

Helena Mandić-Pachl

## **Théâtre inédit de Romain Rolland**

### PREMIÈRE PARTIE

#### *Introduction*

Le grand humaniste Romain Rolland qui eut une audience mondiale grâce à ses romans et à ses biographies des grands hommes du passé, est moins connu par ses oeuvres de caractère politique et philosophique. Comme dramaturge il n'est connu, ou presque, que par deux pièces — *Les Loups* et *Le Jeu de l'amour et de la mort*. Toutefois, au cours de sa longue et féconde activité littéraire Romain Rolland écrivit 23 drames dont un assez grand nombre resta inédit. Par son volume l'activité de Romain Rolland dramaturge pourrait être comparée à celle des auteurs qui ont consacré toute leur vie au théâtre. C'est dans le cadre du théâtre que Romain Rolland fait ses premiers essais d'artiste. Parallèlement à cette activité théâtrale, il se manifesta dans la critique du théâtre de son époque qui, d'après le jeune Rolland, devait céder sa place à un nouveau théâtre. Donc, l'activité de Romain Rolland dramaturge est liée, dès le début, à une tentative de créer un nouveau théâtre en France vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle, et représente en même temps ses débuts littéraires.

Tenant compte de ces faits, et vu que nous considérons une oeuvre d'art comme l'expression à la fois individuelle et sociale ce qui implique son conditionnement et son autonomie, nous tiendrons compte d'abord du contexte historico-social dans lequel Romain Rolland fit ses début littéraires, c'est-à-dire des médiations au milieu desquelles le jeune Rolland cherchait sa vocation. L'époque est conçue comme une totalité de facteurs économiques, sociaux et historiques avec son art (particulièrement le théâtre) et toute cette ambiance spirituelle et intellectuelle qui lui est propre. Mais puisqu'un artiste ne se

présente pas seulement avec «ses déterminations présentes, mais aussi le poids de son histoire» (Sartre), des indications biographiques concernant en particulier l'enfance et la jeunesse de Romain Rolland figureront dans notre introduction. Cela nous permettra de voir qu'il étouffait «dans son rôle» (Sartre) et qu'il cherchait à s'en évader dans l'art. D'ailleurs Romain Rolland n'a-t-il pas dit:

En général, les critiques se trompent, en attribuant aux livres une influence prépondérante sur la formation d'une âme. Si cette âme vaut jamais quelque chose, elle le doit à son propre fond, à ses propres aspirations. Et celles-ci naissent et se développent le plus souvent par réaction contre les conditions de l'époque qui entourent l'enfance et l'adolescence du jeune garçon et qui l'oppressent.<sup>1</sup>

Nous suivrons ensuite les premiers contacts de Romain Rolland avec le théâtre. D'après le *Journal* de l'École Normale Supérieure (ENS) rien ne fait prévoir le futur dramaturge: ni sa formation, ni ses propres projets. Advint alors son voyage en Italie qui sera décisif pour sa nouvelle orientation — création dramatique et élaboration de ses propres conceptions théâtrales (1890—1896).

Nous présenterons dans la suite de notre étude, les drames de jeunesse et les premières conceptions dramatiques du jeune Rolland.<sup>2</sup> Les éditions posthumes, les inédits du Fonds des Archives Romain Rolland à Paris ainsi que les copies des drames inédits que Madame Marie Romain Rolland eut la bonté de mettre à notre disposition, nous permirent d'aborder cette matière. D'après la thématique, la typologie et l'époque traitée dans ces drames on aurait pu accepter la division en: a) Drames de la Renaissance ou drames italiens, b) Drames de l'Antiquité, c) Jeanne de Piennes, unique drame avec un sujet

<sup>1</sup> R. R. à R. A. Wilson, 29 juin 1936, Archives Romain Rolland.

<sup>2</sup> On pourrait dire qu'il y a, peut-être, quelque arbitraire de parler du «jeune» Rolland, des drames de «jeunesse» comme si cette classification saurait tenir lieu de jugements appréciatifs. On pourrait, d'autre part, objecter que c'est une habitude gratuite de tracer dans l'oeuvre d'un auteur un trait qui séparerait la jeunesse de la maturité. Mais les drames de jeunesse se détachent dans l'oeuvre toute entière de Romain Rolland vu qu'ils sont restés inédits et n'ont jamais été joués (ce qui nous prive d'une composante non négligeable); qui plus est, ils constituent une succession aussi bien chronologique qu'idéologique, qui n'a pas été l'objet d'études particulières de façon qu'une étape importante de la formation artistique de Romain Rolland est restée insuffisamment éclairée. Pour toutes ses raisons nous garderons ces termes drames de jeunesse et jeune Rolland. Dans son *Journal* Romain Rolland dit qu'une étape de sa vie finit avec les drames de jeunesse alors qu'en même temps une transformation artistique et un tournant idéologique se manifestent. Il convient ici de citer la phrase que Sartre exprime à la fin de son Baudalaire: «...le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée».

pris dans l'histoire de France. Cependant une telle division, acceptée par certains «Rollandistes», bien qu'attrayante, ne permettrait pas de suivre le développement des conceptions dramatiques de Romain Rolland. De plus, une telle division supposerait l'acceptation d'une chronologie erronée. C'est pourquoi nous garderons l'ordre chronologique qui permet de suivre le développement du jeune Rolland vu que les premiers drames sont aussi intéressants comme témoignage sur un moment de sa gestation artistique et idéologique, sur une étape où il se cherchait encore.

Une partie de notre étude est réservée à la question des influences. Lorsqu'on parle du théâtre de Romain Rolland on cite différentes influences. Si influence il y a, il s'agit d'établir s'il est permis de généraliser ces influences. La suite de notre étude s'efforcera donc de montrer la continuité et à la fois l'évolution des créations et des conceptions dramatiques de Romain Rolland après ses drames de jeunesse.

Tout cela nous permettra à la fin, d'apprécier dans notre conclusion l'importance de ses drames de jeunesse dans son théâtre et son oeuvre d'une part, et dans le théâtre français de la fin du 19<sup>e</sup> siècle de l'autre.

Nous donnerons souvent la parole à Romain Rolland lui-même, surtout lorsqu'il sera question des textes inédits ou peu connus, parce que nous considérons que c'est la meilleure façon de ne pas trahir un auteur.

A la fin de cette introduction nous tenons à remercier Madame Marie Romain Rolland qui a aidé nos recherches aux Archives Romain Rolland à Paris par ses conseils et la mise à notre disposition des inédits de Romain Rolland.

## I

### *Situations*

Romain Rolland est un homme intégral dans un siècle émiétté.  
Waldo Frank, *Europe*, no X, p. 151.

1. Romain Rolland appartient à la génération qui entre dans la quarantaine à l'aube de notre siècle. C'est la génération de Suarès, Péguy, Jaurès, Jammes, Barrès, Claudel. A cette époque la bourgeoisie française avait déjà passé la période de sa marche ascensionnelle, de ses victoires et de ses succès, période des mouvements démocratiques-bourgeois. Ce fut déjà après 1848, et particulièrement à partir de la guerre prussienne, le commencement d'un abaissement idéologique de la bourgeoisie française. De progressiste qu'elle était, elle devint de plus en plus conservatrice. La bourgeoisie française com-

mence à se détourner des principes qui l'aidaient à établir son pouvoir. L'idéologie de la bourgeoisie devient conservatrice et diffère de la foi optimiste d'une bourgeoisie révolutionnaire, ayant conscience d'assurer par ses activités le progrès de l'humanite (L. Goldman). Nous ne pouvons pas analyser tous les faits politiques et économiques bien connus,<sup>3</sup> ayant marqué la crise qui culmina pendant l'Affaire Dreyfus. L'influence que l'Affaire Dreyfus eut sur la jeune génération, celle de Romain Rolland, illustre bien la citation suivante:

Le feu dormait, à droite, à gauche, un peu partout... Quand le vent se mit à souffler dessus, toute la cendre s'éleva en tourbillon, remplit les yeux. Et le feu se fit incendie, dévorant tout, sans qu'on pût lui faire sa part. En un instant, nous chûmes tous dans le brasier de l'Affaire Dreyfus. Et tout parut s'écrouler autour de nous.<sup>4</sup>

La conjugaison de tous les éléments formant l'infrastructure sociale, aura sa répercussion dans la crise de la culture et de l'art vers les années 1890. Le pessimisme et le scepticisme accompagnent les époques où la décadence d'une classe donnée commence à se dessiner. Déjà vers la fin du siècle passé les esprits distingués sont porteurs d'un pessimisme pensé. Taine et Renan illustrent le mieux cet état d'esprit. Renan l'exprime directement en disant: «La France se meurt, ne troublez pas son agonie».<sup>5</sup> Et Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* dit qu'«une mortelle fatigue de vivre, une perception de la vanité de tout effort»<sup>6</sup> caractérisent l'élite française. Barrès dans son oeuvre *Taches d'encre* dit qu'il voit en Verlaine «le dernier degré de l'énerverment dans une race épuisée».<sup>7</sup> Ces opinions sont d'autant plus précieuses qu'elles viennent des rangs de la classe dominante. L'idéologie optimiste de la bourgeoisie révolutionnaire et postrévolutionnaire cède le pas à une vision pessimiste du monde. Cela sera particulièrement visible après la Première guerre mondiale, du pessimisme pensé on passera au pessimisme vécu.

Contrairement à la bourgeoisie, le prolétariat et les milieux les plus avancés, pour la plupart formés de la petite bourgeoisie, acceptent le Credo du rationalisme et du progrès démo-

<sup>3</sup> (L'esprit de revanche, le boulangisme, le jeune syndicalisme, la fondation de la Confédération générale de travail, les attentats anarchistes — «crise de la croissance de la classe ouvrière», l'échec à Fachoda, le scandale de Panama, Ligue des droits de l'homme et du citoyen, Action française etc...).

<sup>4</sup> R. R., *Mémoires*, Paris, 1956, p. 281.

<sup>5</sup> Citation se trouvant dans: R. R., *Mémoires et Souvenirs*, Paris, 1956, p. 199.

<sup>6</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1883—1885, p. 155.

<sup>7</sup> Maurice Barrès, *Taches d'encre*, Paris, 1884, p. 199.

cratique et leur donnent leurs jeunes forces. C'est ainsi qu'il y a ce phénomène, que deux cultures existent dans la même nation. Nous sommes en présence, vers la fin du siècle en France, d'une part de la peinture qui ouvre de nouvelles possibilités et réalise les plus belles créations de la peinture qu'ait eu la France. Il y a aussi toute une pléiade de grands romanciers; il y a un théâtre libéré des conventions théâtrales qui s'efforce de saper le théâtre commercialisé, un théâtre du peuple est aussi envisagé; la musique suit le même courant. Mais il y a parallèlement l'art qui s'enferme de plus en plus en lui-même ou en divers «modernismes». Il y a, d'autre part, la foi dans l'esprit prométhéen et la science que représentent nombre de chercheurs modestes auxquels nous devons des découvertes qui firent l'époque — Pasteur, Beckerel, Curie, C. Bernard, Berthelot et autres. «La science est la bienfaitrice de l'humanité» déclare Berthelot et il ajoute: «Elle réclame aujourd'hui, à la fois la direction intellectuelle et la direction morale des sociétés. Sous son impulsion, la civilisation moderne marche d'un pas de plus en plus rapide».<sup>8</sup>

Alors que vers 1880—1890 les savants considéraient que la science reposait sur des fondations et des principes solides, en quelques années l'édifice du déterminisme, déjà classique, sera ébranlé et abattu, à la suite de toute une série de découvertes inattendues. Le déterminisme rationnel est mis en question vers la fin du siècle à la suite des découvertes de Planck, Einstein et autres acquisitions nouvelles qui montrent la relativité de certains postulats scientifiques. «L'objectivité complète de la science n'est qu'une chimère», dit Emile Picard, «notre science est à notre mesure».<sup>9</sup>

Mais se fondant sur ces limites objectives de la science on exprime le doute. De la certitude on passe à la «probabilité». Certains n'hésitent pas à proclamer «la banqueroute de la Science» (Brunetière se range parmi ceux qui, de la constatation «nous ne savons pas», passent à «nous ne saurons jamais»), d'autres ont recours au mysticisme, au spiritualisme et à l'irrationalisme comme l'unique solution possible.

Grâce à la largeur de son rationalisme Jaurès prend la défense de la science et du progrès. «Jaurès avait dès lors protesté — car M. Brunetière venait d'inaugurer cette métaphore des faillites et des banqueroutes de la science qui eut une certaine fortune littéraire — il avait protesté contre les faillites que nos adversaires et nos ennemis voulaient bien nous attribuer. Pour préparer la faillite scolaire de la République, on essaie de discréditer notre enseignement laïque,

<sup>8</sup> Robert Schnerb, *Histoire Générale des Civilisations*, VI, Le XIX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1955, p. 479.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 479.

jusque dans sa source même qui est la science», écrivait à cette époque Péguy, attribuant ces essais à l'activité de la «réaction catholique»: «nous écarterons résolument ces docteurs retour de Rome, qui nous prêchent le renoncement à la science et à la raison, la docilité systématique, le silence prudent et respectueux».<sup>10</sup>

Bergson publie en 1889 *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* et attire aussitôt l'attention de tous ceux qui, pour une raison ou une autre, désirent destituer l'Intellectualisme et le Déterminisme. Et Benda a raison lorsqu'il dit: «Le Bergsonisme est venu dire à l'actuelle société exactement ce qu'elle voulait entendre».<sup>11</sup> Pour Péguy qui est, à ce moment-là encore, comme nous venons de le voir, sur les positions du socialisme de Jaurès, la valeur et le mérite de la philosophie de Bergson résident dans le fait qu'elle dénonce «l'intellectualisme universel, c'est-à-dire une paresse universelle consistant à toujours se servir du tout fait, cette tare héréditaire de penser par pensées toutes faites, de voir par visions toutes faites, — cette paresse universelle et infatigable».<sup>12</sup> La philosophie de Bergson ainsi conçue, signifiait un certain rafraîchissement pour la nouvelle génération qui étouffait: «... l'air est lourd autour de nous. La vieille Europe s'engourdit dans une atmosphère pesante et viciée. Un matérialisme sans grandeur pèse sur la pensée, il entrave l'action des gouvernements et des individus...».<sup>13</sup>

Mais d'autre part, la philosophie de Bergson favorisait en ces années après l'Affaire Dreyfus et devant la menace de la guerre, le renouvellement du mysticisme et des points de vue idéalistes. Comme à l'époque de la Restauration, l'irruption de l'irrationnel est marquée par nombres de conversions parmi les intellectuels.

