
- (16) *Ibidem*, 4, 5. TP: «Il me regarda d'un air si mort, si suppliant et si angoissé: Frère! Frère! Camille! – C'est elle qu'il invoqua en dernier lieu, et tant mieux. Car c'est alors que je l'ai abattu! – Guelfo! Que devait-il crier le nom de Camille? (...)»

Ferdinando, gib das Weib! Ferdinando, gib die Erstgeburt!¹⁷ Und er ist auf dem Wege, mit den mir gestohlenen Gütern, mit der mir gestohlenen Braut, Herzog zu werden (...). Aber abdringen will ich sie ihm! Er soll sie hergeben, oder sein Leben!¹⁸ Ferdinando! – der hässliche Laut zerreißt mir die Nerven! – die Erstgeburt und Kamilla! – Wenn Du sie nicht gibst –¹⁹ Und ich hab' ihn doch ermordet, hab' ihn erschlagen, als er mir nicht geben wollte die Erstgeburt, als er mir nicht geben wollte das Weiblein!²⁰

Jusque-là les deux motifs étaient presque toujours associés. Au cinquième et dernier acte, cependant, Guelfo explique lui-même pourquoi il a tué son frère:

Ich erschlug ihn, dass Ihr ihn mit Eurer Liebe aufwecken mögt. Ha! Habt Ihr keine Liebe, den Einzigen zu erwecken? Verflucht Ihr und ich!²¹ Er hat mir die Erstgeburt gestohlen (...). Er hat mir diese [= Kamilla] gestohlen, die bleich da liegt. Ich erschlug ihn, da er mir das Meinige nicht geben wollte²².

Ainsi sa prophétie, annoncée dès la scène 2 de l'acte I, finit par se réaliser:

Ha dann, Heuchler! Ich will dich lehren! Herausgeben sollst du mir die Erstgeburt, herausgeben sollst du mir Vater und Mutter, herausgeben sollst mir alles; oder ich will dich würgen, wie Kain, und verflucht, den Mord auf der Stirne, herumirren²³.

-
- (17) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., III, 1. TP: «Ferdinando, donne-moi cette femme! Ferdinando, donne-moi la primogéniture!»
- (18) Ibidem, III, 1. TP: «Et il est sur le point de devenir duc, avec les biens qu'il m'a volés, avec la fiancée qu'il m'a volée (...). Mais je le forcerai de tout me rendre! Il doit me le redonner, ou il me donnera sa vie!»
- (19) Ibidem, III, 3. TP: «Ferdinando! – ce son haïssable me déchire les nerfs! – La primogéniture et Camille! – Si tu ne les donnes pas...»
- (20) Ibidem, IV, 5. TP: «Et oui, je l'ai assassiné, je l'ai abattu, quand il n'a pas voulu me donner la primogéniture, quand il n'a pas voulu me donner la femme!»
- (21) Ibidem, V, 2. TP: «Je l'ai abattu, pour que vous puissiez le ranimer avec votre amour. Ha! N'avez-vous pas d'amour pour réveiller l'Unique? Maudits soyez-vous, ainsi que moi!»
- (22) Ibidem, V, 2. TP: «Il m'a volé la primogéniture (...). Il m'a volé celle-ci [= Camille] qui gît là, livide. Je l'ai abattu parce qu'il ne voulait pas me donner ce qui me revient.»
- (23) Ibidem, I, 2. TP: «Ha, hypocrite! Je vais t'apprendre! Tu dois me rendre la primogéniture, tu dois me rendre père et mère, tu dois me rendre tout; sinon je vais t'étrangler, comme Cain, et errer comme lui, maudit, le signe sur le front.»

Curieusement, le motif de la primogéniture, jusqu'ici quasi indissocié de celui de la rivalité fraternelle pour une femme, s'avère en cacher un autre, celui de l'amour parental, tout comme dans l'œuvre de Maler Müller. À y regarder de plus près, Guelfo et Ferdinando ne se disputent pas vraiment la primogéniture, comme le firent Esau et Jacob, dont le thème n'est cité qu'une seule fois, à savoir à la deuxième scène du premier acte. En revanche, Klinger ne cesse de faire allusion au thème de Caïn (et Abel):

Rächer! Rächer mit flammendem Schwerdt! Hast du eingegraben auf meine Stirne den Mord? Hast angesprochen über mich, dass die Himmel zitterten: Unstät und flüchtig!²⁴ Was steht auf meiner Stirn? (...) Brudermord? (...) Stehts nicht auf meiner Stirne? (...) Ha, Kain! Kannst Du nicht schlafen?²⁵ Wer heischt von mir, Ferdinando zu hüten?²⁶

Le drame se clôt sur une allusion évidente au thème de Caïn et Abel:

(Der alte Guelfo): Ich stehe da, wie Adam, als ihm der Gerechte erschlagen ward. Eva heult, die Braut klagt, Kain flucht den Alten²⁷.

Le parallélisme avec l'«Abel terrassé» de Maler Müller s'impose ici de toute évidence. Là aussi, Caïn rejetait sa culpabilité sur ses parents, alléguant que ces derniers «n'avaient cessé d'entourer le cadet de tous leurs soins»²⁸. Guelfo émet des griefs étrangement semblables à l'encontre de ses parents:

Kos't den Knaben! Kos't ihn fort! Schließt ihn in die zärtlichen Arme! Herausreißen will ich ihn! Ihr stahl mir alles, und gabt's ihm, weil ihr meinen Geist nicht fassen konntet²⁹.

Guelfo, cette réincarnation de Caïn, ne se sent pas tant privé de la

- (24) Ibidem, IV, 4. TP: «Vengeur! Vengeur à l'épée flamboyante! As-tu gravé le meurtre sur mon front? As-tu prononcé au-dessus de moi, à en faire trembler les cieux, les paroles 'errant et vagabond'?»
- (25) Ibidem, IV, 5. TP: «Qu'y a-t-il sur mon front? (...) Fratricide? (...) N'y a-t-il rien sur mon front? (...) Ha, Caïn! Ne peux-tu pas dormir?»
- (26) Ibidem, V, 2. TP: «Qui exige de moi que je sois le gardien de mon frère?»
- (27) Ibidem, V, 2. TP: (Le vieux Guelfo): «Je suis là, comme Adam, lorsque son fils, le juste, lui fut assassiné. Ève pleure, la fiancée se lamente, Caïn maudit son père.»
- (28) MALER MÜLLER, *Der erschlagene Abel*, o.c., p. 189. T0: “[da sie] den Knaben immer gekost und geleckt [hatten]”.
- (29) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., I, 2. TP: «Adulez cet enfant! Continuez donc à l'aduler! Prenez-le tendrement dans les bras! Je vais vous l'en arracher! Vous m'avez tout pris, et vous lui avez tout donné, parce que vous n'avez pas pu percevoir mon esprit.»

primogéniture – bien que ce motif occupe toute la deuxième scène du premier acte – que de l’amour de ses parents:

Als Knabe ward ich in Schatten gestellt, und er ans Licht gezogen; ihm alles doppelt gegeben, mir einfach³⁰.

Comme chez Maler Müller, c’est cette dernière motivation qui justifie le fratricide:

Da war nichts als er; hintanstehen musst’ ich mit meinen Kindern³¹.

Aussi le thème de Caïn supplante-t-il ici celui d’Ésaü, car les frères ne se combattent pas en réalité pour la primogéniture, mais rivalisent pour l’amour d’une femme et de leurs parents. Bien que le thème d’Ésaü et de Jacob ressemble beaucoup à celui de Caïn et Abel, il demeure essentiellement lié au motif de la primogéniture, tandis que le second fait appel à de tout autres motifs³². Ce doublet apparent que semble représenter le thème d’Ésaü et de Jacob peut être rapproché, pour le motif de la primogéniture, d’autres thèmes bibliques, comme celui d’Ismaël et d’Isaak ou l’histoire de Joseph et ses frères³³.

