

Helena Mandić-Pachl

Théâtre inédit de Romain Rolland

TROISIÈME PARTIE

IV

Les influences

Après la présentation des drames inédits de Romain Rolland, il convient de poser la question des influences, d'autant plus que Romain Rolland, lui-même, mentionne et souligne certaines influences alors qu'il rejette les autres. La question des influences s'impose aussi du fait que les drames inédits n'ont pas été l'objet d'études particulières d'une part, et que d'autre part, ces influences ont été souvent généralisées lorsqu'il était question de son théâtre, y compris les drames inédits.

En premier lieu, il s'agit de mentionner l'influence de Shakespeare que Romain Rolland cite le plus souvent lorsqu'il parle des influences qu'il avait subies, et surtout lorsqu'il parle de ses premières conceptions dramatiques. Bien sûr, une analyse plus poussée de l'influence de l'auteur génial et universel que fut Shakespeare, nécessiterait d'abord l'analyse de l'oeuvre de cet auteur, lui-même. Cela pourrait être un sujet très intéressant, mais notre but est plus modeste. A part ce qui a été déjà dit sur la relation Shakespeare—Rolland, nous voulons souligner, pas tellement les détails illustrant cette influence, mais le fait que les premières conceptions théâtrales du jeune Rolland, s'opposant aux conceptions traditionnelles du théâtre en France, se faisaient le jour sous le signe de Shakespeare.

Nous avons déjà constaté que la première rencontre avec Shakespeare datait de l'enfance de Romain Rolland. A cette époque Shakespeare symbolisait, nous l'avons vu, l'aventure: «Un frisson de vie libre et dangereuse ébranlait, un moment, la quiétude de la maison bourgeoise».¹⁸¹ Le jeune garçon ne

¹⁸¹ *Compagnon de route*, p. 59.

voyait en Shakespeare que «le frisson, les larmes, le rêve romantique de passion et de néant.»¹⁸² Cela revient à dire que le jeune Rolland aimait Shakespeare avant de le comprendre. Puis, adolescent (1885—1886 à l'âge de vingt ans) il analyse *Hamlet*. Plus tard il dira que le cahier sur *Hamlet* et ses méditations sur Shakespeare, c'est tout ce qu'il a écrit de meilleur dans sa jeunesse. Bien sûr, il compléta ses lectures de Shakespeare en assistant à chaque représentation de ses pièces. Cette longue descente dans le monde universel de Shakespeare se manifestera, dans le sens créateur, avec l'arrivée du jeune Rolland en Italie. Il dit à ce propos:

Le soleil de cet art et du ciel du Midi fit germer les semences que Shakespeare avait depuis longtemps versées dans mon champs. Sous sa couvée naquirent mes premiers drames italiens: Orsino, Empédocle, Les Baglioni, Caligula, Le Siège de Mantoue, Niobé! — pauvres oeuvres d'enfants, remplies de naïveté, de faiblesse, d'imitations candides, mais brûlant de lui ressembler. Toute une partie de mon être s'y exprimait...¹⁸³

Dans cette citation ce n'est pas tellement le jugement qu'exprime Romain Rolland sur ses drames de jeunesse qui nous intéresse; c'est plutôt ce rapport entre le séjour en Italie et Shakespeare d'un côté, et de l'autre, l'impulsion dramatique qui en découlera. Le jeune Rolland se passionne pour la Renaissance, il la découvre de nouveau dans les drames italiens de Shakespeare:

...Roméo, Portia, Desdemona, Iago, semblaient faire partie du cortège des beaux adolescents et des fauves superbes qui se déroule sur les murs des églises de Rome et des palais toscans. Shakespeare m'était la voix même de la Renaissance, le magicien qui fait descendre de son socle de marbre Galatée.¹⁸⁴

Tout en découvrant la Renaissance italienne, il découvre aussi la vision que Shakespeare s'était faite de la Renaissance et il s'en enrichit. Ces deux visions vont se retrouver dans les drames de jeunesse de Romain Rolland, excepté *Jeanne de Piennes* et *Niobé*, bien que Rolland cite cette dernière avec les autres drames. En conséquence, l'influence de Shakespeare peut être définie, avant tout, comme une impulsion à faire un choix, comme une inspiration, une orientation: la Renaissance et non une autre époque, le théâtre et non le roman. Il va sans dire, qu'on peut retrouver l'influence de Shakespeare dans les drames «italiens» de Romain Rolland en ce qui concerne le choix des personnages, des motifs, de l'expression et de la structure. Cette influence ou bien Shakespeare, s'est

¹⁸² *Ib.*, p. 62.

¹⁸³ *Ib.*, p. 64.

¹⁸⁴ *Ib.*

intégrée dans le jeune homme à tel point qu'il ressent un besoin presque biologique d'écrire à la manière de Shakespeare. Cet enthousiasme juvénile, ce passé-récent des lectures, de même que le présent des représentations des pièces de Shakespeare, ne permettent pas au jeune Rolland de se rendre compte de l'imitation directe. Or, il est possible de trouver dans les drames inédits de Rolland, des scènes qui nous rappellent des scènes et des situations analogues des pièces de Shakespeare. C'est ainsi que la scène de l'acte III d'*Orsino*, scène entre Catherine et sa gouvernante, rappelle les scènes et situations analogues dans *Antoine et Cléopâtre*. De même que la scène des tueurs à gage rappelle les scènes analogues dans *Richard III* et *Le Roi Jean*. Le nom du héros de Rolland est pris dans le drame *La nuit des Rois*. Dans le drame *Caligula*, Rolland a conçu trois variations de l'humeur hamletique — Messalla, Cratès et même Caligula sont porteurs de cette humeur en différentes nuances. Dans le drame *Les Baglioni*, la jalousie provoque le conflit dramatique comme dans *Othello*. Dans *Le Siège de Mantoue* Ariane et Olivier nous rappellent de très près Roméo et Juliette. Ariane prononce presque les mêmes paroles que son modèle lorsqu'elle s'informe sur Olivier. Ariane et Olivier auront le même destin que Roméo et Juliette.

Qui plus est, la structure des drames de jeunesse avec l'enchaînement des scènes, puis la profusion des scènes de masse (y compris les batailles), la part donnée à la nature, à la fin la langue, elle-même, nous autorisent à faire des comparaisons, et à conclure à l'imitation et à l'influence directe de Shakespeare.

Cependant il convient de souligner et de répéter encore une fois que cette influence de Shakespeare ne se serait pas réalisée aussi vite et aussi directement sans le séjour de Rolland en Italie. Plus tard Rolland aura recours à Shakespeare, il ira de nouveau à sa découverte, mais lorsqu'il écrivait les drames inédits, Shakespeare ne cessait de se mêler à sa vie. C'est pourquoi il a pu dire que plus jamais cette influence ne sera aussi forte que pendant son séjour à Rome. Dès son retour d'Italie Romain Rolland n'accepte plus sans réserve Shakespeare et se met à le critiquer. Après avoir assisté à la représentation de *Macbeth* à l'Odéon, il nota (au mois de février) dans son Journal: «Ennuyé à mourir (.....) les fantômes qui sortent des marmites sont ridicules (....) Se forcer à admirer cela s'est se fabriquer une admiration factice».¹⁸⁵ Son opinion à l'égard de Shakespeare a complètement changé:

¹⁸⁵ Cahier 1, Lettre du 2 février 1892.

Je veux bien admirer Shakespeare, mais pas avec un voile sur les yeux (...) le mouvement shakespearien de ces derniers temps aura pour résultat de conduire à une réaction antishakespearienne (...) On a quelquefois besoin d'esprits étroits et injustes comme Lessing, pour réveiller la personnalité artistique d'une race. (Il y a un peu de lui dans Brunetière)...¹⁸⁶

Comment expliquer cette citation? Le jeune Rolland commence-t-il à entrevoir, après s'être enthousiasmé de la Renaissance, l'envers de la médaille? Bien sûr l'idole qui était liée à cette époque, perd en même temps certaines auréoles. A ce changement a contribué, peut-être, l'insuccès personnel du jeune dramaturge. Il délaisse les sujets de la Renaissance, change ses conceptions dramatiques, tâche de s'adapter aux traditions théâtrales françaises et au goût du public français. Le drame *Jeanne de Piennes* illustre le mieux cette transformation: un sujet pris dans l'histoire de France, une structure dramatique «française», une division en actes, une concentration de l'action, une analyse psychologique. Finalement, avec recul, il va s'orienter vers une nouvelle conception, celle d'un Théâtre du Peuple. Bien qu'il cite comme modèle, en son nom et au nom de ses camarades de la RAD, les drames historiques de Shakespeare, il s'éloigne des conceptions shakespeariennes dans son *Théâtre de la Révolution*. Une lettre adressée à F. Gémier en 1912 en témoigne:

J'écris toujours une pièce suivant le système shakespearien, c'est à dire que je fais dire à mes personnages *tout* (souligné par R. R.) ce que je crois qu'ils ont dû dire, (même si cela paraît long) et je tâche de montrer les divers aspects d'une même situation (même si cela paraît se contredire), Mais, quand il s'agit de mettre en scène la pièce, alors le système français me semble le bon: tendre l'action, concentrer le drame, au besoin sacrifier l'intelligence à la vie.¹⁸⁷

D'ailleurs, il nous semble que cette conception shakespearienne du jeune Rolland, ainsi que ses premiers essais dramatiques, étaient en contradiction avec sa nature, sa façon de travailler, avec ses affinités et ses possibilités. Dans les conditions spécifiques de son séjour en Italie cela a pu sembler une expression spontanée des possibilités créatrices de Romain Rolland.

Bien que cette première influence de Shakespeare disparaît, bien que Rolland abandonne le théâtre, deux principes de Rolland mûr sont dus à Shakespeare «le don d'universelle sympathie» d'une part et de l'autre, le besoin de «la vérité». C'est ainsi que Rolland peut dire comme Jacques dans *Comme il vous plaira*: «Oui, j'ai gagné mon expérience», et dans cette

¹⁸⁶ *Ib.*, Lettre du 7/8 février 1892.

¹⁸⁷ Lettre du 11 janvier 1902.

acquisition de la maturité, Shakespeare fut pour lui «un compagnon de route» des plus chers.

L'influence de Renan, sans avoir la puissance d'un Shakespeare se manifesta très tôt. Nous avons montré avec combien de sérieux le jeune Rolland analysa à l'ENS les *Drames Philosophiques*, de Renan, d'autre part, Rolland cite le nom de Renan à côté de celui de Spinoza, de Tolstoï et de Shakespeare lorsqu'il parle des influences qu'il subissait dans sa jeunesse. Ce n'est pas par hasard qu'il commence avec un drame philosophique — *Empédocle*. L'influence des drames philosophiques de Renan est plus qu'évidente. Romain Rolland parle d'ailleurs de cette influence:

Dans mon désir de célébrer en lui la divine ironie du héros sage qui a le mépris des hommes, mais qui les aime et qui les aide, sans doute mon esprit ambitieux et novice suivait de loin, en trébuchant, les traces de Sophocle, pour qui j'avais un amour religieux, - (j'ai dit que je savais par coeur, en grec, tout son Oedipe-Roi)-et, beaucoup plus proches celles du vieux Renan, dans ses drames philosophiques.¹⁸⁸

Nous avons déjà expliqué pourquoi Rolland avait quitté cette forme de drame philosophique et pourquoi il s'était éloigné de la philosophie de Renan dont le scepticisme l'avait toujours rebuté. Cependant le jugement négatif qu'exprime Renan dans la Préface de ses *Drames Philosophiques* a certainement contribué, et peut-être renforcé, l'attitude critique de Rolland à l'égard du théâtre français d'alors. De plus, dans son programme de 1892 lorsqu'il parle du drame «symbolique» (nous l'avons nommé de son vrai nom — drame philosophique) il suit de près la pensée de Renan. Il n'est pas exclu que la lecture de *L'Abesse de Jouarre*, drame de Renan, avec le sujet pris dans la Révolution française, avait laissé une trace qui ne se perdra pas, au moins quant à l'atmosphère révolutionnaire et les scènes de masse dont abondera le *Théâtre de la Révolution* de Rolland.

Il n'est pas possible de passer sous silence le rapport de Rolland—Wagner s'il est question des influences. Pendant ses études à l'ENS (1886) le jeune homme se passionnait de Wagner: «... aussi je vais de plus en plus à l'avenir de l'idéal wagnérien: là, tout l'être à la fois se fond dans l'être tout entier; la sensation (le son), l'action (le geste), la pensée (le mot), la forme (le décor, la beauté plastique)».¹⁸⁹

Lors de la bataille menée en 1887 autour de la représentation de *Lohengrün* à Paris, Rolland écrivit une lettre à Saint-Saëns où il lui reproche de s'opposer à la représentation de

¹⁸⁸ *Mémoires*, p. 109.

¹⁸⁹ *Cloître de la rue d'Ulm*, p. 45.

Lohengrün pour des raisons nationalistes. L'été 1891 il visite avec Malwida von Meysenbug Bayreuth et il fait connaissance de la famille de Wagner. D'ailleurs, nous savons qu'il a consacré une étude à Wagner dans son livre *Musiciens d'aujourd'hui*. Pour toutes ces raisons, certains critiques ont commencé à parler de l'influence de Wagner sur le théâtre de Romain Rolland. Toujours est-il, qu'après la visite de Bayreuth, Rolland est déçu de la famille de Wagner et des wagnériens, et note après avoir écouté *Parsifal* à Bayreuth:

Moi, j'alternais les bâillements (étouffés — il n'eût pas fait bon les montrer) et les larmes... oui, j'ai pleuré, au troisième acte de *Parsifal*. C'était, pour moi, le cinquième Evangile. — Mais je faisais la part du génie qui m'émouvait, de la grande âme croyante et meurtrie; et je gardais ma libre critique envers sa forme de théâtre, qui me semblait une erreur monumentale, — surtout sensible jusqu'à l'exaspération dans le chef-d'oeuvre de cette musique: dans *Tristan*, — cette lave musicale figée en scène par la non-action.¹⁰⁰

Donc, nous voyons qu'il critique l'absence de dynamique scénique tout en reconnaissant le génie du musicien. Lorsqu'il s'enthousiasma plus tard de l'idée d'un Théâtre du Peuple, il cite *Les Maîtres Chanteurs* comme modèle d'un théâtre populaire, mais cela ne l'empêche pas de souligner le caractère mystique et décadent du théâtre de Wagner, étranger à un public populaire.

