

# Robespierre de Romain Rolland (1938)

## *Un Voyage intérieur au sein de la fatalité tragique des Révolution*

Marion Denizot

En 2009, un collectif théâtral se penche sur la Terreur révolutionnaire pour interroger ce que la mémoire collective a retenu de cet épisode. Refusant l'univocité de la représentation d'un Robespierre unique responsable du sang versé, le collectif *D'ores et déjà* livre un spectacle qui assume sa subjectivité dans son titre même : *Notre Terreur*. Le succès de cette création collective, présentée dans le cadre du Festival d'Automne au Théâtre de la Colline en septembre 2009<sup>1</sup>, mais aussi l'importance, tant par leur nombre que par leur variété, des débats que le spectacle a suscités, donnent l'occasion de revenir, quelques années après les travaux de Bernard Duchatelet et d'Yves Moraud<sup>2</sup>, sur *Robespierre*, pièce relativement méconnue de Romain Rolland, composée en 1938. L'œuvre de Rolland s'inscrit dans le même contexte historique, mais elle adopte le registre classique du théâtre historique, en mêlant scènes fonctionnalisées (qui servent à expliciter les points de vue des différents protagonistes et à présenter les ressorts politiques du complot contre Robespierre) et scènes historiques (comme les séances aux Jacobins et à la Convention ou l'arrestation de Robespierre), dans un strict respect de la chronologie des événements<sup>3</sup>. La pièce de Romain Rolland, écrite à l'âge de 72 ans et jamais jouée de son vivant, retrace 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 du 20 Prairial, discours du 8 Thermidor aux Jacobins, séance du 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.

En effet, l'épisode révolutionnaire – et plus encore le moment de la Terreur –, quelque soit le choix du traitement esthétique, demeure le lieu de projections politiques qui reflètent des enjeux le plus souvent pensés au présent. Il suffit de se remémorer ces quelques œuvres sur la Révolution – relativement éparées dans le répertoire dramatique français –, pour s'en convaincre : si *Notre Terreur* (2009) interroge la place du terrorisme dans l'art de gouverner et la dialectique entre l'individu et le collectif, *1793* (1972), création collective du Théâtre du Soleil s'intéressait au rôle du peuple dans la prise de décision politique, tandis que *Pauvre Bitos ou le dîner de têtes* (1956) de Jean Anouilh rapprochait de manière ironique et « grinçante » la Terreur de l'épuration de l'après Seconde Guerre mondiale. Exemple d'un propos que l'on peut qualifier de conservateur, la pièce de Victorien Sardou, quant à elle, porte également le titre de *Robespierre* (1899), mais elle ne dresse pourtant, ni le portrait, ni la vie du héros révolutionnaire. Elle montre, sous couvert de fiction, quels ont été les méfaits de ce dernier sur la population française<sup>4</sup>. Matrice des modes politiques de gouvernement d'une nation, la Révolution forme donc un support actif pour penser le contemporain ; c'est dans cette perspective que nous évoquerons la pièce de Romain Rolland, non pour la comparer à d'autres pièces, mais 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 représentée sur scène<sup>5</sup>. Notons tout d'abord que le théâtre de Rolland a subi

1. La pièce fut également jouée, avec succès, lors d'une longue tournée en province et à Paris en 2010 et 2011.

2. Voir Bernard Duchatelet, « D'un Robespierre à l'autre, ou les "anneaux du serpent" », in Patrick Berthier (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, Arras, Centre culturel Noroît, 1991, pp. 50-58 et Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », *ibid.*, pp. 59-70.

3. Cet article développe la communication que nous avons proposée dans le cadre du colloque « La Terreur révolutionnaire sur les planches : réécriture, actualisation, pratique scénique », tenu le 30 mars 2011 à la MC2 de Grenoble, en partenariat avec le Musée de la Révolution française de Vizille.

4. Voir Sophie Lucet, « Révolution et Réaction : les ambiguïtés du théâtre historique de Victorien Sardou », in Guy Ducret (dir.), *Victorien Sardou un siècle plus tard*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, pp. 111-128.

