



HAL
open science

Robespierre de Romain Rolland : une écriture de l'histoire par analogie

Marion Denizot

► **To cite this version:**

Marion Denizot. Robespierre de Romain Rolland : une écriture de l'histoire par analogie. Etudes théâtrales, 2014, La terreur en scène: textes réunis en hommage à Guy-Claude François / sous la direction de Martial Poirson, 59, pp.73-84. hal-01431830

HAL Id: hal-01431830

<https://hal.science/hal-01431830>

Submitted on 17 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ROBESPIERRE DE ROMAIN ROLLAND : UNE ÉCRITURE DE L'HISTOIRE PAR ANALOGIE

Marion Denizot

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2014/1 N° 59 | pages 73 à 84

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416397

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2014-1-page-73.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Marion Denizot

Robespierre de Romain Rolland : une écriture de l'histoire par analogie

ROBESPIERRE est l'œuvre dramaturgique écrite par Romain Rolland en 1938 (à l'âge de soixante-douze ans et jamais jouée de son vivant) qui achève son cycle sur la Révolution française, intitulé *Théâtre de la Révolution*¹. Cycle qui avait commencé en 1898 par *Les Loups*, pièce-détour sur l'affaire Dreyfus et les contradictions entre raison d'État et justice. *Robespierre* décrit les derniers instants du héros révolutionnaire, en faisant alterner scènes de fiction et scènes historiques, dans un strict respect de la chronologie des événements. Elle retrace ainsi les trois mois qui séparent l'exécution de Danton, le 5 avril 1794, et celle de Robespierre, le 28 juillet de la même année. Si les premiers tableaux présentent Robespierre et ses proches dans un cadre familial et amical, la pièce brosse ensuite fidèlement les épisodes historiques marquants de ces quelques mois : fête de l'Être suprême au Champ de Mars du 8 juin 1794 (20 prairial), discours aux Jacobins (8 thermidor), séance du 27 juillet 1794 (9 thermidor) à la Convention, et enfin arrestation de Robespierre à l'Hôtel de Ville de Paris. Alors que le titre de la pièce, par sa sobriété, semble revendiquer une certaine objectivité, nous analyserons en quoi sa structure et sa forme révèlent les partis pris esthétiques et idéologiques de son auteur. Matrice des modes de gouvernement d'une nation, la Révolution forme un support actif

Marion Denizot
Diplômée de l'Institut d'Études politiques de Paris, maître de conférences en Études théâtrales à l'Université Rennes 2 dans l'unité « Arts : pratiques et poétiques », Marion Denizot oriente ses travaux sur les liens entre l'histoire et le théâtre, vus sous l'angle de l'histoire des politiques et des institutions théâtrales, ainsi que sur les héritages du théâtre populaire.

Elle a publié à la Documentation française *Jeanne Laurent : une fondatrice du service public pour la culture, 1946-1952* (2005) ; coordonné un ouvrage collectif intitulé *Théâtre populaire et représentations du peuple*, (Presses Universitaires de Rennes, 2010) et signé l'ouvrage, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national* (Honoré Champion, 2013).

pour penser le contemporain ; c'est dans cette perspective que nous évoquerons la pièce de Romain Rolland, pour saisir en quoi cette œuvre, écrite quelques années avant le décès de son auteur, témoigne de la situation politique de l'Europe à la fin des années 1930.