Lorsqu'un critique souligne en 1905 particulièrement l'influence de Wagner dans les drames de Rolland, il le reconnaît, mais seulement en tant qu'influence générale de l'époque d'alors:

Je ne doute pas que vous puissiez trouver dans mes drames des traces d'influences wagnériennes, et il doit y en avoir aussi d'Ibsen, de d'Annunzio, et de tout l'art contemporain, — puisqu'on reflète toujours à son insu le monde qui nous entoure. Cependant je serais surpris qu'on pût attribuer à Wagner l'influence principale sur ce que j'écris. Je dois vous dire que Wagner n'a pas tenu dans ma vie la place que vous croyez. Sa pensée m'a relativement peu occupé; et j'ai une grande admiration pour son génie, ce génie est loin de m'être aussi sympathique que celui de Tolstoy, par exemple et de beaucoup d'autres.

Je ne veux point faire du drame légendaire, mais bien du drame historique; et mon lointain modèle est avant tout Shakespeare, le Shakespeare de Henri V et de Richard III.¹⁰¹

On pourrait poser une autre question, à savoir dans quelle mesure l'influence du génie musical de Wagner s'était amalgamé, avec bien des autres, dans son *Jean-Christophe*.

¹⁰⁰ *Mémoires*, p. 126.

¹⁰¹ Lettre à Lionel Dauriacu du 22 mars 1905.

On a souvent vu des rapports entre Nietzsche et Rolland en raison de leur glorification de la force, de l'héroïsme et de l'individualisme. Il est assez intéressant de signaler que c'étaient des auteurs allemands qui soulignaient l'influence de Nietzsche sur Rolland et essayaient de présenter Rolland comme représentant de l'esprit germanique. En France, bien que l'on lui reprochait souvent l'influence allemande, cette question de l'influence de Nietzsche sur Rolland, ne fut pas éclairée jusqu'à ces jours-ci. La publication de la riche correspondance et des *Mémoires* de Romain Rolland, la possibilité d'étudier les textes inédits aux ARR, ont permis d'élucider cette question, en se basant sur des écrits de Romain Rolland, lui-même. René Cheval qui a publié un livre où il analyse les rapports de Rolland avec l'Allemagne, publia en 1957 un article intitulé «Roman Rolland et Nietzsche» et essaya de mettre les choses à leur place.

Ce qui nous intéresse ici avant tout, c'est de savoir s'il est permis de parler de l'influence de Nietzsche dans le drame *Orsino* et *Les Baglioni*. En parlant dans ses *Mémoires* du drame *Orsino*, il sent le besoin de s'exprimer là-dessus :

Je ne veux pas aller plus loin sans régler mon compte avec Zarathustra. Il ne faudrait pas croire que je l'eusse lu. Je ne connaissais à cette date rien de Nietzsche, que quelques mots de Malwida, qui n'avaient point retenu mon attention...¹⁹²

Cela peut étonner que Malwida n'avait pas fait connaître à son jeune ami l'oeuvre de Nietzsche, si nous savons qu'elle avait connu personnellement Nietzsche et qu'une amitié les liait. D'autre part, nous savons combien l'adoration mutuelle de Wagner avait rapproché le jeune homme et Malwida. C'est là qu'il est possible de trouver l'explication. Romain Rolland dit à cet égard :

A Rome, Malwida von Meysenbug ne m'avait parlé de lui qu'en termes très vagues et affectueux, qui ne m'avaient laissé aucune impression nette (elle n'a jamais vu en lui que l'auteur de l'*Origine de la Tragédie*, un Wagnérien dévoyé, elle se refusait à le suivre hors de l'enceinte de Bayreuth). C'est à mon retour de Rome à Paris que j'ai commencé de lire, vers 1892, les premiers articles en France sur le vrai Nietzsche des lions qui rient.¹⁹³

A cette époque paraît le premier article en France sur Nietzsche. (Le premier article est publié au mois de novembre 1891 par Théodor Wuzewa dans la *Revue Bleue*, suit après l'article de G. Valbert dans la *Revue des Deux Mondes*). Rolland explique cette parenté de ses points de vue de cette époque avec la philosophie de Nietzsche :

¹⁹² *Mémoires*, p. 106.

¹⁹³ Lettre à R. Wilson du 29 juin 1936, ARR.

Je n'ai pas cherché à le (Nietzsche) connaître de plus près: car j'étais déjà, comme d'autres amis français de ce temps, dans un même courant d'esprit. Nous n'avions pas besoin de Nietzsche. L'Übermensch flottait dans l'air du temps. Nietzsche n'a point fait l'air du temps: il en est sorti; il en a seulement été la fleur la plus éclatante.¹⁹⁴

Il s'en explique dans ses *Mémoires* aussi:

Nous avons été ainsi nombre de jeunes hommes, qui respirions l'atmosphère nietzschéenne avant de savoir même que Nietzsche existât. Cela ne surprendra que ceux qui croient que ce sont les grands hommes qui créent l'atmosphère de leur temps. Les grands hommes sont ceux qui traduisent avec plus d'éclat l'âme du temps qui va naître et ses effluves. Mais ces effluves nous baignaient, sans que nous eussions besoin qu'un de nos aînés nous le révélât. Nietzsche été le major de notre promotion; mais notre promotion s'était formée sans lui.¹⁹⁵

Et quant à Orsino il dit: «Le fort, le victorieux, le joyeux, le carré de corps et d'âme, l'homme qu'attendait le prophète, dont moi et lui, mon condottiere, nous ignorions totalement l'existence.¹⁹⁶

Donc, de nouveau parenté, mais non influence. L'influence est venue, nous l'avons vu, de la Renaissance italienne et de son cortège de «Übermensch» avant que fût créée la notion de l'Übermensch:

J'ai dû beaucoup à Rome, où j'ai vécu plusieurs années à sa sérénité héroïque, à l'Italie de la Renaissance, à son torrent d'*Übermenschheit*. Je vous assure que quand on a bu à cette source d'énergie, on n'a plus besoin des leçons de Nietzsche (qui lui-même s'y est baigné).¹⁹⁷

Il existe encore un témoignage de la plume de Romain Rolland, daté de 1928, lorsqu'il envoie la traduction allemande d'*Orsino*, faite par Malwida, à Berta Schlegel:

Comme vous le verrez, il y a là beaucoup de faiblesses de jeunesse. Mais il y a aussi, ça et là, des éclairs. Ils venaient de mon premier choc avec l'Italie de la Renaissance. On pourrait croire que Nietzsche y était aussi pour quelque chose? Mais, en 1890, je ne connaissais même pas son nom...¹⁹⁸

Ou lorsqu'il parle plus tard en 1935 dans la Préface des *Compagnons de route* de «Übermenschheit de la Renaissance» de ses premiers drames où il voit des marques «d'un Nietzsche avant la lettre». La parabole de Zarathustra qui figure comme

¹⁹⁴ *Ib.*

¹⁹⁵ *Mémoires*, p. 106/107.

¹⁹⁶ Lettre citée à R. Wilson.

¹⁹⁷ *Ib.*

¹⁹⁸ Lettre du 18 novembre 1928, ARR.

motto de notre présentation de *Orsino*, exprime les idées qui préoccupaient Romain Rolland et le groupe qui s'était formé plus tard autour des *Cahiers de la Quinzaine* de Péguy. Pour eux, c'était une façon de réagir contre le scepticisme de Renan et cette atmosphère spirituelle dont nous avons parlé dans notre *Introduction*. Pour Rolland, la puissance qu'il ambitionne doit être source de joie. Il l'admirait dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, il l'avait trouvée chez Spinoza: «O rire de Zarathustra! Je n'ai pas attendu Nietzsche pour te connaître. Tu résonnes ici (chez Spinoza), mais de quelles harmonies plus belles et plus pleines! Et comme elles sont proches de celles de l'Ode à la Joie!»¹⁹⁹ Qui plus est, il faut noter que Rolland n'aimait pas le plus Zarathustra. Il écrit par exemple à son ami Suarès: «Je regrette que tu aies fait la connaissance de Nietzsche par son Zarathustra. Je t'avais dit que c'était pour moi le plus faible de ses livres».²⁰⁰

Mais il s'enthousiasma de l'*Origine de la Tragédie*:

Je relisais, ces jours-ci, l'*Origine de la Tragédie*. Quelles admirables pages! des intuitions poétiques, ou plutôt musicales, pareilles à des fragments de symphonies colossales où palpitent des mondes. Ce n'est pas seulement la vie de la raison, ou de l'observation vraie; c'est l'énorme vie obscure, inconsciente de la Nature, qu'on sent s'agiter au fond de cette redoutable pensée.²⁰¹

Nous ne savons à quel moment il lisait ce livre, mais il ne le connaissait pas lorsqu'il écrivait ses premiers drames.

A juger d'après son *Journal*, Rolland était assez sévère pour Nietzsche lors du conflit de Nietzsche avec Wagner. En ce moment-ci, Romain Rolland était encore adorateur passionné de Wagner. Plus tard, il va corriger son attitude envers Wagner et respectivement envers Nietzsche. Cela se voit dans son *Théâtre du Peuple*. Chercher l'influence de Nietzsche dans le programme de son *Théâtre du Peuple* et dans la mise en oeuvre de ce programme, dans le *Théâtre de la Révolution*, serait en contradiction avec ce que nous avons déjà dit pour Romain Rolland et ses camarades de la RAD et des *Cahiers* de Péguy. La lettre datée du mois de juillet 1905, nous éclaire le plus nettement l'opinion de Rolland sur Nietzsche:

Je ne puis ouvrir ses livres, de loin en loin, sans en ressentir un choc: comme si un éclair venait de passer devant mes yeux. C'est un grand poète (en prose) et, comme moraliste: j'entends comme analyste des sentiments et des âmes, je le trouve à peu près unique en Allemagne. Il ne satisfait point, il irrite; mais il rend l'inappréciable service, surtout à des Allemands, de faire entendre une parole libre absolument libre, dégagée de tout

¹⁹⁹ *Le Voyage intérieur*, p. 47.

²⁰⁰ Lettre à Suarès du 17 août 1905, AAR.

²⁰¹ *Ib.*, 27 juin 1904.

préjugé de race, d'habitude, de pensée, d'éducation esthétique ou morale: et cela est sain. Il est la Solitude libre. Il est bon de s'y retremper de temps en temps.²⁰²

Rolland voit en lui d'abord un penseur, un artiste qui s'était élevé au-dessus de son milieu, qui s'y trouve solitaire, comme Romain Rolland, lui-même, s'y trouvait dans le sien. Toutefois il écrit en 1909:

Non, je n'aurais pas voulu de Nietzsche. Mais j'ai besoin de calme et d'harmonie en moi et autour de moi. Je n'aime pas beaucoup les Goethe malades. Ces deux mots ne vont pas ensemble. Hélas! le monde a tant besoin d'harmonie. Il est si déséquilibré déjà. Un Nietzsche risque de l'affoler tout à fait.²⁰³

En apparence, ce texte est en contradiction avec celui de 1905. Cependant il n'en est rien, ou bien il l'est dans la mesure où Romain Rolland portait en lui des contrastes. D'après le premier texte il estime en Nietzsche tout ce qui le fait se distinguer des autres Allemands, ce qui est en lui sain, et d'après le second texte, il sent le danger que porte la philosophie de Nietzsche. Romain Rolland est très proche de Nietzsche lorsque celui-ci critique la société allemande, ce qu'il fera lui-même, dans le IV^e livre de *Jean-Christophe*. Une lettre l'affirme: «Quant à cet *idéalisme passionné et naïf* des Allemands, dont vous parlez, c'est précisément mon principal grief contre l'Allemagne: Je sens, sous ce prétendu idéalisme, beaucoup d'hypocrisie».²⁰⁴ Mais il voit en même temps le danger que représente Nietzsche:

Je trouve dans la pensée allemande d'aujourd'hui une force barbare et raffinée, d'une incontestable puissance, mais des germes de folie, un délire d'orgueil et une volonté malade, malgré ses sursauts héroïques. Nietzsche règne, même chez ceux qui le combattent. C'est un océan terriblement dangereux pour l'âme allemande actuelle.²⁰⁵

Lorsque, durant son séjour en Allemagne vers la fin du siècle dernier, il fait une connaissance plus approfondie de l'Allemagne (de R. Strauss aussi), il est encore plus sûr d'avoir raison: «J'ai idée que l'Allemagne ne gardera pas longtemps l'équilibre de la toute puissance. Le vertige souffle dans son cerveau. Nietzsche, R. Strauss, l'empereur Guillaume, il y a du néronisme dans l'air».²⁰⁶ L'histoire a montré qu'il avait raison.

Donc, Romain Rolland voyait en Nietzsche celui qui dénonce, mais répand à la fois, les germes morbides, l'analys-

²⁰² Lettre du 23 juillet 1905, ARR.

²⁰³ Lettre du 7 décembre 1909, ARR.

²⁰⁴ Lettre du 1^{er} octobre 1904, ARR.

²⁰⁵ Journal, Fragments, 22 janvier 1898, ARR.

²⁰⁶ *Ib.*

te d'une crise dont l'expression et la victime sera Nietzsche, lui-même.