5. On peut signaler deux radiodiffusions et deux mises en scène. En effet, la pièce est diffusée les 28 et 29 juillet 1939 sur les ondes françaises. Romain Rolland note dans son *Journal* : « On donne à la radio d'État les 28 et 29 juillet en deux émissions successives mon *Robes-*

maints malentendus<sup>6</sup>. En raison de l'écho reçu par la reprise de *Danton* (initialement créé en 1902 par Firmin Gémier) et de *Le Quatorze Juillet* par le Front populaire en 1936, le théâtre de Rolland est trop souvent réduit à une sorte d'exemplification de sa contribution théorique au mouvement du théâtre populaire 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. Il faut également rappeler que le rapport de Rolland au monde du théâtre est, lui aussi, complexe et volontiers ambigu. En effet, dans *Jean-Christophe*, Rolland dénonce la « foire sur la place », cette société parisienne corrompue par l'argent et l'esprit de divertissement, mais il critique également le théâtre d'avant-garde, et notamment, le théâtre symboliste – qui, pourtant, accueille ses premières pièces<sup>7</sup> – et se montre, lorsque ses pièces sont jouées, régulièrement déçu et critique des choix de mise en scène. À la fin de sa vie, il connaît une vraie-fausse victoire avec les représentations du *Jeu de l'amour et de la mort* sur la scène de la Comédie-Française, interrompues brutalement par la déclaration de la guerre, après une réception plutôt critique de la presse qui l'accuse d'être réactionnaire. Cette distance par rapport à la vie théâtrale contribue à expliquer certains choix d'écriture de Rolland, notamment son indifférence aux conditions pratiques de représentation de la pièce. En effet, *Robespierre* comporte quarante-cinq personnages, de nombreux figurants pour des scènes de foule de vaste ampleur, vingt-quatre tableaux pour cinq à six heures de représentation...

Pour comprendre l'absence de *Robespierre* sur les plateaux, on pourrait également émettre l'hypothèse que la structure même de la pièce est peu théâtrale. Cet argument trouverait une certaine légitimité après avoir assisté au spectacle de la compagnie *D'ores et déjà*, qui, formellement, utilise des ressorts dramaturgiques qui mettent en valeur l'extrême théâtralité de la pièce. En effet, *Notre Terreur* repose sur une démarche d'improvisation, recommencée lors de chaque représentation, permettant à la parole des personnages (Couthon, Lindet, Robespierre, Barrère, Saint-Just, Vadier, Prieur...) de s'émanciper du risque de figer les héros révolutionnaires – et, notamment, Robespierre – dans une représentation historique iconique. Par ailleurs, la liberté des acteurs sur scène, qui n'hésitent pas à in-

troduire l'humour et la fantaisie dans des situations dramatiques et à jouer sur l'interaction avec le public – on peut, ainsi, voir une forme d'adresse au public lors du vote de la loi de Prairial – mais aussi l'introduction d'un processus de marionnettisation des personnages (Vadier représenté en boucher ensanglanté) et la représentation scénique de la mort de Robespierre dans sa double dimension (mort symbolique par la transformation de l'acteur en personnage historique affublé de sa célèbre perruque, mais aussi mort réelle par l'irruption sur le plateau d'un grand volume de sang) permettent de mettre à distance la dimension discursive adoptée dans la première partie de la pièce (les personnages travaillent et échangent autour de la vaste table du Comité de salut public). Pourtant, si la pièce de Romain Rolland, par son contexte historique, ne peut rivaliser avec la liberté de ton et d'esprit de ce jeune collectif, elle recèle 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... –, mais aussi les ruptures dans le ton et l'action<sup>8</sup> renforcent également la modernité formelle de la pièce, ce qui peut expliquer que celle-ci fut ignorée du vivant de son auteur. Il semble donc qu'il faille chercher ailleurs que dans la seule forme de la pièce les causes de ce désintérêt scénique. C'est peut-être 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 *Robespierre* n'est pas destinée à être partagée dans le cadre de la représentation théâtrale.