Nous essaierons également de comprendre pourquoi cette pièce fut aussi peu représentée². Notons d'abord que le théâtre de Rolland a suscité beaucoup d'incompréhension. En raison de l'écho renvoyé par le Front populaire, en 1936, pour la reprise du *Quatorze juillet*³ et de *Danton*, son théâtre est trop souvent réduit à une sorte de modèle exemplatif théorique du mouvement du théâtre populaire, qui atteint son apogée avec la publication de l'essai *Le Théâtre du peuple*, en 1903. L'étude de *Robespierre* permet, ici, d'élargir la perception du théâtre de Rolland. De même, on peut volontiers qualifier le rapport de Romain Rolland au monde du théâtre de complexe et d'ambigu. En effet, dans la partie « La foire sur la place » de son roman *Jean-Christophe*, il dénonce la société parisienne corrompue par l'argent et l'esprit de divertissement. Il critique également le théâtre d'avant-garde, et notamment le théâtre symboliste – qui, pourtant, accueillit ses premières pièces⁴. Aussi, lorsque ses œuvres sont portées à la scène, il se montre souvent déçu et critique quant aux choix de mise en scène. À la fin de sa vie, la Comédie-Française accueille sa pièce *Le Jeu de l'amour et de la mort*, mais sa victoire sera rapidement étouffée par une réception très critique de la pièce, l'accusant d'être réactionnaire, et par la déclaration du début de la Seconde Guerre mondiale, qui vient brutalement interrompre les représentations. Ce rapport difficile à son milieu permet de comprendre certains choix d'écriture de Rolland l'auteur, et notamment son indifférence relative aux conditions de réalisation pratiques de sa pièce *Robespierre*⁵. Celle-ci recèle pourtant des procédés dramaturgiques audacieux, comme : l'introduction de l'image en mouvement sur scène ; le mélange de genres (scènes épiques, scènes tragiques, scènes de salon, aimables rêveries philosophiques, scènes de foule, ...) ; les ruptures dans le ton et l'action. Des procédés qui renforcent la modernité de la pièce d'un point de vue formel. Ce désintérêt scénique semble donc provenir d'une autre cause ; c'est en considérant l'état d'esprit de Romain Rolland en 1938 et la vision de la situation thermidorienne offerte au lecteur, que l'on peut éclairer l'impression que la pièce n'est pas destinée à être partagée dans le cadre de la représentation théâtrale. En effet, si *Robespierre* signe l'achèvement de l'écriture du cycle dramatique du *Théâtre de la Révolution*, composé de huit pièces, elle rend également compte de ses déceptions et de ses espoirs. Parallèlement, l'étendue temporelle de rédaction du cycle oblige à considérer la permanence et l'évolution de l'écriture de Romain Rolland, qui reflète ses infléchissements politiques, tout en conservant les traits singuliers de son univers artistique.

Afin de mettre en lumière les différentes facettes de cette vaste pièce, nous procéderons en trois temps. Le premier point analysera la dimension cinématographique de la pièce et ses effets. Le second s'arrêtera sur la comparaison, voire l'analogie, entre le contexte révolutionnaire et la situation politique de la fin des années 1930. Tandis que le dernier point insistera sur la dimension tragique de la pièce.

Une pièce cinématographique

L'influence cinématographique sur la pièce est perceptible sous différents angles. Tout d'abord, à travers le souci illusionniste et réaliste de Romain Rolland qui s'exprime par la précision des didascalies concernant les décors. Il semble influencé par le décorativisme de la fin du XIX^e siècle, bien que les évolutions de la mise en scène moderne libèrent progressivement le plateau de la présence de lourds décors. Mais c'est surtout l'alternance de décors qui témoigne de cette influence cinématographique. En effet, pour cette pièce construite en trois actes et vingt-quatre tableaux, Romain Rolland prévoit dans ses didascalies dix-neuf décors différents qu'il décrit soigneusement. Il note, en outre, que certains de ces changements de décors doivent s'exécuter le plus rapidement possible⁶. La mise en scène que semble souhaiter Romain Rolland doit donner l'impression d'un changement de cadre complet, que seule la caméra peut rendre. Entre le cinquième et le sixième tableau, le spectateur passe, sans transition aucune, d'une scène violente d'affrontement politique entre Robespierre et Fouché, à une scène de salon, où les trois filles Duplay évoquent l'amour qu'elles portent à Le Bas, Robespierre et Saint-Just. L'auteur expose le caractère des révolutionnaires à partir de deux points de vue : l'un, politique ; l'autre, personnel et humain. Dans les deux cas, c'est leur sincérité, leur intégrité et leur grandeur qui sont mises en avant. L'objectif du recours à ce procédé cinématographique est différent au troisième acte. Accélérant le rythme des scènes qui se succèdent telles les vagues de la tempête, il permet de souligner l'effervescence au sein de la Convention, qui mènera Robespierre et ses amis à la condamnation.

L'influence du cinéma s'exprime également dans le vingt-troisième tableau, au matin du 10 thermidor, dans la salle d'audience du Comité de salut public, alors que Robespierre est couché sur une table et qu'il « étanche le sang de sa bouche, avec un petit sac en peau blanche »⁷. Face à la douleur, Robespierre s'abîme dans des « visions », que Romain Rolland prévoit, dans ses didascalies, de

faire défiler sur un écran, avec des commentaires en *voix off* du personnage de Robespierre, lui-même. L'auteur décrit précisément les scènes devant être projetées, entre lesquelles il intercale les paroles de Robespierre. Celles-ci ravivent alors son passé par une sélection de moments symboliques de sa courte vie, en insistant sur son enfance et sur l'ingratitude du peuple.