On a souvent cité le nom d'Ibsen en parlant du théâtre de Romain Rolland. En effet, Rolland suit attentivement depuis 1891 tout ce qui est publié ou joué d'Ibsen en France, donc au temps qu'il écrivait ses premiers drames. La question de l'influence d'Ibsen peut donc se poser. Voyons d'abord ce que le jeune Rolland pouvait connaître du théâtre d'Ibsen, soit d'après ses lectures ou d'après les pièces jouées à Paris. En 1889 on a déjà traduit *Les Revenants* et *La Maison de poupée*, en 1891 *Rosmersholm* et *Le Canard sauvage*. En 1890 on joue au Théâtre Libre *Les Revenants*, et l'année suivante *Le Canard sauvage*. Mais à cette époque Rolland se trouve en Italie et ce n'est qu'après son retour qu'il eût l'occasion de voir Ibsen sur la scène. En ce moment Ibsen a déjà trouvé en France des amis et des adversaires. J. Lemaître dit à ce propos: «Ibsen est certainement l'auteur étranger qui a fait le plus de bruit chez nous depuis Tolstoy».²⁰⁷ D'un côté, une partie de la critique, sous l'influence de la théorie des climats de Montesquieu, ne voit en lui qu'un représentant de la littérature nordique, trop influencée par le climat. Pour ces milieux les pièces d'Ibsen sont pleines d'une psychologie sombre et morose. Mais peu à peu, Ibsen trouve des adhérents, surtout parmi les jeunes. Bien sûr, dans cet enthousiasme pour Ibsen il y avait du snobisme aussi. «Les soutiens de la société» applaudissaient Ibsen tout comme la noblesse française Beaumarchais.

En parlant d'*Orsino* nous avons vu quelle influence eut sur Rolland l'Italie. Il sera en conséquence sensible à cette atmosphère, créée par le climat, dans les pièces d'Ibsen, mais il n'en tire pas de conclusions négatives en ce qui concerne son théâtre. Il nota en 1891: «Tout ce drame d'Ibsen, tout cet art du Nord, je l'entends qui gémit: — Donnez-moi le soleil».²⁰⁸ C'est ce qui l'attire dans cet art, comme cela l'attirait dans la musique de Strauss. N'oublions pas que c'est l'époque de son retour de l'Italie, lorsqu'il a la nostalgie du soleil. Il est attiré par ce qui manque à cet art et à lui-même: «Et c'est le soleil que je voudrais donner. Ils en ont tant besoin ici!... Et j'en ai tant besoin, moi-même»...²⁰⁹ Outre cette affinité de caractère sentimental et la sympathie pour une atmosphère spécifique, il signale surtout la grandeur de l'auteur, lui-même: «On peut penser tout ce que l'on voudra de la valeur dramatique des pièces d'Ibsen; mais c'est une grande âme que l'auteur»,²¹⁰ nota-t-il après avoir vu *Rosmersholm* au Théâtre

²⁰⁷ *Journal des Débats*, 25 août 1892.

²⁰⁸ *Mémoires*, p. 130.

²⁰⁹ *Ib.*

²¹⁰ *Ib.*

de l'Oeuvre en 1893. Ensuite, il s'arrête à l'aspect idéologique du théâtre d'Ibsen, aux problèmes sociaux et moraux qu'il pose. Il y voit d'abord la différence entre Ibsen et le répertoire standard du théâtre français de cette époque, mais aussi la différence entre les conceptions dramatiques d'Ibsen et ses propres conceptions. Ces réflexions aboutiront à une lettre qu'il adresse le 5 juillet 1894 à Ibsen. Cette lettre représente d'une part une confession, et d'autre part, c'est une recherche à trouver des réponses à ses doutes. Pour l'intérêt de son contenu, nous la citons presque en entier :

... Toute la jeunesse, j'ai cherché autour de moi, dans l'angoisse morale à laquelle les enfants sont abandonnés aujourd'hui, un appui. J'ai trouvé partout l'ironie ou l'apathie, l'indifférence satisfaite, —sauf en un seul homme, d'une pitié évangélique, — Tolstoy. —

J'ai fini par prendre ma partie de la solitude, et par chercher le secours en moi. Ainsi, je suis sorti de l'obscur forêt, où j'ai failli me perdre. Trois ans en Italie achevèrent de me pacifier.

Cependant, je me sentais inquiet, en lisant vos terribles oeuvres qui me remuaient jusqu'au fond: — «Ai-je donc tort, pensais-je, de me désintéresser dans mon art des problèmes sociaux et moraux de mon temps?». Car je ne voulais représenter qu'une humanité héroïque, issue de la terre, mais plus saine et plus puissante, dans le mal comme dans le bien; des héros de la volonté, des hommes libres, aux prises avec le destin, et ne lui cédant point; des âmes souriantes et apaisées, dans les pires désastres. Et il me semblait qu'on ne pouvait faire un plus grand bien aux hommes de notre triste époque que de leur souffler l'énergie et l'exemple de l'héroïsme, de reposer leur coeur découragé dans le spectacle du bonheur.

... Je ne puis souffrir le dandysme de l'art et de la pensée; et surtout, le néomysticisme littéraire d'aujourd'hui m'est odieux. Je me sens si étranger à ce qui m'entoure, que j'écris pour moi seul; j'ai fait cinq ou six drames; quand l'un est fini, j'en commence un autre. Mais par instant, on se sent, malgré moi, troublé d'une telle solitude...

Dans le désarroi de la conscience humaine d'à présent, dans ce vertige de la pensée qui oscille du scepticisme frivole au fade mysticisme, c'est un spectacle bienfaisant que la vue d'un Homme, d'un être puissant, qui pareil à une force de la nature, porte en lui sa loi et sa nécessité d'être²¹¹

A la différence de Tolstoï, Ibsen lui répondit le 23 juillet 1894 avec quelques phrases de courtoisie conventionnelle:

Cher Monsieur, Il y a dans ce que vous m'écrivez, des choses sur lesquelles je serais bien tenté de vous donner mon opinion. Mais il faut que j'y renonce: le travail, qui m'occupe en ce moment, me force à réduire ma correspondance au minimum, et je dois me borner à vous dire que votre lettre m'a inspiré une

²¹¹ Lettre à Ibsen du 5 juillet 1894, ARR.

bien vive sympathie et que mes vœux les plus sincères vous accompagnent. Votre dévoué Henrik Ibsen.²¹²

Est-ce cette brève réponse qui sollicita le jeune Rolland (il avait 28 ans) à dire un peu plus tard à Malwida: «Soyez tranquille, je n'imiterai Ibsen, ni Björnson», ce que nous avons déjà cité. Probablement pas, car il a en ce moment l'objectivité nécessaire, il voit en Ibsen, comme d'ailleurs en Björnson, des initiateurs du drame social, qui a, d'après lui, une vitalité extraordinaire «car il a jailli spontanément des souffrances, des doutes et des aspirations présentes, et il fait partie intégrante de l'action».²¹³

Mais ayant connu plus à fond le théâtre d'Ibsen, il en aperçoit naturellement les faiblesses. Après avoir assisté à la première du drame *Le petit Eyolf*, il nota dans son Journal:

Chaque fois que je vois un drame d'Ibsen, je pense, au premier acte: Voilà le vrai théâtre! Il est fait avec notre chair, nos douleurs et notre vie; ce n'est pas du rêve vain, qui se ferme les yeux au monde de notre temps. Le drame bourgeois, moderne et symbolique d'Ibsen, est superbe pour poser les questions; il ne les résoud pas. C'est une exposition. Elle s'arrête en route.²¹⁴

L'intransigeant Rolland voulait qu'Ibsen aille plus loin, il lui reproche son amertume, sa présentation des faiblesses intimes. Il veut voir en lui l'apôtre qui doit donner l'exemple de l'énergie et de la force: «Lorsque le Christ souffrit aux Oliviers, fit-il à ses disciples l'aveu de ses faiblesses»?²¹⁵ Justement en raison de cette résignation d'Ibsen et de son opportunité, Romain Rolland est d'avis qu'il ne conviendrait pas à un public ouvrier, non plus au Théâtre du Peuple. Cela ne signifie pas qu'il rejette en bloc tout le théâtre d'Ibsen. Au contraire, il trouve certaines conformités de points de vue: la confrontation entre l'individu et l'État. Il montre des sympathies pour son féminisme. Il apprécie le côté moral du théâtre d'Ibsen — il admire, en particulier, la dénonciation du mensonge social, de toute hypocrisie et voit toute la grandeur de la foi des hommes qui se sacrifient pour les autres (Solnes, Brand). Etant donné que c'est à cette époque qu'une nouvelle conception de l'héroïsme, qui ressemble à celle d'Ibsen, se manifeste chez Romain Rolland, il existe une opinion selon laquelle cette influence viendrait de lui. Nous voyons cette nouvelle conception déjà dans le drame *Le Siège de Mantoue*, dans *Savonarole* et dans les drames *St. Louis* et *Aërt* qui ont été publiés. Toutefois,

²¹² Lettre d'Ibsen à Romain Rolland du 23 juillet 1894, ARR.

²¹³ *Le Théâtre du peuple*, p. 146.

²¹⁴ Journal intime, 8 Mai 1895., ARR.

²¹⁵ *Souvenirs de Jeunesse*, p. 131.

il nous semble que ce changement est dû avant tout à la maturation idéologique du jeune Rolland, à sa meilleure connaissance et compréhension des personnages héroïques de la Renaissance, libérés de cette patine d'un enthousiasme subjectif du jeune Rolland, et certainement à ces nouvelles conceptions esthétiques. On ne peut que supposer qu'Ibsen l'avait peut-être aidé pour qu'il prenne plus tôt et plus facilement conscience de lui-même.

Si nous voulons tirer quelques conclusions sur les influences mentionnées, force nous est de répéter que celle de Shakespeare fut la plus puissante. Elle se manifesta aussi la première, d'abord dans les conceptions dramatiques du jeune Rolland, s'élargit ensuite du domaine esthétique en domaine beaucoup plus large, on pourrait dire qu'elle se transforme en philosophie. Sous cette forme l'influence de Shakespeare reste présente en permanence.

L'influence de Renan avait dans la jeunesse de Rolland une grande importance. Le jeune Rolland fut impressionné par la philosophie de Renan de façon qu'elle se manifesta directement dans son premier essai dramatique. Contrairement à l'influence de Shakespeare, celle d'Ibsen fut dépassée au fur et à mesure de l'évolution dramatique et philosophique du jeune Rolland. En ce qui concerne Wagner, Rolland s'enthousiasma de ce que Wagner recherchait une expression artistique intégrale et universelle, de son génie musical; mais il se rend compte très rapidement des faiblesses et des erreurs de ses réalisations dramatiques; c'est alors qu'il sépare le génie musical des conceptions idéologiques et dramatiques de Wagner; à la fin il n'admire que le génie musical. L'influence de Nietzsche, bien qu'elle puisse sembler évidente, particulièrement dans *Orsino*, est à rejeter vu que le jeune Rolland ne le connaissait guère à ce moment-là. Il s'agissait de l'identité des points de vue de Nietzsche et de Rolland, qui furent, pour tous les deux, le résultat de leur attitude négative à l'égard de la société et de la culture de leur époque. Mais ce ne fut qu'une identité temporaire qui disparaît dès que Romain Rolland prend conscience de son parti pris dans la glorification des «surhommes» de la Renaissance. En ce moment, il prendra une attitude négative envers Nietzsche lui-même, sans nier pour autant la grandeur de sa révolte, et voyant à la fois, quel danger courrait l'esprit allemand avec la glorification de la puissance d'un Nietzsche. Quant à l'influence d'Ibsen, nous y avons remarqué le refus conscient de Rolland, puis l'hésitation et à la fin le rapprochement. Cependant lorsqu'il accepte le drame historique Romain Rolland s'éloigne d'Ibsen.

En conséquence toutes ces influences présumées, excepté celle de Shakespeare, n'étaient pas des influences dramatiques

directes à l'époque où il écrivait les drames inédits. Comme influences philosophiques et morales, elles furent dépassées dans la mesure que Romain Rolland s'approchait, de plus en plus, de sa propre orbite de circulation.

V

Romain Rolland et le théâtre après les drames inédits

«Le nouveau est venu, l'ancien a passé.» (Schiller à Goethe en 1804, citation d'après *Le Théâtre du Peuple*, p. 65)

Avant de passer à l'évaluation des drames inédits de Romain Rolland, il est nécessaire de présenter, au moins sommairement, les activités théâtrales de Romain Rolland après 1896. C'est l'année du dernier drame inédit, mais ce n'est pas la date d'une rupture complète avec le théâtre. Il publie dans les années qui suivent une série de drames dont certains seront joués, et il écrira sur les problèmes du théâtre. Mais parallèlement avec cette activité théâtrale, il a, déjà après 1896, d'autres projets de telle sorte que le théâtre n'est plus pour lui l'unique possibilité de création artistique. *Jean-Christophe*, les biographies de grands hommes, les travaux de musicologue le préoccupent de plus en plus et c'est ainsi que l'année 1901 marque un tournant, une nouvelle étape de sa vie et de ses créations. C'est aussi l'année où se termine la crise intime qui commença en 1896 et dont nous avons parlé au chapitre II. A son «adieu» au théâtre contribuèrent certainement ses premiers contacts avec le monde du théâtre, l'insuccès du *Théâtre du Peuple*. Après la guerre de 1914—1918, il retournera au théâtre, il est vrai rarement, restant fidèle à sa passion de jeunesse.