En effet, si la pièce signe l'achèvement de l'écriture du cycle dramatique du *Théâtre de la Révolution*, composé au final de huit pièces et commencé en 1898 par *Les Loups*, pièce-détour sur l'Affaire Dreyfus et les contradictions entre Raison d'État et justice, elle rend compte également des déceptions, mais aussi des espoirs, de son auteur. L'ampleur temporelle de rédaction du cycle oblige donc à considérer, dans le même temps, la permanence et l'évolution d'une œuvre, qui reflète les infléchissements politiques de son auteur, tout en conservant les traits singuliers de son univers artistique.

Afin de montrer les différentes facettes de cette

*pièce*. L'interprétation par l'équipe "Art et Travail" (A. Delperrière) est détestable. Je suis écœuré de sa fausseté déclamatoire – mais après les échos recueillis, le gros public paraît satisfait », Bibl. nat. de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXIX – février 1939 – mars 1940, NAF 26578, pp. 107-108. *Robespierre* sera également diffusé le 17 septembre 1995 sur France-Culture. Cette fiction dramatique est réalisée par Jean-Jacques Vierne, écrite par Pierre Sipriot. Daniel Mesguich interprète Robespierre, Christophe Allwright Saint-Just, Bernard-Pierre Donnadiou Billaud-Varenne et Philippe Laudénbach Fouchet. L'enregistrement est disponible à l'Institut National de l'Audiovisuel. Concernant les mises en scène, Yves Moraud note que la pièce fut montée à Leipzig au Schauspielhaus le 8 mai 1952 par Arthur Joff et Max Burgardt et annonce une adaptation de la pièce à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution française au théâtre Romain Rolland de Villejuif en 1989. Voir Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », in Patrick Berthier (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, op. cit., pp. 59-70 (p. 69).

6. Voir Marion Denizot, « Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland : versant esthétique du *Théâtre du Peuple* ? », in Marion Denizot (dir.), *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 193-203.

7. C'est Lugné-Poe qui, le premier, monte des œuvres de Romain Rolland : *Aéret* au Nouveau-Théâtre les 2 et 3 mai 1898 et *Morturi* (le titre initial des *Loups*) le 18 mai 1898, toujours au Nouveau-Théâtre.

8. Ainsi, pour exemples : le dixième tableau met en présence Le Bas et Saint-Just, occupés à réfléchir à la manière de sauver la République, alors que le onzième tableau se situe sur les coteaux de Montmorancy alors que Robespierre voit apparaître dans sa rêverie J.-J. Rousseau. Le douzième tableau, *a contrario*, s'ouvre sur des éclats de voix et une agitation extrême, qui annoncent le combat contre Robespierre.

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, le souci illusionniste et réaliste de Rolland s'exprime par la précision des didascalies concernant les décors ; influencé, malgré lui, par le décorativisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, son écriture ne semble pas tenir compte des évolutions de la mise en scène moderne, qui libère progressivement le plateau de la présence de lourds décors. Mais c'est surtout l'alternance même des décors qui témoigne de cette influence cinématographique. En effet, construite autour de trois actes et de vingt-quatre tableaux, la pièce prévoit dix-neuf décors différents<sup>9</sup>, qui sont soigneusement décrits par Rolland. Le changement de décors doit, à plusieurs reprises, s'exécuter le plus rapidement possible (à l'acte premier, entre le cinquième et sixième tableau et à l'acte III, entre le dix-neuvième et vingtième tableau). La mise en scène que semble souhaiter Rolland doit donner l'impression d'un changement de cadre, comme seule la caméra pourrait le faire. 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 pour Le Bas, Robespierre et Saint-Just. L'auteur montre 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 de ce procédé cinématographique est différent au troisième acte. Il permet de souligner l'effervescence au sein de la Convention, qui mène à la condamnation de Robespierre et de ses amis, en accé-

lérant le rythme des scènes, qui se succèdent telles les vagues de la tempête, tout en menant inexorablement à la chute de Robespierre.