2. Si l'importance de la dimension sociale dans l'art n'est plus contestée, a-t-on dit, il est permis de dire qu'une oeuvre d'art est aussi un témoignage, il va sans dire, spécifique, dû aux moyens d'expression qui lui sont propres. De là, certains ont conclu qu'il serait possible de retrouver dans une oeuvre d'art, entre autres, les éléments structuraux qui correspondraient aux stratifications sociales d'une part et à la vision du monde dont l'oeuvre d'art serait une transposition artistique, de l'autre. C'est ainsi que selon L. Goldmann, les personnages de Balzac seraient l'incarnation de la période ascensionnelle de la société bourgeoise qui avait son pendant sur le plan économique dans la concurrence libre. Mais lorsque,

<sup>10</sup> R. R., *Péguy I*, Paris, 1945, p. 21.

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 25.

<sup>12</sup> *Ib.*, pp. 39—40.

<sup>13</sup> R. R., *Vie de Beethoven*, Paris, 1947, Préface.

à la suite des bouleversements sociaux de 1870/71, de nouvelles structures économiques, celles de la concentration des capitaux (cartels, trusts) se manifestant, Zola par exemple, ne varie plus «l'instinct faustien d'accumuler et de jouir» (Marx) de la jeune bourgeoisie, il s'arrête aux organismes qui reflètent les conséquences de l'accumulation du capital — la bourse, la mine, la terre, le commerce, le marché etc., et montre les conflits qui s'y manifestent au moment du plein essor de l'industrie. De plus, lorsque, à la suite des changements économiques et sociaux, il se fait une différenciation à l'intérieur de la classe bourgeoise elle-même, la petite bourgeoisie est plus proche de la classe ouvrière que de la bourgeoisie riche, de façon qu'une désagrégation idéologique se manifeste à l'intérieur de la classe dominante. Quoiqu'il en soit, entre 1880 et 1890 le réalisme et le naturalisme ne possèdent plus cette puissance qui leur permettrait de continuer leur ascension. Vers la fin du siècle la littérature, dite décadente, domine avec nombre de courants et de dérivations.

Passons au domaine qui nous intéresse plus particulièrement — le théâtre, qui est, souvent, de par son essence, une transcription de la vie. Il va sans dire qu'il y va d'une transcription créatrice et il serait faux de réduire le théâtre (comme d'ailleurs toute création artistique) au rôle d'un reflet direct de la vie sociale. Les rapports de l'art théâtral avec le milieu social ne sont jamais des rapports de passivité et de dépendance, mais d'interaction réciproque. Ces remarques préalables étant faites — quelle est la situation du théâtre en France à cette époque-là?

Lorsqu'il s'agit du théâtre en France, il convient de souligner que c'est le genre le plus cultivé depuis le 17<sup>e</sup> siècle, d'autre part, comme dit Gurvitch, le théâtre est profondément «enraciné» dans la vie sociale, mais le sens et la portée de cet «enracinement» varient selon les époques et les niveaux des réalités. Il ne faut pas oublier que la tradition et le goût du public constituaient un facteur décisif dans le théâtre français à partir de la tragédie classique. Dans le théâtre français régnaient depuis le 17<sup>e</sup> siècle les conventions basées, en partie, sur la Poétique d'Aristote. Ces conventions furent au 17<sup>e</sup> siècle l'expression d'un essai d'introduire plus de discipline dans ce domaine aussi et le public aristocratique, vu que le public populaire<sup>14</sup> avait son Théâtre de la Foire, accepta ces conventions, cette «discipline», car elles faisaient partie de sa vie et correspondaient à ses structures mentales, relevaient des faits de mentalité collective. Toutefois, au siècle suivant il y aura

<sup>14</sup> Il est possible de suivre le phénomène de l'éloignement des masses du théâtre au fur et à mesure du développement accéléré du 19<sup>e</sup> siècle.

quelques essais pour sortir du cadre des conventions et des traditions (Le Sage, Beaumarchais). Diderot sera l'initiateur d'un genre nouveau «le drame bourgeois», coupant le cadre structural et thématique du théâtre classique. Bon théoricien et faible dramaturge, Diderot n'a réussi à rompre la tradition du théâtre classique. Voltaire reste, par exemple, fidèle aux conventions du théâtre classique et pour cette raison n'est pas capable de comprendre le talent et le génie de Shakespeare. La Révolution, elle-même, continue les traditions théâtrales, quoiqu'elle élabore le programme d'un «théâtre du peuple» qu'elle n'aura pas le temps de réaliser. Le théâtre romantique avec V. Hugo en tête, essaya de révolutionner la scène française. Mais en dépit de tout le bruit qui accompagne ses essais, il ne fut, ce qui est d'ailleurs logique dans le cadre des conceptions romantiques, qu'une évasion hors de la réalité. Le fait de traiter le décor plus fidèlement et de tenir compte de la «couleur locale» ne change nullement la structure du théâtre. Il est intéressant que cet essai ait été l'oeuvre d'un romancier qui a très bien senti dans quelle direction il fallait s'engager. Balzac essaya de créer le théâtre réaliste, examen de la vie (*Mercadet, Vautrin*), expression de la poésie de la vie quotidienne (*École des Ménages, Paméla Giraud*). Cet essai de Balzac ne fut qu'un épisode dans son oeuvre et dans l'histoire du théâtre français. Il convient de signaler qu'outre Balzac ce fut un grand poète qui essaya de donner «un drame populaire» vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle. C'est Baudelaire qui fit cet essai en 1854. Comme point de départ il voulait prendre, tout comme Flaubert pour *Madame Bovary*, un détail de la chronique judiciaire, un fait divers. Donc, la conception de Baudelaire est tout à fait réaliste. Toujours est-il que de son projet il ne resta qu'un scénario<sup>15</sup> et de sa réalisation artistique, la poésie «Le vin de l'assassin».

Vers le milieu du 19<sup>e</sup> siècle le théâtre français, le théâtre bourgeois, aurait pu évoluer dans le sens du réalisme des romans de Balzac. Montrer des personnages dans leur intégrité et leur univers authentique. Mais pour faire cela il aurait fallu changer la structure même du drame ou de la comédie, s'opposer aux traditions, aux conventions. Les nouveaux noms du théâtre français: Augier, Dumas fils, Labiche, Sardou, Meilhac, Halévy et autres, sont les représentants du théâtre bourgeois par excellence, mais non du réalisme par excellence. Leur réalisme est un réalisme de surface, réalisme de photographie qui ne s'intéresse pas à la complexité et la cohérence d'un personnage, ou bien à la réalité qu'il peint. A la façon d'un photographe qui sur une «bonne» photographie fait les

<sup>15</sup> Louis Perrette, «Le Théâtre de Baudelaire», *Revue d'Art Dramatique*, janvier 1902.



retouches de ses personnages pour les offrir sous cette forme à ses clients, dans le théâtre bourgeois du 19<sup>e</sup> siècle les auteurs restent presque toujours sur des interventions de surface, qui doivent correspondre au niveau du public bourgeois. Il va sans dire qu'avec leurs retouches ils embellissent c'est-à-dire falsifient les personnages ou bien le monde qu'ils présentent. Ils vont, pour la plupart, compromettre leur excellente connaissance de la technique dramatique, choisissant des intrigues banales et romanesques. Leurs «pièces bien faites» donnent l'impression de quelque chose d'artificiel, vu qu'ils renoncent souvent à la vérité et en tant que représentant de la famille bourgeoise, ils défendent sa fausse morale. Comme dans la tragédie classique tout ce qui n'était pas la noblesse était exclu, ces dramaturges bourgeois excluent presque toujours la petite bourgeoisie, la paysannerie et en particulier le prolétariat. L'ouvrier et le paysan ont acquis en ce moment déjà «droit de cité» dans la littérature française, mais sur la scène on ne les voit que dans les pièces d'auteurs étrangers (Tolstoï, Hauptmann). Le sujet préféré de ces dramaturges français est l'adultère, le triangle conjugal, le divorce, c'est pourquoi Zola a pu dire dans son *Naturalisme au théâtre* que le théâtre français est l'expression d'un retard, qu'il a perdu toutes les qualités brillantes du génie et qu'il ne se sauve que grâce à des méthodes techniques très habiles. Mehring se montre très dur lorsqu'il parle de cette époque:

Si l'on désire voir la dégradation morale de la bourgeoisie sur son premier terrain classique à travers le mécanisme capitaliste d'une capitale moderne, il faut se rendre dans le Paris du Second Empire.<sup>16</sup>

L'image de cette déchéance morale se voit très bien dans le théâtre de cette époque: «Le théâtre était alors, au double sens du terme, la scène de la société bourgeoise».<sup>17</sup> La réponse d'Auguste Germain à l'enquête faite par Hippolyte Lencau et ayant trait au théâtre de la fin du siècle est très instructive. Auguste Germain parlant de la censure dit que les auteurs ne disposent que du domaine de l'amour. Sur l'adultère tant de fois traité dans le théâtre français il dit:

D'ailleurs — et je suis heureux d'avoir l'occasion de le dire — supprimer l'adultère du théâtre, vu l'état actuel de nos mœurs, me paraît un peu prématuré. L'adultère est, en effet, une des formes les plus fréquentes de l'amour; et nous ne sommes pas encore au temps où l'on peut se hasarder à écrire une pièce, si

<sup>16</sup> F. Mehring, *Prilozi Istoriji književnosti*, II, Belgrade, 1955, p. 172.

<sup>17</sup> Bernard Dort, «Le Théâtre: Art de masse?» in *Le Lieu théâtral dans la Société moderne*, Paris, 1963, p. 55.

sérieuse soit elle, sans lui donner pour base — ou pour excuse — une intrigue amoureuse.<sup>18</sup>

Antoine faisant un résumé de la situation du théâtre durant les 30 dernières années du 19<sup>e</sup> siècle dit à ce sujet: «Or depuis trente ans, de tous les problèmes sociaux, le mariage seul a été étudié. Mais l'armée, la magistrature, qui s'en est soucié?». <sup>19</sup> Comme nous le voyons, on ne peut comparer ni les dramaturges, ni le théâtre dans son ensemble avec le roman ou les romanciers de cette époque. Il est certain que le roman est devenu un genre littéraire privilégié justement au 19<sup>e</sup> siècle vu que son univers est beaucoup plus universel, beaucoup plus acceptable pour un large cercle des lecteurs. D'autre part, un drame comme tout autre réalisation scénique doit toujours avoir au centre une action, dynamique dans le sens du théâtre. A travers l'action dramatique dont les protagonistes sont les hommes — en tant que personnages cohérents — l'auteur nous transmet son message. Cependant si cette action est centrée sur deux ou trois sujets toujours les mêmes, la dynamique va manquer, les personnages deviendront des marionnettes, le message fera défaut. Des facteurs secondaires surgiront au premier plan. La crise sera inévitable. Il s'agit toujours d'un théâtre raffiné, mais qui est un théâtre «de problèmes limités, de passions étouffées, d'intérêts étroits, de sentiments égoïstes». <sup>20</sup> Dans un numéro de la *Revue d'Art dramatique* de 1889 figure un article<sup>21</sup> qui donne l'analyse du répertoire des théâtres parisiens durant les dernières années. Dans cet article on signale qu'en

1874—75	le nombre des pièces nouvelles	était de 22,	à côté de 8 reprises
1877—78	” ” ” ” ” ”	31 ” ” ” 14 ”	”
1887—88	” ” ” ” ” ”	29 ” ” ” 22 ”	”

Comme nous le voyons le nombre de premières était presque égal à celui des reprises, ce qui signifie que les créations dramatiques devenaient de plus en plus difficiles.

La crise du théâtre en France devient particulièrement évidente au moment où la classe bourgeoise elle-même, se voit entamée par une crise. Or, lorsqu'à l'intérieur de la classe au pouvoir une scission se fait sentir, lorsque des attitudes contraires se manifestent, lorsque la vision du monde ne peut plus se réduire au dénominateur commun d'une idéologie, lorsqu'on remarque des signes de lésion dans une société, la littérature et le théâtre en particulier suivent le même procès,

<sup>18</sup> Hippolyte Lencau, *Le Théâtre nouveau*, Paris 1896.

<sup>19</sup> A. Antoine, *Figaro*, 5 janvier 1901.

<sup>20</sup> Gigi Lunari, «Théâtre et public», in *Le Lieu Théâtral dans la Société moderne*, Paris 1963, p. 28.

<sup>21</sup> *Revue d'Art Dramatique*, T. XIII, janvier-mars, 1889.

le même courant. Comme preuve — le fait que la crise du théâtre se manifeste parallèlement avec l’Affaire Dreyfus qui était caractérisée, entre autres, par l’élévation des couches bourgeoises moyennes aux dépens des couches privilégiées de la riche bourgeoisie. C’est justement dans les milieux de cette bourgeoisie moyenne que l’on fait des efforts pour renouveler le théâtre et pour débarasser la scène française des conventions aussi rigoureuses que celles du 17<sup>e</sup> siècle. Ces tentatives sont liées à la personne d’Antoine, et à la fondation du «Théâtre libre» qui fit à l’époque un théâtre d’avant-garde.

Cet ancien employé réussit à ébranler les assises théâtrales, celles du répertoire d’alors, du jeu, de la mise en scène, du but et de la fonction du théâtre et, ce qui est autrement important, il réussit de troubler le public. Bref, il introduisit de nouvelles conceptions dans le théâtre et créa une nouvelle esthétique théâtrale. Cet éclectique, au sens positif du mot, ouvrit sa scène aux auteurs encore inconnus, aux jeunes gens, sous condition qu’ils fussent sincères et donnent une description vraie des «tranches de vie» c’est-à-dire une transcription passive et fidèle de la sensation, de l’image enregistrée, analogiquement à la plaque photographique. On connaît le parallélisme temporel et programmatique qui lie le naturalisme à l’impressionisme. Mais la plaque photographique, comme dit Brecht, ne saurait être la reproduction intégrale, objective de la réalité vivante, puisqu’elle en supprime le mouvement. Acceptant cette idée des «tranches de vie» de Zola, Antoine se lia au naturalisme. Il demande moins de virtuosité et plus de vérité. Les acteurs sont appelés à changer leur jeu, à s’habituer au jeu en groupe, à éviter des effets extérieurs, à oublier le public, à donner une étude psychologique et physiologique de leurs personnages. Les metteurs en scène doivent suggérer l’atmosphère, c’est pourquoi la salle est plongée dans l’obscurité; pour que la réalité soit le mieux suggérée, les accessoires seront vrais. Au répertoire figurent, à côté des noms français, des noms étrangers. Grâce à lui le public français a connu par ex. Tolstoï, Strindberg, Björnson, Hauptmann, Ibsen, Tourgenief et autres.