En 1898 il connaît le premier succès sur la scène avec le drame *Les Loups* et il commence son cycle des drames de la Révolution française. Parallèlement, toujours plus nettement, se cristallise l'idée du Théâtre du peuple. C'est en 1886/87 que Tolstoï exerça sur lui une influence en dirigeant le jeune homme et sa pensée vers l'action et le rôle social de l'art. Mais la vision de l'art social de Tolstoï fut trop sombre. Grâce au séjour en Italie, cette influence littéraire-morale fut surmontée. Mais après qu'il fût ébloui par le soleil italien, après qu'il fût fasciné par les héros de la Renaissance, il voit que, à côté de la lumière existe l'ombre et que la Renaissance en avait à profusion. Au mois de février 1896 il lit une biographie d'Arétino ce qui confirme son opinion que la lâcheté, l'hypocrisie, la corruption, tous les vices de l'esprit et du cœur se cachaient sous le lustre de l'Italie du 16^e siècle tout comme dans le Paris de son époque. Il voit l'envers de la médaille de l'individuali-

sme héroïque qui reste en fin de compte isolé: «Il tranche ses liens d'avec la communauté, il a fait le vide autour de lui, et comme Coriolan et Hotspur, il clame, s'agite et tombe, dans la fosse qu'il a creusée».²¹⁶ Il s'y trouve une confirmation de sa propre attitude, car il commence à comprendre que la vie est «dans la communion des hommes».²¹⁷ D'abord spontanément, ensuite consciemment, Rolland accepte l'idée sur la nécessité de transformations profondes non seulement de l'art, mais aussi de la société. De ces conceptions va résulter un nouveau programme: «Je veux montrer, dans une étude sur l'art socialiste le renouvellement des sujets et des individualités, l'harmonieuse santé, la virile raison d'être de l'art nouveau».²¹⁸ De ce programme il a réalisé une série d'articles qu'il réunira plus tard (1903) dans le livre *Le Théâtre du Peuple*, essai d'Esthétique d'un théâtre nouveau. En même temps un nouveau sujet s'offre à sa création:

L'Affaire Dreyfus a eu, chez moi, cet effet, de réveiller la Révolution Française. (Les Loups, qui sont nés de l'Affaire, ont ouvert la porte à tous les autres drames de la Révolution, et j'ai conçu, en ces années 1897—1901, une Epopée du Peuple Révolutionnaire, qui se déroulerait dans l'arène d'un Théâtre du Peuple). Elle m'envahit. Je respirai les passions des masses qui prirent la Bastille, et les fureurs de la Convention. Les Génies d'Action que j'évoquais me communiquèrent leur optimisme héroïque. Il me sauva, en ces années, où sans leurs secours, tout conspirait à me ruiner.²¹⁹

Avant de donner un aperçu sommaire de ses drames traitant la Révolution française, examinons quel cadre il leur avait destiné, sur quelles positions théoriques il se plaçait en les écrivant et ce qu'il envisageait par le titre «Théâtre du Peuple».

Pour mieux comprendre ses conceptions regardons d'abord dans quel contexte chronologique s'insère *Le Théâtre du Peuple* de Romain Rolland.

1. *Le Théâtre du Peuple*

Lorsque Romain Rolland écrivait en 1892 son *Credo* artistique (nous l'avons déjà mentionné), il était isolé, sans contacts directs avec les milieux littéraires de Paris. Cependant vers 1896/97 il rencontre des amis qui partageaient ses idées:

De retour à Paris mes efforts associés à ceux de jeunes écrivains pour tâcher de fonder un Théâtre du peuple s'inspirèrent

²¹⁶ *Compagnon de route*, p. 216.

²¹⁷ *Ib.*

²¹⁸ *Journal*, 1895, ARR.

²¹⁹ *Compagnon de route*, p. 11.

des modèles de l'ère Elizabéthaine. Mais sans aucune idée d'imitation, désormais, pleins de nos propres passions et conscients de nos forces, nous rêvions d'un théâtre historique qui ressuscitât les puissances endormies du passé de notre peuple, comme fut pour le sien l'auteur de deux Richard et des quatre Henry.²²⁰

Bien que l'idée de la fondation d'un Théâtre du Peuple, ne fût pas neuve (Rousseau, Diderot Mercier, B. de Saint-Pierre, J. M. Chénier, les révolutionnaires, V. Hugo, Michelet travaillaient à sa réalisation) c'est la première tentative collective après la Révolution française et elle se distingue des précédentes par la largeur et le sérieux de son programme. La démocratisation de la société qui allait grandissant est à la base d'un nouvel essort que cette idée voit vers la fin du 19^e siècle, non seulement en France, mais aussi dans d'autres pays de l'Europe. En Autriche on fonde par exemple le «Volks-theater» en 1889, en Allemagne en 1894 le «Berliner Schiller Theater» et la «Freie Bühne de Berlin» en 1889 et elle devient l'année suivante la «Neue Freie Volksbühne». La Belgique a à cette époque ses Maisons du Peuple où l'on joue depuis 1892 des spectacles populaires. En Suisse il y a une tradition de ces représentations théâtrales du peuple, qui se fait mieux sentir vers la fin du siècle. La ville de Budapest a son «Théâtre du Peuple» en 1875. En Russie il y a, vers les années 1870/1880 des tentatives pour fonder un Théâtre du Peuple, liées au mouvement nommé «Narodnjaštvo». Ostrovski propose par exemple, en 1882 à Aleksandre III de fonder un théâtre permanent pour les ouvriers à Moscou dont le répertoire sera «sain». (Il va sans dire que son projet ne fut pas accepté).

En France les partisans d'un Théâtre du Peuple se rassemblent vers la fin du siècle autour de la RAD où collabore Romain Rolland, lui aussi. Alors que le Théâtre du Peuple ne fut nécessaire à la majorité des collaborateurs que pour un succès et une affirmation personnelle plus rapides, Romain Rolland, comme toujours, s'adonna avec la plus grande sincérité et passion à la réalisation programmatique et esthétique du nouveau théâtre. En 1899 Rolland donne l'initiative d'un Congrès International ayant comme objet le Théâtre du Peuple:

Nous organisons en ce moment un Congrès d'étude et d'action, dont l'objet est le Théâtre populaire. Nous voulons grouper les efforts multiples (parfois même opposés) qui sont disséminés dans toute l'Europe pour fonder un art de tous, et non de quelques privilégiés. — Pour cela nous voulons leur fournir un terrain de discussion générale et d'entente, en conviant nos amis Européens à un Congrès, qui aura lieu l'an prochain, à Paris, à l'occasion de la centralisation d'idées créées par l'Exposition, —et dès à présent

²²⁰ *Ib.*, p. 65.

en faisant appel à leurs communications, à leurs pensées, par une grande Enquête sur le théâtre populaire que va organiser une revue parisienne.²²¹

Romain Rolland fut auteur d'une circulaire adressée aux particuliers et aux groupes s'intéressant ou participant déjà aux manifestations de ce genre afin d'échanger les expériences et préparer le Congrès. Les questions posées dans la circulaire se rapportent au répertoire et les conditions matérielles du Théâtre du Peuple, ainsi qu'à la proposition d'ouvrir le Théâtre du Peuple dans les grandes villes d'Europe. Rolland développe ici la thèse sur la nécessité de relier la vie et l'art, la vie et le théâtre aussi: «Pour le salut de l'art, il faut lui ouvrir les portes de la vie».²²² De plus, il envisage un théâtre pour tous les hommes avec un programme très élargi: «Il ne s'agit pas d'élever la tribune d'une classe: prolétariat, ou élite intellectuelle; nous ne voulons être les instruments d'aucune caste: religieuse, politique, morale, ou sociale; nous ne voulons rien supprimer du passé ou de l'avenir.»²²³

Le 5 novembre 1899 la RAD publie la lettre adressée au ministre de l'éducation nationale où on cherchait un soutien dans l'action pour la formation du Théâtre du Peuple; on lui fait un rapport sur l'enquête en cours et le concours lancé par la revue pour un projet de Théâtre du Peuple. A cette époque on forme un comité pour évaluer les matériaux du concours.²²⁴ Lorsque Romain Rolland entre à la rédaction il s'engage encore plus activement. Le ministre promet son aide et nomme comme délégué Adrien Bernheim qui se rend en Allemagne pour étudier les problèmes liés au Théâtre du Peuple.

Cependant dans le Comité il y a des différends, car certains membres de la rédaction et du comité croient qu'un danger menace leur action de la part de l'État qui pourrait compromettre leur indépendance. Le Projet de théâtres populaires de Morel a le Prix de la RAD, qui le publie au mois de décembre 1900. Le Comité se réunit encore quelquefois et après cessa ses activités. Les différends sur la physionomie du Théâtre du Peuple au sein du comité en furent la raison. Tous les membres du Comité ne se mettaient pas d'accord, parmi autres, en ce qui concerne les buts du nouveau théâtre, le répertoire et le

²²¹ *Cahier 1*, Lettre du 9 avril 1899.

²²² *Le Théâtre du Peuple*, p. 209.

²²³ *Ib.*, p. 208—211.

²²⁴ Étaient membres du Comité: Henry Bauer, Lucien Besnard, Maurice Boucher, Georges Bourdon, Lucien Descaves, Robert de Flers, Anatole France, Gustave Geffroy, Jean Jullien, Louis Lumet, Octave Mirbeau, Maurice Pottecher, Romain Rolland, Camille de Sainte-Croix, Edouard Schuré, Gabriel Trarieux, Jean Virgnaud et Emile Zola. Tous les membres, excepté Boucher, France et Zola, prenaient part active aux activités du Comité.

rôle de l'État. Faut-il destiner ce théâtre à toutes les classes, comme l'estimait alors Romain Rolland; faut-il jouer le répertoire de l'ancien théâtre ou bien attendre que l'art nouveau donnât au théâtre, lui-aussi, une nouvelle forme nourrie aux forces nouvelles et fraîches du peuple; faut-il s'appuyer sur l'aide de l'État, car il y a danger, pensent certains membres, que dans ce cas, l'État par son intervention ne fasse d'une entreprise de quelques enthousiastes passionnés, une entreprise bureaucratique. Parmi les résultats positifs de cette action autour de la RAD figure l'inauguration de l'Université du Peuple dans la rue Mouffetard, le 28 janvier 1900 où jouent les théâtres subventionnés. Il faut mentionner aussi les essais du Théâtre du Peuple de Belleville, et ceux de M. Beaulieu, qui ouvre le 14 novembre 1903 le «Théâtre du Peuple» à Clichy.

Si nous suivions les revues après 1903 (l'année de la publication du *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland) nous verrions qu'il y avait d'autres essais, propositions et projets pour un Théâtre du Peuple. Peut-être ces activités ne furent interrompues que pendant les années de la guerre 1914—1918. Lorsque Pottecher, fondateur du «Théâtre du Peuple» de Bus-sang et collaborateur à la RAD, puis F. Gémier, réalisateur parisien du *14 Juillet* de Romain Rolland au mois de mars 1902²²⁵ invitent de nouveau Romain Rolland de se joindre aux activités liées au Théâtre du Peuple, Rolland refuse:

Au reste, depuis que j'ai publié mon livre sur le *Théâtre du Peuple*, ma pensée a évolué (en bien ou en mal peu importe). Je ne puis plus avoir l'air de prendre la tête d'un mouvement qui tout en m'étant sympathique ne répond plus tout à fait à mon idéal actuel.²²⁶

Or, Romain Rolland a compris son erreur et estime qu'il n'est pas possible de séparer le théâtre de la politique et qu'un théâtre au-dessus des classes ou englobant toutes les classes, est une utopie. Il est conscient qu'il n'est pas possible que la classe bourgeoise édifie l'art d'une autre classe, qu'elle se mette devant le peuple comme dirait Michelet. Au mois de septembre 1903, il déclare à la «Tribune libre» quant à ces questions: «Je me suis convaincu, depuis quelques années, qu'il n'y a plus moyen à l'heure actuelle de séparer le théâtre de la politique».²²⁷ Pour lui un renouvellement complet du théâtre en France est indispensable; il est possible seulement avec une révolution ou évolution sociale. Il a conscience des dévia-

²²⁵ La pièce fut retirée du programme après 29 représentations malgré le succès auprès du public.

²²⁶ Lettre à Pottecher du mai 1914, ARR.

²²⁷ La Tribune libre, septembre 1903.

tions du Théâtre du Peuple après 1903. Il en parle à l'occasion de l'enquête que la RAD entreprend en 1907 :

Depuis que j'ai écrit mon livre, le théâtre populaire a dévié, comme je le craignais, en succursale du théâtre bourgeois. A vrai dire, je suis convaincu aujourd'hui que seule une société nouvelle pourra élever le théâtre nouveau. Le théâtre du peuple doit être l'œuvre du peuple. Notre société bourgeoise a beau faire: l'art populaire n'est pour elle qu'une mode, un dilettantisme sans vérité, sans nécessité profonde, quand il n'est pas une entreprise commerciale.²²⁸

Après la Première guerre mondiale, nous voyons de nouveau des essais en vue d'un Théâtre du Peuple, en particulier lorsque en 1920 F. Gémier est nommé directeur d'un Théâtre National Populaire. Le mouvement se réanime en 1936 durant l'euphorie qui accompagne le Front Populaire, lorsqu'on joue avec grand succès le *14 Juillet* de Romain Rolland dans le nouveau Théâtre du Peuple. Après la Deuxième guerre mondiale, et particulièrement depuis 1951, le Théâtre National Populaire réalise avec plus ou moins de succès, sous la direction de Vilar et de son successeur Wilson, certaines idées que Romain Rolland avait lancées. La troupe de Planchon essaie également de créer un théâtre du peuple moderne. Toutefois, la question d'un véritable Théâtre du Peuple, reste ouverte, non seulement en France, mais aussi dans les pays socialistes.

Passons maintenant aux conceptions de Romain Rolland sur le Théâtre du Peuple d'après son livre *Le Théâtre du Peuple*, livre qui peut servir d'introduction à ses drames de la Révolution française. Le livre donne dans son sous-titre son sujet et les problèmes qu'il traite. C'est un essai d'une esthétique du nouveau théâtre, exposée sous forme d'articles, publiés dans la RAD de 1900 à 1903. La préface de 1903, date de la publication du livre, peut se résumer avec l'idée de William Morris, élève de Ruskin: «L'Art doit être fait pour le peuple et par le peuple». Romain Rolland dit qu'il s'agit d'élever le Théâtre «par et pour le peuple».²²⁹ Donc, il n'est pas question d'ouvrir de nouveaux théâtres qui ne seraient neufs que d'après le nom, alors qu'ils ne seraient, en effet, que des théâtres bourgeois comme auparavant. Une autre idée essentielle, tant soit peu utopique, de la première Préface est celle d'une nouvelle société qui a besoin d'un art nouveau: «Il s'agit de fonder un art nouveau pour un monde nouveau».²³⁰ Prenant cette idée comme point de départ Rolland analyse le rapport peuple-théâtre. Il désire que les portes du théâtre soient grand ouvertes au peuple, ce qui lui permettrait de connaître les trésors de la culture nationale et mondiale, d'autre part il envisage un

²²⁸ RAD, le 21 janvier 1907.

²²⁹ *Le Théâtre du Peuple*, Préface à la première édition, p. XXI.