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 »<sup>10</sup>. Face à la douleur, Robespierre s'abîme dans des « visions », que Rolland prévoit de faire défiler sur un écran, avec des commentaires en son *off* de la voix même de Robespierre. Rolland décrit précisément les scènes qui doivent être projetées, tout en intercalant les paroles de Robespierre. Les scènes font revivre le passé de celui-ci par une sélection de moments symboliques de sa courte vie, en insistant sur son enfance et sur l'ingratitude du peuple : l'enfance orpheline et misérable que sauve la lecture ; l'humiliation au passage du carrosse arrogant du Roi – une guillotine se profile à la fin de la vision... – ; l'hommage rendu à la tombe de Jean-Jacques Rousseau ; l'apparition du même Rousseau, sorti du royaume des morts ; des scènes de foule, qui mêlent portrait de Robespierre au milieu de l'Assemblée ou de la Convention et images du peuple, massé dans la rue ; représentation symbolique de l'éloignement du peuple<sup>11</sup>.

Après l'injonction brutale d'un gendarme qui exige que Robespierre se réveille, la vision s'achève par la reproduction fidèle, sur scène, du tableau 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. Saint-Just conclut par ces mots : « Déclaration des droits... Notre œuvre... Elle vaincra »<sup>12</sup>. Cette dernière scène, par cette référence picturale, s'inscrit dans la mémoire collective de la Révolution, entretenue par l'école de la République ; le téléfilm de Stelio Lorenzi et d'Alain Decaux de la série *La Caméra explore le temps*<sup>13</sup> (1964) reprend également ce motif, qui témoigne de la référence, chez Lorenzi et Decaux, comme chez Rolland, à l'historio-

9. Quatre scènes se tiennent dans le bureau du Comité de salut public. Les autres décors sont utilisés une seule fois : la maison Duplay, un réduit près du bureau du Comité de salut public, l'appartement de Fouché, l'appartement de Robespierre, la chambre des filles Duplay, la terrasse d'un café au Palais-Royal, l'appartement du juré Vilate au Palais des Tuileries, la campagne sur les coteaux de Montmorency, la cour d'un immeuble, sur le palier de l'appartement de Fouché, la grande salle des séances à la Convention, la loge du public à la Convention, un couloir attenant à la grande salle des séances à la Convention, la place de l'Hôtel de Ville, la salle de l'Égalité à l'Hôtel de Ville, la salle d'audience du Comité de salut public, la place de la Révolution (aujourd'hui place de la Concorde). Une scène se déroule devant le rideau baissé.

10. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 245.

11. Rolland, attentif à la dimension sonore du théâtre, décrit les acclamations du peuple lors du défilé du Char de la Révolution. Vives, dans un premier temps, les acclamations s'amenuisent au fur et à mesure que la route est jalonnée de tombeaux, tandis que la guillotine se profile à l'horizon.

12. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, *op. cit.*, p. 257. Il est intéressant de noter que ce sont effectivement les droits de l'homme qui caractérisent l'héritage révolutionnaire dans la construction de la démocratie en France, ce que Marcel Gauchet a exploré dans *La Révolution des droits de l'homme*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1989. Marcel Gauchet, dans une perspective héritée de celle de Raymond Aron, explique les contradictions de la démocratie contemporaine par cette « poussée d'individualisme » issue d'une « politique des droits de l'homme », rendant le « vivre ensemble » difficile à mettre en œuvre. Voir Marcel Gauchet, *La Démocratie contre elle-même*, Gallimard, 2002. Les travaux de Marcel Gauchet allient une démarche historique précise et minutieuse – notamment, à partir de la lecture des archives révolutionnaires – à une réflexion philosophique de grande ampleur sur la démocratie, de son avènement à ses crises successives. Voir, du même auteur, *L'Avènement de la démocratie*, t. 1, *La Révolution moderne*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007 et *L'Avènement de la démocratie*, t. 2, *La crise du libéralisme. 1880-1914*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