A la première phase de ses activités nous sommes en présence de diverses variantes de la conception naturaliste des «tranches de vie» qui mettent en relief les humeurs sombres et insistent sur les côtés biologiques. L’homme est montré, il est vrai, en proie au milieu social, mais l’explication causale est demandée plutôt à la biologie (hérédité) qu’à la structure de la société, elle-même. A la deuxième phase, il donna une analyse psychologique des caractères plus approfondie. Du naturalisme extérieur il s’oriente vers l’impressionisme psychologique.

Bien que l'on ait attendu de nouvelles pièces de Zola, celui-ci ne les créa pas. On monta alors des adaptations de ses romans. Contrairement à Zola, ses disciples — le groupe de Médan, dont Paul Alexis et L. Henequin, assurent à Antoine un répertoire naturaliste. Toutefois le naturalisme avec sa peinture uniforme et la mise en relief des côtés bas et négatifs de la vie et de la société s'épuisa rapidement. La majorité des disciples de Zola manquaient d'originalité créatrice. C'est ainsi que le fournisseur le plus fécond d'Antoine devint F. de Curel avec ses «pièces à thèse», son théâtre d'idées.

Avec son intervention à un point de la parabole descendante du théâtre français, Antoine posa les premières prémisses d'une renaissance théâtrale. Il influa sur la création de théâtres similaires: «Le Théâtre libre» à Berlin et «Le Théâtre indépendant» à Londres et contribua, tel un pionnier, à la réalisation de tous les changements de l'art théâtral moderne qui s'annoncent dès le début de notre siècle en France.

Lorsque vers la fin du siècle dernier les tendances idéalistes commencent de plus en plus à dominer en France, le théâtre transpose, lui aussi, ce phénomène dans la sphère qui lui est propre. Paul Fort fonda en 1890 le Théâtre d'Art en réaction aux essais d'Antoine. L'esthétique symboliste s'oppose à celle du naturalisme, la poésie à la réalité. Ses auteurs sont pour la plupart des poètes — Verlaine, Mallarmée, Verhaeren, Maeterlinck (qui assure le succès commercial avec *Pelléas et Mélisande*), Saint-Pol-Roux, Henri Régnier, Moréas. Les peintres modernes les plus renommés à l'époque sont chargés du décor: Gauguin, Serusier, M. Denis, Odilon Redon, Bonnard, Vuillard et d'autres. Mais Paul Fort quitte le théâtre au bout de trois ans pour se consacrer entièrement à la poésie. C'est Lugné-Poe qui le remplace et change le nom du théâtre en Théâtre de l'Oeuvre. Il voulait créer en opposition du théâtre à thèses sociologiques ou morales, à milieu vraisemblable et fixe, un théâtre semi-féerique, un théâtre de la fantaisie et du songe.

Vers la fin du siècle une troisième tendance se manifesta — l'essai de créer un «Théâtre populaire» respectivement un «Théâtre du peuple». Mais Romain Rolland lui-même participant à cet essai, nous reviendrons sur cette question.

Si l'on pouvait citer tout le riche répertoire de la fin du 19<sup>e</sup> siècle (Antoine monta 134 pièces), on pourrait conclure qu'il y avait en France à cette époque presque un culte du théâtre, se qui n'empêche pas qu'une crise s'annonce. Il y a un décalage entre quantité et qualité, entre forme et sujet, entre aspiration et réalisation. Aucune grande pièce dans cette foule de pièces françaises techniquement très réussies. Faguet men-

tionne cette crise du théâtre lorsqu'il dit dans la préface de *l'Évolution du théâtre contemporain* de Séché :

Tous en France nous nous sentons en dissolution. C'est le malaise général plus ou moins confusément senti depuis 1815, mais s'est le malaise devenu angoisse depuis 1870. Que sortira-t-il de là ? Une renaissance ou un effacement définitif?<sup>22</sup>

Ce qui est intéressant c'est que Duhamel donne la même image du théâtre de cette époque. Il emploie le même terme «malaise» mais l'applique à une période beaucoup plus longue que celle dont parle Faguet :

A bien chercher, le malaise semble antérieur au romantisme. Dès 1805, Chateaubriand, annonçait la décadence du théâtre et donnait à entendre que la société née de la Révolution offrirait de moins en moins de sujets aux poètes comiques (il ne pense pas à la comédie seule vu que le texte tout entier se rapporte aux 'maints poètes comiques et tragiques') et de plus en plus de matériaux au roman. Prophétie que le 19<sup>e</sup> siècle a vue se réaliser.<sup>23</sup>

Les citations de Faguet et de Duhamel confirment l'opinion sur la maladie de l'organisme social, sur la crise qui se manifesta dans le théâtre aussi.

3. Tout comme Olivier de *Jean-Christophe*, Romain Rolland naquit dans une famille bourgeoise, liée depuis des siècles à la province, pure de toute influence étrangère. L'héritage paternel apporte optimisme et vitalité, alors que celui de sa mère apporte résignation, sensibilité, bonhomie. «Du côté maternel, la musique, le sérieux moral, ces tendances jansénistes et puritaines, dont vous avez parlé. Du côté paternel, la forte vitalité, et l'optimisme foncier, instinctif, invincible, malgré toutes les raisons de tristesse et les accablements passagers, — la vie bonne malgré tout» écrit Romain Rolland à son ami Louis Gillet.<sup>24</sup> Romain Rolland reçut en héritage un mélange de ces contraires. Jean-Christophe mènera une lutte contre Olivier. La vitalité saine des Rolland interviendra aux moments des crises, de l'hypersensibilité et du pessimisme des Carnot.

Les souvenirs de l'enfance sont liés à un sentiment de solitude, de maladie, de mort. «J'ai mené une si étrange vie de solitude et de rêve, depuis mon enfance... J'étais souffrant, je me sentais constamment — jusqu'à 11 ou 12 ans — comme suspendu par un fil au-dessus de la mort; et je n'ai jamais

<sup>22</sup> A. Séché, *Évolution du théâtre contemporain*, Paris, 1908, pp. 131—132.

<sup>23</sup> Georges Duhamel, *Essai sur une Renaissance Dramatique*, Paris, Lapina VIII, p. 42.

<sup>24</sup> *Cahier 2*, Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland, Paris, 1949, p. 272 (Lettre du 19 mars 1914).

perdu tout à fait ce sentiment».<sup>25</sup> Lorsqu'il avait cinq ans il perdit sa soeur cadette. Sa mère fait passer sur lui tous ses sentiments, toutes ses espérances, formant son fils suivant ses désirs et ses ambitions. Elle exigeait de lui non seulement la lutte, mais aussi la victoire. Elle lui inculqua le goût et l'amour de la musique, de l'indépendance à l'égard du monde et des opinions. Ce lien entre le fils et la mère restera sans ombrages jusqu'à la mort de cette dernière. Mais à ces premiers jours de vie consciente: «Dans cette triple prison de la mort, poussa ma première conscience d'enfant, sous les regards inquiets de la tendresse maternelle»<sup>26</sup> — la sensibilité de l'enfant l'empêchait de s'adapter à la vie.

Avec l'arrivée à Paris de toute la famille afin de permettre au fils une formation plus complète, le garçon qui n'était pas armé pour la vie dans la capitale, perd pour un moment son équilibre. «A Paris transplanté en octobre 1880, ce fut bien pis. L'atmosphère malsaine du lycée, cette caserne d'adolescent en rut, la fermentation du Quartier latin, la fièvre gluante des rues, la Ville hallucinée, me soulevait le coeur. Et je n'avais plus la ressource, contre le monde extérieur, de la quiétude somnolente, rêvassante de province».<sup>27</sup> La vie calme et bien équilibrée de province fut interrompue, l'équilibre psychique troublé, la confiance en soi perdue pour un temps. Dans la ville natale c'était lui toujours le premier en tout, maintenant il y avait à peine de la place pour lui. La rencontre avec Paris fut dure et pénible. Le matérialisme d'alors, était ce qui le gênait le plus: «Dès mes quinze ans, à mon arrivée de province à Paris, entre 1881 et 1883, j'avais été empuanti par les exhalaisons du matérialisme contemporain».<sup>28</sup>

En complétant en 1940 ses *Mémoires* de jeunesse Romain Rolland donne une explication à ce sentiment en disant:

Il est un matérialisme rigoureux, grossier, mais sain, joyeux, comme l'était celui des Encyclopédistes, comme l'est encore, dans une certaine mesure, celui de l'URSS bolchévique. Il s'accompagne d'un robuste appétit point délicat, qui voit la table mise, et que les lourdes digestions ne troublent pas. — Mais le matérialisme des années 80 avait le foie malade et l'estomac usé, il était à fond de pessimisme et d'incurable désenchantement.<sup>29</sup>

A cette époque il ne connaissait pas encore Renan, mais il sentait partout le scepticisme, l'esprit de renoncement, de

<sup>25</sup> *Cahier 10, Chère Sofia, Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga (1901—1908), Paris, p. 21. (Lettre du 20 septembre 1901).*

<sup>26</sup> R. R., *Le Voyage intérieur*, Paris, 1942, p. 21.

<sup>27</sup> R. R., *Mémoires-Souvenirs de Jeunesse*, Paris, 1956, p. 21.

<sup>28</sup> *Ib.*, p. 198.

<sup>29</sup> *Ib.*

recul qui se manifestait dans la vie pratique par l'abaissement moral et un cynisme. Sans doute le jeune Rolland était-il hypersensible et tout prédisposé à discerner ces côtés négatifs et sombres. Plus tard, il l'avouera, mais déjà à cette époque de jeunesse il avait un esprit critique:

Je vis l'énorme hypocrisie des lois, des moeurs, des religions, des arts, de la pensée, couvrant la triste nudité de cette espèce vile et cruelle, une des plus débiles sorties de la terre, qui a réussi, par son audace, son esprit de ruse et de mensonge et d'invention à en usurper la domination. Je me sentais pris dans sa masse, faible, désarmé, mourant de dégoût.<sup>30</sup>

Il n'est pas étonnant qu'il pense comme Jean-Christophe au suicide étant ouvert au mysticisme et à l'idéalisme. Il s'en souviendra plus tard:

Je vois ce 'moi' si passionnément convaincu de son indépendance, participer au délire de sa classe d'esprit et de son temps. L'exaltation idéaliste et mystique, à laquelle se livre fiévreusement ce pauvre garçon, me paraît appartenir aux maladies d'une société. J'y décèle trop bien, aujourd'hui, le produit morbide de l'existence anormale que cette société faisait mener aux jeunes hommes de mon temps.<sup>31</sup>

Mais tout en étant pénible, le heurt avec Paris fut pour Romain Rolland en dernière instance utile. Utile car il n'a pas succombé, il ne s'assimila pas tout ce qui était négatif dans la capitale et de son attitude négative à l'égard de ce nouveau milieu, va naître son attitude intransigeante et tout son univers artistique. Plus tard il avouera son «dogmatisme idéaliste», il va retourner au monde réel où il avait trouvé son poste «de vigie».

Cependant il découvre la musique et la nature. La musique fut pour lui «une leçon d'énergie et de combat».<sup>32</sup> La musique l'avait conquis à Clamecy tout petit. A Paris il découvre Beethoven, Berlioz et Wagner. Il ne s'agissait pas d'une compréhension ou d'un sentiment pour la musique, mais d'une aptitude innée et d'un don remarquable. «Il eut suffi d'un bon musicien, comme j'en ai tant connu, depuis, à Paris, pour mettre sur son droit chemin un jeune garçon de ma sorte, possédé de musique, très doué, brûlant d'inspirations, qui n'ont jamais fleuri, au cours d'une vie féconde pourtant en oeuvres, et que j'emporte dans la tombe. (Je ne me suis pas consolé, par tout ce que j'ai produit)».<sup>33</sup> L'influence de la musique sur le

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 199.

<sup>31</sup> *Ib.*, p. 53.

<sup>32</sup> *Ib.*, p. 24.

<sup>33</sup> *Mémoires II — Compléments aux Souvenirs de Jeunesse*, Paris, 1956, p. 149.

développement du jeune Rolland et sa présence dans sa vie et son oeuvre fut énorme. C'est avec tristesse qu'il nota: «J'étais fait pour être musicien. L'opposition de mon père, l'incertitude de ma mère, et le manque de la volonté de mon enfance tardive, ont bouleversé l'avenir qui m'était promis».<sup>34</sup>

Parmi les écrivains qui l'enthousiasment à cette époque de sa jeunesse figure Shakespeare, en dépit de son éducation classique et du culte que l'on vouait de son temps à Corneille. Après avoir fini le lycée il prépare, suivant le désir de ses parents, son entrée à l'ENS (École Normale Supérieure) qui devait lui assurer une bourse et une carrière dans l'enseignement. Les espérances de ses parents qui avaient quitté la sûreté et la position dont ils jouissaient à Clamecy, l'engagement qui s'opposait à la réalisation de ses propres désirs, le doute de soi-même, tout cela provoque en lui souvent de la détresse. «Toute ma jeunesse a été assommée sous l'aile noire de ce souci. Il ne me quittait, ni jour ni nuit».<sup>35</sup> Deux fois il fut refusé au concours d'entrée à l'ENS puisqu'il étudiait beaucoup plus Shakespeare et Hugo que les auteurs du programme. A cette époque Hamlet est son héros préféré, alors que Spinoza l'aide à sortir de sa crise: «Son illumination coïncidait avec mes méditations sur Hamlet. Elle se posa comme un rayon, d'entre les nuées, sur ma petite barque ballotée par l'océan tumultueux de Shakespeare».<sup>36</sup> Ce qu'il découvre dans l'auteur de *L'Éthique*, c'est avant tout la réalité («ce regard, cette voix, ivres du Réel»). Il ne se sent plus perdu, étranger dans son monde. La conscience d'être «la goutte d'eau en laquelle se reflète l'univers»<sup>37</sup> lui apporte un certain apaisement. C'est alors qu'il écrivit son premier Credo philosophique sous le titre *Credo quia verum*.