Après l'injonction brutale d'un gendarme criant à Robespierre de se réveiller, la vision s'achève par la reproduction fidèle, sur scène, de la gravure de Duplessis-Bertaux où « Robespierre fait un mouvement convulsif, pour se retourner et voir au-dessus de sa tête les tables de la Loi », c'est-à-dire la Déclaration des Droits de l'Homme. Et Saint-Just conclut par ces mots : « Déclaration des Droits... Notre œuvre... Elle vaincra »⁸. Par cette référence picturale, la dernière scène s'inscrit dans la mémoire collective de la Révolution, entretenue par l'école de la République. Le téléfilm *La Terreur et la vertu*⁹ (1964) de Stelio Lorenzi et d'Alain Decaux dans la série *La Caméra explore le temps*, reprenant ce motif à l'instar de Romain Rolland, témoigne de la référence à l'historiographie d'Albert Mathiez (1874-1932) qui cherche à réhabiliter Robespierre en insistant sur son sens patriotique¹⁰. En effet, au-delà de la question de son propre sort, Robespierre pense à l'avenir de la Nation. Ainsi, la pièce ne fait pas référence à la « matérialité » des morts de la période de la Grande Terreur, contrairement aux œuvres de Victorien Sardou (*Robespierre* en 1899 ou *Thermidor* en 1891). La loi de Prairial – qui accentue la Grande Terreur en réorganisant le fonctionnement du Tribunal révolutionnaire – n'est pas, non plus, directement évoquée, mais Robespierre demande à plusieurs reprises l'arrêt des « purs abus de la Terreur »¹¹.

Le recours à des procédés cinématographiques permet à l'auteur de rendre sensibles l'atmosphère d'extrême tension, la confusion des sentiments et des positions politiques. Les personnages semblent prisonniers d'une accélération du temps, accablés par la chaleur, la peur et la fatigue. Romain Rolland a conscience que seuls les effets cinématographiques peuvent donner à sa pièce une dimension de fresque monumentale, par la succession de tableaux épiques :

« [...] Il faudrait les ressources du film pour représenter les divers moments de cette journée [...]. Il faudrait comme une inscription de grands tableaux cinématographiques pour représenter plusieurs moments successifs de cette scène [...] par un film, il faudrait faire défiler sous les yeux divers tableaux de Paris en fête, les rues, les banderoles tricolores aux fenêtres des maisons, devant les portes, les arbres ornés de fleurs, de guirlandes, sur la Seine les bateaux pavoisés. Partout les roses, l'odeur des roses. »¹²

Le procédé renvoie également au désir de Romain Rolland de faire revivre ces figures révolutionnaires. En cela, le dramaturge paraît vouloir vivre ces journées révolutionnaires à côté de ces personnages historiques, revenant à une vision inspirée du romantisme de Jules Michelet et de sa volonté de faire revivre les morts.

Si l'ampleur de la pièce et sa construction cinématographique peuvent expliquer sa rare présence à la scène – même si les multiples difficultés scéniques pourraient être aisément dépassées avec les avancées techniques –, l'ancrage de cette question dans le parcours personnel de l'auteur explique davantage, nous semble-t-il, ce relatif désintérêt.

« La Nation veut que nous suspendions nos conflits »¹³

La conception et l'écriture de *Robespierre* s'ancre dans un contexte historique double ; d'une part, la résurgence d'un climat de division civile en France et, d'autre part, l'évolution du régime soviétique vers la dictature de Staline. Romain Rolland pose avec *Robespierre*, comme il l'avait fait pour ses premières œuvres, un acte politique de défense de la République, alors qu'il note, dans son *Journal*, au moment même où il compose la pièce, le climat de « guerre civile » qui déchire la France¹⁴. L'élan unitaire de l'été 1936 a cédé la place à un climat de tension sociale et politique, marqué, notamment, par la fusillade de Clichy le 16 mars 1937. La dégradation de la situation économique, qui se traduit par des dévaluations successives, favorise le désordre politique. La multiplication des grèves fragilise la majorité gouvernementale qui ne parvient pas à maintenir la coalition entre socialistes et communistes. Le 12 mars 1938, Hitler réalise l'*Anschluss*, tandis que la France se débat dans des querelles intestines. Léon Blum forme un nouveau gouvernement à partir de mars 1938 et affirme la nécessaire union de tous les républicains pour sauver la Nation. Il sent la guerre proche et prône une politique d'austérité économique au profit de l'armement et fondée sur la relance de l'investissement. Mais le Sénat refuse les pouvoirs spéciaux à Léon Blum et quelques semaines après la composition de son gouvernement, celui-ci démissionne. Le radical Édouard Daladier lui succède, alors que les socialistes ne participent plus au gouvernement.