*

Si le protagoniste des «Jumeaux» est sans aucun doute le jeune Guelfo, son frère aîné, Ferdinando, qui incarne le type-sapientia, bref celui d’Abel, est totalement relégué au second plan. On ne le connaît pour ainsi dire qu’à travers les descriptions passionnées que dresse de lui son cadet, sans que l’on puisse juger pour autant si la conduite dudit Ferdinando justifie une telle haine de la part du frère-fortitudo³⁴. Bref,

(30) Ibidem, I, 2. TP: «Quand j’étais petit, on me laissait sur le côté, et lui, on le mettait en avant; on lui donnait chaque fois deux fois plus qu’à moi.»

(31) MALER MÜLLER, *Der erschlagene Abel*, o.c., p. 189. TP: «Il n’y en avait que pour lui; j’étais relégué au second plan, moi, ainsi que mes enfants.»

(32) C. WESTERMANN, «Kain und Abel, die biblische Erzählung», in: *Brudermord – Zum Mythos von Kain und Abel*, éd. par J. ILIES, München, 1976, p. 14: «Le thème de Caïn et Abel illustre une motivation humaine fondamentale, le fratricide étant le meurtre par excellence.» (TP).

(33) J.G. FRAZLER, *Le Folklore dans l’Ancien Testament*, Paris, 1924, Chapitre II («L’héritage de Jacob ou l’ultimogéniture»), pp. 153-180 (et particulièrement pp. 154-155). Traduction E. AUDRA.

(34) T. LONGO, «I fratelli nemici nei drammi di Klinger e di Leisewitz», in: *Revista di letteratura tedesca*, 3, Roma, 1909, p. 317.

assez paradoxalement, la pièce intitulée «Les Jumeaux» se trouve être surtout un «one man show»... le frère-fortitudo ayant complètement refoulé le frère-sapientia. Aussi a-t-on longtemps voulu voir dans le jeune Guelfo l'un des person-nages les plus extrémistes du titanisme du *Sturm und Drang*, dont il incarnerait la forme la plus pure et la plus intense³⁵. En effet, selon l'interprétation traditionnelle, Guelfo serait un «Génie solipsiste de la Force, ne reconnaissant aucune autre mesure que celle de sa propre volonté, une volonté incommensurable et confinant à la folie furieuse.»³⁶ Le héros affronte un ordre social injuste, qui entrave le développement de sa personnalité et son besoin naturel d'affirmation, voire d'expansion. La tragédie n'est dès lors accomplie qu'au moment où l'énergie débordante du *Kraftgenie*, contenue jusqu'alors avec peine, explose enfin dans toute sa puissance, pour ensuite implorer, laissant le «Génie» complètement épuisé³⁷. «Les Jumeaux» terminent ainsi sur une extinction, celle de l'énergie vitale du «frère-fortitudo», incapable de tout repentir³⁸. Contrairement à la conclusion proposée par Leisewitz (et plus tard par Schiller), le protagoniste, en l'occurrence le frère-fortitudo, ne se livre pas aux autorités parce qu'il s'est rendu compte de sa culpabilité, mais parce qu'il est tout simplement épuisé tant moralement que physiquement. Le drame de Klinger serait alors une sorte de parabole illustrant la chute d'un Titan.

Cependant, ces considérations sont loin d'épuiser tous les aspects de Guelfo, car ce Titan n'est en rien comparable à ses homologues du *Sturm und Drang*, par exemple le Götz von Berlichingen de Goethe ou le Karl Moor de Schiller:

The tragedy of the titan's self-imposed solitary play must be attributed to his childish nature, which renders him incapable of dealing with the conflicts which reality hurls upon him³⁹.

(35) K. MAY, «Die Struktur des Dramas im *Sturm und Drang* an Klingers *Zwillingen*», in: *Beiträge zur Phänomenologie des Dramas im Sturm und Drang*, GRM, 1930, p. 264.

(36) W. KOHLSCHMIDT, *Geschichte der deutschen Literatur*, o.c., p. 616.

(37) I. MUENCH, «Schillers *Räuber* und Klingers *Zwillinge*» in: *Z.f.d.U.*, 46, 1932, p. 712.

(38) F. BEISSNER, «Studien zur Sprache des Sturmes und Drangs – Eine stilistische Untersuchung der Klingerschen Jugenddramen», in: *GRM*, 22, 1934, pp. 423-424.

(39) J. P. SNAPPER, «The Solitary Player in Klinger's Early Dramas», in: *GR*, 45, 1970, p. 86. Et SNAPPER d'ajouter avec finesse: «The most common symptom of the character's

Le jeune Guelfo est en effet nostalgique de son enfance, mais ces «mille images du passé»⁴⁰ ne suscitent en lui que la colère et l'envie. Car c'est précisément dans sa prime jeunesse qu'ancré au plus profond de son être sa haine viscérale envers Ferdinando: ce dernier n'avait-il pas reçu le «jeune étalon napolitain [que Guelfo] avait tant désiré posséder»⁴¹? Et maintenant qu'il convoite ardemment un superbe «attelage de chevaux gris pommelés»⁴², il apprend que ceux-ci sont en possession de son frère. Ses réactions violentes – il se met par exemple à fouetter un fermier – sont celles d'un «enfant malade»⁴³. En conférant des traits pathologiques à son protagoniste, Klinger a peut-être voulu exercer déjà une certaine critique au sujet du *Stürmer* titanique. «Les Jumeaux» annonceraient dès lors le futur mouvement général de désapprobation du type comportemental illustré par le «Kraftgenie»⁴⁴.

Par ailleurs, pourquoi devrait-il forcément y avoir une contradiction entre le «große Kerl», bref, «l'homme pur et dur», et le «große Kind» ou «grand enfant»? Le *Sturm und Drang*, ce mouvement qui nous montre tant de «types véritables», prône de toute évidence l'émancipation du fils, l'affirmation de celui-ci face à son père. En termes jungiens, on parlerait ici du passage du «Trickster» à celui du «Hares»⁴⁵. Le «Trickster» (comme Guelfo et la plupart des figures fortes du *Sturm und Drang*) doit subir une initiation qui l'amène – ou ne l'amène pas – à l'âge adulte. Il peut soit réussir (fût-ce au prix du sacrifice de sa propre personne, comme le Karl Moor de Schiller), soit échouer (comme le Guelfo⁴⁶ de Klinger). Le personnage de Guelfo illustre ainsi l'un des aspects les plus déterminants du *Sturm und Drang*, celui de la crise de croissance vécue par la jeunesse de l'époque⁴⁷.

childlike nature lies in his dependency, Guelfo's mother-fixation; he loves her, precisely because she does treat him as a child."

(40) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., I, 2. TP; T0: "Tausend Bilder des Vergangnen".

(41) Ibidem, 1,2. TP; T0: "[das] junge neapolitanische Hengstchen [worum Guelfo] einstens flehte."

(42) Ibidem, I, 4. TP; T0: "[einen] Zug Apfelschimmel".

(43) Ibidem, I, 4. TP; T0: "[eines] kranken Kindes".

(44) K.S. GUTHKE, "Nachwort zu den *Zwillingen*", in: *Die Zwillinge*, o.c., p. 79.

(45) J.L. HENDERSON, «Les mythes primitifs et l'homme moderne», in: *L'homme et ses symboles*, éd. par C.G. JUNG, Paris, 1964, pp. 110-128.