Au seuil de l'ENS en 1886 il découvre Tolstoï et la réalisation géniale de tout ce qu'il avait cherché beaucoup plus instinctivement que consciemment. Il adresse une lettre à Tolstoï. Ce désir d'entrer en contact avec les esprits les plus distingués de son époque est très révélateur du futur homme et créateur. Or il s'adressera aussi à Ibsen, Renan, Goncourt, Franck. La réponse de Tolstoï l'encouragea et son influence sera très forte dans ses premières conceptions morales et esthétiques. Lorsqu'il entre à l'ENS en 1886, entre avec lui dans cette haute institution scientifique le roman russe, peut-être quelque chose de plus: «Je puis le dire, entra par moi, dans ce Conservatoire de l'esprit classique le souffle de cette

<sup>34</sup> R. R., *Le Cloître de la rue d'Ulm*, (Journal de R. R. à l'École Normale Supérieure), Paris, 1953, p. 301.

<sup>35</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 36.

<sup>36</sup> *Ib.* p. 33.

<sup>37</sup> *Le cloître de la rue d'Ulm*, p. 76.



terre vaste et lointaine, d'où surgira, trente ans plus tard, un monde nouveau». <sup>38</sup> L'influence que l'oeuvre de Tolstoï exerça sur sa génération fut multiforme:

... c'était trop peu pour nous d'admirer l'oeuvre: nous la vivions, elle était nôtre, par sa passion ardente de la vie, par sa jeunesse de coeur. Nôtre, par son désenchantement ironique, sa clairvoyance impitoyable, sa hantise de la mort. Nôtre, par ses rêves d'amour fraternel et de paix entre les hommes. Nôtre, par son réquisitoire terrible contre les mensonges de la civilisation. Et par son réalisme, et par son mysticisme. Par son souffle de nature, par son sens des forces invisibles, son vertige de l'infini. Ces livres ont été pour un grand nombre d'entre nous ce que Werther a été pour sa génération: le miroir magnifique de nos faiblesses, de nos espoirs et de nos erreurs et de nos découragements. <sup>39</sup>

Une fois à l'ENS il se libère de ce sentiment d'insécurité et d'incertitude dont il souffrait pendant qu'il préparait le concours. Pour la première fois dans la vie il ne se sent plus isolé et solitaire; il se lie d'amitié avec Suarès qui fait partie de la même promotion. Romain Rolland se décide pour l'histoire et la géographie. Il explique dans ses *Mémoires* pourquoi il n'a choisi ni la littérature, ni la philosophie pour lesquelles il avait certainement beaucoup plus d'affinité et de prédispositions: «L'esprit qui préside à l'enseignement de l'histoire dans l'Université actuelle est le plus libre de tous. Celui qui règne dans le pays de philosophie, à l'École et pour l'agrégation, oblige au mensonge spirituel, ou idéaliste, — le plus répugnant de tous». <sup>40</sup> Ou «la meilleure façon d'être philosophe était de garder mon âme libre. Je tournai le dos aux racoleurs du spiritualisme». <sup>41</sup> En ce qui concerne la littérature il dit: «Pour la littérature, il en allait autrement. N'y manquait point la liberté, mais le sérieux profond y suppléait le faux brillant du vieux Boissier et du jeune Brunetière, qui jetait des feux de strass». <sup>42</sup> Sa formation historique se fera sentir, particulièrement dans son théâtre, mais il ne faut pas exagérer cette influence, ce que fait Bonnerot, son biographe qui dit: «Qu'il évoque la vie de Beethoven, de Michel-Ange, ou qu'il raconte la vie de Jean-Christophe, Romain Rolland est et demeure historien» <sup>43</sup>, car cela signifierait nier Romain Rolland artiste.

<sup>38</sup> *Ib.*, p. 34.

<sup>39</sup> R. R., *Vie de Tolstoï*, Paris, 1911, pp. 3—4.

<sup>40</sup> *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 124.

<sup>41</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 50.

<sup>42</sup> *Ib.*, p. 50.

<sup>43</sup> Jean Bonnerot, *Romain Rolland, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1921, p. 56.

Toujours est-il que l'histoire développa en lui un sens pour la vérité, la patience, les jugements objectifs et l'observation.

C'est l'époque où sous l'influence de Tolstoï certainement, une attitude critique mûrit en lui à l'égard de sa propre classe et en particulier l'élite intellectuelle: «Il se faisait alors en moi un travail de sévère critique sociale, qui me prêtait des yeux impitoyables pour les hâbleries intellectuelles d'une élite. J'ai honte du rôle de parasite, qu'une civilisation d'exploiteurs, sans conscience et sans vigueur, veut nous faire jouer».<sup>44</sup>

C'était le temps du poing levé de l'Allemagne au-dessus de la France où le général Boulanger jouissait d'une grande popularité, alors que le chancelier allemand attendait le moment pour écraser la France:

On aura peine à comprendre plus tard l'oppression morale sous laquelle se sera passé notre jeunesse, à nous, la génération de 1866 à 1872. Dans tous les temps, tout homme, tout jeune homme sait qu'il mourra, la mort peut le prendre à chaque instant. Mais c'est une mort indéterminée, si générale que chacun, en particulier, oublie qu'il est visé. Pour nous, la mort est toujours présente, et sa forme est précise: c'est la guerre. Depuis 1875, le pays vit dans l'attente de la guerre. Depuis 1880, elle est certaine, elle est imminente. Soldats sacrifiés d'avance, nous sommes campés, en quelque lieu que nous soyons, nos sacs ne sont jamais défaits; à tout moment, nous attendons l'ordre de partir. Impossible de bâtir des projets d'avenir. Le travail, dont j'écris la dixième page, je ne sais pas si j'aurais le temps d'atteindre à la trentième. L'idée dont j'entrevois la possession pourrais-je jamais l'êtreindre?<sup>45</sup>

Romain Rolland participe avec ses camarades de l'ENS aux démonstrations contre Boulanger, signe une protestation contre lui, donne une contribution pour le Parti ouvrier qui devant la menace des monarchistes rejoint les rangs de l'opposition contre le danger monarchiste. Lorsque la popularité de Boulanger grandit et en même temps le danger pour la République, Romain Rolland nota: «La tâche honteuse du boulangisme aura bientôt gagné toute la France. Alors, je quitterai la France. Je n'y pourrais plus vivre. Elle ne peut être ma patrie, celle qui renie la liberté».<sup>46</sup> Bien que cette intransigeance puisse paraître pathétique, la note qu'il avait ajouté peu de temps après montre que le jeune Rolland connaissait très bien la situation qui régnait en France à cette époque: «Je persiste à trouver mes impressions vraies. Boulanger eût triomphé, s'il eût osé agir».<sup>47</sup> Déjà en 1889 il notait: «Je me sens bien plus Republicain que Français. Je sacrifierais ma patrie à la République, comme je sacrifierais ma vie à Dieu. Je crois en la République de l'avenir,

<sup>44</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, Paris 1956, p. 52.

<sup>45</sup> Journal, 15 janvier 1888, Archives Romain Rolland.

<sup>46</sup> *Ib.*, janvier 1889.

<sup>47</sup> *Le Cloître de la rue d'Ulm*, Note ajouté en 1889.

qui embrassera toute la terre». <sup>48</sup> Son dévouement à la République n'allait pas, il est vrai, beaucoup plus loin que ces déclarations pathétiques: «Mes idées socialistes n'allaient pas plus loin. Jaurès n'avait pas encore fait pénétrer la pensée socialiste dans la jeunesse bourgeoise de France. Notre éducation laissait beaucoup à désirer. — Mon socialisme n'était que d'instinct. — Mais en peu d'années tout allait changer». <sup>49</sup>

Au mois d'août 1889 il fut reçu à l'examen final de l'agrégation de philosophie. «C'est fini. Rien à dire de plus. Mon supplice est fini». <sup>50</sup> Après avoir terminé l'ENS il devait s'engager dans la carrière de professeur; il avait droit à un poste de lycée, ses parents l'attendaient de lui. Il ne sentait aucune vocation pour cette profession, mais il devait s'acquitter de l'engagement pris lors de son entrée à l'ENS — un stage de sept années. Grâce à un hasard il fut sauvé de cette corvée. L'occasion se présenta de bénéficier d'une bourse à l'Ecole française de Rome. Il est vrai que l'Italie d'alors ne l'intéressait pas beaucoup et s'il avait pu choisir, il se serait rendu plutôt en Allemagne ou en Angleterre. Ce voyage ne répond ni à ses sympathies artistiques, ni à ses projets — écrire une histoire réaliste des guerres de religion du 16<sup>e</sup> siècle. Toutefois il accepte la bourse et se rend en Italie à l'automne 1889.

Préoccupé avant tout par la musique, la philosophie, la littérature il avait négligé quelque peu les arts. Il est vrai qu'il avait découvert en 1887 au Louvre le Quattrocento qui fit une impression puissante sur lui: «Pour la première fois, la peinture me faisait ressentir des jouissances comparables à celles de la musique. Pour la première fois, un tableau me prenait tout entier, comme une page de Beethoven». <sup>51</sup> Fra Angelico, Botticelli, Mantegna et toute la Renaissance italienne à sa source, c'est avec cette perspective qu'il part pour l'Italie. Il donnera le nom poétique de «Printemps romain» à son séjour en Italie. Sa tâche était d'étudier, d'après les Archives de Vatican, les relations entre le roi François I et le pape.

On ne saurait assez insister sur l'importance de son séjour en Italie pour son développement ultérieur et son initiation artistique. Sa personnalité artistique libérée de toute entrave surgit au premier plan. Le jeune Rolland prendra conscience de sa vraie nature qui ne se manifesta complètement qu'à ce moment-là sous le climat et le soleil romain, dans un milieu cosmopolite où il fut introduit grâce à Malwida von Meysen-

<sup>48</sup> Journal, Note de 1889 sur l'inauguration de l'Exposition à l'occasion du Centenaire de 1789, Archives Romain Rolland.

<sup>49</sup> *Mémoires — Souvenir de Jeunesse*, Paris, 1956, p. 68.

<sup>50</sup> Journal, août 1889, Archives Romain Rolland.

<sup>51</sup> *Ib.*, 5 avril 1887.

bug.<sup>52</sup> L'influence de Malwida von Meysenbug sur le jeune homme sera décisive. L'amitié qui liait le jeune homme de 23 ans à cette dame septuagénaire peut, pour le moins, paraître bizarre. Cependant ce quelque chose qui liait les deux personnes par-dessus tout, c'était la musique; ils communiaient en elle. Pour la première fois de sa vie, libre de tout engagement et devoirs désagréables, le jeune Rolland s'adonna complètement aux charmes de la musique. Il acquiert la virtuosité et la renommée d'un excellent pianiste et connaisseur de Wagner. «Je fus agréablement surpris de rencontrer en Romain Rolland, lorsqu'il arriva à Rome, un musicien de premier ordre, à l'intelligence profonde et sérieuse, au goût des plus raffinés, et qui, le plus aimablement du monde, mit tout de suite son remarquable talent à ma disposition».<sup>53</sup> En effet Romain Rolland joue des heures durant dans le salon de Malwida. Il me paraît que l'on peut trouver dans cet attachement du jeune homme à Malwida, outre ce qui est déjà dit, un essai de compensation, le jeune homme étant lié d'amour tendre à sa mère dont la présence lui manquait. D'ailleurs, Malwida tout comme sa mère, lui porte une vraie admiration. En plus, l'ancienne amie de Wagner, de Liszt, de Nietzsche et d'Ibsen dévide pour lui le fil de ses souvenirs et développe en lui le goût des personnages héroïques du passé ce qui a du influencer la typologie de ses premières créations. Elle possède, en outre, ce qui manquait à sa mère et à lui-même, ce contact avec le monde dans le sens large du mot. C'est elle qui l'introduisit dans les salons romains et plus tard à Bayreuth dans la famille de Wagner.

Romain Rolland profite de son séjour à Rome pour connaître l'Italie. Traversant l'Italie il rencontre à chaque pas les monuments de l'Antiquité et de la Renaissance. Travaillant à son étude et fouillant les Archives, il vit avec les héros de la Renaissance et fait revivre en imagination la Renaissance italienne et ses personnages. Tout cela va contribuer, contrairement à ses projets et occupations antérieures, à ce qu'un transfert se fasse et son «choix originel» (Sartre), choix de lui-même, oriente le jeune homme dans une aventure dramatique dans

<sup>52</sup> Romain Rolland rencontra Malwida von Meysenbug à Rome en 1889. Ils se lient d'amitié qui dure jusqu'à la mort de Malwida. Elle avait rompu avec son milieu dans sa jeunesse en quittant l'Allemagne pour se rendre en Angleterre. C'est là qu'elle connut Louis Blanc, Kossuth, Herzen, Bakunine, Turgenief, Mazzini. Plus tard elle s'installe à Rome avec la famille Herzen. En 1948 fut publiée sa correspondance avec Romain Rolland.

<sup>53</sup> Malwida von Meysenbug, *Le Soir de la vie d'une idéaliste*, citation du *Cahier 6*, p. 9.

le double sens du mot.<sup>54</sup> «Un jour d'août 1890, je me trouvai mué instantanément en un de ces êtres de la Renaissance, que j'avais vus secouant la torche de leur vie sur les murs peints des palais toscans, ou, dans le bronze, sur les places d'Italie. Il me fallait un LION QUI RIT».<sup>55</sup> Il le trouve dans le personnage d'Orsino qu'il réalisa dans le drame *Orsino*. C'est alors qu'il croit être conscient de sa vocation artistique:

Je me refuse absolument à faire plus de concessions à la vie que je n'en ai fait jusqu'ici. Aucun artiste n'a eu la patience de préparer et de soutenir deux Écoles successives, plus une quantité d'examens absurdes, desséchants et épuisants, sur toutes sortes de choses contraires à son goût. De 20 à 25 ans, ma volonté n'a point changé; j'étais également décidé à faire de l'art; je sentais une force en moi qui devait se réaliser un jour; j'ai pourtant eu la patience, devant votre timidité (il pense à ses parents) d'attendre jusqu'au jour où je pourrais me donner la preuve matérielle, la preuve écrite de mon pouvoir intérieur (car vous m'avez fait douter de moi, longtemps). A présent, je n'ai plus l'ombre d'un doute, ni d'une hésitation.<sup>56</sup>

De 1890—1896 il écrit ses premiers drames, qui resteront inédits (l'idée de *Jean-Christophe* date également de Rome). Mais lorsqu'il rencontre en 1892 sa première femme Clotilde Bréal, ses projets romains seront quelque peu ébranlés. Sur ses instances il travaille à sa thèse de doctorat et cela lui permet de séjourner de nouveau en Italie. Il s'engage dans l'enseignement mais en dépit de cela, dit-il «... je n'en poursuivais pas moins opiniâtrement mes rêves de théâtre et de roman».<sup>57</sup> Sa thèse *Origine du Théâtre lyrique moderne: Histoire de l'Opéra en Europe, avant Lully et Scarlatti*<sup>58</sup> introduit véritablement l'histoire de la musique à la Sorbonne et dans le programme de l'enseignement universitaire. C'est grâce à lui que l'on fait connaissance des maîtres musiciens italiens du 17<sup>e</sup> siècle, et en particulier de Monteverdi, ce qui influera sur le développement de la musique française. La thèse secondaire porte

---

<sup>54</sup> Au mois d'avril 1889 le jeune Rolland nota dans son Journal: «Or, le théâtral n'a jamais eu en France le pouvoir de suggestion nécessaire pour faire passer dans la poitrine du spectateur le coeur du héros. Le roman seul en est capable». Pour cette raison il voudrait écrire «une suite de romans...». En effet, il ébaucha le roman *Artistes* et rédigea, durant les premiers mois de son séjour à Rome, un roman d'amour intitulé *Printemps Romain*. Mais bientôt il allait se passionner pour le théâtre.