13. « La Terreur et la vertu, deuxième partie : Robespierre », *La Caméra explore le temps*, réalisateur Stelio Lorenzi, scénariste Alain Decaux, diffusé pour la première fois le 17 octobre 1964, LCF Édition et production, 2003. Robespierre est interprété par Jean Négroni.

graphie d'Albert Mathiez, qui cherche à réhabiliter Robespierre en insistant sur son sens patriotique<sup>14</sup>. 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* de 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 »<sup>15</sup>.

Le recours à des procédés cinématographiques permet à l'auteur de rendre sensible 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 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<sup>16</sup> ».

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

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

### « La nation veut que nous suspendions nos conflits »

La conception et l'écriture de *Robespierre* s'ancrent dans un double contexte historique ; d'une part, la résurgence d'un climat de division civile en France et, d'autre part, l'évolution du régime soviétique de

Staline vers une dictature personnelle.

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 France<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup>. La dégradation de la situation économique, malgré des dévaluations successives, favorise le désordre politique : le Parti social de France de François de la Rocque comporte de plus en plus de militants. La multiplication des grèves fragilise la majorité gouvernementale qui ne parvient pas à maintenir la coalition entre socialistes et communistes. Les luttes politiques internes et la difficulté à trouver des majorités gouvernementales stables offrent un terrain propice aux avancées fascistes : le 11 mars 1938, Hitler réalise l'Anschluss tandis que la France (et l'Angleterre) se débat dans des querelles intestines. Camille Chautemps démissionne suite au refus de la SFIO de lui accorder les pleins pouvoirs pour appliquer une politique de déflation. Léon Blum reforme un gouvernement en mars 1938, en affirmant la nécessité de l'union de tous les républicains, pour sauver la nation. Il sent la guerre proche et prône une politique d'austérité économique fondée sur l'armement et la relance de l'investissement (au détriment du soutien à la consommation, base de la politique économique du Front Populaire en 1936). Mais le Sénat refuse les pouvoirs spéciaux à Blum et quelques semaines après la composition de son gouvernement, celui-ci démissionne. Édouard Daladier forme un nouveau gouvernement dominé par les radicaux et à l'intérieur duquel les socialistes ne participent pas.

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 incapable de prendre des mesures radicales pour remettre l'économie en route :

« Certes, c'est une sorte d'ironie tragique qu'une nation éprise de paix et de généreux progrès humain soit contrainte de tendre et de concentrer toutes ses ressources pour un gigantesque effort militaire. Nous ne l'avons pas voulu ; notre pensée s'en détournait avec horreur. C'est une force étrangère à notre territoire, une puissance contraire à notre génie national qui nous y contraint<sup>19</sup> ».

Après l'échec du second gouvernement Blum de mars 1938, le gouvernement d'Édouard Daladier subit les attaques récurrentes du parti communiste, que

14. 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.

15. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 53.

16. Dossier préparatoire de la pièce, feuillet 226, cité par Yves Moraud, « Robespierre de Romain Rolland : une tragédie épique », in Patrick Berthier (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, op. cit., pp. 59-70 (p. 65).

17. Phrase prononcée par Saint-Just, acte II, dixième tableau. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, op. cit., p. 131.

18. Bibl. nat. de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXVIII – 8 janvier 1938 – 29 janvier 1939, NAF 26577, p. 7.

19. Le gouvernement de Léon Blum ayant refusé d'interdire une manifestation du Parti social français (ex-Croix de Feu), des militants de gauche organisent une contre-manifestation qui tourne à l'émeute. Les contre-manifestants se heurtent au service d'ordre. Le bilan est lourd :

Romain Rolland condamne. En mars 1939, à la parution de son *Robespierre*, il envoie un exemplaire au chef du gouvernement, « en témoignage d'union républicaine, face au danger »<sup>20</sup>.