Léon Blum avait senti l'impasse dans laquelle la France se trouvait : incapable de présenter un front uni contre les menaces de guerre que portaient les régimes fascistes et inapte à prendre des mesures radicales pour remettre l'économie en route. Après l'échec

du second cabinet Léon Blum de mars 1938, le gouvernement d'Édouard Daladier subit les attaques récurrentes du Parti communiste, condamnées par Romain Rolland. En mars 1939, à la parution de son *Robespierre*, il en envoie un exemplaire dédié au Président Daladier, « en témoignage d'union républicaine, face au danger »¹⁵. On peut donc, sans crainte, émettre l'hypothèse selon laquelle la résurgence de ce constat de guerre civile n'est pas étrangère à la volonté de reprendre le cycle dramatique du *Théâtre de la Révolution*, autour de la figure de Robespierre et de l'épisode thermidorien. L'analogie avec la situation soviétique a sans doute aussi contribué à l'émergence de ce désir.

En effet, Romain Rolland compose *Robespierre* alors même qu'il prend ses distances avec le régime soviétique et qu'il se dit « hanté » par la « pensée du procès de Moscou »¹⁶. Son *Journal* témoigne de son esprit tourmenté, hésitant entre la condamnation et le pardon.

À la fin des années 1930, sous l'influence de celle qui deviendra son épouse, Maria Koudachova, Romain Rolland adhère au communisme, après bien des hésitations. Il estime de son devoir de s'engager, pour contrer les fascismes qui menacent l'Europe. Contrairement à André Gide, dont il estime que son livre *Retour d'URSS* est une « trahison », Romain Rolland refuse de publier les impressions de son propre voyage en URSS, en 1935, malgré les observations qu'il avait déjà émises sur la mise en place d'un régime dictatorial. En 1937, il multiplie les interventions auprès de Staline pour obtenir la grâce d'intellectuels (Nikolaï Boukharine, Alexandre Aroseff, Oscar Hartoch¹⁷). Il confie dans son *Journal* ses doutes quant à un régime conduisant à la division et à la suppression d'une partie du corps social :

« Il s'est déchaîné, depuis un an et demi (exactement, depuis la mort de Gorki), une Terreur qui sévit dans toute l'URSS. [...] Un trouble mortel s'empare de toute la vie politique de l'Union. [...] Il règne depuis dix mois une atmosphère malsaine de suspicion et de peur, qui gèle les plumes, qui paralyse les langues, qui dégrade les cœurs. »¹⁸

L'époque préthermidorienne présente alors de nombreux points de convergence avec la situation soviétique que Romain Rolland a lui-même observée à Moscou, ou que ses amis lui ont rapportée : l'ambiance faite de soupçons, de divisions et de complots qui pèse sur la Révolution ; les tentations dictatoriales dont on accuse Robespierre, alors même qu'il s'y oppose ; les menaces de destruction de l'œuvre révolutionnaire devant la désunion de ses acteurs.

Ainsi, le deuxième tableau de la pièce, qui se passe au Comité de salut public, montre l'omniprésence de l'ennemi (intérieur ou extérieur) ; le soupçon généralisé – « l'ennemi est partout », annonce Billaud-Varenne¹⁹ – ; le poids des forces contre-révolutionnaires et la lutte contre l'épuration ; mais aussi l'appel à l'union formulé par Couthon : « Nous avons fait le sacrifice de nos vies, nous pouvons bien faire celui de nos préférences et de nos haines à l'union nécessaire pour cimenter la Révolution »²⁰.

