

OTAKAR NOVÁK

ENTRE LE CLASSICISME ET LE ROMANTISME

C'est sous ce titre que B. G. Reizov a publié, en russe, aux Presses de l'Université de Leningrad, son récent ouvrage (Б. Г. Рейзов, Между классицизмом и романтизмом. Спор о драме в период первой империи. Издательство Ленин. Универс. 1962. P. 259). Le livre, dont le sous-titre est *Le débat du drame à l'époque du Premier Empire*, est destiné aux „philosophes spécialistes, aspirants (jeunes cadres scientifiques en voie de formation) et étudiants des hautes écoles, de même qu'à tous ceux qui s'intéressent aux littératures étrangères et à l'histoire du théâtre". Par son sujet, il nous ramène dans le voisinage des problèmes que l'auteur a traités dans *L'historiographie romantique en France. 1815—1830* (1956), *Le roman historique français à l'époque du romantisme* (1958), et en partie dans son *Balzac* (1960). Nous en avons parlé ici-même (cf. D 8, 1961).

Cette fois, c'est la période précédente qui a attiré l'attention de notre historien. Avec son habituelle sûreté d'information et objectivité compréhensive, M. Reizov évoque, en des pages sobres, tout ce qui avait contribué à créer le climat de cette époque de gloire et de servitude. Peu d'années après la Révolution, dit-il, où des „dizaines de gouvernements, de partis, d'opinions s'étaient relayés au pouvoir, laissant des souvenirs encore vivants et actifs", finalement „la plus démocratique des républiques s'était transformée en la plus absolue des monarchies", avec tout ce que comporte un régime despotique.

Quel rôle la littérature (si l'on excepte, bien entendu, la production conformiste) pouvait-elle assumer dans ces conditions? Celui qu'elle a assumé toujours sous l'oppression: d'être „presque l'unique moyen grâce auquel on pût intervenir dans la vie de la société", au nom de la raison et de la conscience. Voilà pourquoi le débat qui se déroulait en France „autour des questions d'esthétique en apparence les plus innocentes, se transformait en une polémique violente dont le caractère était politique". Napoléon, lui, s'y trompait moins que ceux qui, dans cette „lutte de l'idée et du sabre", étaient frappés de ses interdictions et poursuites.

Pour pouvoir s'opposer à ce que représentait le régime de l'Empereur, il fallait user de la ruse, se travestir bien profondément et bien sérieusement. Ce travestissement apparaissait „aux acteurs de la résistance non seulement comme une nécessité intérieure et organique, un besoin de l'âme, mais encore comme un devoir moral". Ils considéraient l'activité littéraire avant tout comme une „protestation morale, comme une question concernant l'honneur et la conscience" (pp. 3, 4, 244, 245).

Cette protestation morale avait à sa disposition différents genres littéraires et leurs moyens. Toutefois, elle pouvait se manifester de la manière la plus élevée, la plus concentrée et la plus suggestive dans le cadre du genre classique dominant, la tragédie. C'est à elle que M. Reizov a consacré un premier chapitre de son livre (*La tragédie historique*, pp. 7—47).

On sait son évolution. Héritière de la tragédie philosophique de Voltaire et de son école, elle déplaçait, dès le début de la Révolution, le centre d'intérêt bien plus exclusivement vers les problèmes politiques, se détournait bien plus radicalement de l'inspiration antique et choisissait, pour pouvoir mieux intervenir dans le cours des événements, ses sujets de préférence dans l'histoire de France. Elle devenait, de fait et de nom, „nationale". Le plan historique était choisi en fonction de la réalité contemporaine, permettant, par le jeu des analogies et des allusions (auxquelles avait été tellement sensibilisé le public du XVIII^e siècle), de juger, au point de vue moral, ceux qui détenaient le pouvoir public.

L'évolution politique passait vite par diverses étapes, celle des constitutionnels au début, puis celle des girondins, des jacobins, des thermidoriens, des bonapartistes enfin. A travers toutes, cependant, une idée restait douloureusement vivante et toujours actuelle: celle de la nécessité de lutter contre „tout genre d'arbitraire et de despotisme politique". Tel était le problème majeur qui préoccupait en une mesure si éloquente les auteurs de ces années mouvementées. Le despotisme apparaissant, au temps de la Révolution et de l'Empire, „souvent comme conçu et justifié par la théorie de la raison d'État", la lutte contre cette théorie, qui était celle des moyens