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 du « moment » thermidorien. L'analogie avec la situation soviétique participe également 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 »<sup>21</sup>.

Son *Journal* témoigne de son esprit tourmenté, hésitant entre la condamnation et le pardon. Ainsi, ces deux phrases, à une page d'écart :

« Je m'efforcerai toujours de leur rendre justice, comme j'ai fait dans mes *Léonides*, pour les combattants des deux camps. En dépit de toutes les passions qui soufflent sur nous, tâchons de conserver dans notre sanctuaire la paix et l'harmonie ! Elles seules durent et elles assurent les fondements de l'existence » (...)

« Jamais je ne pardonnerai à Staline et aux autres chefs soviétiques à qui je m'adresse en vain depuis six mois, leur manque d'égards et leur inhumanité. Cela ne touche en rien à ma fidélité envers la grande cause dont il sont ou devraient être les premiers serviteurs. Elle est infiniment au-dessus de toutes les individualités<sup>22</sup> ».

À la fin des années 1930, sous l'influence de celle qui deviendra son épouse, Marie Koudacheva, Romain Rolland adhère au communisme, après bien des hésitations. Il en devient un fidèle « compagnon de route », estimant de son devoir de s'engager, alors que les fascismes menacent l'Europe. Contrairement à André Gide, dont il estime que son *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 pu faire 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 Hartoch<sup>23</sup>). Il confie à son *Journal*

ses doutes sur un régime qui conduit 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<sup>24</sup> ».

L'époque pré-thermidorienne présente alors de nombreux points de convergence avec la situation soviétique que Rolland a lui-même observée à Moscou ou que ses amis lui rapportent : l'ambiance faite de soupçons, de divisions et de complots qui pèse sur la Révolution ; les tentations de dictature personnelle dont on accuse Robespierre, alors même qu'il les refuse ; 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-Varenne<sup>25</sup>, 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 »<sup>26</sup>.

La suite de la pièce met en scène les complots menés de l'extérieur par les espions Clarisse et Colletot, qui agissent pour les aristocrates réfugiés à l'étranger, mais surtout les complots qui sont menés au sein même du Comité de salut public pour écarter Robespierre. Fouché cherche à faire de Robespierre le bouc-émissaire des mécontentements populaires : il exacerbe et dirige les revendications – plus de pain, de meilleurs salaires, moins de corruption, moins de sang coulé – sur la seule personne de Robespierre<sup>27</sup>. Cette manœuvre politique n'est pas sans rappeler celle que conduit Staline à l'occasion des Grandes purges de 1938. En effet, Staline justifie l'élimination de la concurrence des anciens bolcheviques, par les complots dont ils seraient les auteurs et qui viseraient à asservir la population. Au nom de l'intérêt du peuple, Staline rend légitime l'élimination de ses ennemis et

six morts et deux cents blessés. Léon Blum est ensuite accusé de connivence avec le fascisme. Il démissionne en juin 1937 pour laisser place au radical Camille Chautemps.

20. Léon Blum, cité par Dominique Borne et Henri Dubief, *Nouvelle histoire de la France contemporaine*, t. 13, *La Crise des années 30. 1929-1938*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1989, pp. 191-192.

21. Bibl. nat. de France, Département des manuscrits occidentaux, Fonds Romain Rolland, Cahier LXXIX – février 1939 – mars 1940, NAF 26578, p. 36.

22. Bibl. nat. 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).

23. *Ibid.*, p. 12 et p. 13.

24. Voir « Lettres de Romain Rolland à Staline. Correspondance inédite. 1935-1937 », *Nouvelles Fondations*, revue de la Fondation Gabriel Péri, n°3-4, 2006, pp. 272-277. Grâce à diverses interventions de personnalités soviétiques et grâce à celle de Rolland, Oscar Hartoch est libéré en mai 1938, mais il sera exécuté en 1942 à Leningrad comme « agent allemand ».