Mais que le jeune Guelfo soit un «type véritable» ou un «grand enfant», le problème de la culpabilité ne se trouve nullement résolu pour autant. Car qui est, en dernière instance, responsable du fratricide? Guelfo? Cet homme, ce frère aussi malade que cruel? Et dans l'affirmative, comment chercher à l'excuser, comme Maler Müller venait de le faire? Bref, la question demeure la même: comment réhabiliter Caïn?

*

Dans son «Système de la Nature»⁴⁸, le baron d'Holbach – un contemporain de Klinger – écrivait: «Les méchants ne sont jamais que des hommes ivres ou en délire» (I, 216). Et de fait, Guelfo agit comme un fou furieux, qui ne contrôle plus sa libre volonté. Mais la libre volonté existe-t-elle vraiment? Selon d'Holbach, «c'est la grande complication de nos mouvements, c'est la variété de nos actions, c'est la multiplicité des causes (...) qui nous persuadent que nous sommes libres.» (I, 225). Dans cette optique-là, Guelfo ne serait donc pas «libre»⁴⁹. Cette interprétation «fataliste» jette sur le caractère de Guelfo une tout autre lumière et met en évidence l'absolue nécessité qui préside à la tragédie des «Jumeaux», car, dès le départ, tout est déjà prêt, et rien n'indique l'éventualité d'une autre issue⁵⁰.

Ce fatalisme explique aussi l'impulsivité erratique de Guelfo en ce qui concerne les deux motifs principaux qui dominent l'action, à savoir la primogéniture et la jalousie pour la fiancée. En effet, toujours selon d'Holbach, la «volonté est nécessairement déterminée par la qualité bonne ou mauvaise (...) de l'objet ou du motif qui agit sur nos sens (...).

(46) J.P. SNAPPER, o.c., p. 93: "[He] perishes in the clash between the man he must be and the child he is. Only in the world of play, i.e. in a world in which *Gefühl ist alles* [= Le tout, c'est l'impulsion], can the child reign supreme. In a world of action, which is predicated on reason, the childlike temperament becomes impotent".

(47) H.A. KORFF, *Die Dichtung vom Sturm und Drang im Zusammenhang der Geistesgeschichte*, Leipzig, 1928, p. 98: "Denn *Sturm und Drang* ist kein Dauerzustand. Entweder man überwindet ihn (...), oder man wird von ihm überwunden."; TP: «Car le *Sturm und Drang* n'est pas un état durable. Soit vous le dépassez, soit vous trépez.»

(48) Cité par H.M. WOLFF, «Fatalism in Klinger's *Zwillinge*», in: *GR*, 15, 1940, pp. 181-190.

(49) *Ibidem*, p. 185: «There is no independent, free deliberation on Guelfo's part; impression received and reaction caused are mechanically linked together.»

(50) M. RIEGER, Klinger in der Sturm-und-Drang-Periode, Darmstadt, 1880, p. 102.

Nous agissons nécessairement, notre action est une suite de l'impulsion que nous avons reçue de ce motif, de cet objet ou de cette idée, qui ont modifié notre cerveau ou disposé notre volonté.» (I, 205) Or, il se fait que l'attitude de Guelfo correspond point par point à la description philosophique dressée par d'Holbach: le frère-fortitudo ne cesse de parler de sa Camille⁵¹ et de la primogéniture⁵² ou des deux à la fois⁵³, jusqu'à ce que son «cerveau se délabre complètement»⁵⁴ et que lui vienne à l'esprit l'idée de commettre un fratricide:

Mord! Mord! (...) Grimaldi! Rette mich vor meinem Geist! (...) Rette mich vor meinem bösen Geist!⁵⁵

Mais il ne peut plus s'affirmer en tant qu'être libre, puisqu'il est devenu une sorte de marionnette dans les mains du destin. Car, pour citer une fois de plus le baron d'Holbach: «Lorsque notre volonté est fortement déterminée par quelque objet ou idée qui excitent en nous une passion très vive (...), la réflexion ne peut rien sur nous, nous ne voyons que l'objet de nos désirs.» (I, 212). Et c'est précisément Ferdinando qui contrarie sans cesse les désirs de Guelfo: le frère-sapientia possède tout, primogéniture, Camille et attelage de chevaux gris pommelés. Le frère-fortitudo, lui, n'a rien. Il se doit donc de supprimer son frère pour récupérer ce qu'il croit être son dû. Les quatre actes suivants ne sont par conséquent que la suite logique et nécessaire du premier. Toutes les tentatives opérées par les proches en vue d'empêcher la tragédie imminente échouent non seulement de façon assez lamentable, mais elles ont en plus l'effet inverse. Ainsi, peu après la tentative de conciliation de la mère, le jeune Guelfo a malgré tout résolu de liquider son frère:

Guelfo: Nun ist's gut, dass wir so weit sind. Beruhigen Sie sich, und gehen Sie zu Bette.

Amalia: Guelfo, was willst du mit dem allem?

Guelfo: Nichts! Nichts, unglückliche Mutter!

(51) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., II, 2.

(52) Ibidem, III, 2.

(53) Ibidem, III, 3: "Die Erstgeburt und Kamilla! ... Wenn Du sie nicht giebst..."; TP: «La primogéniture et Camille! ... Si tu ne me les cèdes pas...»

(54) Ibidem, III, 1. TP; T0: "[bis sein] Gehirn zerrüttet [wird]".

(55) Ibidem, III, 1. TP: «Meurtre! Meurtre! (...) Grimaldi! Préserve-moi de mon esprit! (...) Préserve-moi de mon mauvais esprit!» Grimaldi est l'âme damné du jeune Guelfo, bref son mauvais conseiller.

Amalia: O das bin ich! Als Gott den Fluch über Eva sprach, fiel er schwer auf mich, vor allen ihren Töchtern⁵⁶.

Les personnages de cette pièce sont les jouets d'un destin inéluctable. C'est pourquoi Guelfo ne peut pas apparaître dans un tel contexte comme un «homme pur et dur» ni même comme un «grand enfant», mais bien comme une marionnette privée de libre arbitre. Ce qui le rend tel provient en fait de causes extérieures. Ainsi, le vin, qui met Guelfo en contact avec son subconscient, le transportant dans un état quasi dionysiaque⁵⁷. En outre, Guelfo s'exalte tellement à la lecture de Plutarque qu'il finit par s'identifier à Cassius⁵⁸. Ces adjuvants se complètent à merveille, car lorsque le livre des héros antiques a assez excité son sang, Guelfo recherche dans le vin un moyen de calmer ses nerfs surexcités⁵⁹. Camille joue, quant à elle, un rôle des plus ambigus: tantôt elle se présente sous l'angle de l'amoureuse⁶⁰, tantôt elle rejette brutalement son soupirant⁶¹. À peine vient-elle de dire: «Cela fait si longtemps que je ne vous ai revu, et, croyez-moi bien, je me languissais de vous»⁶², qu'elle le rejette presque aussitôt: «Lâchez-moi donc!»⁶³. Elle est certes au courant de sa «maladie», mais cela ne l'empêche pas de lui dire: «Venez à la fenêtre! Le crépuscule est merveilleux. Quel splendide coucher de soleil! Réjouissez-vous donc avec moi!»⁶⁴ Soit elle est bête, soit elle est sournoise. Rien d'étonnant à ce que Guelfo réponde à

(56) *Ibid.*, III, 2. TP: «(Guelfo): Bon, c'est bien comme ça. Calmez-vous et allez vous coucher. (Amalie): Guelfo, à quoi veux-tu en venir? (Guelfo): À rien, mais à rien, ma pauvre mère! (Amalie): Oh, je suis en effet une pauvre mère! Lorsque Dieu maudit Ève, sa malédiction retomba sur moi, lourdement, plus que sur toutes les filles d'Ève.»