<sup>55</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, Paris, 1956, p. 106.

<sup>56</sup> Lettre de Romain Rolland à sa mère, octobre 1890, Archives Romain Rolland.

<sup>57</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, Paris, 1956, p. 137.

<sup>58</sup> Contre sa volonté, pour faire plaisir à la famille de sa femme Clotilde, il prépare sa thèse de doctorat. Soutenue brillamment en 1895, elle fut publiée en 1931.

le titre *Cur Ars Picturae apud Italos XVI Saeculi deciderit*.<sup>59</sup> Sans doute ce thème de ruine, de décadence ne fut pas choisi sans raison. «L'idée de ruine? Ruine d'une civilisation. Elle me hantait. Je la soufflais autour de moi, dans l'art du temps, comme une odeur de lagune. Plus tard, longtemps après, j'ai reconnu ces marais. En ces années d'avant 1895, je les voyais mal encore, mais j'étais touché par leur malaria. Et je retrouve le relent de mes accès de fièvre dans le théâtre qu'alors j'écrivais».<sup>60</sup>

Après le deuxième retour d'Italie où il s'était rendu avec Clotilde, une lutte morale s'engagea avec le milieu dans lequel il fut introduit par elle. C'était un milieu de riche bourgeoisie, un milieu d'intellectuels, pour la plupart des Juifs, eu égard à la famille Bréal. Romain Rolland, Don Quichote et novice à la fois, ne peut s'adapter à ce nouveau milieu. Il est professeur de lycées parisiens, devint professeur d'histoire de l'art et d'histoire de la musique à l'ENS et fait des projets pour ces créations littéraires. Cependant ses projets, comme d'ailleurs sa vie, sont en contradiction avec ses projets de 1888 (voir note 54). Or, entre trois possibilités — celle de la critique, du roman, du théâtre, il choisit cette dernière. On pourrait toutefois poser la question — y avait-il quelques motifs extérieurs qui le décidèrent. En effet, sa nouvelle famille attendait de lui un succès rapide. N'ambitionnait-elle ni plus ni moins, que la Comédie française jouât ses drames, au lieu de le laisser mûrir tranquillement. «Elle m'en pressait au contraire, plus que je n'eusse voulu; car mon instinct plus sage, reconnaissait mon manque de maturité, et, laissé à lui-même, il eût continué d'oeuvrer en silence, jusqu'à ce que la saison fût venue où le verger fleurit et les oiseaux savent leur chant».<sup>61</sup> L'échec qu'il essuya à ces premiers pas, lui pesa durement comme nous pouvons conclure d'après son *Journal* de cette époque:

Il semblait bien qu'il n'eût pas de place pour moi, dans le Paris des lettres de 1893. Je m'y sentais terriblement isolé, et en antagonisme sur tous les points. Quels moyens avais-je, — je ne dis même pas, de combattre avec avantage, — mais d'être admis dans la lice, de me faire entendre?<sup>62</sup>

Ce serait une erreur d'attribuer cet antagonisme uniquement à des raisons subjectives ainsi qu'à l'insuccès de Romain Rolland. Cet antagonisme existait dès sa sortie de l'ENS si on en croit ce témoignage de Suarès: «Que tes dédains, — ce sont presque des haines — contre l'art moderne sont cruels,

<sup>59</sup> Sa thèse secondaire fut publiée en 1957 sous le titre *De la décadence de la peinture italienne au XVI<sup>e</sup> siècle*.

<sup>60</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 197.

<sup>61</sup> *Ib.*, p. 214.

<sup>62</sup> *Ib.*, p. 201.

mon cher». <sup>63</sup> A cette occasion Suarès lui demande de ne pas négliger l'art contemporain. Ce que Rolland reprochait à l'art et à la science de cette époque sera exprimé dans *Jean-Christophe*:

Plus la France se démocratisait, plus sa pensée, son art, sa science semblaient s'aristocratiser. La science, abritée derrière ses idiomes spéciaux, au fond de son sanctuaire, et sous un triple voile, que seuls les initiés avaient le pouvoir d'écartier, était moins accessible qu'au temps de Buffon et des Encyclopédistes. L'art, — celui, du moins qui avait le respect de soi et le culte du beau, — n'était pas moins hermétique; il méprisait le peuple. Même parmi les écrivains moins soucieux de beauté que d'action, parmi ceux qui donnaient le pas aux idées morales sur les idées esthétiques, régnait souvent un étrange esprit aristocratique. Ils paraissaient plus occupés de conserver en eux la pureté de leur flamme intérieure que de la communiquer aux autres. On eût dit qu'ils ne tenaient pas à faire vaincre leurs idées, mais seulement à les affirmer. <sup>64</sup>

L'influence de Tolstoï se fait sentir par l'opposition des idées morales aux idées esthétiques. Plus tard, Romain Rolland lui-même corrigea ce jugement négatif sur l'art et la science dans leur ensemble: «Une de mes erreurs de jugement tenait au champ de mes observations trop limité à une corporation (si je puis dire), — à ce petit monde bruyant, voyant, des gens de lettres, où je me trouvais, contre mon gré, enclavé». <sup>65</sup> Bien sûr l'attitude critique à l'égard de l'art et de la science contemporains n'allait pas sans une certaine évolution idéologique. Il parle de cette évolution: «... les idées socialistes s'infiltrèrent en moi, malgré moi, malgré mes intérêts, malgré mes répugnances, malgré mon égoïsme. Sans que je veuille y penser, chaque jour elles pénètrent dans mon cœur». <sup>66</sup> L'Affaire Dreyfus fut certainement ce qui l'amena à rompre avec bien des préjugés personnels ce qui accentua encore plus sa solitude: «Quand la criminelle injustice du procès Dreyfus me révoltait, je ne la voyais pas unique et isolée. Je la situais dans le rang, parmi la multitude des crimes sociaux dont j'appelais la réparation ou le châtement fut-ce au prix d'un complet changement social. Ils étaient (c'est-à-dire son entourage) bien loin d'une telle conception». <sup>67</sup> Son socialisme, après l'Affaire Dreyfus particulièrement, fut, comme il le dit «individualiste, indiscipliné, sans doctrine, de franc-tireur, en dehors de l'armée». <sup>68</sup> Il ignorait complètement les oeuvres de Marx et d'Engels qu'il ne

<sup>63</sup> *Cahier 5, Cette âme ardente, Choix de lettres d'André Suarès à Romain Rolland (1887—1891)*, Paris, 1957, p. 25 (Lettre du 30 juillet 1890).

<sup>64</sup> R. R., *Jean-Christophe*, Paris, 1956, p. 978.

<sup>65</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, pp. 201—202.

<sup>66</sup> Journal, juillet 1895, Archives Romain Rolland.

<sup>67</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 284.

<sup>68</sup> *Ib.*, p. 245.

lira qu'à l'époque de la guerre. Son socialisme se réduisait aux principes essentiels de l'humanisme? Bien sûr ce qui l'intéresse en premier lieu, c'est l'art envisagé dans la perspective d'un socialisme. Il estime que l'art doit surmonter la crise. «L'art bourgeois est atteint d'un infantilisme sénile, qui est le terme d'une évolution. J'en concluais, jusqu'à présent, à la mort de l'art. Ce n'est qu'un art qui s'éteint. Un autre se rallume».<sup>69</sup> C'est alors qu'il réalise une série d'articles sur le *Théâtre du Peuple*,<sup>70</sup> conçu comme un aspect de l'art nouveau; de la même époque date la conception de son *Théâtre de la Révolution*.<sup>71</sup>

En 1901 la crise qui durait depuis 1896 aura son épilogue; il divorce de Clotilde Bréal. Bien que le renoncement à la vie familiale eût son tragique, il lui permit de se consacrer entièrement à la littérature menant une vie extrêmement solitaire, presque monacale. Un autre détail très important de cette époque fut le renoncement, au moins momentanément, à la carrière de dramaturge. C'est une étape de sa vie et de sa carrière artistique qui finit. Nous avons insisté assez longuement sur tous ces faits car les premiers drames se situent à cette période qui d'ailleurs ne fut pas l'objet d'études particulières. Puis, il nous semble que le milieu formateur a une importance dans la création bien que cette dernière reste toujours ambiguë et se prête à plusieurs significations. Une nouvelle étape commence avec sa collaboration aux *Cahiers de la Quinzaine* dirigés par Péguy. Nous nous limiterons à quelques indications biographiques seulement à partir de 1903, lorsqu'il inaugure sa série des *Vies des hommes illustres* que résume la phrase «Respirons le souffle des héros!». En même temps commence la publication de *Jean-Christophe*. Les oeuvres de musicologie complétaient, avec l'enseignement, ses activités. En 1912 il démissionne de son poste à la Sorbonne et se libère de toutes obligations.

A l'âge de 47 ans il obtint la première reconnaissance officielle — Le grand Prix de Littérature de l'Académie française. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, il se trouve en Suisse et travaille à la Croix Rouge Internationale. C'est l'époque où il évolue vers un socialisme révolutionnaire. En 1916 il eut le courage de publier ce qu'il pensait de la guerre impérialiste dans *Au-dessus de la mêlée* ce qui lui apporte la haine des nationalistes et chauvins de toutes couleurs. «Une fois de plus je me sens, comme dans l'Affaire, isolé du reste des hommes. — Mais quand je n'aurais personne avec moi,

<sup>69</sup> *Ib.*, p. 255.

<sup>70</sup> R. R., *Le Théâtre du peuple*, Paris, 1926 (La première édition date de 1903).

<sup>71</sup> R. R., *Le Théâtre de la Révolution*, Paris, 1926 (La première édition date de 1909).



cela ne saurait rien changer à ma façon de penser». <sup>72</sup> Mais il n'est plus isolé vu que son attitude intransigeante fit de lui la personnalité centrale parmi les intellectuels progressistes non seulement de l'Europe, mais du monde entier. En 1916 il eut le Prix Nobel de littérature. Durant la guerre il révisé ses points de vue, quitte tout se qui l'avait lié par l'éducation, l'origine et la situation, à sa classe. Après la guerre de 1914—1918, il publia nombre d'ouvres trouvant sa place et son rôle d'artiste révolutionnaire et restant conséquent comme artiste et homme.

## II

### *Le Jeune Rolland et le Théâtre*

1. Le théâtre représente, comme nous venons de le voir, la première activité littéraire de Romain Rolland. Il le dit d'ailleurs, lui-même: «Ma passion me menait avec une préférence exclusive, à la création dramatique». <sup>73</sup> Nous avons déjà signalé que cela n'était nullement le caprice d'un moment, un épisode dans son oeuvre. Pour lui le théâtre fut et resta la forme artistique préférée. Le Journal, la Correspondance et les Mémoires abondent, depuis le séjour en Italie jusqu'à la fin de sa vie, en notes et projets de drames qu'il était en train d'écrire où qu'il envisageait d'écrire; on y trouve également des notes sur ses propres conceptions dramatiques.

Prenons comme point de départ un fait, peut-être banal à relever, mais qui n'est pas moins réel: chaque dramaturge applique certaines conceptions dramatiques qui, en lignes générales, ne doivent être ni neuves, ni originales. L'histoire du théâtre en France est très instructive à cet égard. Rares sont les dramaturges qui sont créateurs de nouvelles conceptions dramatiques, encore plus rares ceux qui publient leurs conceptions. Et puis, il est notoire que les artistes qui se sont élevés à un niveau théorique sont habituellement plus faibles comme praticiens, lorsqu'il s'agit d'appliquer leurs idées et conceptions: Diderot, Hugo, Zola peuvent illustrer cette dissonance entre théorie et réalisation artistique.

En ce qui concerne Romain Rolland, il s'initie d'abord spontanément à la création dramatique — élabore très jeune, ses propres conceptions et essaie de les appliquer dans ses drames. D'une part, nous sommes en présence d'un auteur de toute une série de drames, de l'autre d'un théoricien qui lutte pour de nouvelles conceptions au théâtre.

<sup>72</sup> Journal, octobre 1914, Archives Romain Rolland.

<sup>73</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 207.

Les premiers contacts du jeune Rolland avec le théâtre datent de sa première jeunesse qu'il passa à Clamecy, dans la maison paternelle. Bien sûr il s'agissait de contacts indirects, plutôt de lectures de pièces de théâtre. Enfant, il lit Shakespeare à la bibliothèque de son grand-père, dans une édition de l'époque du Romantisme. Toutefois, comme la plupart des jeunes de son âge, il sera, lui-aussi, bourré de lectures classiques: «On avait réussi, vers quatorze ou quinze ans à faire assez bien de moi un bon perroquet cornélien».<sup>74</sup> Lorsque, grâce à un cadeau de son oncle, il entre en possession d'un Shakespeare, une lutte s'engage dans le jeune homme, lutte entre Corneille et Shakespeare. «C'est la lutte capitale, qui décida, à cet âge, de toute la vie de l'esprit. Deux voies s'ouvrent: La *Via triomfale*, droite, pavée et bordée d'édifices de marbre, qui monte par des arcs héroïques vers des temples, avec l'*imperator* discourant sur son char, précédé des licteurs suivis des légionnaires, la voie de la Logique éloquente et armée; — et celle de *Dichtung und Wahrheit*, de *Dichtung in Wahrheit*, la poésie du vrai, le souple chemin des champs qui sait se plier au sol, s'adapte à ses caprices, se moule sur son corps, suit le cours des ruisseaux, au lieu de les franchir sur de pompeux viaducs, et s'efforce plutôt de s'unir à la nature que de la soumettre à sa volonté, comme fièrement le proclame l'inscription fameuse de la Voie Cornélienne: — *Non rebus me sed mihi res submittere conor*».<sup>75</sup> Quelle découverte furent pour lui les drames de Shakespeare? Quelle différence percevait-il entre le cercle étroit des personnages, des problèmes, des sujets, la forme close de la tragédie classique et le théâtre shakespearien? Un monde nouveau se présente devant lui; le premier dilemme le déchire. Ce fut le dilemme entre la discipline scolaire, l'habitude de tout classer rationnellement dans la vie et l'appel de Shakespeare à faire l'expérience de la vie dans toute sa complexité. Il n'est pas étonnant que le jeune Rolland ait choisi ce dernier.