²³⁰ *Ib.*, p. XII.

art nouveau destiné aux masses, qui demande au théâtre une nouvelle acoustique et optique et tout un ensemble de conditions matérielles et morales spéciales. Son livre comprendra donc, deux parties principales: le théâtre du passé et le théâtre de l'avenir.

De Molière, en passant en revue la tragédie classique, le drame romantique, le théâtre bourgeois dans le cadre du théâtre français, et du répertoire étranger la tragédie grecque, Shakespeare, Schiller, Ibsen, Wagner, Romain Rolland analyse l'héritage dramatique en rapport avec le public populaire.

Il commence avec Molière car il considère que chez lui il y a le plus d'éléments pour un théâtre comique populaire, bien que ses comédies soient chargées du goût et des conventions de son temps ou autrement dit, qu'elles soient accordées au diapason de son temps. En dépit de cela, la comédie classique peut, selon Romain Rolland, approvisionner au début le théâtre du peuple, mais elle ne peut pas lui suffire.

C'est une autre question si, en France, il existe un répertoire dramatique capable de développer «les puissances héroïques de l'âme, la vigueur de ses passions et de sa volonté».²³¹ car c'est en cela que consiste la fonction du théâtre, dit Romain Rolland. Comme exemple il cite la tragédie classique du 17^e siècle — en premier lieu Racine, puis Corneille. Chez Racine le public populaire se réjouit de l'intrigue et des éléments du mélodrame, alors que les analyses psychologiques subtiles de Racine lui restent étrangères. Cela ne diminue nullement la valeur de Racine, ni celle du peuple. Ce sont deux mondes, comme dit Rolland, et il ne faut pas essayer de les rapprocher. Cependant quand Rolland souligne le rôle des femmes chez Racine et leur faible volonté comme étrangère au peuple, il oublie qu'il avait dit lui-même: «... mais un peuple est femme».²³² Bien sûr, suivant cette phrase les personnages de femmes raciniennes devraient être très proches du peuple, mais cela serait en contradiction avec les buts qu'il propose au théâtre du peuple: il doit exalter les puissances héroïques des âmes, la force des passions et de la volonté. Corneille va, en revanche, attirer le public populaire justement par les qualités qui le distinguent de Racine et qui correspondent au programme du Théâtre du Peuple de Romain Rolland. Cela sera en premier lieu son exaltation de la puissance de la volonté, de la force, sa capacité d'agir directement sur le public, c'est-à-dire d'entrer directement en contact avec lui. Il a des traits du peuple parce qu'il aime les discours, l'ardeur et peint les changements inattendus de sentiments. Toutefois chez Corneille, la forme même de la tragédie et la structure dramatique

²³¹ *Ib.*, p. 15.

²³² *Ib.*

complexe, la langue et le style sont étrangers au public populaire. Il ne comprend pas toujours et ne suit pas jusqu'à la fin les tirades des héros cornéliens. C'est pourquoi un petit nombre de tragédies de Corneille est accessible à la masse: *Horace*, *Le Cid*, *Nicomède*. On pourrait toutefois poser la question s'il y a encore un grand nombre de pièces de Corneille possédant les qualités d'un Cid, d'un Horace et d'un Nicomède?

Il va sans dire que Romain Rolland fera une critique négative du drame romantique ainsi que du drame bourgeois du 19^e siècle.

En ce qui concerne le répertoire étranger, Rolland estime qu'il serait difficile d'adapter Shakespeare pour le public populaire sans l'estropier. Le public populaire, bien que plus proche en certains aspects de Shakespeare que le public bourgeois, est assez étranger à la profondeur de la pensée complexe de Shakespeare. Cependant *Wilhelm Tell* et *Le Prince de Combourg* sont de véritables drames pour le Théâtre du Peuple. Mais la pièce de Kleist, modèle de drame patriotique, ne conviendrait pas au Théâtre du Peuple en France vu son exaltation de la monarchie prussienne. (Vilar avait moins de scrupules lorsqu'il monta avec grands succès en 1951 au TNP le drame de Kleist). Rolland mentionne les auteurs qui avaient déjà essayé d'écrire pour le peuple: Anzengruber, Tolstoï, Gorki et Hauptmann. Mais *Les Tisserands* et *La Puissance des ténèbres* sont trop sombres et destinés beaucoup plus à l'éveil de la conscience des riches qu'aux pauvres. Rolland mentionne que justement parce qu'ils s'adressaient à une élite révolutionnaire, ils ne resteront pas au répertoire du peuple libéré. En parlant de Wagner il est d'avis que *Les Maîtres chanteurs* constituent le vrai modèle d'un théâtre du peuple. Mais ce théâtre est inséparable de la musique et elle n'a pas encore en France acquis une telle popularité et qui plus est, Romain Rolland souligne le caractère décadent du théâtre de Wagner, sa mystique dont il ne faudrait pas surcharger le peuple: «Tâchons de faire une race plus saine, et qui vaille mieux que nous».²³³

Après ce bilan du passé, une question est à poser: Qu'est-ce qui reste de toute cette fortune? Rolland considère que presque rien ne reste, pas une oeuvre dans son ensemble. D'après lui, cela peut servir de répertoire aux lectures populaires, car il est possible d'en tirer des extraits et d'en faire le commentaire. Il n'apprécie pas positivement ces lectures mais voit qu'elles pourraient assumer le rôle de médiateur. Elles ont une valeur pédagogique, elles peuvent compléter les cours du soir afin de préparer l'accès à l'art véritable. Cela signifie qu'il ne faudrait pas s'arrêter là et s'en contenter.

²³³ *Ib.*, p. 47.

Après avoir donné cet aperçu historique Rolland fait une analyse du présent et des essais de création d'un Théâtre populaire d'alors. Il énonce l'idée que l'État essaie d'imposer le théâtre bourgeois sous le couvert d'un Théâtre du Peuple, vu qu'il est conscient du danger que constituerait un véritable Théâtre du Peuple:

Vous avez senti que le théâtre du peuple allait s'élever contre vous, et vous vous hâtez de prendre les devants, afin de l'élever pour vous, afin d'imposer au peuple votre théâtre bourgeois, que vous baptisez: peuple. Gardez-le: nous n'en voulons pas... *Le nouveau est venu; l'ancien a passé.*²³⁴

Ici il s'agit d'expliquer la différence de cette conception de Romain Rolland, en comparaison avec celle qu'il a exprimée dans la circulaire de 1899 à la RAD, de même qu'avec certaines conceptions de son livre *Le Théâtre du Peuple*. Ce texte date de 1903, par conséquent il s'agit d'un des derniers textes publiés à la RAD, bien qu'il ne figure pas à la fin du livre.

Suit ensuite la plus intéressante partie, les conditions esthétiques et matérielles du nouveau théâtre. Nous passons sous silence ce qu'il dit des précurseurs du nouveau théâtre bien que cela soit intéressant. Toutefois nous nous demandons pourquoi il ne mentionne pas V. Hugo parmi les précurseurs du Théâtre du Peuple s'il cite déjà Michelet: «C'est de la main de Michelet que l'idéal artistique de la Révolution et des penseurs du 18^e siècle est parvenu jusqu'à ceux d'entre nous qui, en France ont entrepris de fonder le Théâtre du Peuple.»²³⁵

Or, nous savons que V. Hugo avait proposé un plan et un programme du théâtre du peuple à la séance du Conseil d'État des 17 et 30 septembre 1849.

Selon Romain Rolland, le nouveau Théâtre du Peuple doit remplir quelques conditions fondamentales:

- 1) offrir le repos, c'est-à-dire la joie, le plaisir;
- 2) être la source de l'énergie, solliciter l'action;
- 3) contribuer au développement de l'intelligence, du jugement et de la façon de penser.

Au lieu d'une pédagogie moralisatrice et d'un dilettantisme indifférent il faut insister sur le développement de l'intelligence, du sentiment de bonheur et de force: «La morale n'est qu'une hygiène de l'esprit et du cœur. Faites-nous un théâtre qui déborde de santé et de joie.»²³⁶

Quant aux conditions matérielles, il est nécessaire, selon lui, d'exiger la simplicité du costume et du décor. Vu qu'il est

²³⁴ *Ib.*, p. 65.

²³⁵ *Ib.*, p. 86.

²³⁶ *Ib.*, p. 117.

destiné aux masses, l'architecture du Théâtre du peuple doit se conformer à ce but:

Je n'ai besoin pour le théâtre du peuple que d'une vaste salle, ou de manège, comme la salle Huyghens, ou de réunion publique, comme la salle Wagram, — de préférence, d'une salle disposée en pente, de façon que tous puissent bien voir: et dans le fond, — (ou au milieu, si c'est un cirque), — une haute et large estrade nue.²³⁷

La conséquence logique de cette conception du théâtre de masse est la nécessité de lui soumettre les conditions optiques et acoustiques: «Il faut travailler en grosses notes... Il faut peindre avec un balai».²³⁸ Nous voyons donc que par les conditions matérielles le Théâtre du Peuple de Romain Rolland s'approche de l'optique du théâtre grec aussi. Romain Rolland apporte alors une conclusion pathétique: «Un art monumental, fait pour un peuple, par un peuple».²³⁹ Mais voyant que son idée pourrait être mal comprise, il ajoute une note pour expliquer qu'il ne compte pas à la participation directe et active du peuple sur la scène, cela pourrait être néfaste pour le peuple et à la scène, elle-même. Le peuple doit pourtant trouver sa place dans l'art et en particulier dans le théâtre. Les grandes oeuvres, celles qui méritent ce nom, s'inspireront à la source de l'âme du peuple, se nourrissant de passions collectives.

En parlant du public populaire, il l'idéalise pour une fois encore lorsqu'il dit: «Qu'il assiste en citoyen de l'univers, au spectacle de l'Univers».²⁴⁰

Parmi les genres qu'il faudrait cultiver dans le Théâtre du Peuple, il mentionne le mélodrame, le drame social, le drame champêtre (rustique), la légende, la pantomime et à part, l'épopée historique. A la première place il met le mélodrame, car il répond le mieux aux exigences du public populaire qui cherche des émotions variées, le réalisme direct, une leçon de morale simple et l'honnêteté commerciale réciproque (dans le sens des rapports -commerçant-artiste-consommateur-public). Bien sûr, Rolland ne pense pas à cette production en masse de mélodrames dont les auteurs ne pensent qu'à l'argent. Il cite les plus grands-Eshyle, Shakespeare, Wagner qui ont su se servir des éléments mélodramatiques qui attirent le public populaire. Tout en restant fidèle au principe de la «vitalité»

²³⁷ *Ib.*, p. 121.

²³⁸ *Ib.*, p. 125.

²³⁹ *Ib.*, p. 126.

²⁴⁰ *Ib.*, p. 128.

dans l'art, il pense qu'il est nécessaire de montrer beaucoup plus d'intérêt pour la tragédie de la vie quotidienne, comme l'avait déjà voulu Balzac.

L'épopée historique ou nationale, qui occupait la place d'honneur dans son programme de 1892, doit occuper une place particulière. Comme modèle peut servir Shakespeare avec ses drames historiques. En France les dramaturges ont négligé l'histoire du peuple français bien qu'elle soit extrêmement riche en matière dramatique. Bien que le peuple français ne possède pas l'*Illiade*, il en a vécu une dizaine. L'histoire nationale est donc une source importante de l'art du peuple, partant du Théâtre du Peuple aussi. Outre cela, il faudrait se servir des légendes historiques des autres peuples. Romain Rolland a de grandes ambitions pour le Théâtre du Peuple. Il devrait franchir les frontières nationales et former artistiquement l'épopée des peuples d'Europe: «Pour faire des âmes fortes, nourrissons-nous de la force du monde».²⁴¹

Mais cet internationalisme historico-artistique que désire Rolland était une myopie de sa part en ce moment-ci, mais peut-être, lourde de possibilités dans l'avenir qu'envisageait Romain Rolland.

Le but final de cette descente dans les grandes oeuvres, de grandes époques c'est solliciter l'action: «L'action doit surgir du spectacle de l'action».²⁴² Romain Rolland, en parlant de l'histoire héroïque nous présente une image très réussie: ce n'est pas une lanterne au bout d'un train dont la lumière tremblotante éclaire confusément le chemin traversé. Pour lui c'est un phare qui illumine, à la fois le chemin par lequel un bateau est arrivé et celui par lequel il continue sa route. Le présent n'est pas complet sans son passé, le passé, lui, n'a pas de réalité sans le présent. Le but c'est la vie que Rolland voit incarnée dans un Être ayant des milliers de poumons et qui par des milliers de voies conquiert le monde dont il sera, un jour, le maître. Or, Romain Rolland, en tant qu'historien regarde et voit le passé dans son mouvement, mais du même oeil, il voit l'avenir dans une vision optimiste.

Outre l'épopée historique, il met en relief le drame social qui, contrairement à l'épopée historique, est déjà courageusement représentée en France après l'exemple d'Ibsen, de Björnson et de Hauptmann. Naturellement Rolland défend ici le théâtre engagé, et définit le rôle du drame social de manière suivante: «Jeter dans la balance indécise du combat la force impérieuse de la raison».²⁴³

²⁴¹ *Ib.*, p. 142.

²⁴² *Ib.*, p. 144.

²⁴³ *Ib.*, p. 147.

Le drame rustique a une valeur particulière, car il sauve la vie poétique et l'individualité de la petite patrie. L'exemple fut donné par M. Pottecher, R. Morax et surtout Mistral. Il faut fouiller le trésor celtique, les légendes et les contes. La légende exige au théâtre l'accompagnement musical comme le drame poétique et rustique du type de *l'Arlésienne*. La musique n'est pas encore suffisamment exploitée bien que la musique et la poésie ne soient que deux ailes du drame lyrique.

La pantomime est aussi négligée et la France ne connaît, non plus, l'improvisation du type de la *commedia dell'arte* italienne, qui donne des ailes à l'imagination du peuple. Michelet la recommandait pensant, avant tout, à l'esprit vif des Méridionaux.