(57) J.L. HE F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., II, 2. NDERSON, «Les mythes primitifs et l'homme moderne», in: *L'Homme et ses Symboles*, éd. par C.G. JUNG, Paris, 1964, p. 141.

(58) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., I, 5.

(59) T. LONGO, «I fratelli nemici nei drammi di Klinger e di Leisewitz», o.c., p. 311.

(60) F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., II, 2: «Sie lächelte himmlisch von dem Balcon herunter, warf mir ein weißes Tuch zu, rief: Ritter, wisch das Blut weg!» TP: «Elle souriait célestement depuis son balcon, me jeta un mouchoir blanc et s'écria: Chevalier, essuie ce sang!»

(61) *Ibid.*, II, 5: «Lassen Sie mich los! (...) Ja, Sie sind wirklich krank. Lassen Sie mich!» TP: «Lâchez-moi! (...) Oui, vous êtes vraiment fou! Lâchez-moi!»

(62) *Ibid.*, II, 5. T0: «Ich habe Sie so lange nicht gesehen, und gewiss, ich verlangte nach Ihnen.»

(63) *Ibid.*, II, 5. T0: «Lassen Sie mich los!»

(64) *Ibid.*, II, 5. T0: «Kommen Sie ans Fenster! Es ist prächtig Abendroth; die Sonne geht herrlich unter. Freuen Sie sich doch mit mir!»

son «invitation», d'une façon il est vrai trop «impétueuse» (mais n'est-il pas «malade»?!). Rien de plus normal non plus à ce qu'il ne comprenne pas la répulsion de Camille, lorsqu'il l'embrasse avec fougue⁶⁵. Bref, elle joue manifestement avec ses pieds et le traite comme une vraie marionnette.

Ferdinando, le frère-sapientia, semble agir de même: au lieu de se fâcher du comportement de Guelfo, il va jusqu'à encourager son frère⁶⁶. Cependant, en présence du père, il change d'attitude, du moins selon le jeune Guelfo:

(Guelfo): Der reiche, übermüthige Ferdinando wies mir, glaub' ich, die Thüre, wenn ich so fortführe – der alte Guelfo stieß mich wirklich hinaus – Kamilla hielt mich – (...) sie liebt mich! – Sie schlug ihre Hände um mich: Guelfo! Lass Dir Sanftmuth zuhauchen! – und ich brüllte: “Du hauchst mir den Teufel mehr zu, so sanft und lieb Du auch bist!” (...) Das alles nun daher, weil ich einige Küsse auf Kamillas Lippen drückte!⁶⁷

Ce passage montre à l'évidence non seulement l'importance du motif de la jalousie à cause de la fiancée mais aussi – et surtout – le rôle ambigu que jouent tant la jeune femme adulée que le frère abominé dans l'aggravation (sinon même dans l'origine) de la «maladie» du jeune Guelfo. D'ailleurs, le père aussi joue sur les deux tableaux. Tantôt il semble sincère quand il déclare aimer ses fils de la même façon⁶⁸, tantôt il paraît vraiment haïr son fils cadet:

(Alter Guelfo): Was soll ich thun?

(Guelfo): Den Guelfo hassen, wie Du thust... (...)

(Alter Guelfo): Fluch Dir, Guelfo!⁶⁹

(65) Ibid., II, 5: “Wie denn? Warum denn?” TP: «Mais quoi? Mais pourquoi?»

(66) Ibid., II, 6: “Da tathest Du recht, Bruder! TP: «Tu as bien fait, mon frère!». Et Ferdinando ajoute même: “Küss' sie mehr, Bruder!” TP: «Embrasse-là davantage, mon frère!»

(67) Ibid., III, 1. TP: «(Guelfo): Ce riche et outrecuidant de Ferdinando m'a menacé de me mettre à la porte, je le crois bien, si je continuais de la sorte – le père Guelfo m'a vraiment mis à la porte – Camille, elle, m'a retenu (...). Elle m'aime! – Elle m'a enlacé et dit: ‘Guelfo! Laisse-toi insuffler la douceur! – et je me pris à hurler: ‘Tu ne fais que m'insuffler davantage le diable en moi, malgré ta douceur et ton amour!’ (...) Tout ça simplement parce que j'ai embrassé Camille sur la bouche!»

(68) Ibid., I, 4: “O mein Ferdinando! Mein Guelfo! Zwey starke Pfeiler meines benedeiten Hauses!” T P: «Oh, mon Ferdinando! Oh mon Guelfo! Oh, vous deux, piliers de ma maison bénie!»

(69) Ibid., I, 4: «(Le vieux Guelfo): Que dois-je faire? – (Le jeune Guelfo): Haïr Guelfo, comme tu le fais... (...) – (Le vieux Guelfo): Maudit sois-tu, Guelfo!»

Mais le vieux Guelfo s'empresse tout aussi vite de dire: «Tu es mon fils! Mon cher fils! Reçois mille bénédictions paternelles pour cette malédiction intempestive, mon fils! Sois le joyau qui pare cette Maison!»⁷⁰ Rien de bien étonnant à ce que le jeune Guelfo éclate alors: «Vous jouez avec moi – vous abusez de moi!»⁷¹

Bref, il n'y a pas que Grimaldi, le mauvais conseiller du jeune Guelfo, qui a «pourri»⁷² ce dernier et l'a rendu «fou furieux»⁷³, mais c'est surtout sa propre famille qui l'a plongé dans la plus grande confusion. Il en est d'ailleurs bien conscient, puisqu'il s'écrie: «Vous m'avez tous détruit!»⁷⁴

Même sa mère ne parvient pas à le calmer, au contraire:

Mutter, noch einmal, schone meiner! Schone Deiner! Du zerdrückst mir das Herz mit dem Blick und den Reden, verwirrst meine Sinne (...). Du legst glühende Kohlen auf meine Wunde⁷⁵.

On comprendra dès lors que Guelfo déclare à la fin: «C'est lui, Ferdinando (...) qui m'a pourri, et vous aussi!»⁷⁶. Ce n'est donc pas lui, mais ceux de son proche entourage qui portent la responsabilité du fratricide. Aussi entend-il «rester là (...) pour les tourmenter! [Il] veut leur arracher peu à peu le cœur en les maudissant!»⁷⁷. Le sale jeu auquel ils se sont tous prêtés d'une façon ou d'une autre l'a épuisé moralement et a fini par faire de lui l'assassin de son frère. Mais il persiste à nier cette culpabilité: «Meurtriers vous-mêmes! Ha! (...). Moi, je n'ai abattu personne, que je sache!»⁷⁸ Après avoir ainsi rejeté, une fois pour toutes,

(70) Ibid., I, 4. T0: "Du bist mein Sohn! Mein lieber Sohn! Tausend väterliche Segen für den zu raschen Fluch, mein Sohn! Sey Deines Hauses Zierde!"

(71) Ibid., I, 4. T0: "Ihr spielt mit mir – Ihr missbraucht mich!"

(72) Ibid., II, 2: "(Alter Guelfo): Ich wollt', er hing dem Grimaldi nicht so an, (...) das verdirbt ihn völlig". TP: (Le vieux Guelfo): «Je voudrais qu'il ne s'accroche pas autant à Grimaldi, cela le pourrit complètement».

(73) Ibid., I, 5. T0: "rasend".

(74) Ibid., II, 5. T0: "Vernichtet habt ihr mich doch alle!"

(75) Ibid., III, 2. T0: «Mère, encore une fois, ménage-moi! Ménage-toi! Tu me fends le cœur avec tes regards et avec tes paroles, tu m'embrouilles les idées (...). Tu jettes du charbon ardent sur ma blessure.»