Lorsque, à son arrivée à Paris, il connut le répertoire des années 1880—90, cela fut pour lui une déception, car il s'imaginait que le vrai théâtre, comme disait Renan: «N'aurait évidemment rien de commun avec le théâtre actuel, succédané du café-concert, où l'étranger, le provincial, le bourgeois ne cherchent qu'une manière de passer agréablement leur soirée».<sup>76</sup> Plus tard il dira par la bouche de Jean-Christophe: «La première impression que Christophe eut, grâce à lui (à S. Kohn, un personnage de *Jean-Christophe*) des théâtres parisiens, ne fut pas moins repoussante que celle de ces premières lectures.

<sup>74</sup> R. R., *Compagnons de route*, Paris, 1936, p. 60.

<sup>75</sup> *Ib.*, pp. 60—61.

<sup>76</sup> Ernest Renan, *Drames philosophiques*, Préface, p. III.

Il semblait que partout régnât le même esprit de prostitution cérébrale». <sup>77</sup>

C'est à Paris que le jeune Rolland élargit le cadre de ses sympathies dramatiques. Au lycée Louis-Le Grand il fait la découverte de Sophocle qu'il lit en grec. Il sait par coeur *Oedipe Roi* tout entier. Son enthousiasme pour Shakespeare jaillit de nouveau avec son entrée à l'ENS où il trouve, en Suarès, un ami qui partage ses idées. «Nous bataillâmes pour Will, plus d'une fois, côte à côte, contre nos professeurs, sous les regards indifférents ou narquois des camarades». <sup>78</sup>

Son Journal de l'ENS nous permet de reconstruire la liste des pièces de théâtre qu'il eut l'occasion de voir ou de lire. Shakespeare figure bien sûr en tête de la liste. Il eut l'occasion de voir *Hamlet* avec Mounnet Sully, puis le *Songe d'une nuit d'été*, *Beaucoup de bruit pour rien* et *Macbeth*. En plus de Shakespeare, Renan avec ses drames philosophiques suscite son intérêt. Les drames *Le Prêtre de Nemi* et *L'Abbesse de Jouarre* l'incitent à rechercher le sens de la philosophie de Renan. Il s'adresse alors à Renan directement avec une lettre:

Monsieur,

Vos derniers ouvrages m'ont passionné. *Le Prêtre de Nemi*, *L'Abbesse de Jouarre*, ont éveillé ma profonde sympathie pour des idées que j'ai le malheur de ne pas toujours partager, mais dont la hauteur me ravit. Car je vois peu de doctrines plus nobles, plus sereines que celle de vos deux derniers drames: j'entends, si l'on apporte à leur lecture une âme épurée. L'autre jour, nous discussions entre camarades sur le vrai sens de votre philosophie; et bien que je sois persuadé qu'elle soit trop vivante pour tenir enfermée dans une étroite formule, il me semblait que si l'on pouvait la rattacher à un système, c'était au stoïcisme qu'il fallait penser. Ce jugement sembla paradoxal. Comme je crois qu'il a quelque vérité, j'e voudrais savoir de vous, Monsieur, ce qu'il en est, si j'ai du moins entrevu une des faces de votre pensée. Voici ce qu'il m'a semblé lire, au fond de *L'Abbesse de Jouarre*, comme du *Prêtre de Nemi*:

Tout est fatal. L'avenir est écrit dans le présent. L'univers est le devenir incessant et infini, dont nous sommes un moment. Ne crains rien, ne regrette rien. Tu ne peux rien changer à l'ordre éternel. Supporte la douleur, accepte le plaisir. Accepte la réalité tout entière, telle qu'elle est. Ne dis pas: le présent est mauvais, injuste. Le présent est plein de l'avenir; et l'avenir, c'est-à-dire la nature dans son éternité, est excellent. Tout ce qui est, devait être. Ce qui est réel est bon; ce qui est plus réel est meilleur; ce qui triomphe est plus réel, donc meilleur. Ainsi, ne soyons inquiets. Grands et petits, nous travaillons à une oeuvre immortelle et parfaite. Que tu veuilles ou non, tu participes à l'éternel; mieux vaut donc le vouloir: incline-toi. 'Chacun est rivé à son devoir'. — 'L'oeuvre de l'humanité exige le sacrifice', sacrifions-nous.

La société repose sur des lois passagères, conventionnelles, mais impératives pour tous, même pour le sage, qui voit leur inju-

<sup>77</sup> Jean-Christophe, p. 707.

<sup>78</sup> *Compagnons de route*, Paris, 1936, p. 63.

stice et leur mesquinerie, — parce que la nature a besoin d'elles pour arriver à ses fins: ce sont l'expression inconsciente de la volonté actuelle des choses. Le sage obéit aux lois de son pays, il fait le bien, il s'incline devant le devoir, parce que c'est le bien, parce que c'est le devoir, et non parce qu'une récompense éternelle doit payer l'accomplissement parfois douloureux de l'un et de l'autre. Sa vie est la plus belle de toutes; mais il faut être bien fort pour la soutenir. Il faut pouvoir se fondre par la raison au sein de l'Être universel, et oublier ses misères dans le spectacle de la perfection du tout. Le commun des hommes n'y saurait parvenir. Pour ceux-là, il faut une religion positive, dont la lettre les lie, et qui leur fasse oublier, par l'appât d'un bien futur et précis, ce qu'il y a, dans le devoir, de froid ou de pénible. Pour résoudre le problème capital de s'approprier Dieu, le sage a la raison et l'obéissance au devoir, le sacrifice; la femme, le faible, l'ignorant, ont l'amour. Ces pensées, que j'écris sans ordre, m'ont surtout frappé dans vos derniers drames. Ai-je bien ou mal vu, Monsieur? ...<sup>79</sup>

Nous avons cité la lettre de Romain Rolland à Renan toute entière car elle illustre avec combien de sérieux le jeune Rolland (il avait vingt ans) aborde l'analyse des drames de Renan, et enfin pour illustrer son désir de communiquer avec les esprits les plus distingués de son époque. Renan lui répondit aimablement et lui proposa de venir le voir. Nous ne pouvons pas reproduire ici cet entretien exceptionnel qui est noté dans le *Journal* de Romain Rolland. Toujours est-il qu'après cette conversation, Romain Rolland voyait clairement que son stoïcien était en même temps épicurien, optimiste autant que pessimiste, un homme qui croyait et qui doutait, dans lequel se fondaient dialectiquement les contradictions caractéristiques pour les années 1880 et 1890 du siècle dernier. (L'idée de Renan que le vrai philosophe est brave et qu'il se fait mieux tuer que les autres car il voit la vanité de tout, servira de toile de fond à un des premiers drames de Romain Rolland).

Naturellement au théâtre de Shakespeare et de Renan force nous est d'ajouter toutes les pièces que Romain Rolland eut l'occasion de connaître et parmi lesquelles il mentionne celles de Molière, Richepin, Becque, Sardou, Tolstoï, Dumas, Meilhac, Halévy, Lemaître, Goncourt et Hugo. Son jugement sur le théâtre bourgeois se trouve dans la note sur *Tosca* de Sardou, jouée le 20 janvier 1888:

Le nom de Sardou évoque pour moi l'idée du théâtre le plus matérialiste qui soit. Il n'est pas sans talent. Il saisit bien la réalité extérieure; mais rien de plus. Il ne connaît que le corps, et l'exploite. C'est par le détail matériel qu'il vaut, uniquement. Les âmes qu'il peint n'ont aucune vérité; mais l'atmosphère, autour, est réelle, elle donne par moments, l'illusion que l'on est d'un autre temps et d'un autre âge. Cela tient d'ailleurs beaucoup moins

<sup>79</sup> *Cloître de la rue d'Ulm*, p. 20.

au texte écrit qu'au texte réalisé par son génie de metteur en scène.<sup>80</sup>

Il souligne quelques détails très réussis de la mise en scène et ajoute: «Puis, il n'y a que chez Sardou qu'on trouve des foules vivantes et réelles».<sup>81</sup>

Sardou a une connaissance extraordinaire, selon Romain Rolland, non seulement du corps, mais aussi des nerfs et se sert de cette connaissance. De là vient cette profusion de scènes qui agissent sur la sensibilité du public en provoquant la peur et l'angoisse. Outre cela, il exploite très habilement le talent de Sarah Bernhardt pour laquelle certaines scènes sont écrites. Le passage qui résume le goût du public est particulièrement intéressant:

Et avec tout cela, ce qui m'étonne le plus, ce n'est pas le succès de Sardou; c'est qu'il n'en ait pas davantage. Son drame est bien au point, pourtant, bien adapté, semble-t-il, à la médiocrité française: un parfait réalisme matériel, d'une part; de l'autre, des conversations scientifiques, historiques, etc., relevées, comme toujours, d'une pointe de chauvinisme, — cela compose un plat qui devrait être au goût du jour. Et cependant, Sardou réussit juste autant que joue Sarah Bernhardt. C'est donc qu'il y a au fond de ce public grossier un idéalisme latent, qui ne demanderait qu'à être éveillé?<sup>82</sup>

D'ailleurs celui qui prenait comme modèle Shakespeare, s'opposait par cela même aux conceptions du théâtre français d'alors. Ce sont deux conceptions, deux attitudes différentes à l'égard du théâtre. Et nous avons déjà signalé que le jeune Rolland n'hésita pas dans son choix, même lorsqu'il s'agissait des classiques tel que Corneille. Il est vrai, il n'y avait guère, en ce moment-là, au répertoire du théâtre bourgeois en France de pièces qui pourraient être comparée par leur valeur avec Shakespeare et encore moins lui faire concurrence. Toutefois, lorsqu'il s'agissait de valeur dramatique Romain Rolland savait l'apprécier en dépit de ses sympathies personnelles. C'est ainsi que par exemple, après la représentation de *Germinie Lacerteux* des Goncourt, le 22 décembre 1888, il nota sur trois pages de son *Journal* de l'ENS ses impressions et son jugement sur cette pièce. Ces notes sont très intéressantes, car elles témoignent de la lutte menée autour du théâtre naturaliste qui ne fut pas moins bruyante que celle autour du théâtre romantique en 1830. Or, Romain Rolland assista, en compagnie d'une trentaine de ses camarades de l'ENS, à la troisième représentation de *Germinie Lacerteux* au Théâtre libre. Tous, ils étaient

<sup>80</sup> *Ib.*, p. 180.

<sup>81</sup> *Ib.*, p. 181.

<sup>82</sup> *Ib.*

venus pour protester contre les réactions négatives du public durant les deux premières représentations où les premiers rangs du parterre tournaient le dos à la scène avec les cris: «Dégoutant! Infect!», alors que des paroles blessantes venaient du balcon et des galeries. Romain Rolland impressionné par le jeu des acteurs nota: «Antoine et Réjane, voilà de bons combattants pour notre Art de l'avenir».<sup>83</sup> Ce rapprochement du nom d'Antoine avec les conceptions d'un théâtre nouveau, nous porte à croire que son séjour en Italie avait détourné Romain Rolland de la littérature française de son temps et en particulier du théâtre, ce qui est à regretter. Quant à Goncourt, lui-même, Romain Rolland dit:

Cet homme qui m'était peu sympathique, a versé dans cette douloureuse pièce une pitié sobre et profonde. Et nulle concession au public, nul sacrifice au succès, nulle déclamation, nulle recherche d'un effet, pas un coup de théâtre. Tout est simple, mais choisi dans ce que la vie a de plus angoissant.<sup>84</sup>

Cela veut dire que Goncourt avait évité toutes les faiblesses des dramaturges de cette époque. Mais tout de même, Rolland a une autre conception du théâtre réaliste puisqu'il dit:

A ce réalisme, qui recherche les scènes les plus désolées de la vie, je préfère, certes, celui qui prend la réalité tout entière avec ses joies et ses douleurs. Le réalisme de Goncourt n'est qu'une province du réalisme, — la plus glaciale et la plus désespérée. Mais il y est un maître. Germinie Lacerteux marquera une date dans l'histoire du théâtre réaliste en France.<sup>85</sup>

Le lendemain après la première représentation il adressa une lettre à Jules de Goncourt où nous lisons au début:

Monsieur, bien qu'il y avait de la hardiesse à adresser des félicitations à un homme tel que vous, je me risque à vous offrir les miennes, sûr que le témoignage de la jeunesse ne vous est pas indifférent, car il est sincère, et c'est un gage de l'avenir: ce que nous aimons nous le ferons triompher, quand nous serons des hommes...<sup>86</sup>

A ce répertoire des planches il faut ajouter, lorsqu'il s'agit de la période de gestation, de préparation à la création dramatique, les scènes des rues auxquelles le jeune Rolland assista à Paris et qu'il nota dans le *Journal* de l'ENS. Il nota, entre autres, après avoir assisté à l'érection de la statue de Lamartine: «La foule m'intéressait plus que le spectacle».<sup>87</sup> On peut

<sup>83</sup> *Ib.*, p. 269.

<sup>84</sup> *Ib.*, p. 270.

<sup>85</sup> *Ib.*, p. 271.

<sup>86</sup> *Ib.*, p. 272.

<sup>87</sup> Fragments du *Journal*, printemps 1886, Archives Romain Rolland.

conclure, d'après ces notes, que toutes les manifestations des masses l'impressionnaient, et il n'est pas exagéré de dire que cette expérience l'aidera ou bien l'inspirera lorsqu'il composera les scènes de masses dans son théâtre.