Autant de possibilité pour le Théâtre du Peuple, et les écrivains devraient se rappeler, dit Rolland, les paroles de Schiller, qui datent du 1798, mais ont gardé leur actualité :

L'ère nouvelle qui s'ouvre aujourd'hui, enhardit aussi le poète à quitter la route battue, à vous transporter du cercle étroit de la vie bourgeoise, sur un théâtre plus élevé qui ne soit pas indigne de cette heure sublime où s'agitent nos efforts. Car un grand sujet peut seul remuer les entrailles profondes de l'humanité; dans un cercle étroit, l'esprit se rétrécit; l'homme grandit, quand son but s'élève. Et maintenant, au terme sérieux de ce siècle, où la réalité même devient poésie, où nous voyons de puissantes natures lutter sous nos yeux pour un prix important, où l'on combat pour les grands intérêts de l'humanité: la domination et la liberté, — maintenant, l'art aussi, sur le théâtre où il évoque des ombres, peut tenter un vol plus hardi; il le peut, il le doit même, s'il ne veut s'effacer, couvert de honte devant le théâtre de la vie.²⁴⁴

Les problèmes sont nombreux et ouverts. La génération de Rolland ne peut pas se plaindre comme La Bruyère lorsqu'il disait: «Tout est dit et l'on vient trop tard». Au contraire, tout est à dire, pense Romain Rolland, tout est à faire.

A la troisième partie de son livre, Rolland passe au domaine qui n'est pas celui du théâtre dans le vrai sens du mot. Il s'appuie sur Rousseau qui opposa au théâtre les fêtes du peuple. L'idée de Rousseau sur les Fêtes du peuple fut acceptée par la Révolution française qui avait essayé de la réaliser. Rolland donna dans une de ses pièces de théâtre (*Le 14 Juillet*) à la fin une fête du peuple à laquelle prend part le public, lui aussi, à côté des acteurs. Toutefois ce ne fut qu'un supplément au théâtre et Rolland attendait, dans l'avenir, beaucoup de ces Fêtes du peuple. D'ailleurs, elles ont acquis leur place dans le monde, avec plus ou moins de succès.

²⁴⁴ *Ib.*, p. 150/151.

A la fin Romain Rolland répond à ceux qui pourraient poser la question si les efforts de la civilisation finiront par la négation de l'art avec un «Peut-être». Il considère que s'il s'agit d'offrir la joie à ceux qui en ont tellement besoin, on peut sacrifier l'art. Les artistes doivent se tourner vers l'avenir, car les oeuvres d'art, elles-mêmes, subissent une sorte d'épuisement biologique. Si la mort est le prix de la vie, que l'art du peuple s'élève sur la ruine du passé. Mais il ne suffit pas de faire des efforts dans l'art pour que l'art du peuple soit vainqueur. Il se rappelle Mazzini qui voyait que la liberté du peuple est une condition indispensable pour le développement de l'Art et il conclut pathétiquement:

Vous voulez un art du peuple? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait des loisirs, que n'écrasent pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi, et vainqueur du combat qui se livre aujourd'hui. Faust l'a dit: Au commencement, est l'Action.²⁴⁵

Lorsque Romain Rolland écrivait la Préface à l'édition de son livre en 1913, il soulignait, dans sa correspondance aussi, qu'en dépit des erreurs de jeunesse, ce livre a gardé une valeur de document relevant les conceptions artistiques, le combat et l'espoir de toute une génération. C'est pour cette raison, d'ailleurs, que le livre respire ce caractère de polémique, qui, isolé du contexte du temps, pourrait paraître pathétique. Toutefois, force nous est de dire que la composition, elle-même, du livre semble souvent hétérogène et les points de vue contradictoires. Cependant, il était difficile de faire un ensemble homogène au point de vue de la composition et des idées avec les articles publiés, pour la plupart, dans l'intervalle de 1900—1903. Au cours de ces années-là, Rolland, à la suite de l'expérience acquise, quittait la position exprimée dans la circulaire de 1899, mais aussi les points de vue exprimés dans la RAD. Puisqu'il n'a pas gardé dans son livre l'ordre chronologique de la RAD, ces contradictions peuvent désorienter. S'il avait gardé dans son livre, l'ordre chronologique de la RAD, l'évolution de sa pensée en ce qui concerne le Théâtre du Peuple, serait plus nette.

La plus grande valeur des conceptions exprimées dans le *Théâtre du Peuple* c'est qu'elles ne sont pas restées sur le papier, mais ont été appliquées dans son *Théâtre de la Révolution*. D'autre part, les conceptions de Romain Rolland n'ont rien perdu de leur actualité.

²⁴⁵ *Ib.*, p. 169.

2. Théâtre de la Révolution

Bien que l'Affaire Dreyfus incitât directement Romain Rolland à écrire le drame *Les Loups*, le premier du cycle du *Théâtre de la Révolution*, l'idée d'un théâtre qui s'inspirerait de la Révolution, datait de beaucoup plus tôt. Nous avons mentionné le *Credo* artistique de Romain Rolland de 1892 où il disait, parmi autre :

... explorer la *Légende de la Révolution*, qui est devenue le véritable fond de l'âme nationale, au détriment de l'ancienne histoire française, fort oubliée, peu populaire, à quelques épisodes près (Jeanne d'Arc).²⁴⁶

Lorsque fut inauguré en 1889 le Musée de la Révolution française, le jeune Rolland observe attentivement les objets exposés qui prouvent que ces hommes avaient existé et il lui arrive, dit-il, que «par éclair, ma vie épouse la leur».²⁴⁷ La même année il assiste à la représentation du *Chevalier de la Maison Rouge*, de Dumas père, et bien qu'il n'ait pas d'estime pour l'auteur, il dit: «Pour la première fois, j'ai réellement souffert pour les malheureux de la Révolution».²⁴⁸ Beaucoup plus tard il prendra conscience que ces influences et ses impressions évanouies, rayonnaient sûrement des profondeurs de son subconscient:

Un troisième Hugo, qui m'inspira sa griffe fut le chantre de la Révolution — et des Révolutions — l'évocat des barricades de 1830 et de Quatre-vingt-treize. Je vis représenter ce drame, en 1882. Et- (je n'en eus pas conscience, mais je le pense aujourd'hui)-depuis ce soir-là, j'ai dû couvrir quelques tisons de ce Cornille pour populo — et non seulement de la pièce, mais du public de faubourg qui la ravivait bruyamment, à la façon d'un chœur de tragédie, qui approuve et qui excite les héros. Quelques quinze ans après, sortirent de là, sans que j'y songeasse — (et même, alors, j'étais devenu fort irrespectueux pour Hugo) — l'idée du *Théâtre du Peuple* et les premiers de mon cycle de drames de la Révolution.²⁴⁹

Il y a aussi un autre témoignage lié, celui-ci, au livre *l'Histoire des Girondins* de Lamartine: «Savez-vous d'où j'ai reçu la première fascination de Saint-Just? De Lamartine, dont je dévorais, enfant, *l'Histoire des Girondins*, qui se trouvait dans la bibliothèque de ma mère».²⁵⁰ Bien sûr, il convient de souligner encore une fois, que sa formation d'historien a certainement contribué à cette affinité pour les grandes fresques

²⁴⁶ *Mémoires*, p. 142.

²⁴⁷ Cahier, 4 *Le Cloître de la Rue d'Ulm*, Paris, 1952., p. 295.

²⁴⁸ *Ib.*, p. 272.

²⁴⁹ Europe, 15 juin 1935.

²⁵⁰ Lettre à Denis Centor du 2 mars 1937, ARR.

historiques, et ce fut Michelet qui a, sans doute, orienté et fixé son optique artistique sur la Révolution française. A toutes ces influences, plus ou moins livresques, il faut ajouter une autre, trouvée dans la réalité immédiate: «Je fus abonné assidu des grandes séances de la Chambre. Je complétais là mes expériences de *Théâtre Populaire*».²⁵¹

Après le drame *Les Loups*, lorsqu'il écrit *Le Triomphe de la Raison* (1899) et *Danton* (1899), une image se détache de plus en plus nettement, c'est celle d'une *Illiade du peuple français*:

A mesure que j'entre dans ce monde de douleur et de puissance surhumaines, ses limites reculent devant moi, et je sens s'organiser en mon cerveau un immense poème où surgissent, en une suite de jours enivrés ou sinistres, ces tempêtes et ces océans soulevés, — l'Illiade du peuple de France.. (....) Ce n'est pas seulement le drame héroïque d'une époque, que je veux ici tenter, mais c'est l'épreuve des puissances et des limites de la vie.²⁵²

Il imagine un polyptyque de douze pièces. qu'il n'a pas réalisé dans son ensemble. Quatre panneaux resteront inachevés. Son polyptyque s'ouvre sur un Prologue — le drame *Pâques Fleuries* (1926). Dans ce drame de 1774, qui est une sorte de prélude visionnaire, au milieu d'une «fête galante» à la Watteau, en pleine décadence de l'aristocratie française qui se précipite légèrement vers sa ruine, résonne la parole de Rousseau, annonçant la Révolution.

Suit, d'après la chronologie restituée, *Le 14 Juillet* (1902). L'action a lieu du 12 au 14 juillet 1789, le peuple est son personnage principal. Ce véritable drame du peuple symbolise le torrent du peuple, la force élémentaire de la résurrection et à la fin, après la prise de la Bastille, se termine avec une fête du peuple libéré.

Les Loups (1898) illustrent la Révolution dans l'armée en 1793 et posent le problème d'une vieille lutte, d'un dilemme qui ne perd jamais de son actualité, lutte entre deux droits, celui de la justice et celui de la patrie. Le dilemme — lequel doit-on sacrifier à un moment donné — celui de la justice ou de la patrie.

Le Triomphe de la Raison (1899), est un épisode de 1793 lorsque la Révolution persécuta les Girondins.

Le Jeu de l'Amour et de la Mort (1925), c'est la crise extrême de la Révolution vers la fin du mois de mars 1794. La conscience individuelle entre en conflit avec la «raison d'État», les intérêts «plus élevés». Encore un problème des

²⁵¹ *Mémoires*, p. 298.

²⁵² *Ib.*, p. 311.

plus actuels. Courvoisier, membre de la Convention, quitte la séance où fut décidée la mort de Danton. Il ne désire pas prendre part à ce crime et par là, il devient, lui-même, suspect. Parallèlement avec ce drame de la conscience, se déroule un drame intime. Sa jeune épouse, Sophie, a donné asile au Girondin Vallée, qu'elle aime et qui l'aime. Courvoisier devine leur secret et leur offre les passeports que Carnot lui avait donnés pour lui et Sophie, pour les sauver de la mort certaine. Sophie refuse ce sacrifice et reste jusqu'à la mort avec celui qu'elle estime mais ne peut pas aimer.

Danton (1899), l'action se passe en 1794. Les chefs de la Révolution s'anéantissent réciproquement. La Révolution dévore ses enfants. D'un côté Danton, de l'autre Robespierre et Saint-Just. Danton, Desmoulins et les autres seront condamnés à mort par le tribunal révolutionnaire.

Robespierre (1939) se rapporte aux événements qui se sont déroulés du 5 avril au 28 juillet 1794. Le drame commence le jour de l'exécution de Danton et finit par le jugement de la Convention le 9 thermidor et par la mort de Robespierre à la place de la République, lorsque la masse chante la Marseillaise qui s'élargit en Internationale.

Les Léonides, l'épilogue, date de 1928. La Révolution est terminée en 1797: «La vieille France et la nouvelle, s'appuyant l'une sur l'autre, vont emblaver le monde».²⁵³

Conçu comme ensemble idéologique, chronologique et dramatique, le cycle de la Révolution, avec ses réalisations espacées en intervalle de 40 années porte certainement les traces des changements que subissait son créateur. Pour illustrer cette maturation idéologique de Rolland, nous pouvons citer la différence entre la conception du personnage de Robespierre, tel qu'il figure dans le drame *Danton* (1899) respectivement dans le drame *Robespierre* (1939). Le passage ajouté au dialogue entre Carnot et Courvoisier dans le drame *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* explique également l'évolution idéologique de Romain Rolland. Or, depuis 1899, lorsqu'il écrivit son *Danton*, jusqu'à 1939, lorsqu'il finit *Robespierre*, Romain Rolland eut l'occasion de se documenter à des textes plus sûrs et plus objectifs que ceux dont il disposait avant 1900. Il dit, lui-même:

Il ne faut pas juger de mes idées sur la Révolution par *Danton* écrit avant 1900. J'ai beaucoup appris depuis quarante ans. J'apprends aujourd'hui, encore. Quand j'ai écrit *Danton*, Mathiez n'avait encore rien publié, je ne connaissais qu'Aulard et Jaurès. Mais j'avais déjà un soupçon qu'Aulard n'avait pas vraiment connu Robespierre; Lamartine (dont je m'étais nourri enfant)

²⁵³ *Les Léonides*, Paris, 1928, p. 249.

en avait été beaucoup plus près. J'ai tâché d'esquisser l'énigme de cette nature contradictoire. Mais surtout, je m'étais promis de la traiter à fond dans un drame consacré à Robespierre.²⁵⁴

En effet, Romain Rolland a connu non seulement les œuvres de Mathiez sur la Révolution, mais a évolué vers une conception dialectique de l'histoire ce qui lui permettra de mieux observer et de mieux juger les événements. C'est alors qu'il entrevoit le vrai rôle de Robespierre que l'historiographie bourgeoise en France se met à reconnaître il y a très peu de temps. Dans une lettre du 25 octobre 1927, il dit: «Un premier point incontestable, c'est le génie politique de Robespierre. Il a été — de beaucoup — le plus grand homme politique de la Révolution».²⁵⁵

Alors que dans le drame *Danton*, le personnage de Robespierre n'est qu'esquissé, et l'on pourrait faussement l'interpréter, dans le drame *Robespierre*, il obtient sa dimension historique et révolutionnaire.