(76) Ibid., V, 2. T0: "Er, Ferdinando (...) hat mich verdorben und Ihr!"

(77) Ibid., IV, 5. T0: "[Ich will] bleiben (...) und sie quälen! Ich will ihnen nach und nach das Herz zerreißen mit Fluchen!"

(78) Ibid., V, 2. T0: "Mörder Ihr! Ha! (...) Ich habe keinen erschlagen, weiß von keinem!"

la responsabilité sur ses proches, il se mure dans le silence⁷⁹. Là-dessus, son père le tue. Le jeune Guelfo meurt quasi en martyr...

*

Martyre d'un destin inéluctable ou d'un ordre social injuste? Car si tout se passe de façon nécessaire, un des motifs principaux de la pièce, celui de la primogéniture, est étroitement lié au problème de la société (de l'époque).

Guelfo, a born ruler (...) is doomed forever to play a subordinate role, for no other reason than that his brother was born a few seconds before him (...). The unreasonable structure of society prevents him from developing his talents to their full extent⁸⁰.

C'est pourquoi son désir intense de se réaliser en menant une vie pleine de force et de grandeur se voit refoulé au plus profond de lui-même, et sa pulsion irrésistible se mue en une souffrance indicible, pour se transformer bientôt en une puissance aussi démoniaque que destructrice⁸¹.

Or, le représentant de cet ordre social «injuste» n'est pas tant le frère que le père.

Sur la naissance des jumeaux planent des doutes que ne peuvent lever ni le médecin accoucheur ni la mère:

Guelfo: Wer von uns beyden erblickte zuerst das Licht? Guelfo oder Ferdinando?

Galbo: Das kann ich nicht sagen (...). Sie waren beyde da, und man wusste nicht, welches der Erstgeborene war⁸².

En fait, c'est le père qui a décidé, lors de la naissance de ses jumeaux, à qui revenait la primogéniture. On s'imagine le choc que ressent le jeune Guelfo en apprenant cette nouvelle:

(79) Ibid., V, 2: "Ich hab ausgeredt (verhüllt sich)". TP: «J'ai fini de parler (Il se drapè dans sa dignité).»

(80) H.M. WOLFF, «Fatalism in Klinger's *Zwillinge*», o.c., p. 182.

(81) I. MUENCH, *Schillers "Räuber" und Klingers "Zwillinge"* in: ZDU, 46, 1932, p. 711.

(82) Ainsi, le docteur Galbo renforce-t-il sans le vouloir les doutes que nourrit le cadet quant à la primogéniture; cf. F.M. KLINGER, *Die Zwillinge*, o.c., I, 2. TP: «(Guelfo): Qui de nous deux vit le jour en premier? (Galbo): Je ne pourrais vous le dire (...). Vous fûtes là en même temps, et personne ne put déterminer lequel était le premier-né.»

(Guelfo): Woran erkennt Ihr, dass Ferdinando der Erstgeborene ist?
 (Amalia): Ich weiß nicht – Dein Vater sagt⁸³.

Cette scène semble apparaître comme la plus importante de toute la pièce. En effet, «Les Jumeaux» sont en réalité une tragédie dont le motif principal est bel et bien – mais de façon déguisée – l’affrontement entre un père et son fils, une «Vater-Sohn-Tragödie». Comme il en va souvent dans le *Sturm und Drang*, le frère est assassiné ici en lieu et place du père (qui ne le sera vraiment, quant à lui, mais sur la scène bien évidemment, qu’à la période expressionniste, soit plus d’un siècle après). On se souviendra des violentes altercations entre le jeune et le vieux Guelfo, prémonitoires de la fin tragique:

(Amalia): Beyde heiß, wie Feuer! Vater! Sohn! He da! Ich schwaches Weib will euch Wütende abhalten! (...)
 (Guelfo): Los vom Vater! (...) und ich gehe, der verfluchte, verlorne Sohn!⁸⁴

C’est bien là le noyau de toute la tragédie: le père et le fils ne peuvent en arriver à un combat frontal. Dès lors, c’est le frère (préféré et donc détesté) qui sera assassiné par le frère à la place du père. Peu après, le fratricide sera tué par le père. Il n’y aura ici aucune réconciliation⁸⁵, aucun remords⁸⁶, aucune miséricorde⁸⁷. Aussi «Les Jumeaux» sont-ils la pièce la plus noire et la plus extrémiste illustrant le motif de la rivalité fraternelle à l’époque du *Sturm und Drang*.

*

-
- (83) *Ibid.*, III, 2. TP: «(Guelfo): À quoi reconnaissez-vous que Ferdinando est l’aîné? (Amalia): «Je ne sais pas – C’est ton père qui le dit.»
- (84) *Ibid.*, I, 4. TP: «(Amalia): Vous voilà tous les deux aussi brûlants que le feu! Le père! Le fils! Holà! Moi qui ne suis qu’une pauvre femme, je vais vous séparer, espèce de fous furieux! (...). (Guelfo): Adieu, père! (...) je m’en vais, moi, le fils maudit, le fils prodigue!»
- (85) Contrairement au *Julius de Tarente* de Leisewitz, o.c., V, 8, ou à la *Fiancée de Messine* de Schiller (o.c., IV, 9, vers 2753-2754).
- (86) À la différence de la *Discorde fraternelle dans la Maison Habsbourg* de Grillparzer (entre autres au cinquième acte, où Mathias, le frère-fortitudo, s’écrie «Mea culpa, mea culpa, maxima culpa!»).
- (87) À l’inverse de l’Abel terrassé de Maler Müller, o.c., p. 190, ou des Brigands de Schiller (V, 2)

La différence entre le «Julius de Tarente» d'Anton Leisewitz et «Les Jumeaux» de Friedrich Maximilian Klinger ne ressort pas seulement de la comparaison entre les deux drames; le caractère et la méthode de travail des deux dramaturges sont tout aussi révélatrices à cet égard.

À la différence de Klinger, Leisewitz demeure fermement ancré dans l'*Aufklärung*. Dans ses *Tagebücher*⁸⁸, il ne se révèle nullement être un ambitieux du pouvoir, aussi passionné que résolu, mais plutôt un homme grave, sérieux, consciencieux et honnête, parfois un peu pédant et plutôt limité⁸⁹. À l'inverse de Klinger, il se garde avec précaution de trop se livrer dans son journal intime, et les lettres d'amour qu'il adresse à sa fiancée sont celles d'un homme de l'*Aufklärung*. Même lorsqu'il exprime un sentiment des plus violents – et il en est capable – la «raison» demeure présente, ne fût-ce qu'en sourdine. Il préfère analyser les sentiments au lieu de s'y abandonner corps et âme⁹⁰. On retrouve dans le «Julius de Tarente» le même penchant à la réflexion, non seulement dans la personne de Julius, le frère-sapientia, mais aussi dans celle de Guido, le frère-fortitudo⁹¹, qui hait cependant toute forme de philosophie⁹². C'est en vain que l'on chercherait un tel penchant chez les «Jumeaux» de Klinger, et spécialement chez le jeune Guelfo: là, toute espèce de «philosophie» est réduite au minimum, et ce dès le début. Chez Leisewitz, en revanche, cette «philosophie» se voit refoulée peu à peu au cours de l'action, progressivement réduite, jusqu'à sa disparition.

Ce que Klinger avait supposé admis d'entrée de jeu apparaît ici dans sa genèse et dans son développement: le «Julius de Tarente» illustre le processus de désintégration de la philosophie de l'*Aufklärung*, en confrontant celle-ci au fatalisme victorieux de la passion.