justifiés par la fin, du mal servant au bien, c'constituait „le thème essentiel" de „la tragédie historique, de la comédie des amoureux ou du traité". Voilà pourquoi M. Reizov, à côté de certaines tragédies (de M. J. Chénier, Arnault, Raynouard, Lemercier, Legouvé), s'arrête aussi au drame historique (de Duval) et aux comédies respectives (de Laya et Ducancel). Si la tragédie historique, dit-il, était tellement en vogue sous l'Empire, c'est qu'elle se prêtait particulièrement bien à une condamnation de la théorie de la raison d'État, l'intérêt d'État allégué étant de plus en plus considéré comme un argument commode pour motiver et justifier des crimes perpétrés, à la vérité, dans l'intérêt personnel. La raison d'État finissait par être jugée „non seulement comme immorale, mais encore comme nuisible à l'État, et le respect de la morale, désintéressé et inconditionné, comme la condition indispensable du salut de l'État" (pp. 48—49).

Or, au carrefour de la vieille France et d'une France nouvelle en gestation, à l'étape du régime dictatorial de l'Empire, un groupe modeste — au point de vue du nombre — s'était formé autour de Mme de Staël et qui joua, dans la lutte morale contre l'arbitraire, un rôle de premier ordre, comme on sait. M. Reizov cite la lettre, connue de Sismondi (de 1807) où celui-ci confesse combien lui et ceux qui pensaient comme lui écrivaient pleins de rage de ne pas pouvoir agir, voulant exprimer leur protestation contre la génération au milieu de laquelle ils vivaient, et montrer à ceux qui viendraient après eux qu'ils avaient aussi peu que possible rampé dans l'ordure et compris la décadence de leur époque. „Il faut savoir ressentir, dit M. Reizov, la signification tragique de ces paroles pour concevoir l'activité littéraire de ce petit groupe d'hommes et le but de la mise au point de leur théorie esthétique" (p. 194).

C'est donc à Mme de Staël (*Madame de Staël. La France et l'Allemagne*, pp. 50—86; *Madame de Staël. La théorie du drame*, pp. 87—121) et aux représentants de son cercle (*Benjamin Constant. Ses opinions philosophiques et politiques*, pp. 122—136; *Benjamin Constant et Schiller*, pp. 136—171; *Prosper de Barante et la littérature du XVIII^e siècle*, pp. 172—190; *Sismondi et la littérature du Midi de l'Europe*, pp. 191—210; *Guizot et Corneille*, pp. 211—231; *Madame Necker de Saussure et Schlegel*, pp. 232—243) que M. Reizov consacre les quatre cinquièmes de son volume.

Qu'on nous pardonne d'avoir eu recours à une simple juxtaposition de têtes de chapitre, résistant au plaisir d'analyser chaque étude du livre de M. Reizov à part: elles mériteraient toutes qu'on s'y arrête. Force nous est de nous contenter de quelques réflexions plus générales.

En nous présentant l'un après l'autre ces „théoriciens de l'esthétique nouvelle" — ce n'est, comme on soupçonne, que B. Constant qui, en tant qu'auteur de *Wallstein*, lui permet en même temps de faire l'analyse d'une oeuvre dramatique concrète —, M. Reizov les fait défiler devant nous avec leur évolution, au moins partielle. Il expose leurs vues sur des questions qui parfois semblent dépasser fort largement le domaine de la littérature proprement dite et du théâtre. En réalité, elles nous éclairent très utilement sur le „matériel mental" et les tendances de l'époque. M. Reizov réussit à nous plonger dans le contexte historique, à nous montrer leurs idées pour ainsi dire dans leur „gangue", à nous rendre un peu les contemporains de leurs réactions et aspirations, à nous faire suivre en quelque sorte la démarche de leur esprit.

Ces intellectuels n'étaient pas tous, comme on sait, des Français ou des Français de France. Tous avaient pu faire, plus ou moins intimement, connaissance de la langue, de la pensée et de l'art d'autres peuples européens. Tous étaient hantés, au fond, de l'idéal d'une nation libérée de toute sorte de despotisme, de l'idéal d'un homme affranchi de sentiments et d'opinions „grégaraires", libre dans sa responsabilité morale. La littérature nouvelle, plus particulièrement le théâtre nouveau dont ils se faisaient les théoriciens, devait avoir pour mission de préparer l'avènement de cet âge de liberté, d'aider à former cet homme libre de l'avenir.

Étant persuadés de la stérilité des „systèmes fermés", du danger des „murailles de Chine" érigées par le despotisme pour isoler arbitrairement les peuples les uns des autres, ils se rendaient compte de la nécessité de l'échange d'idées entre les peuples, de la synthèse du meilleur de chacun d'eux. Le rationalisme sensualiste et l'utilitarisme moral de la pensée française du XVIII^e siècle étaient, selon eux, la base philosophique même de la „raison d'État", du carriérisme des flagorneurs et du „grégarisme" de la foule. Voilà pourquoi ils considéraient la philosophie idéaliste allemande (théorie de la connaissance, morale kantienne) basée sur des principes émanant de l'intérieur de l'homme, comme plus conforme au caractère d'êtres libres tels qu'ils se les imaginaient.