La suite de la pièce met en scène les complots menés de l'extérieur par les espions Clarisse et Collenot, qui agissent pour les aristocrates réfugiés à l'étranger, mais surtout les complots qui sont fomentés au sein même du Comité de salut public pour écarter Robespierre. Cette manœuvre politique n'est pas sans rappeler celle que conduit Staline à l'occasion des Grandes Purges, à la fin des années 1930. En effet, Staline justifie l'élimination de la concurrence des anciens bolcheviques par les complots dont ils se seraient rendus coupables, visant à asservir la population. Au nom de l'intérêt du peuple, Staline rend légitime l'élimination de ses ennemis et renforce sa propre dictature. On peut également observer que ce procédé peut se rapprocher des complots nazis qui mènent à l'incendie du Reichstag en février 1933, ou, plus proche, aux provocations du Comité secret d'action révolutionnaire, surnommé « La Cagoule ». Ce groupement clandestin voulait faire croire à un complot communiste par des actes de provocation inspirés par l'incendie du Reichstag. Les cagouleurs détruisent le siège de la Confédération générale du patronat français et de l'Union patronale interprofessionnelle en septembre 1937. À l'image de son refus de condamner ouvertement l'attitude de Staline, en 1938, Romain Rolland n'incrimine pas non plus ses personnages : Fouché, qui cherche à faire de Robespierre le bouc émissaire des mécontentements populaires, apparaît comme un révolutionnaire sincère et droit, un homme sensible, qui pleure amèrement la perte de sa petite-fille. Capable de basses manœuvres, il agit (encore) pour ce qu'il estime être le bonheur de la Nation.

Romain Rolland avait noté, lors de son voyage à Moscou, en 1935, la dimension mégalomane de la personnalité de Staline. Il la dénonce quand il constate qu'elle révèle une volonté d'asseoir le pouvoir dictatorial de ce dernier. Les procès sont, en effet, un moyen d'éliminer toute forme d'opposition au régime et de conserver autour de Staline une garde rapprochée, qui lui doit tout et qui lui voue un véritable culte. Nous retrouvons dans *Robespierre* la problématique de la dictature. En effet, Romain Rolland fait du révolutionnaire, non plus l'unique responsable de la Terreur – selon l'approche historiographique d'Alphonse Aulard –, mais au contrai-

re celui qui demande l'arrêt des violences, refusant même d'exercer la violence qu'on lui reproche à l'égard de ceux qui le conduisent à sa perte. À Saint-Just, qui le pousse à « oser la dictature »²¹, Robespierre répond par la Loi et la Loi seule. Ainsi, il dénonce la juxtaposition du pouvoir exécutif au pouvoir judiciaire que le Comité de salut public réclame (acte II, dixième tableau) et revendique l'indépendance du Tribunal révolutionnaire. Ce légalisme intransigeant l'isole de Saint-Just et de Couthon, mais le rapproche des principes du sage Rousseau. « Le pire, pour une âme comme la tienne, est, en voulant leur faire du bien, le mal que tu leur auras fait... »²², confie la voix de Jean-Jacques à Robespierre, mourant, lors des visions de l'avant-dernier tableau. Robespierre est grand parce qu'il a refusé la dictature ; Staline, lui, cherche à l'instaurer, ce que ne peut que condamner Romain Rolland, qui s'est toujours battu pour la Liberté et les libertés individuelles. La figure récurrente de Jean-Jacques Rousseau est censée rappeler les vertus de la liberté, liberté que nul principe ou idéologie – fussent-ils les plus justes – ne peuvent aliéner.

La distance prise par Romain Rolland par rapport au pouvoir stalinien se lit également à travers la réflexion qu'il mène, dans la pièce, sur l'Histoire. En effet, en insistant sur la dimension tragique du cours de la Révolution, le dramaturge remet en cause la lecture progressiste de l'Histoire, portée par la révolution bolchevique.

Le sentiment du tragique

Sans ignorer la dimension épique de la pièce, apportée par l'ampleur de certains tableaux²³, nous développerons, dans ce point, sa portée éminemment « tragique », qui reflète l'impasse dans laquelle Romain Rolland se trouve et de laquelle il ne parvient pas à sortir – sinon par son retrait du monde. Il est vrai que le contexte de la fin des années 1930 se prête à une lecture déterministe et fataliste de l'Histoire : les hommes politiques sentent la montée de la guerre qui met en péril les démocraties. En URSS, les intellectuels, même ceux dont la sincérité envers le communisme ne peut être remise en cause, analysent le dévoiement vers lequel tend le pouvoir autoritaire de Staline. Romain Rolland témoigne, lui aussi, à travers la figure de Robespierre, de cette « fatalité terrible des Révolutions »²⁴. Ainsi, dans la postface intitulée : « La parole est à l'histoire », qui clôt la pièce, il cite l'analyse de Jean Jaurès selon lequel Saint-Just eut la révélation des « lois qui mènent l'histoire humaine »²⁵.