A cette époque Romain Rolland suit toutes les manifestations de la vie artistique où figure en première place la musique avec Wagner, Beethoven et Berlioz. Beethoven et Berlioz évoquent pour lui l'univers de Shakespeare, Wagner l'attire par sa quête d'un théâtre universel, total. Il existe d'ailleurs, dans un sens, une analogie entre ce rôle que la musique joua dans sa vie d'une part, et celui joué par le théâtre de l'autre. Ce sont ses deux grandes passions de jeunesse qui seront ses «Compagnons de route» mais qu'il ne réussira jamais à complètement réaliser.

Son séjour en Italie a une valeur capitale dans cette étape de tâtonnement, de recherches et de gestation. C'est alors que l'influence de Shakespeare se ranime de nouveau. Cette fois-ci il parachève sa connaissance scénique de Shakespeare assistant aux représentations de *Jules César*, *Coriolan*, *Le roi Lear*, *Hamlet*, *Othello* dans l'interprétation d'Ernesto Rossi déjà vieilli. «D'au-delà des monts, le seul Shakespeare — l'authentique ne me paraissait point dépaysé, au pays des amants de Vérone et de Coriolan».<sup>88</sup> Il est conscient des faiblesses de l'interprétation mais d'autre part il est très impressionné et cette influence sera décisive: «Quand je revenais du théâtre, dans la nuit claire et glacée de décembre, j'emportais, comme l'alouette de Colas Breugnon, le grain de feu de ces passions, et il trouvait le champ préparé pour la foudroyante vision des *condottieri* et des princes de la Renaissance. Mes premiers rêves de création dramatique commençaient à germer».<sup>89</sup> Nous avons déjà signalé l'influence de Malwida von Meysenbug qui lui donna le goût et le culte des grandes figures du passé ou de ces grands amis que furent pour lui Wagner, Nietzsche, Mazzini. En ce temps-là, il savourait les Chroniques italiennes, l'Arioste et «débarbouille» de la «crasse» universitaire, Euripide.

Ajoutons à ces grandes personnalités de la Renaissance et de l'Antiquité, formées par la plume, celles formées par le pinceau ou le ciseau et qu'il eut l'occasion de rencontrer en Italie à chaque pas. En plus, si nous tenons compte de l'atmosphère où baigna sa jeunesse (ce que nous avons mis en relief au paragraphe biographique), nous ne serons pas étonné que, à côté d'*Empédocle*, un de ses premiers drames fut *Orsino*, ce «lion qui rit», drame dans l'esprit de Nietzsche qu'il ne connaissait pas encore à ce moment-là (nous essaierons d'éclairer

<sup>88</sup> Journal, décembre 1889, Archives Romain Rolland.

<sup>89</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 87.

cette question lorsque nous parlerons des influences). C'est un défi que le jeune Rolland jette à cette *Aurea mediocritas* de son temps et de son milieu parisien. C'est la création d'un monde dont il a la nostalgie, car il l'avait entrevu et qui est tellement différent, selon lui, du monde dans lequel il étouffe. C'est le moment des grandes passions qu'il n'avait pas encore éprouvées mais que l'Italie éveille en lui:

Il me fallait sans attendre, me décharger des énergies que j'avais captées, dans ma descente en Italie, me soulager du trop-plein d'orgueil, de colère et de mépris qui me possédait, en refaisant, pour mon compte le geste furieux du Colleoni, dans la maîtrise de sa volonté, qui broie le monde entre ses dents.<sup>90</sup>

Cette affirmation de la force fut pour lui, certainement une compensation de sa faiblesse physique dont il souffrait depuis sa naissance.

A partir de ce moment-là, dès ce premier pas, comme un torrent, des sujets nouveaux s'imposent à lui, tout un monde antique et Renaissance qu'il porte en lui. «J'avais à peine achevé *Orsino*, que deux autres sujets de drame italien m'assaillirent et l'un d'eux, les *Baglioni*, se dictait à moi, scène après scène: je n'avais que la peine de l'écrire».<sup>91</sup> Il se sent en proie de ce torrent, mais en même temps il sent qu'une nouvelle étape s'annonce: «Je sais à présent qui je suis, — qui je serais, du moins, si je vis. Jusqu'à présent, je n'osais que le soupçonner, le désirer, l'espérer».<sup>92</sup>

*Empédocle*, *Orsino*, *Les Baglioni*, *Caligula*, *Niobé*, *Le Siège de Mantoue*, *Savonarole*, *Jeanne de Piennes* se succèdent de 1890 à 1896. C'est la première étape de ses activités dramatiques, étape des drames inédits, des drames qui n'ont jamais été joués sur scène. C'est un bilan très fécond de six années de labeur, si l'on y ajoute sa thèse qui date également de cette époque. Ce ne furent qu'*Orsino*, *Les Baglioni* et *Niobé* qui eurent l'honneur d'être acceptés en lecture par la Comédie française, mais grâce aux intrigues tissées contre le protecteur de Romain Rolland, l'acteur renommé Mounnet-Sully, les drames furent refusés. Eleonora Duse s'intéressa à *Jeanne de Piennes* et la revue *Europe* publia en 1955 des fragments de *Savonarole* dans le numéro spécial consacré à la mémoire de Romain Rolland.

En fin de compte le séjour en Italie avait détourné Romain Rolland de ses premiers projets de 1888 (v. note 54) et, paraît-il, de ses aptitudes innées. Son mariage après son premier séjour

<sup>90</sup> *Ib.*, p. 107.

<sup>91</sup> *Ib.*, p. 110.

<sup>92</sup> *Cahier 6, Printemps Romain*, Choix de lettres de Romain Rolland à sa mère (1889—1890), Paris, 1954 (Lettre du 30 décembre 1890).



en Italie l'incitera à accepter un poste de lycée d'abord, puis la carrière universitaire et à tenter un succès au théâtre. Lui-même, il parle de l'année 1896 comme d'une année de tournants:

Quoiqu'il en fût, je me trouvais, en 1896, à la croisée des chemins: d'une part, je subissais la contagion fiévreuse du souci de ceux qui m'entouraient: me faire lire et applaudir par cette élite de Paris, avec laquelle je me sentais pourtant en désaccord; — d'autre part, je réagissais avec violence, mais en secret (puisque je ne pouvais compter sur aucun appui), pour m'assurer un champ fermé de création ignorée, au fond de la solitude sacrée (...) ... C'était le début d'un divorce intime au foyer, qui, retardé encore quatre ans par affection mutuelle, devait aboutir à la séparation, au début de 1901.<sup>93</sup>

Il va quitter le théâtre sans avoir obtenu plus de succès avec deux nouveaux cycles dramatiques — *Les Tragédies de la Foi* et *Le Théâtre de la Révolution*, pas plus qu'avec l'essai de créer un Théâtre du Peuple. «Je me sens isolé de tous, sans appui ni dans ma maison ni dans mes amis. Aucun théâtre ne m'est ouvert».<sup>94</sup> Mais il ne renoncera jamais à ses ambitions de jeunesse. Il leur restera fidèle et plus mûr et avec plus d'expérience, il retournera au théâtre.

2. Parallèlement à la création des premiers drames — *Empédocle*, *Orsino*, *les Baglioni* — se cristallisent d'un côté les conceptions de Romain Rolland sur l'essence et la fonction de l'art et de l'autre, ses idées sur la nécessité d'un art pour le peuple. De là il va dégager ses conceptions sur la fonction et les devoirs du théâtre. Il recueille toutes ces idées au mois de mai 1892 dans son premier Credo artistique, intitulé *Préface à mon théâtre* vu que la plus grande partie porte sur le théâtre. Ce Credo artistique de jeunesse resta inédit jusqu'au mois de juillet 1939 lorsque Romain Rolland le publia en guise de conclusion à la première partie de ses *Mémoires*, sous le titre quelque peu changé *Préface de jeunesse à l'homme que j'aurais dû être, à l'oeuvre que j'aurais voulu fonder*. En dépit de la transformation du titre et la forme hypothétique Romain Rolland ne renonça pas aux idéaux de sa jeunesse. «Somme toute, en dépit de ces jeunes illusions, je suis resté fidèle aux engagements que j'y prenais».<sup>95</sup>

Or, après deux années passées à Rome, après les premiers drames, les premiers échecs, les premiers conflits et les premières déceptions dans son nouveau milieu de retour à Paris, il doute de lui-même, de son oeuvre et de ses projets. En ces moments de doute il avait besoin de se persuader lui-même,

<sup>93</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 260.

<sup>94</sup> *Ib.*, p. 308.

<sup>95</sup> *Ib.*, p. 137.

de la justesse de ses principes. C'est là que se trouve, paraît-il, la genèse de ses notes, mais c'est aussi la preuve qu'il surmontait ces moments de crise. Il sera évidemment nécessaire d'élargir et d'expliquer ce texte avec d'autres notes et commentaires se trouvant dans la *Correspondance* et le *Journal* de cette époque.

Romain Rolland pose comme base et point de départ de son Credo artistique le principe de «l'art pour l'art». Alors que Tolstoï et Ibsen, avaient, chacun à sa façon, réagi contre le formalisme et la vanité du principe de l'art pour l'art des derniers Romantiques et des Parnassiens, Romain Rolland, rejetant tout critère moral ou social dans l'art, tâche de donner sa vraie signification et son sens au principe tombé en désuétude. Selon lui, le véritable art se suffit. Il se fait des réserves à l'égard des Parnassiens et des «esthéticiens» (dans le sens de Croce) car pour lui l'art ne signifie pas uniquement la perfection de la forme. Une belle phrase n'est pas l'Art. Non plus une belle ligne. Ce n'est qu'un signe matériel en vue d'une expression artistique: «La forme vide n'est point beauté. L'art est dans le coeur de l'artiste».<sup>96</sup> Dans une lettre à Malwida il répète la même idée: «Ne rien écrire d'indifférent»,<sup>97</sup> ou encore lorsqu'il dit: «L'essence de l'art pour moi, la Passion et l'Action».<sup>98</sup> C'est pour cela que les vers d'un Goethe diffèrent des vers parfaits d'un Hérédia ou les dessins d'un Raphaël de ceux d'un Andrea del Sarto. L'art s'élève, selon lui, au-dessus de son temps, fait abstraction de ce qui est occasionnel. C'est pour cette raison que la comédie de Dumas fils est inférieure à l'éternel Don Juan, et un beau drame d'Ibsen de moindre signification que *Hamlet* ou *Othello*. La politique et la morale sont l'expression d'une époque et là-dessus Romain Rolland est d'accord avec Schiller lorsqu'il disait: «J'ai senti de nouveau ce qu'il y a de vide dans ce qu'on appelle la moralité».<sup>99</sup> La forme et les passions qu'un artiste emploie sont des signes indispensables pour exprimer ce qui est, comme dit Romain Rolland «le fond impérissable de l'Être». Il convient de souligner que ces principes, naturellement enrichis d'une pénétration plus poussée dans l'essence de la fonction et du rapport sujet-forme ou signifiant-signifié, resteront ses principes fondamentaux. Tout comme nous aurons l'occasion de voir que bien des personnages et des idées des drames de jeunesse vont préfigurer les personnages et les idées de ses oeuvres ultérieures, on peut de même constater en ce qui

<sup>96</sup> *Ib.*, p. 139.

<sup>97</sup> *Cahier 1*, Lettre du 29 novembre 1891.

<sup>98</sup> *Ib.*, Lettre du 13 janvier 1896.

<sup>99</sup> Lettres de Schiller à Goethe du 27 février 1787, du 9 juillet 1796 et du 2 mars 1798, citées dans les *Mémoires*, p. 140.

concerne le contenu et la fonction de l'art, qu'il y a une continuité, une fidélité. Lorsque Romain Rolland discute en 1923 avec Gorki sur Flaubert, c'est de nouveau sur la même question, celle de la fonction de l'art et du sujet-forme. A cette occasion Romain Rolland cite le vers d'Horace *Aere perennius* qu'il explique comme un effort de l'homme pour ne pas sombrer dans le gouffre, pour sauver de la mort au lieu de sa vie, celle de ses pensées, de ses images et de ses rêves, tout ce qui est le plus précieux dans ce qu'il possède. C'est alors qu'il entame de nouveaux la question de la forme et dit:

Un beau vers, une belle ligne, sont comme une inscription romaine: ils défient l'usure du temps. — Mais ce n'est pas tout que de traverser les siècles. Un morceau de granit brut le peut. Il faut que dans ce bloc de matière la pensée soit enclose. Il faut que cette flèche décochée dans l'espace porte à l'humanité future le message d'une âme vivante. Il faut être vivant. Être un moi véridique. Être soi tout entier.<sup>100</sup>

Ne s'agit-il pas de la même idée mais exprimée cette fois-ci, comme liaison organique, indivisible de la forme et du sujet d'où doit se dégager une transcendance si l'artiste y fait passer sa sensibilité, sa pensée, toute sa personnalité d'artiste.

Après avoir défini, à sa manière, le principe de «l'art pour l'art», Romain Rolland passe à la question des rapports: art-société. La démocratisation, qui va toujours grandissant, impose de nouveaux devoirs aux artistes. Mais ces derniers doivent éviter tout ce qui est «caprice puéril de la mode» et doivent, d'autre part, essayer de «saisir la Force mystérieuse qui mène notre siècle, et nous identifier avec elle; — avec la Nécessité toute-puissante qui gouverne les mondes».<sup>101</sup> Cette définition du rapport de l'artiste à l'égard de la société bien que partiellement inspirée par Tolstoï, n'en est pas moins opportune. Or, les grands artistes ne font-ils pas l'impression d'être des récepteurs hypersensibles qui enregistrent tout jusqu'aux plus petits mouvements du monde dans lequel nous vivons. Plus ils sont grands, plus leur portée sera large et universelle.

Vu que la démocratisation caractérise son époque, l'art doit, lui-aussi, suivre le cours général de l'évolution. L'art doit retourner à la matrice populaire d'où il est sorti. C'est ainsi que nous arrivons au deuxième principe, celui de «l'Art du peuple». L'art doit retrouver sa place dans le peuple, réunir toutes les classes de la nation, séparées «par des conventions» d'où ne naissent que des mensonges. Cette idée de «l'Art du peuple» datait du temps de son séjour en Italie où, au moins, la peinture et la sculpture sont la propriété de tous. C'est pour-

<sup>100</sup> Lettre à Gorki de juillet-août 1923, Archives Romain Rolland.