En ce qui concerne l'esthétique, les membres du groupe de Mme de Staël s'inspiraient non moins profondément de l'Allemagne. Toutefois, ils ne songeaient pas à rejeter le système classique français pour adopter le système romantique. Il s'agissait pour eux de conserver le système classique, mais en l'élargissant et en desserrant les règles pour être à même de résoudre les problèmes que posaient, dans la tragédie à la française, les sujets tirés de l'histoire. C'est que la „vérité", dans la tragédie historique, commençait à être identifiée avec l'histoire — et

l'art avec la vérité. Ce qui eut, M. Reizov le fait remarquer à bon droit, une immense importance pour l'évolution de l'esthétique et de la littérature en France au XIX^e siècle.

La philosophie de l'histoire conduisait à des tentatives d'éclairer aussi le processus de l'évolution littéraire. On cherchait une justification historique des différents „goûts" et des formes de l'art. Et on en arrivait ainsi, vers la fin de l'Empire, en face des critiques formulées par A. W. Schlegel, à voir dans le classicisme français, au contraire de l'idée chère au XVIII^e et au XVIII^e siècle, non plus une littérature de caractère universel mais de caractère national, une littérature qui était l'expression de la société française de son temps.

Tous les membres du groupe de Mme de Staël, ce n'est pas un mystère non plus, n'étaient pas d'accord sur tous les points avec les idées de la châtelaine de Coppet. Constant et Mme Necker de Saussure ne rejetaient pas le sensualisme. Barante optait pour la monarchie constitutionnelle (sous l'Empire), professait une sorte de fatalisme historique et ne restait „libre", selon le mot de Guizot, qu'avec „respect et mesure", etc. La différence d'âge (et donc de génération) n'aura pas été sans influence sur la position de quelques — uns vis-à-vis des mêmes problèmes. Néanmoins, au fond, l'activité littéraire de tous était orientée plus ou moins dans le même sens, celui du libéralisme dont le système était en élaboration sur tous les plans.

Seuls Barante et Guizot, les plus jeunes, évoluèrent, après la chute de l'Empire, beaucoup plus visiblement que les autres. Sous la Restauration, ils finirent par délaisser les positions du système classique pour se rapprocher de celles du romantisme s'acheminant vers son plein épanouissement. Ils envisageaient désormais le système nouveau comme celui de la „littérature du temps nouveau, une littérature libre dans les limites de la loi, démocratique sans anarchie, synthétique comme l'époque qui avait accordé la monarchie avec la révolution" (p. 249).

Notre propos était d'indiquer les aspects les plus significatifs de l'ensemble des problèmes que M. Reizov a abordés dans son nouveau livre. Les études de notre historien sont centrées sur l'évolution de la tragédie historique et des idées esthétiques qui frayaient le chemin à son renouvellement — „entre le classicisme et le romantisme". Plus exactement entre la Révolution de 1789 et la chute de l'Empire en 1815. Faudra-t-il, en terminant, chercher querelle à M. Reizov si on ne rencontre nulle part, dans son exposé, à propos de cette époque de transition au point de vue de l'évolution littéraire, la notion de „préromantisme", aujourd'hui si familière déjà aux historiens de la littérature? Lui reprochera-t-on que, peut-être, chez lui, on risque parfois de voir s'estomper certaines continuités qui se manifestent — tout en prenant, à travers leurs changements, des significations en partie différentes — par-delà des situations politiques? Incriminera-t-on le choix qu'il a pratiqué dans les problèmes qui se présentaient à lui? Constatons que ce n'est qu'avec un exégète bien moins expérimenté et moins maître de la matière à traiter qu'on pourrait craindre certaines simplifications.

Tel quel, le livre de M. Reizov (hâtons-nous de préciser encore qu'on y trouve une introduction et une conclusion dont l'intérêt est primordial, et un index des noms très utile) a su rendre un sujet, à première vue de pure érudition et peu prometteur, singulièrement attachant et vivant, plein de multiples résonances. C'est que, l'ayant choisi pour pouvoir mieux mettre en relief la lutte du petit groupe de libéraux (à côté des auteurs dramatiques analysés) contre l'arbitraire et le despotisme de la „raison d'État", notre historien ne pouvait pas, peut-être, faire autrement que l'historien Guizot qui, selon lui, avait „considéré l'oeuvre et la philosophie de Corneille à travers l'expérience de son époque" (p. 225).