*

(88) J.A. Leisewitzens *Tagebücher, nach den Handschriften*, éd. par H. MACK et J. LOCKNER, 2 Vol., Weimar, 1916 et 1920.

(89) E. ERMATINGER, o.c., p. 134.

(90) *Ibid.*, p. 135.

(91) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., I, 2.

(92) *Ibid.*, acte I, scène 3.

L'étude du motif de la rivalité fraternelle serait bien incomplète sans la mention d'une source commune à Leisewitz et à Schiller, à savoir «L'histoire secrète des plus fameuses Conspirations», rédigée par Le Noble (1698) et retravaillée en 1763 – on l'a vu dans le chapitre consacré à Vittorio Alfieri, et tout particulièrement au *Don Garzia* de ce dernier – par Duport du Tertre dans un volume intitulé «Histoire des Conjurations, Conspirations et Révolutions célèbres». À cette époque, on semble s'intéresser un peu partout au destin des Médicis, et plus particulièrement au côté romantique de cette dynastie⁹³. Le récit rapporté en 1787 par un certain Reinwald⁹⁴ au sujet de la Conjuración des Pazzi fut ultérieurement repris par Schiller dans son «Histoire des rébellions et des conjurations les plus remarquables de ces derniers et avant-derniers temps»⁹⁵. Vu que ce texte, inspiré du récit de Duport du Tertre, constitue une source importante non seulement pour Schiller⁹⁶ mais aussi pour Leisewitz, il convient de le citer ici dans son intégralité:

«Ses fils encore mineurs [= ceux de Pierre de Médicis, le fils de Cosmus Ier], Laurent et Julien, tous deux montrant depuis la naissance de grandes prédispositions – si ce n'est que le premier montrait plus de feu et d'ambition, et le second un caractère plus doux – furent présentés par Thomas Soderini. Cosme, qui connaissait bien leur jalousie [= celle des Pazzi à l'égard des Médicis], avait donné à l'un d'entre eux, un certain Guillaume, cousin de leur aïeul, sa petite-fille Blanka, la sœur de Laurent et de Julien. Et, pendant un certain temps, les deux Maisons vécurent

(93) P. SPYCHER, *Die Entstehungs- und Textgeschichte von Leisewitz'* Julius von Tarent, Diss. Zürich, 1951, p. 88.

(94) Leisewitz écrit par ailleurs dans une lettre à ce même Reinwald qu'il a puisé sa «première idée dans l'histoire du Grand-Duc Cosme Ier de Florence et de ses fils Jean et Garzia» (cité par SPYCHER, o.c., p. 81). La version classique veut que Garzia ait tué Jean au cours d'une chasse menée par Cosme, à Maremma. Là-dessus, Cosme, ivre de rage, aurait abattu son fils survivant. Des recherches récentes ont toutefois prouvé que les os des deux frères ne portent pas la moindre trace de blessure par l'épée. L'hypothèse qui semble se dégager actuellement, du moins si l'on se réfère à l'article paru dans le très sérieux journal flamand *De Standaard* (10 décembre 2004, pp. 4-5 de la rubrique «Science»), et intitulé *De waarheid over de Medici* («La Vérité sur les Médicis») est que les frères sont tous deux décédés des suites d'une malaria contractée dans ce lieu insalubre de Maremma où Cosme avait entraîné ses fils, malgré l'avis défavorable de son médecin

(95) T0: *Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen aus den mittlern und neuern Zeiten*.

(96) Entre autres pour son fameux *Fiesko*.

sous la protection de cette union, apparemment de la meilleure façon. Après le décès de Pierre [de Médicis], Julien de Médicis et François Pazzi se révélèrent être de très bons amis, quotidiennement unis par le plaisir de la vie. Mais, depuis longtemps, le second portait en lui le germe de la trahison, une trahison qui, alimentée par un amour commun, devait bientôt donner lieu à la fameuse Conjuraison des Pazzi contre les Médicis. En effet, François avait conçu une passion dévorante pour une jeune et belle dame, Camilla Cafarelli, de bonne Maison, mais dépourvue de fortune. Il l'avait rencontrée à l'occasion d'un tournoi organisé par les Médicis et l'avait demandée en mariage. Mais il avait tenu sa passion secrète et n'en avait rien dit à son ami Julien. Or, celui-ci était lui aussi amoureux de Camille, et Camille le préférait à François. Orgueil familial, rivalité, jalousie personnelle, tout concourut à faire mûrir en François une volonté de vengeance, avant même que le soupirant dédaigné n'eût appris la nouvelle du mariage secret.^{97.}»

Les prénoms des protagonistes sont particulièrement révélateurs: Le «Julian» du récit rapporté par Reinwald annonce celui de «Julius» et «Blanka» devint chez Leisewitz la fiancée convoitée par les deux frères. En outre, les quelques traits de caractère, aussi concis qu'ils soient, relatifs aux deux frères Laurent et Julien, brossent assez bien ceux de Julius et de Guido chez Leisewitz. Bref, la relation qu'entretiennent les deux amis, Julien de Médicis et François Pazzi, envers Camille, annonce celle des frères ennemis du «Julius de Tarente»⁹⁸.

Cependant, contrairement à ce qui se passe chez Klinger, il ne s'agit pas ici du pur assassinat commis par le frère-fortitudo sur le frère-sapientia – présenté en grande partie comme une victime sans résistance – mais bien d'un véritable combat à mort entre les deux frères, un combat susceptible de déboucher sur un double fratricide. En d'autres termes, le thème de Caïn et Abel, malgré les nombreuses allusions à l'acte de Caïn⁹⁹, se mue

(97) Cité par A. KUTSCHERA, *J.A. Leisewitz, Wien, 1876*, p. 79. TP.

(98) A. KUTSCHERA, o.c., p. 80. Il se peut aussi que Klinger ait puisé dans cette même source pour façonner la Camille de ses *Jumeaux* et que Schiller ait transposé sur le Franz de ses *Brigands* des traits de caractère de François Pazzi (cf. E. BOAS, *Schillers Jugendjahre*, éd. par W. von WALTZAHN, Vol. 1, Hannover, 1856, p. 144; quoi qu'il en soit, l'importance de cette source pour l'évolution du motif de la rivalité fraternelle au sein du *Sturm und Drang* paraît assez évidente.

(99) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 6.

plutôt en celui d'Étéocle et Polynice, préfigurant ainsi la «Fiancée de Messine» de Friedrich Schiller. C'est pourquoi les frères sont présentés tous les deux, et ce dès le début, comme des «Kraftmenschen», soit des hommes pleins d'énergie et de ressort: «Géant contre géant, aucun n'ayant en force une once de plus ou de moins que l'autre; voilà qui donne des combats aussi acharnés que dangereux.»¹⁰⁰

Les motifs qui mènent à l'inévitable affrontement entre les frères ennemis ne sont pas, comme chez Klinger, ceux de la primogéniture et de la jalousie pour une femme, car la primogéniture et les droits de succession de Julius ne font l'objet d'aucune contestation. Il en va de même pour l'amour de Blanka, car «ce que ressent Guido n'est pas un amour véritable»¹⁰¹ Guido n'envie nullement son frère, il est trop fier pour se rabaisser ainsi. Le trait de caractère prédominant de Guido n'est-il pas en effet la fierté ou plutôt le sentiment de l'honneur? Tout comme la recherche de l'amour est l'obsession principale de Julius... Si Guido devait lutter contre son frère pour l'amour de Blanka, «on verrait là un enfant opposé à un géant, donc ils ne se battront pas»¹⁰² Pour qu'ils en viennent à cette extrémité, il faudra que leurs «motifs» principaux entrent en conflit: en d'autres mots, il faudra que «l'honneur» de Guido se sente blessé par «l'amour» que Julius manifeste ouvertement envers Blanka. Et c'est bel et bien ce qui arrivera, car Guido a «déclaré son amour à Blanka avant même que Julius ne le fasse, et ce devant une nombreuse assemblée (...), appelant celle-ci sa bien-aimée, même lors de festins royaux.»¹⁰³ Il a été jusqu'à mettre en gage son honneur. Aussi ne peut-il renoncer à ses droits¹⁰⁴. Bref, ce n'est pas le motif de la jalousie qui détermine l'action, mais bien la confrontation inéluctable de deux motifs, celui de l'honneur et celui de l'amour, qui se rapportent en fin de compte à une seule et même

(100) *Ibid.*, I, 6. TO: "Riese gegen Riese, von denen keiner ein Quentin Kraft mehr oder weniger hat als der andre; und das gibt hartnäckige, gefährliche Gefechte."