L'enjeu n'est pas, ici, de déterminer en quoi *Robespierre* appartiendrait au genre de la « tragédie ». Dans le cas de l'œuvre de Romain Rolland, il est davantage question du sentiment « tragique », entendu comme une « catégorie fondamentale de l'esthétique »²⁶. Le « tragique » de la pièce s'entend dans une double perspective ; d'une part, l'expression de la fatalité et, d'autre part, la dimension sacrificielle des héros.

La fatalité donnée à voir par le dramaturge dans la pièce – « Il y a là une fatalité aussi inextricable que celle où se débattait *Œdipe*²⁷ » – renvoie aux *Lois du tragique* décrites par Jules Monnerot, à savoir : l'impossibilité de maîtriser les conséquences d'une action par celui qui l'accomplit²⁸ ; le rôle du destin qui « agit » l'homme malgré lui ; la présence d'un « inconscient » qui mène le héros tragique à agir contre lui-même et à devenir l'artisan de sa propre perte. Ce sentiment tragique que produit l'anéantissement de la liberté des personnages, induite par le flot des événements de l'Histoire qui se succèdent, intervient dès le premier tableau. La charrette conduisant Danton et Desmoulins à l'échafaud passe sous les fenêtres de la maison Duplay, où se calfeutre Robespierre. Les fenêtres sont closes, mais la voix de Danton parvient de l'extérieur :

« – LA VOIX DE DANTON, *s'éloignant*. – Robespierre !... J'ouvre la fosse. Tu m'y suivras... À bientôt !...
– ROBESPIERRE, *fermement*. – À bientôt... Soit !... »²⁹

Robespierre sait sa mort prochaine et il l'accepte. Il l'accepte au nom du peuple et de la nation. S'il a fait couler du sang, c'est parce que la situation – la lutte pour l'émancipation, la liberté et le bonheur du peuple – l'exigeait. Le tragique vient, ici, de l'absence de choix qui conduit l'action de Robespierre : « Je ne me déjuge pas. La force des choses a tranché pour moi – contre moi. Il le fallait. J'ai fait ce qu'elle commandait. Mais il est dur d'être son instrument »³⁰, confie-t-il.

Le sentiment tragique s'exprime également dans un sens métaphysique : le sujet choisit de sacrifier son bonheur personnel au nom d'une cause morale, d'une Idée dont il juge la valeur si élevée qu'il décide de s'y sacrifier. Dans le cas de Robespierre, il s'agit de la sauvegarde de la République, pour laquelle il est prêt à donner sa vie. Ce sacrifice délibéré lui permet de réaliser son destin³¹.

Dans l'œuvre de Rolland, les héros payent de leur personne, au nom d'une Idée qu'ils estiment juste et noble. La tragédie se noue dans le fait que si sincères et dévoués qu'ils soient à la République, ils vont, par leur haine, leurs soupçons, leurs « fureurs », détruire

leur œuvre commune : la République. L'auteur semble même excuser la « frénésie » de leur comportement par des causes extérieures, telles que la fatigue, la maladie et la pression des ennemis. Si *Robespierre*, avec ses figures historiques révolutionnaires – prises entre leurs idéaux, les réalités politiques du temps, les contraintes militaires, mais aussi les rivalités et les jeux de pouvoirs –, évoque la situation tragique du régime stalinien, le constat des failles humaines et des erreurs d'appréciations politiques, cela renvoie également Romain Rolland à son propre parcours. C'est ce qu'il exprime dans la préface de la pièce :

« Je n'ai pas cherché à les idéaliser. Je n'ai ménagé ni aux uns ni aux autres les erreurs et les fautes. J'ai été moi-même pris par la grande vague qui les emporte. J'ai vu la sincérité de tous ces hommes, qui s'exterminent, et la fatalité terrible des Révolutions. – Elle n'est pas d'un temps. Elle est de tous les temps. J'ai tâché de l'exprimer. »³²