<sup>101</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 140.

quoi il nota dans son Journal au mois de mai 1891: «Le vrai public est le peuple. De tout autre, je fais peu de cas». <sup>102</sup> Nous y trouvons l'esquisse de ses idées sur le Théâtre du peuple: «Le peuple ne va pas aux théâtres d'art. L'art contemporain ne se soucie point du peuple. — Il faut créer un art du peuple». <sup>103</sup> Le renouvellement du théâtre nécessite la prospection d'un public nouveau, resté jusqu'alors en marge de la vie théâtrale. De cette esquisse sortira dix ans plus tard le livre intitulé *Le Théâtre du Peuple*.

Donc, comme nous venons de le voir Romain Rolland exige dans son Credo que l'art s'adapte aux changements sociaux effectués. Il veut un nouvel art pour un public nouveau. Ne connaissant pas les lois qui régissent la société dans son évolution, Romain Rolland pensa qu'il était possible d'avoir un art qui réunirait toutes les classes de la nation. D'ailleurs, lui-même, individualiste acharné, ne suivit pas longtemps le cours de la matrice populaire avec laquelle il ne fut pas assez lié. Beaucoup plus tard il en aura conscience: «On n'agit pas sur son temps à moins d'agir avec lui. — Trop souvent j'ai agi sans lui, ou contre lui». <sup>104</sup> De là viennent toutes les contradictions entre son Credo et ses essais artistiques d'alors, et comme nous le verrons l'hétérogénéité des genres qui figurent dans son programme.

Après avoir posé son deuxième principe, celui de «l'Art du Peuple», Romain Rolland passe au domaine du drame, respectivement du théâtre, qu'il considère comme la forme populaire de l'art littéraire. Le drame s'adresse directement à l'être social, qui est à la fois, comme dit Rolland, individu et humanité. Poussant plus à fond la question de la fonction du théâtre, il considère que chaque drame qui ne s'adresse qu'à une seule classe, est de ce fait mauvais et anormal à quelques exceptions géniales près. Selon lui, le drame pour la «plèbe» n'est que mélodrame, le drame destiné à la bourgeoisie, un bavardage sur les affaires, un plaidoyer, une thèse de professeur, le faux héroïsme et les fausses vertus bourgeoises. Le drame pour l'aristocratie de sang ou d'esprit n'est, dans le meilleur des cas, que raffinement intellectuel ou moral, sans passion, sans vie, parfois sans coeur. Chacun, pris isolément, n'est pas complet, ce drame est donc malsain, conclut Romain Rolland. Ce n'est que la vérité qui est saine, répète-t-il avec Tolstoï. Mais il n'est de vrai que toute la vérité. L'art pour devenir sain doit parler à tous une langue qui serait compréhensible pour tout le monde et doit englober «l'homme tout

<sup>102</sup> Journal, mai 1891, Archives Romain Rolland.

<sup>103</sup> Pages du passé, mai 1891, Archives Romain Rolland.

<sup>104</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 187.

entier». Donc, le drame comme toute oeuvre d'art doit se manifester sous le signe de la pluralité pour être oeuvre d'art.

Comme s'il avait senti l'impossibilité de réaliser un tel drame en France vers la fin du 19<sup>e</sup> siècle, il ajoute que l'intelligence de l'esprit et du coeur peut posséder «un art ésotérique» vu qu'elle est la fleur de l'humanité et il espère que «leur semence fécondera les champs de l'avenir». <sup>105</sup> Mais puisqu'il y a contradiction avec ce qu'il vient de dire, Romain Rolland tâche de le diminuer en exigeant que même un artiste génial doit payer son tribut à la société et ne doit pas s'enfermer dans la spéculation hautaine pour être un homme complet. C'est déjà l'idée sur le caractère humain-concret de l'art.

Par ces deux principes — celui de la vérité dans l'art et celui de la réintégration de l'artiste dans la société, Romain Rolland se rattache directement à Tolstoï. Tolstoï lui avait, entre autres, répondu dans sa lettre: «Le faux rôle que jouent dans notre société les sciences et les arts provient de ce que les gens soi-disant civilisés, ayant à leur tête les savants et les artistes, sont une caste privilégiée comme les prêtres». <sup>106</sup>

Lorsqu'il mentionne en 1902 cette lettre, Romain Rolland considère que Tolstoï avait raison ce qui confirme aussi notre idée de l'influence exercée, en ce moment-là, par Tolstoï sur Romain Rolland. D'autre part, on pourrait reconnaître dans toutes ces idées esthétiques du jeune Rolland diverses reminiscences (Goethe, Schiller, Spinoza, Shakespeare, Renan, Wagner, Michelet), car chaque homme, ou chaque génération se réalise dans une situation donnée et héritée (dans le domaine des idées aussi).

N'oublions pas que le Credo fut écrit aussi pour affirmer la justesse de ses propres créations théâtrales. Prenant comme point de départ le principe de «l'Art pour l'Art» conçu à sa façon et de «l'Art du Peuple», soulignant sa volonté à ne pas se consacrer à un art «de distraction», Romain Rolland créa un plan pour ses créations artistiques, ou bien il inserra dans ce plan les créations réalisées jusqu'alors. Il parle, d'un côté de «l'Art d'Action» et de l'autre de «l'Art du Rêve». Dans le premier groupe, qui doit provoquer l'enthousiasme, suggérer l'action, renforcer l'énergie, il signale à la première place le Drame National qui, conformément à ses principes doit s'adresser à toute la nation. Dans sa qualité de drame national il puiserait ses sources dans la tradition épique, dans les chroniques et légendes. Dans ce domaine il s'agit de tout recommencer. La Légende de la Révolution française, vrai fond de l'âme populaire, doit inspirer les poètes au dépens de l'histoire ancienne de France, oubliée, peu connue sauf dans quelques

<sup>105</sup> *Ib.*, p. 141.

<sup>106</sup> *Compagnons de route*, p. 241.

cas (Jean d'Arc). Le traitement doit être épique, lyrique et réaliste à la façon de Shakespeare. Recherchant un art nouveau en fonction d'un public nouveau, il recherche aussi un héros nouveau — non bourgeois. C'est ainsi qu'une place particulière doit être réservée, dans ce drame de la nation, à la foule-peuple. La deuxième place est occupée par le Drame Héroïque qui représente une forme plus élevée et plus durable que le drame national vu qu'il donne la préférence à l'exaltation de l'homme et représente toutes les forces et passions de l'âme humaine, étouffées dans la vie quotidienne. Il y va de l'inspiration de Schiller qui disait:

La tragédie de nos jours est obligée de lutter contre l'inertie, la torpeur, l'absence de caractère, la vulgarité intellectuelle de l'esprit de l'époque: elle doit donc montrer du caractère et de la force; elle doit chercher à ébranler le cœur et à l'élever... La beauté pure est réservée aux nations heureuses, quand on s'adresse à des générations malades, il faut les secouer par des émotions sublimes.<sup>107</sup>

Nous avons constaté que Romain Rolland réintègre dans ce programme ce qu'il avait déjà créé. C'est ainsi que lorsqu'il parle du drame héroïque, il donne alors comme esquisse d'un tel drame son *Orsino*. Par l'emploi du mot «esquisse» il montre son incertitude et se prémunit contre les critiques éventuelles.

Comme illustration de l'art du Rêve — la réalisation artistique véritable — sert le Drame *Olympien*. C'est un drame qui respire la tranquillité, l'intelligence sereine, la beauté et la pitié. Comme esquisse «insuffisante» il donne son drame *Niobé*. Bien que les Grecs aient réalisé et donné le modèle d'un tel drame, il ne faut pas se limiter aux sujets antiques. Dans le monde moderne, ou en dehors de lui, on peut trouver un cadre pour illustrer l'harmonie de l'âme. Le rêve de Beethoven, de Schiller, de Goethe ne fut-il pas de réintégrer la paix antique dans l'art moderne. Pour Romain Rolland c'est justement cet art, l'art de Sophocle, de Raphaël, de la Flûte enchantée, de la Symphonie pastorale, l'art qui viendra après les révolutions ayant remplies «notre» siècle, — l'art qu'il rêve pour le 21<sup>e</sup> siècle. Il nous paraît que Romain Rolland avait en 1939 complété son Credo, car lorsqu'il parle des révolutions ayant remplies notre ère, il est peu probable qu'il s'agit uniquement du 19<sup>e</sup> siècle, d'autant plus qu'il cite le 21<sup>e</sup> siècle comme l'époque des réalisations d'un tel art. A la fin, il s'appuie de nouveau sur Schiller: «La vie est sérieuse, l'art est serein».<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Lettre du 26 juillet 1801.

<sup>108</sup> «Prologue de *Walenstein*» d'après la citation de la page 143 des *Mémoires*.

A part le Drame Olympien dans «l'Art du Rêve» figure aussi le «Drame Symbolique» qu'il conçoit comme drame de la pensée, drame philosophique qui donne satisfaction à l'artiste lui-même, à l'intelligence qui est maîtresse des choses éphémères et qui domine la vie avec un mélange d'ironie et de mélancolie. Son *Empédocle* est un essai dans ce genre.

Comme il n'avait pas mentionné le drame réaliste de son époque comme genre qu'il faudrait cultiver, il s'en explique en disant:

Je suis loin de le nier; il se passera de mon consentement, pour exister. Mais il est à l'opposé de ma forme de pensée et de ma foi. C'est à mon sens, une Comédie triste. J'entends par drame tout autre chose: des puissances exaltantes, même par la douleur.<sup>109</sup>

Si nous savons qu'il avait écrit en 1888 à Goncourt «ce que nous aimons nous le ferons triompher, quand nous serons des hommes» à l'occasion de sa *Germinie Lacerteux* et qu'il avait noté dans son *Journal* les noms d'Antoine et de Réjane comme combattants d'un théâtre de l'avenir, le fait qu'il passe assez rapidement et légèrement sur le drame français contemporain peut nous surprendre. Toutefois cela appuie notre thèse que son séjour en Italie avait éloigné le jeune Rolland de l'art français contemporain, en particulier du théâtre français et à la fois de la réalité.

Quant au drame symbolique d'Ibsen, Romain Rolland l'appelle, drame «révolutionnaire» dont il reconnaît la grandeur — grandeur peut être plus de l'auteur que de l'oeuvre elle-même, il estime qu'il est à l'opposé de ses conceptions, puisqu'il est trop pénétré «d'évangélisme» et impose trop les idées de l'auteur. «Ses héros anarchistes du Nord se sentent toujours de leurs origines prédicantes».<sup>110</sup> C'est pourquoi il écrit à Malwida: «Soyez tranquille, je n'imiterai jamais Ibsen ni Björnson. Mais je n'imiterai non plus ni Goethe ni Schiller».<sup>111</sup> Force nous est de dire qu'il connut le théâtre d'Ibsen seulement à cette époque; il lui consacre, dans son *Journal*, une grande attention car il est très impressionné par ses oeuvres: «En cet hiver 1891—1892, mon premier hiver du nord, après le rêve ensoleillé d'Italie, je trouvais, un appui inattendu auprès du plus nordique des écrivains, le vieux Ibsen, que je découvrais».<sup>112</sup>

Nous verrons que c'est justement le théâtre d'Ibsen qui va l'ébranler dans son évasion de la réalité, et qu'il s'adressera à Ibsen, lui-même. Comment expliquer et comprendre les juge-

<sup>109</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 143.

<sup>110</sup> *Ib.*, p. 144.

<sup>111</sup> *Cahier 1*, Lettre du décembre 1894.

<sup>112</sup> *Mémoires — Souvenirs de Jeunesse*, p. 130.

ments sur Ibsen dans son Credo (comme d'ailleurs les autres contradictions qui s'y trouvent) de 1892. Il semble que le jeune Rolland ayant construit, suivant ses premiers drames italiens, toute une théorie, évitait et rejetait tout ce qui pouvait l'ébranler. De là viennent alors ses jugements superficiels sur le drame réaliste contemporain et sur Ibsen que ses propres notes viennent démentir. Il a besoin des autorités telles que Goethe et Schiller pour se défendre contre Ibsen et en particulier Tolstoï dont il subissait l'influence, même contre sa propre volonté. «Avec Schiller et Goethe, je réagissais contre les grands contemporains, que j'admirais, — contre Ibsen et Tolstoï».<sup>113</sup>

A la fin il touche la question de l'univers artistique. D'après le jeune Rolland le champ de la création artistique ne se limite pas au réel, il s'étend sur le possible. Il y va de l'interprétation d'un élément artistique fondamental, découvert par Aristote. Pour l'artiste est réel tout ce qui est possible, d'autant plus réel qu'il y a de raison pour son existence et qu'il est plus riche par soi-même, car «Le Héros est plus réel que l'homme qui passe dans la rue».<sup>114</sup> La nature est belle et lente, elle crée le minimum du réel. Pour montrer sa marche Romain Rolland se sert d'une image de Renan: «Elle avance en zigzag, avec le moins d'efforts possibles, sans plan, sans soins, sans esprit de suite, laissant tomber, des millions de fois, l'oeuvre commencée... A nous de compléter l'oeuvre de la Création!».<sup>115</sup> L'univers artistique est de cette façon infini, mais pourtant limité, et c'est à l'artiste de ne pas se contenter du cercle étroit du réel, et à exploiter le cercle potentiel en dehors de celui-ci.

On aurait pu conclure, d'après le début de cet aperçu très sommaire sur l'art, que ce dernier n'est pour Romain Rolland qu'une forme sensitive de la connaissance, par quoi Romain Rolland se rattacherait à Hegel. Mais lorsqu'il s'arrête, dans la suite de son Credo, à la question du possible, du réel, du potentiel, du contingent, du message, de l'unité de la forme et du sujet, du rôle de l'artiste, du caractère humain et agissant de l'art, il nous paraît possible d'y trouver des questions qui préoccupent les critiques modernes d'orientation ontologique. D'autre part, dans cette pluralité d'idées énoncées dans le Credo deux tendances dominantes se détachent: action-contemplation. Cette polarisation met en relief une tendance réaliste, tolstoïenne, spinoziste, shakespearienne, — l'autre, philosophique, cosmique, transcendante. Cette dichotomie ainsi que les dilemmes qui le déchirent sont autant de questions dont les échos vont se retrouver dans les drames de jeunesse de Romain Rolland.

<sup>113</sup> *Ib.*, p. 134.

<sup>114</sup> *Ib.*, p. 144.

<sup>115</sup> *Ib.* Plus tard il écrivit un article «La route en lacets qui monte» publié dans son livre *Les Précurseurs*.