Le passage ajouté au dialogue entre Carnot et Courvoisier dans le *Jeu de l'Amour et de la Mort*, devait marquer une rectification, mais en même temps, il témoigne de l'évolution idéologique de Romain Rolland. Dans la première version, le dialogue mettait en relief la tragédie individuelle et pourrait de ce fait donner une explication négative de la logique de la Révolution. C'est pourquoi Romain Rolland dit: «Mais la Révolution peut et doit être justifiée. Je vais tâcher qu'elle le soit par la voix brusque et passionnée de Carnot».²⁵⁶

C'est ainsi qu'il ajoute au texte de 1925, deux pages pour la représentation à la Comédie française en 1939. Rappelons cette scène: Carnot, membre du Comité du Salut public, vient chez Jérôme Courvoisier, savant et membre de la Convention avec un message du Comité. On lui demande qu'il se déclare pour les décisions du Comité. Mais Courvoisier refuse, car cela serait contre sa conscience et il est sûr que la force ne lui manquera pas, même si cela lui coûte la vie. Carnot, qui ne regarde pas les choses d'une optique personnelle et momentanée, lui reproche de nuire à la République par son refus. La situation nous rappelle la discussion que Romain Rolland menait après la Première guerre mondiale avec Barbusse et la revue *Clarté*, autour des questions de la fin et des moyens; Carnot et Courvoisier discutent du même problème dans leur dernier entretien. Carnot insiste sur l'idée du progrès et de la nécessité et Courvoisier lui oppose l'idée du respect de la vie et de la liberté. Alors que Romain Rolland répondait à Bar-

²⁵⁴ Lettre à Denis Centor du 2 mars 1937, ARR.

²⁵⁵ Lettre à G. Curtius, ARR.

²⁵⁶ Lettre à Bourdet du 24 février 1939, ARR.

busse en 1921 avec les arguments de Courvoisier, il se persuade dans les années qui vont suivre, que deux vérités peuvent être vraies mais qu'une seule est acceptable à un moment donné. Alors, il incorpore dans le dialogue entre Carnot et Courvoisier tout un passage où Carnot explique la logique inexorable de la Révolution, avec tout ce qu'elle comporte de tragique au point de vue individuel. Pour son importance, nous allons citer ce passage, d'autant plus qu'il ne figure pas dans les premières éditions:

Ton rôle d'opposition morale qui désavoue l'action, est avantageux à jouer. Tu n'y risques que ta vie... La vie!... Mais nous, du Comité, nous n'avons même pas le temps, ni le droit, d'y songer! Nous avons à sauver, jour par jour, heure par heure, notre Révolution — et la nation qui l'a enfantée, la France sur laquelle sont lâchées toutes les meutes sanglantes de la réaction du monde. Une minute de retard ou d'indécision, et les chiens enragés nous passent sur le corps et déchirent sauvagement tout ce que toi et moi aimons et respectons... Agir, il faut agir, sans répit, sans pitié, et frapper...

Courvoisier lui réplique alors:

Je te comprends, Carnot. Il ne me sied point de te blâmer. Mais ne me demande pas de t'approuver! Il faudrait être plus attaché que je ne suis à la vie. Je suis las.

Carnot parle alors du drame vécu par chacun, chaque membre du Comité:

Et nous, penses-tu que nous ne le soyons pas! Las à tomber, parfois, et souvent accablés de nous sentir rivés à la machine implacable qui fabrique la terreur! — Mais quoi! Si elle s'arrêtait, s'abattrait sur le monde l'autre terreur, la noire, la blanche, — le suaire... Je ne veux pas que notre Révolution meure. Je veux, et par tous les moyens, et quel que soit le prix, que l'humanité vive, qu'elle vive le front haut, couronnée de liberté! Je paierai, s'il le faut, de ma propre infamie. Car, je le sais, il en coûte de vouloir affranchir les peuples et de les éclairer! On a contre soi les peuples qui, le premier élan passé, se laissent retomber, et qu'on n'arrive à sauver que contre leur volonté! On a contre soi l'avenir, ceux-là mêmes, nos fils, qui auront le profit de nos peines et de nos conquêtes. Les jean-foutres rougiront de nous devoir leurs biens. Ils renieront leurs grands-pères... Mais ce n'est pas sur la reconnaissance des hommes que nous avons compté, — toi et moi, — n'est-il pas vrai, Jérôme; qu'ils soient heureux, plus tard, et que notre mémoire périsse!...

Outre ces différences de caractère idéologique, il en existe dans le cycle de la Révolution, qui relèvent de la technique dramatique. Comme exemple typique de ces différences prenons le drame *Le 14 Juillet*, le drame *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* et les drames *Pâques Fleuries* et *Les Léonides*, et à part le drame de l'âge mûr *Robespierre*.

Le 14 Juillet représente avec cette foule de personnages, avec le rôle actif qu'obtient le peuple et le public, lui-même, le vrai théâtre de masse. La même technique dramatique, qui illustre le mieux *Le Théâtre du Peuple* de Romain Rolland, caractérise *Les Loups*, *Le Triomphe de la Raison* et *Danton*. En contrepoint à ce théâtre de masses, apparaît dans sa pureté classique, dans sa simplicité et sa construction, le drame *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* que 25 années séparent des premiers drames. Le troisième groupe est constitué par *Pâques Fleuries* et *Les Léonides*, qui en tant que Prologue et Épilogue des drames de la Révolution, ne peuvent pas avoir la même technique. Avec le premier se termine une époque et s'annonce une autre. Le drame *Pâques Fleuries* est pour cette raison plein d'une poésie et d'un charme, où Watteau rencontre Rousseau; il y a la discrète coquetterie «à l'ancienne mode» pleine de symboles qui annoncent la tempête qui se prépare et où la voix de Rousseau devient pathétique. Dans le deuxième, l'Épilogue, dominant, après le tornado, les tonalités chaudes et apaisantes lorsque la nature et les hommes deviennent meilleurs. Là, se manifeste, une fois de plus, le sens de la musique et la vision de Romain Rolland. Dans le drame *Pâques Fleuries*, à côté du terme Prologue, il y a l'expression Prélude. Prélude, Crescendo, Decrescendo — le cycle tout entier est conçu sur cette ligne. Dans *Robespierre* Romain Rolland réalise une nouvelle conception, plus moderne, du drame historique et du Théâtre du Peuple, avec application de techniques nouvelles, qu'il emprunte dans d'autres branches de l'art moderne, le cinéma en particulier.

Mais en dépit de la différence de facture dramatique, il existe aussi un élément d'unité. Il se manifeste dans la méthode qu'applique Romain Rolland en abordant la matière historique et dans son traitement.

Alors que le jeune Romain Rolland se défait du drame historique, dans sa lettre à G. Monod en 1891, et qu'il écrivait à Malwida von Meysenbug le 17 mai 1892 qu'il prenait des précautions pour ne pas écrire un drame historique, que les romantiques avaient discrédité, il s'oriente tout de même, vers les grands ensembles historiques: Renaissance, Antiquité, Rome, Révolution française: «Je ne peux pas résister à l'attrait des grands ensembles (. . .) Tout ce que je vois, individus, intrigues et conflits, je le vois dans l'engrenage d'une époque».²⁵⁷ Avec le cycle de la Révolution il s'aventure complètement dans l'histoire. On pourrait poser la question s'il ne revenait pas, quelque peu, à son plan de l'ENS lorsqu'il voulait écrire: «une histoire psychologique et réaliste, — une histoire des âmes, — mais en

²⁵⁷ *Mémoires*, p. 209.

leur chair».²⁵⁸ Donc, une histoire psychologique, réaliste des personnages qui ont vécu; mais à ce programme, il donnera, dans le théâtre avec le *Théâtre de la Révolution* un sens transcendant:

Je sais l'histoire. J'en use, et je tâche de donner l'impression vraie des grands drames qui ont réellement existé. Mais jamais je ne me suis astreint à une servile vérité. Je suis infiniment plus occupé de dégager des choses passées ce qui est éternellement vivant, et même plus spécialement, ce qui me semble traduire avec plus de puissance les préoccupations et les luttes d'aujourd'hui, — que de faire de stériles reconstructions du passé.²⁵⁹

En conséquence, il désire relier le passé au présent, mettre en relief, lorsque c'est possible, ce qui est humain, éternel. N'avait-il pas écrit déjà en 1894: «Que chaque personne ait deux aspects vivants (non pas symboliques): celui de son temps et celui de tous les temps!».²⁶⁰ Naturellement d'après une telle conception, le dramaturge a droit d'interpréter très librement l'histoire, sous condition de suggérer l'époque, la vérité morale, pas l'anecdote avec sa poussière. Lorsque les qualités de moraliste, de dramaturge, d'érudit s'unissent de cette façon, on réalise l'unité de la vision poétique et philosophique du passé, qui par une union dialectique devient contemporaine aussi. Nous sommes alors en présence de la plus grande valeur de la plupart des drames de la Révolution, à savoir — leur actualité. La meilleure reconnaissance fut donnée à Romain Rolland après la représentation de *Danton*, le 15 février 1920 à Berlin sous la conduite géniale de Max Reinhardt, pour son drame et le Théâtre du Peuple en général. Or, le journaliste K. H. Herwig lui écrivit, immédiatement après cette représentation:

Aucun être humain ne peut se figurer l'incroyable effet de *Danton*... Ni à Berlin, ni à Paris, ni à Londres, je n'ai vu rien de semblable. — Un théâtre-cirque, une scène de 23 mètres, une coupole d'autant, 5000 spectateurs, 1000 figurants. — Les deux premiers actes, théoriquement intéressants; 7 rappels; mais pour le théâtre-cirque où l'on joue *l'Orestie*, pas assez d'effet. La pièce ne semblait pas 1794, mais la nouvelle République allemande, car vous avez dit la vérité aux Républicains nouveaux. On se disait; — Tiens, Rolland a corrigé tout son drame, ce matin, et l'a refait d'après la manière de notre République. — Oui, chacun était frappé des ressemblances. Les impérialistes avaient préparé un coup de main. En entendant ce que vous avez dit de la République, ils se sont tus. Car personne n'a jamais dit, comme vous, ce que c'est que la République!... Le second acte fut acclamé. — Après pas de rideau. Mais pas de lumière, et Reinhardt, l'homme qui sait faire des miracles, a placé pendant l'entracte un tribunal!... Vous en auriez pleuré de joie: — D'abord la scène de

²⁵⁸ *Ib.*, p. 57.

²⁵⁹ Lettre à F. Gémier, février-mars 1902.

²⁶⁰ Journal, août-septembre 1894., ARR.

23 mètres, les accusés, la foule, les gendarmes, etc. Derrière, de très hautes fenêtres de 20 mètres, et la foule de Paris, derrière. Une barrière devant les accusés, que la foule a détruite si complètement que rien, rien n'est resté. Vient le grand escalier devant la scène, il est plein de monde; l'arène également; les avocats mêlés aux spectateurs; on ne sait pas où les spectateurs commençaient. Des acteurs jusqu' en haut, sous les toits, parmi les spectateurs, dans tous les rangs. On était soulevé, troublé, horrifié, en joie, en larmes, excité, oh! combien excité! Ce n'était pas du théâtre. La vie! — Des acteurs de premier rang: Wegener, Werner Krauss, Ranssen Ferdin, Grégori, Rose Bertens... Et la foule! la foule! Ce n'était pas joué. C'était la Révolution. J'ai assisté, le 13 janvier à la bataille devant le Reichstag, c'était ça! Ils crient, ils se ruent, ils se bousculent, ils se blessent, ils roulent. Ils reviennent 500, mille, 120;... On leur dit que la viande et le grain arrivent... Hôlà! tout est oublié. Tout est détruit. Ils se battent pour sortir. — Pendant l'acte des tonnerres d'acclamations. Après, Reinhardt appelé vingt fois. L'auteur appelé. Des cris fous. Jusqu'à l'heure où il n'y avait plus de trams. — De six heures du soir à 11 heures. — Dehors, la foule criait, pleurait, gesticulait, dans la rue.²⁶¹

Lorsque Romain Rolland parle, après la Première guerre mondiale de son essai de créer Le Théâtre du Peuple en France et de son *Théâtre de la Révolution*, il explique l'insuccès de l'un et de l'autre avec des raisons objectives et subjectives. Les raisons subjectives venaient de son propre manque d'expérience scénique et de celui de ses amis. Cependant les raisons objectives sont beaucoup plus importantes, en premier lieu l'indifférence des milieux parisiens où dominait, selon Rolland, un scepticisme, un dilettantisme, une fatigue, exception faite des milieux socialistes parisiens: «... la bourgeoisie française était fourbue, après la convulsion de l'Affaire Dreyfus, en attendant qu'un bon somme lui permît de retomber dans telles de la guerre des Nations».²⁶² Qui plus est, les représentants officiels de la critique ne montraient guère d'intérêt pour les activités du groupe formé autour de la RAD. Comme illustration, nous citons les opinions de Brunetière, telles qu'il les a prononcées dans son entretien avec Pottecher, un des fondateurs du Théâtre du Peuple en France: «Un théâtre du peuple? Qu'est-ce que cela? L'art et le peuple n'ont rien à faire ensemble». Et lorsque Pottecher lui réplique: «Et Shakespeare?», il lui répond directement: «Shakespeare n'était pas un artiste». — Quant à l'action morale par le truchement du théâtre, il dit: «Corneille et Racine suffisent. Il est inutile de faire autre chose». Pour encourager Pottecher et ses amis, Brunetière déclare: «Réussissez et nous vous soutiendrons».²⁶³

Nous estimons qu'il n'y avait pas, en ce moment, de metteurs en scène, ni d'acteurs qui seraient capables et prêts

²⁶¹ Citation tirée de la lettre à John Klein, datée du 5 août 1934., ARR.

²⁶² *Journal des Années de la guerre 1914—1919.*, Paris 1952.

²⁶³ *Journal*, 9 avril 1896., ARR.

d'imposer au public un théâtre nouveau par sa forme et son contenu.

L'activité théâtrale de Romain Rolland ne s'épuisa pas dans le *Théâtre de la Révolution*. Il composa encore quelques drames qui reflètent d'une part, indirectement sa crise intime de 1896 (*Saint Louis, Aërt*) et d'autre part son essai de s'adapter au goût du public (*La Montespan, Les trois Amoureuses*) ou de s'inspirer directement de la réalité politique de son temps (*Le Temps viendra, Les Vaincus, Liluli*).