Conclusion : un procédé analogique et une démarche réflexive

Nous souhaiterions revenir sur la place de *Robespierre* dans l'œuvre dramatique de Romain Rolland et, en particulier, au sein de son cycle consacré à la Révolution. Concentrant les enjeux dramatiques sur les conflits internes entre les membres du Comité, tout en refusant de condamner l'un ou l'autre point de vue – insistant, au contraire, sur la sincérité des Révolutionnaires –, l'auteur inscrit cette pièce dans la continuité du cycle du *Théâtre de la Révolution*. Il faut, en effet, se rappeler que la première pièce du cycle, *Les Loups*, témoigne de la difficulté du jeune dramaturge à affirmer une opinion tranchée sur l'affaire Dreyfus. Elle met également en lumière les craintes de division nationale et la violence des passions de la fin du XIX^e siècle face à la montée des nationalismes. Près de quarante ans après, l'écriture de *Robespierre* réaffirme ce constat de fragilisation politique, celle que connaît la France, mais, plus encore, celle que fait subir Staline à l'URSS par la succession de procès et de purges. Les divisions et les querelles intestines de la Russie révolutionnaire évoquent la période thermidorienne. Ainsi, même si, dans la préface de *Robespierre*, son auteur note n'avoir jamais cessé de songer à ce drame qui « devait constituer le sommet de la courbe »³³, on peut supposer qu'il retrouve dans le tragique de ces années d'avant la Seconde Guerre mondiale un contexte similaire à celui qui l'avait décidé à composer les premières pièces de son cycle révolutionnaire.

Robespierre s'inscrit également dans la démarche réflexive de Romain Rolland, qui commence en 1936 avec la réunion de divers essais, dans *Compagnons de route*, et s'achève pendant la Seconde Guerre mondiale par la rédaction de ses mémoires, publiés sous les titres de *Voyage intérieur*³⁴ en 1942 (reprenant des textes rédigés dans les années 1920 et 1930) et *Mémoires et fragments du Journal*, après son décès, en 1956. *Robespierre* permet à Romain Rolland de poursuivre ce « voyage intérieur », explorant les méandres de ses contradictions, de ses doutes, de ses reniements, mais aussi de ses convictions et de ses valeurs. C'est pourquoi l'œuvre rend compte tant de l'attrait constant de Romain Rolland pour les situations historiques tragiques que du caractère optimiste de son auteur, qui ne cesse d'appeler les peuples à la réconciliation. La scène finale de la pièce apparaît alors comme un condensé de la pensée rollandienne. Elle renoue avec la théorie d'un « théâtre du peuple », en mettant en scène de larges mouvements de foule, soulevée par des passions violentes (Rolland note dans la dernière didascalie que « cette conclusion doit être dans une atmosphère d'exaltation hallucinée »³⁵, et accompagnée par une musique évocatrice et mobilisatrice. Il s'en remet à des compositeurs tels que Darius Milhaud ou Arthur Honegger³⁶ et propose de mêler *La Marseillaise* à *L'Internationale*, suggérant ainsi la proximité entre les deux Révolutions). Nous retrouvons dans cette scène des motifs récurrents de l'œuvre de l'auteur, dont la métaphore de la vague déchaînée et l'appel à l'harmonie – que l'on pourrait juger contradictoire –, alors que les forces opposées s'affrontent dans la plus tragique violence. En ouvrant la scène finale de *Robespierre* sur l'espoir d'un avenir meilleur, grâce à l'union, par-delà les morts, de tous les Révolutionnaires, Romain Rolland reste fidèle à une forme d'humanisme romantique. Dans le même temps, par un retour vers le passé glorieux de la Révolution française, il semble contrer les échos d'un monde tremblant, que la déclaration de guerre, en septembre 1939, va bientôt confirmer. En cela, *Robespierre* forme une pièce de fin de vie, qui conclut de manière parfaitement cohérente un cycle dramatique commencé à l'orée de la carrière littéraire de son auteur.

(1) Marion Denizot, *Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland. Théâtre populaire et récit national*, Paris, Champion, 2013, coll. « Littérature de notre siècle ».

(2) La pièce est diffusée les 28 et 29 juillet 1939 sur les ondes françaises et le 17 septembre 1995 sur France Culture. Yves Moraud note que la pièce fut montée au Schauspielhaus de Leipzig le 8 mai 1952 par Arthur Jopp et Max Burghardt et annonce une adaptation de la pièce à l'occasion du bicentenaire de la Révolution

française au Théâtre Romain Rolland de Villejuif, en 1989. Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », in Patrick Berthier (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, Arras, Centre Culturel Noroît, 1991, p. 69.

(3) *Le Quatorze juillet* a initialement été créé en 1902 par Firmin Gémier.

(4) C'est Lugné-Poe qui, le premier, monte des œuvres de Romain Rolland, au Nouveau-Théâtre : *Aërt*, les 2 et 3 mai 1898 et *Morituri* (titre initial des *Loups*), le

18 mai 1898.