(101) *Ibid.*, I, 6. TP; TO: "Guidos Liebe ist keine wahre Liebe."

(102) *Ibid.*, I, 6. TP; TO: "das hieße ein Kind gegen einen Riesen gestellt, und die werden nicht kämpfen."

(103) *Ibid.*, I, 2. TP; TO: "[Guido hat Blanka], eh'r als [Julius seine] Liebe angetragen, vor einer großen Versammlung (...), selbst bei königlichen Mahlen sie [seine] Geliebte genannt."

(104) *Ibid.*, I, 2. TP; TO: "[Er hat seine] Ehre zum Pfande [gestellt] (...) [und kann deshalb seine [Rechte nicht aufgeben]."

personne: Blanka¹⁰⁵. Voilà le fond de la tragédie, annoncé dès le début de la pièce: «C'est bien là le pis, que sa soif d'honneur entre en conflit avec l'amour de Julius»¹⁰⁶.

*

Malgré toutes les différences relatives à la motivation de l'action, l'évolution des drames de Leisewitz et de Klinger révèle également de nombreuses analogies frappantes¹⁰⁷: ainsi, au troisième acte, la mère ou le père tente de restaurer la paix, mais sans succès, et la situation empire même¹⁰⁸. Dans les deux drames, le quatrième acte est celui de la catastrophe, avec les présages qui l'annoncent et les préparatifs qui la feront éclater¹⁰⁹. Le cinquième acte fait la part égale au chagrin des proches devant le frère assassiné et le châtiment de l'assassin.

Mais alors que chez Klinger l'action est essentiellement appréhendée par les yeux du protagoniste, le jeune Guelfo, chez Leisewitz elle se présente à partir de points de vue différents. En effet, tous les personnages remplissent ici une fonction bien particulière, qui contribue à motiver le déroulement de la tragédie à partir d'une perspective chaque fois nouvelle. «Le Julius de Tarente» gagne ainsi en objectivité ce qu'il perd en subjectivité. C'est précisément ce qui le différencie des «Jumeaux» de Klinger, qui mettent en avant le «motif aussi puissant que violent d'une primogéniture contestée»¹¹⁰. Chez Klinger, ce sont – on l'a vu – les motifs de la jalousie relative à la primogéniture ainsi qu'à la rivalité amoureuse pour une femme qui déterminent l'action. Chez Leisewitz, en revanche, les motifs de l'honneur et de l'amour occupent une place prépondérante, à côté de ceux de l'amour paternel, de l'amitié et du devoir. Et ce sont précisément ces derniers qui

(105) W. KELLER, «Nachwort zum Julius von Tarent», in: J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., p. 98. TP: «Les différences dépassent les frères ennemis, car chacun s'identifie à une valeur – l'amour et l'honneur – que chacun essaie d'imposer à l'autre, de sorte que la spécificité des caractères provoque le conflit des valeurs.»

(106) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., I, 6. TP; T0: «Darin liegt das Schlimme, dass sein Ehrgeiz mit Julius' Liebe zusammenstößt.»

(107) T. LONGO, «I fratelli nemici nei drammi di Klinger e di Leisewitz», o.c., p. 316.

(108) On retrouvera la même situation dans *La Fiancée de Messine* de Friedrich Schiller.

(109) Le fait que le quatrième acte amène la catastrophe remonte à la tradition classique.

(110) G. SCHAAFS, «Schröders Ausschreiben und die drei Brudermorddramen», o.c., p. 16.

révèlent le processus de désintégration de la philosophie des Lumières: la «philosophie de la mesure»¹¹¹, telle que l'avait prônée un *Aufklärer* comme Christoph Martin Wieland, par exemple, se trouve tellement mise en pièces qu'à la fin de la tragédie, il n'en reste plus rien.

En effet, le Guido de Leisewitz se laisse dominer par son sentiment exacerbé de l'honneur, au point d'assassiner son propre frère¹¹² sous l'influence de cette seule motivation ou plutôt «impulsion»¹¹³. Julius, quant à lui, qui à longtemp s vécu «sous le joug de la réflexion philosophique»¹¹⁴, se construit un autre «système», à savoir un «système émotionnel», d'après lequel il agit dorénavant, mais qui le mènera à sa perte. C'est la «Vernunft der Liebe» ou «Raison de l'amour»¹¹⁵, selon laquelle chacun agit d'après les principes et lignes directives qui lui paraissent les plus adéquates, c'est-à-dire conformes aux sentiments¹¹⁶. C'est ainsi que les deux frères franchissent les limites de la mesure, s'écartent résolument, voire fanatiquement, du «juste milieu», du «dum cautus procellas horrescis»¹¹⁷ cher à Horace, bref, des idéaux de vie incarnés jusque-là par le père des frères ennemis et son ami Aspermonte, deux représentants de l'*Aufklärung*. Toutefois, ces *Aufklärer* succombent eux aussi à une passion: Aspermonte cède au sentiment de l'amitié en promettant son aide à Julius; il se rend ainsi coresponsable de l'issue tragique. Le souverain, lui, se laisse tellement submerger par la douleur qu'il en oublie ses devoirs de prince, puisqu'il préfère se retirer dans un cloître, abandonnant Tarente «à l'impitoyable gouvernement napolitain»¹¹⁸.

Rien ne peut réfréner la passion, une fois déchaînée: ni l'amour paternel, ni la vertu, ni le devoir. Les anciennes valeurs du XVIII^e siècle s'effondrent: si, dans «La nouvelle Héloïse» de Rousseau, Saint-Preux et

(111) W. KOHLSCHMIDT, *Geschichte der deutschen Literatur*, o.c., p. 615.

(112) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., IV, 6.

(113) W. KÜHLHORN, «J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*», in: *Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur*, 10, 1912, p. 23, note 1.

(114) *Ibid.*, p. 3.

(115) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., II, 5.

(116) W. KÜHLHORN, «J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*», o.c., p. 9.

(117) TP: «Tant que tu te gardes des tempêtes».

(118) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 9. TP; T0: «(...) der harten neapolitanischen Regierung».

Julie avaient laissé la vertu et le devoir (ainsi que l'amour paternel) l'emporter sur leur passion réciproque, et si l'Emilia Galotti de Lessing montrait encore la victoire de la vertu bourgeoise à n'importe quel prix¹¹⁹, chez Leisewitz, ni la réflexion intelligente, ni la volonté consciente, ni le sentiment noble n'arrivent à vaincre la puissance de la passion, à laquelle l'être humain est livré sans défense. Cette passion, aussitôt déchaînée, quel qu'en soit le motif, domine alors l'âme de l'homme¹²⁰.

Aussi peut-on parler de «fatalisme de la passion» dans le cas de Leisewitz, mais sous un autre mode que chez Klinger, car l'être humain peut expier ici la faute commise en posant un acte émanant de sa libre volonté. Par là, Leisewitz annonce Schiller, pour qui le sacrifice volontaire fait du meurtrier un «homme grand», surmontant le Destin qui le frappe.