VI

Conclusion

A la fin, pour terminer notre présentation des drames inédits de Romain Rolland, il ne nous reste que de faire le bilan de certaines conclusions apportées aux chapitres précédents de même que d'essayer d'envisager ces drames sous quelques nouveaux aspects.

En étudiant la question de la genèse des drames inédits nous sommes arrivée à la conclusion que tous, ils sont le résultat de l'attitude négative du jeune Rolland à l'égard de l'art français de cette époque, particulièrement à l'égard du théâtre français d'alors; en conséquence ses drames inédits représentent un essai de renouveler le théâtre français vers la fin du 19^e siècle. D'autre part, ils résultent d'un besoin intérieur du jeune homme, d'un impératif qui l'incitait à se réaliser artistiquement. S'il n'avait pas, par hasard, fait le voyage en Italie, cet impératif aurait, peut-être, donné d'autres impulsions. Or, en suivant le développement du jeune Rolland jusqu'à son voyage en Italie, nous avons pu conclure, que rien ne laissait présenter le futur dramaturge, car son intérêt pour le théâtre était sûrement plus faible que celui qu'il manifestait alors pour la musique et il était égal à celui pour les autres manifestations de la vie des arts. Enfin ses propres projets étaient liés à l'histoire (qu'il avait choisie comme matière principale à l'ENS) de même qu'au roman. En conséquence, nous avons rattaché la question de la genèse de ses drames inédits à son séjour en Italie qui marqua un tournant, une orientation vers les créations dramatiques. Nous avons insisté sur le fait que le séjour en Italie avait, sans aucun doute, orienté le jeune Rolland sur une fausse voie, fausse en trois sens: il s'éloigne encore plus de l'art français contemporain, il abandonne le roman, après le premier drame philosophique il s'oriente aux créations pour la scène.

Contrairement aux autres «Rollandiens», nous avons conclu, bien sûr à la base des matériaux des Archives, que la

première création dramatique de Romain Rolland était le drame philosophique *Empédocle* et non *Orsino*. Ce fait, sans importance en apparence, nous a permis d'énoncer et d'argumenter nos observations ou bien notre conclusion que le séjour en Italie avait détourné le jeune Rolland de ses premiers projets — écrire l'histoire, écrire le roman et ce qui est encore plus important, de sa prédisposition naturelle pour l'analyse et la méditation philosophique. Or, bien que le premier drame *Empédocle* ne figure pas dans son programme de l'ENS (1888), comme d'ailleurs non plus les créations dramatiques, en tant que drame philosophique, il réflète ses dispositions et à ce titre se rattache au roman qu'il avait commencé. Ce drame ne fut pas destiné à la scène justement en raison de ce caractère philosophique. Déjà le drame qui suit *Orsino*, où Romain Rolland désire se défouler de ses dispositions à la méditation, à l'analyse, un drame de la Renaissance avec glorification de la force, de l'action, d'après notre opinion signifie un malentendu. Le jeune Rolland ébloui par la Renaissance et l'Antiquité dont il trouve des traces sous diverses formes sur le sol d'Italie, ébloui en même temps par le soleil italien, le nouveau milieu, une nouvelle manière de vivre, abandonne les projets conçus et se trahit soi-même, s'éloigne de ses propres dispositions pour ne pas dire de sa vocation. Bien sûr, il ne faut pas oublier l'attitude négative de Romain Rolland à l'égard de l'art contemporain français. De tout cela va résulter la recherche des sujets en dehors de la réalité, dans la Renaissance et l'Antiquité. Il va d'abord chercher la compensation pour la «vie» qui manque aussi bien à lui-même qu'à son époque, et qui est incarnée par les héros de la Renaissance. En choisissant d'abord les sujets renaissances, il oppose sa vision du théâtre, au théâtre réaliste et naturaliste d'alors. C'est une vision optimiste, pleine de vitalité, de dynamique, de force, de volonté qu'il oppose au pessimisme, à la décadence, à la torpeur de son époque.

Cependant, de retour en France, lorsque cette influence de l'Italie, de son climat, du nouveau milieu, n'est plus directe, lorsque le jeune homme, pour des raisons objectives et subjectives, est pris d'une crise, peut-être conscient de manquer le but avec l'incarnation des «Übermensch» qui est étranger à sa vraie nature, enfin victime, lui-même de l'atmosphère et du milieu qu'il condamne, il entrevoit derrière l'éclat des héros de la Renaissance leurs ombres aussi, derrière l'incarnation de la force un égoïsme, la vision optimiste disparaît, elle cède la place à la vision de la décadence, du néant, de la mort. C'est alors qu'il cherche dans les époques historiques (toujours la Renaissance et l'Antiquité) la ressemblance avec son époque. Le passé et le présent se confondent par tout ce qu'il y a de

négatif alors que la troisième dimension de perspectives potentielles et positives est complètement exclue. Suivent alors six années (1890—1896) d'errements dans le monde renaissance et antique, de recherches assidues de l'expression artistique et du succès, de l'affirmation au théâtre. Toutefois, au fur et à mesure qu'il mûrit artistiquement et idéologiquement, il abandonne ces sujets et par là même, la structure de ces drames qui, contrairement aux traditions du théâtre en France, était shakesperienne. De cette évolution va résulter le dernier des drames inédits *Jean de Piennes*, l'unique drame inédit avec sujet pris dans l'histoire de France. Avec ce drame Romain Rolland abandonne définitivement la structure shakespearienne, s'approche de la conception du drame historique et du système français de concentration dramatique intérieure.

L'étape suivante est le drame historique, alors que déjà vers 1900/3 il abandonne le théâtre pour se consacrer au roman, cela signifie à son programme de 1888. Cette marche en arrière, comme le fait qu'il va complètement se réaliser, en tant qu'artiste, dans le roman et y obtenir le succès qu'il attendait depuis longtemps, nous a encore plus persuadée que son orientation vers les créations renaissances et antiques en Italie, fut un malentendu fatal. Ayant obtenu un succès partiel avec ses drames historiques, après les six années d'échecs avec les drames inédits, Rolland abandonne le théâtre au moment qu'il avait trouvé sa voie dans le théâtre et bien qu'il réalise plus tard quelques drames historiques encore, le cycle *Théâtre de la Révolution* reste inachevé.

En faisant la présentation des drames inédits, nous avons suivi le même plan (génèse, source, structure, personnages, langue) essayant de mettre en relief, pour chaque drame, ce qui est essentiel ou bien le meilleur, mais nous n'avons pas pour autant passé sous silence les faiblesses non plus.

Vu que différentes influences sont souvent mentionnées lorsqu'on parle du théâtre de Romain Rolland, même de ces drames inédits, nous avons analysé ces influences afin de pouvoir conclure s'il est juste de les généraliser, particulièrement lorsqu'il s'agit des drames inédits.

A la base des influences potentielles de Shakespeare, Renan, Wagner, Nietzsche et Ibsen, nous avons conclu que, excepté Shakespeare, il ne s'agissait nullement d'influences dramatiques directes au temps qu'il écrivait les drames inédits. Nous avons conclu ce chapitre des influences en constatant que en tant qu'influences philosophiques et morales, elles furent dépassées dans la mesure que Romain Rolland s'approchait, de plus en plus, de sa propre orbite de circulation.

Si nous essayons maintenant d'envisager le rapport des drames inédits aux autres réalisations dramatiques de Romain

Rolland, le *Théâtre de la Révolution* en particulier, ils se présenteront comme un épisode, une recherche prolongée de sa propre expression artistique. Alors qu'il est possible de trouver dans son *Programme* de 1892 un noyau de son *Théâtre du Peuple*, il n'est pas possible de faire la même conclusion sur les rapports — drames inédits, *Théâtre de la Révolution*. Peut-être, seul le drame *Jeanne de Piennes*, permettrait certaines comparaisons, mais justement parce qu'il se détache par sa structure et par son sujet des autres drames inédits et représente le passage vers le drame historique de Romain Rolland.

Quant à l'importance des drames inédits dans le cadre de l'oeuvre toute entière de Romain Rolland, ils se montrent un document important sur le développement artistique et idéologique du jeune Rolland. Cette optique confirme notre thèse sur le malentendu lors du premier transfert du roman au drame, durant le premier séjour en Italie. Mais cela ne signifie nullement qu'il n'y avait pas d'interférences entre les drames inédits et les oeuvres complètes de Romain Rolland. D'ailleurs nous avons reconnu quelques noyaux thématiques et typologiques de son univers romanesque dans les drames inédits. Sans accepter l'idée sur l'identité de créations partielles et les oeuvres complètes d'un auteur, nous estimons que quiconque s'occupe du théâtre de Romain Rolland ou de ses oeuvres complètes doit tenir compte des drames inédits.

A la fin, tâchons de trouver la réponse à la question si le refus et le silence réservés aux drames inédits de Romain Rolland, en dépit de toutes leurs faiblesses, étaient justifiés.

Fautes de certains éléments indispensables, force nous est d'aborder cette question indirectement. Or, tout texte artistique destiné à la scène n'obtient sa véritable physionomie, sa plénitude, sa signification qu'avec la réalisation scénique. La parole est alors à la critique et au public qui perçoit et juge cette oeuvre scénique comme somme de divers facteurs inséparables: le texte, la mise en scène, le jeu. Le public et la critique l'acceptent ou le rejettent tout en soulignant lequel des trois facteurs avait contribué au succès ou à l'insuccès, car il est rare que l'harmonie complète de ces trois facteurs soit réalisée sur la scène. Il est notoire qu'un metteur en scène génial peut sauver un texte qui a ses faiblesses et qu'un autre peut détruire le meilleur texte, alors que le meilleur texte et la meilleure mise en scène dépendent en dernière instance, des capacités artistiques des acteurs. L'histoire du théâtre français est très instructive à cet égard. Toujours est-il, que les drames inédits de Romain Rolland, bien que destinés à la scène (sauf *Empédocle*) n'ont jamais été joués au théâtre. Il nous manque un facteur non négligeable pour les apprécier à leur juste valeur — c'est l'opinion de la critique. Même négative, par-

tiale, injuste, cette opinion a toujours une valeur indicative. Nous savons, il est vrai, que certains drames inédits ont été refusés par le lecteur de la Comédie française, que d'autre part, de grands acteurs s'intéressaient à ces drames. Mais cela ne nous dit pas grand-chose si l'on sait les luttes qui accompagnent le choix des textes à la Comédie française et le parti pris des grands artistes qui, souvent, ne voient qu'un rôle qui les attire et ne voient pas l'oeuvre dans son ensemble.

En conséquence notre approche indirecte pourrait commencer par une question: qu'est que les drames inédits apportaient de neuf? Sans aucun doute, les drames inédits de Romain Rolland représentaient un essai original afin de rafraîchir la scène française vers la fin du 19^e siècle, tant au point de vue d'idées et de sujet, qu'au point de vue dramatique et formel. En opposant sa vision du théâtre au théâtre réaliste, naturaliste et symboliste de son époque, le jeune Rolland se manifesta comme un auteur original. Il va sans dire que sa vision originale du passé en rapport dialectique avec le présent, exigeait une technique dramatique originale. D'après ses conceptions de cette époque, nous l'avons vu, le système shakespearien, adopté librement, convenait le mieux à exprimer sa vision.

Il convient maintenant de poser une autre question: les drames inédits méritaient-ils, par ces qualités, d'être représentés, non pas d'après un critère absolu, mais en rapport avec le répertoire de l'époque? Nous savons que de tout ce riche répertoire dramatique de 1890—1900 ce ne sont, peut-être, que les pièces de H. Becque qui sont restées à l'affiche et nous savons également combien d'humiliations n'a-t-il pas subies avant de réussir sur la scène. La critique l'a enterré à l'unanimité: «Les grands maîtres de la critique, en se retirant, déclaraient à la presque unanimité l'oeuvre écoeurante, révoltante et destinée à ne pas aller loin, 'Dieu Merci'». ²⁶⁴

Donc, nous ne pouvons pas nier une valeur relative des drames inédits de Romain Rolland, par rapport au répertoire de l'époque. De plus, nous sommes d'avis que particulièrement *Le Siège de Mantoue* et *Jeanne de Piennes* méritaient d'être joués. D'autre part, nous comprenons que Romain Rolland avec sa glorification de la force, surtout de la force morale, avec ses sujets renaissances, antiques, mythologiques et à la fois contemporains, n'avait pas de chance de pénétrer sur les scènes plus que commercialisées du Paris de cette époque. Même s'il avait trouvé un metteur en scène, des acteurs, une scène, ses drames n'intéresseraient qu'un public restreint vu qu'ils étaient trop à contre-courant du théâtre d'alors. Toute-

²⁶⁴ René Peter *Le Théâtre et la vie sous la Troisième République I*, Paris, 1945, p. 108

fois, les représentations scéniques étaient indispensables au jeune dramaturge même si elles étaient mal accueillies par le public et la critique; elles lui aideraient à se corriger, à voir ses faiblesses, à s'orienter, plus tôt peut-être, vers le drame historique ou abandonner le théâtre sans attendre l'année 1900. Faute de tout cela, les drames inédits sont restés une matière d'Archives à la disposition des futurs docteurs ès lettres, comme l'avait dit ironiquement, mais avec tristesse Romain Rolland, lui-même, car l'insuccès au théâtre resta dans sa mémoire comme une plaie vivante dont il souffrit toute sa vie. En évoquant l'idée de P. A. Touchard que le drame est une lutte, rappelons que pour Romain Rolland c'était doublement vrai, lutte de ses personnages et sa propre lutte dont il n'a pas eu gain de cause, car nous connaissons le boycott de silence que la critique française a réservé plus tard aux meilleurs drames de Romain Rolland.

Nous serons très contente si, en étudiant cette matière restée jusqu'ici presque intacte, nous avons pu apporter un modeste apport pour une meilleure connaissance de l'oeuvre du grand homme et artiste que fut Romain Rolland.

A la fin nous tenons à exprimer notre reconnaissance à Madame Marie Romain Rolland qui a rendu possible nos recherches aux Archives Romain Rolland à Paris et qui nous a autorisée de publier les textes inédits.