(5) *Robespierre* comporte quarante-cinq personnages, de nombreux figurants pour des scènes de foule de vaste ampleur, vingt-quatre tableaux pouvant durer cinq à six heures de représentation.

(6) À l'acte premier, entre le cinquième et sixième tableau, et à l'acte III, entre les dix-neuvième et vingtième tableaux.

(7) Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, Tome 3, *Robespierre. Les Léonides. Suivi de Liluli*, Évreux, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 245.

(8) *Ibid.*, p. 257.

(9) *La Terreur et la vertu. Deuxième partie. Robespierre*, in *La Caméra explore le temps*, réalisateur Stelio Lorenzi, scénariste Alain Decaux, (diffusé pour la première fois le 17 octobre 1964), LCJ Éditions & productions, 2003. Robespierre est interprété par Jean Négroni.

(10) Il semble important de souligner que la pièce est largement influencée par l'historiographie d'Albert Mathiez qui, contre Alphonse Aulard, défendit la mémoire de Robespierre et lutta contre la « légende noire » que l'historiographie radicale avait développée.

(11) Romain Rolland, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 53.

(12) Dossier préparatoire de la pièce, feuillet 226, cité par Yves Moraud, in « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », *op. cit.*, p. 65.

(13) Phrase prononcée par Saint-Just, acte II, dixième tableau, Romain Rolland, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 131.

(14) Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXVIII, 8 janvier 1938 – 29 janvier 1939, NAF 26577, p. 7.

(15) Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXIX, février 1939 – mars 1940, NAF 26578, p. 36.

(16) Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXVIII, 8 janvier 1938 – 29 janvier 1939, NAF 26577, p. 86 (après le 3 mars 1938).

(17) « Lettres de Romain Rolland à Staline. Correspondance inédite. 1935-1937 », in *Nouvelles Fondations*, revue de la Fondation Gabriel Péri, n. 3-4, 2006, p. 272-277.

(18) Romain Rolland, *Journal* de 1937, cité par Bernard Duchatelet, in « Introduction » de Romain Rolland, in *Voyage*

à Moscou (juin-juillet 1935). Suivi de Notes complémentaires (octobre-décembre 1938), Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers Romain Rolland », n. 29, 1992, p. 93.

(19) Romain Rolland, *Robespierre*, acte premier, deuxième tableau, *op. cit.*, p. 21.

(20) *Ibid.*, p. 31.

(21) *Ibid.*, acte II, dixième tableau, p. 134.

(22) *Ibid.*, acte III, vingt-troisième tableau, p. 252.

(23) Cf. Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », *op. cit.*, p. 59-70. L'auteur montre la nature épique de la pièce, dominée par les hautes valeurs morales et civiques que défendent les Révolutionnaires (Vertu, Liberté, Justice), sur le mode du sacrifice de soi.

(24) Romain Rolland, « Préface » de *Robespierre* [26 octobre 1938], in *Théâtre de la Révolution*, Tome 3, *op. cit.*, p. 12.

(25) Romain Rolland, « La parole est à l'histoire » [1^{er} janvier 1939], *Robespierre*, in *Théâtre de la Révolution*, Tome 3, *op. cit.*, p. 269.

(26) Jacques Scherer, « Tragédie » et « Tragique », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Michel Corvin (dir.), Paris, Bordas, 1991, p. 839-840.

(27) Romain Rolland, « Préface » de *Robespierre*, *op. cit.*, p. 12.

(28) Karl Jaspers : « Toute action entraîne dans le monde des conséquences dont l'agent ne s'était pas douté », in *Philosophie*, Tome 2, Berlin, 1932, p. 246. Cité par Jules Monnerot, in *Les Lois du tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », p. 8.

(29) Romain Rolland, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 19.

(30) *Ibid.*, p. 142.

(31) Cf. Stéphanie Genin, *La Dimension tragique du sacrifice*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Ouverture philosophique ».

(32) Romain Rolland, « Préface » de *Robespierre*, *op. cit.*, p. 12.

(33) *Ibid.*, p. 11. (34) Romain Rolland, *Le Voyage intérieur. Songe d'une vie*, édition augmentée, Paris, Albin Michel, 1959 [1^{re} édition partielle : *Le Voyage intérieur*, 1942].

(35) Romain Rolland, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 261.

(36) Arthur Honegger et Darius Milhaud avaient participé à la suite d'orchestre commandée par Jean Zay à sept musiciens pour accompagner la représentation du *Quatorze juillet*, en 1936, à l'Alhambra (Paris).