On est cependant en droit de se demander si cet unique acte de la libre volonté confère à l'individu une liberté beaucoup plus grande qu'elle ne l'est dans «Les Jumeaux» de Klinger. En effet, tout au long de l'action dramatique, les protagonistes se révèlent incapables de résister à la passion qui leur sera fatale. En outre, dans une scène entre temps supprimée, Leisewitz aurait même pensé fonder le fratricide sur une faute commise par des ancêtres et se répercutant sur les descendants d'une façon aussi horrible que terrible¹²¹. Ce sera la solution retenue un quart de siècle plus tard par Friedrich Schiller dans sa «Fiancée de Messine». Autrement dit, Leisewitz anticipe ici sur la fameuse «Schicksalstragödie» (ou «Tragédie du Destin») romantique: y a-t-il encore une place réelle pour la liberté humaine ou ce dénouement n'est-il que factice, à la façon de celui de l'«Emilia Galotti» de Lessing? Chez ce dernier, Emilia se sacrifie pour préserver de la honte sa vertu¹²²; chez Leisewitz, cette dernière a déjà été vaincue. C'est pourquoi il s'agit de la restaurer. Mais le héros ne peut pas se suicider, pour ne pas «accumuler péché sur péché»¹²³. Aussi le souverain, juge suprême ici-bas, doit-il le tuer. Mais ce juge est-il habilité à exercer sa justice sur son fils Guido?

(119) H. STEINHAEUER, «Die Schuld der Emilia Galotti», in: *Deutsche Dramen von Gryphius zu Brecht*, Frankfurt am Main, Fischer, 1965, pp. 49-60.

(120) W. KÜHLHORN, «J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*», o.c., p. 49.

(121) T. LONGO, «I fratelli nemici nei drammi di Klinger e di Leisewitz», o.c., p. 321, note 2.

(122) H. STEINHAEUER, «Die Schuld der Emilia Galotti», o.c., p. 52.

(123) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 6. TP; TÖ: "Häufe nicht Sünde auf Sünde!"

En effet, il est lui-même coupable: n'a-t-il pas enfermé Blanka dans un cloître et obligé son fils Julius à épouser Cécile pour des raisons, ou plutôt pour des préjugés de classe sociale? Il paraît, il est vrai, sous les traits modèles d'un despote éclairé, absolu certes, mais aussi paternel et affectueux¹²⁴. Pourtant, à deux reprises, il se laisse emporter par ses sentiments: l'idée de vengeance le submerge dès qu'il apprend l'assassinat de son fils Julius: «Bien! Je suis juge (...). Mais je te promets la vengeance...»¹²⁵ Et les conseils de son propre frère ne parviennent nullement à refréner son emportement: «Laisse-moi! Laisse-moi!», dit-il à l'archevêque, qui tente de l'apaiser: «Non, mon frère, n'entre pas dans la salle, ta douleur est trop forte!»¹²⁶

Après avoir tué son fils Guido, il s'abandonne à sa douleur et renonce à son trône, laissant son pays aux mains «de l'impitoyable gouvernement napolitain»¹²⁷, aggravant ainsi sa culpabilité. Un prince coupable peut-il juger un fils tout aussi coupable? Par ailleurs, le fatalisme de la passion entraîne la coresponsabilité de tous les acteurs. Dans cette optique, un coupable peut-il juger un autre coupable? Visiblement, on tourne en rond. Car soit un non-coupable peut exercer la justice sur le coupable, comme le fit Odoardo Galotti à l'endroit d'Emilia, soit le justicier, coupable malgré tout, doit se livrer à une justice impartiale, comme le Karl Moor des «Brigands» Schiller, voire se suicider, si les mœurs le permettent, comme le Don Cesar de la «Fiancée de Messine» du même Schiller.

Aussi la fin du «Jules de Tarente» de Leisewitz contient-elle davantage une condamnation de la noblesse qu'une exaltation du «grand homme» ou de la «volonté libre». Tous les nobles s'avèrent coupables, surtout les deux fils du prince. En revanche, Blanka, qui représente le Tiers-État, la bourgeoisie, fait office de martyre, même si son rôle dans la tragédie n'est pas vraiment innocent. Cependant, en définitive, ce sont les paysans qui paient pour tout, exposés et sacrifiés comme ils le sont à toutes les passions ainsi qu'à tous les caprices de leurs princes... S'il est vrai qu'une scène

(124) W. KÜHLHORN, «J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*», o.c., p. 32.

(125) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 2. TP; T0: "Gut! Ich bin Richter (...). Aber ich verspreche dir Rache..."

(126) *Ibid.*, V, 2. TP; T0: "(Fürst): Lass mich! Lass mich! (Erzbischof): Nein, Bruder, du darfst nicht in den Saal, dein Schmerz ist zu groß!"

(127) *Ibid.*, V, 9. TP; T0: «der harten neapolitanischen Regierung».

paysanne¹²⁸ montre la reconnaissance des serfs et des sujets envers le gouvernement du prince, le dénouement de la pièce apporte un sévère démenti à ce tableau idyllique, tout en mettant en exergue la véritable culpabilité du souverain. Dans sa «Nouvelle Héloïse», Rousseau avait déjà pris fait et cause pour la classe paysanne. Dans ses fragments dramatiques, Leisewitz devait vilipender les nobles au profit des pauvres¹²⁹. Dans son «Julius von Tarent», il ira plus loin, en montrant le nihilisme de la passion qui, non contente de laminer une Maison princière, ravage aussi un pays heureux et prospère. La «réparation», à savoir l'exécution du fratricide, voire réconciliation entre les frères¹³⁰, ne peuvent rien changer à l'issue nihiliste: Leisewitz se contente de peindre la violence de cette passion dans toute sa puissance et sa démesure, sans lui accorder pour autant une justification absolue. À la différence de Rousseau et de Lessing, tous deux encore assez optimistes, il affiche déjà une certaine résignation¹³¹.

*

Avec Klinger et Leisewitz, nous atteignons, de façon différente, les bas-fonds du nihilisme. La dénonciation sociale est sans doute, plus forte chez Klinger que chez Leisewitz. Mais chez ce dernier, elle va plus loin, bien que – ou plutôt parce que – masquée. Cependant, aucun des deux dramaturges ne propose la moindre alternative: deux Maisons sombrent sans espoir de relève. La rivalité fraternelle, qui débouche sur le fratricide, la fin d'une (pro)géniture et de tout un pays, est la cause et l'image de ce nihilisme.

Ce n'est qu'avec la dernière phrase des «Brigands» de Schiller, à savoir «On peut venir ainsi au secours de cet homme»¹³², qu'un premier pas permet de sortir du nihilisme et du *Sturm und Drang*, ouvrant ainsi la voie au classicisme.

(128) *Ibid.*, III, 1.

(129) P. SPYCHER, *Die Entstehungs- und Textgeschichte von Leisewitz' Julius von Tarent*, o.c., pp. 15-17. Il s'agit de deux pièces intitulées *Die Pfandung* et *Besuch um Mitternacht*, que Leisewitz envoya au *Göttinger Musenalmanach für 1775*.

(130) J.A. LEISEWITZ, *Julius von Tarent*, o.c., V, 8.

(131) W. KÜHLHORN, «J.A. Leisewitzens *Julius von Tarent*», o.c., p. 68.

(132) F. SCHILLER, *Die Räuber*, introduction et traduction de R. DHALEINE, Aubier-Flammarion, Paris, 1968, V, 2. Traduction DHALEINE. T0: «Dem Mann kann geholfen werden.»