25. Romain Rolland, *Journal* de 1937, cité par Bernard Duchatelet, « Introduction », in Romain Rolland, *Voyage à Moscou* (juin-juillet 1935) suivi de *Notes complémentaires* (octobre-décembre 1938), introduction, notes et appendices par Bernard Duchatelet, Éditions Albin Michel, Cahiers Romain Rolland, Cahier n°29, 1992, p. 93. Nous soulignons.

26. Acte premier, deuxième tableau. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 21.

27. *Ibid.*, p. 31.

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 de « la Cagoule », c'est-à-dire du Comité secret d'action révolutionnaire. En effet, ce groupement clandestin voulait faire croire à un complot communiste par des actes de provocation imités de l'incendie du Reichstag. En septembre 1937, les cagouleurs détruisent le siège de la Confédération générale du patronat français et de l'Union patronale interprofessionnelle en septembre 1937<sup>28</sup>. Pourtant, à l'image de son refus de condamner ouvertement l'attitude de Staline début 1938, Romain Rolland ne condamne pas non plus ses personnages : Fouché apparaît comme un révolutionnaire sincère et droit, un homme sensible, qui pleure amèrement la perte de sa petite-fille. Capable de basses manœuvres, Fouché 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<sup>29</sup>. Il la dénonce quand il constate qu'elle révèle une volonté d'asseoir une dictature personnelle. Les procès sont, en effet, un moyen d'éliminer toute forme d'opposition et de conserver autour de lui une garde rapprochée, qui lui doit tout et qui lui voue un véritable culte. Nous retrouvons dans *Robespierre* la problématique de la dictature personnelle. En effet, Rolland fait du révolutionnaire, non plus l'unique responsable de la Terreur – selon l'historiographie d'Alphonse Aulard –, mais, au contraire, celui qui demande l'arrêt des violences, tout en refusant d'exercer la violence qu'on lui reproche, à l'égard de ceux qui le conduisent à sa perte. À Saint-Just, qui le presse « d'oser la dictature »<sup>30</sup>, Robespierre répond par la Loi, et la Loi seule. Ainsi, il dénonce la confusion du pouvoir exécutif et du 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... »<sup>31</sup>, confie la voix de Jean-Jacques à Robespierre mourant, lors des visions de la scène finale. Robespierre est grand parce qu'il a refusé la dictature ; Staline, lui, cherche à l'instaurer, ce que

ne peut que condamner Rolland, qui s'est toujours battu pour la Liberté et les libertés individuelles. La figure récurrente de Rousseau est censée rappeler les vertus de la liberté, liberté que des principes ou une idéologie – fût-elle la plus juste – ne peuvent aliéner.

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

### Le sentiment du tragique.

Sans méconnaître la dimension épique de la pièce, apportée par l'ampleur de certains tableaux (la Fête de l'Être suprême, les visions de Robespierre, la scène finale pour un Théâtre du Peuple), que Yves Moraud a présentée dans son article « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique »<sup>32</sup>, nous développerons, pour notre part, la portée véritablement « tragique » de la pièce, dimension qui reflète l'impasse de laquelle Rolland ne parvient pas à sortir – sinon par le 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 – voir *supra* la citation de Léon Blum – 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 ». Ainsi, dans la postface « La Parole est à l'histoire », qui clôt la pièce, il cite l'analyse de Jean Jaurès pour qui Saint-Just eut la révélation des « Lois qui mènent l'histoire humaine »<sup>33</sup>.

L'enjeu n'est pas ici de déterminer en quoi *Robespierre* formerait une « tragédie », puisque la forme de la pièce ne répond pas aux critères du genre dramatique de la tragédie (grecque ou classique) – George Steiner a pu, par ailleurs, donner quelques arguments expliquant *La Mort de la tragédie*<sup>34</sup> –. Dans le cas de l'œuvre de Rolland, il est davantage question du sentiment du « tragique », entendu comme une « catégorie fondamentale de l'esthétique »<sup>35</sup>. Le « tragique » de la pièce s'entend dans une double perspective ; d'une part, l'expression de la fatalité et, d'autre part, la di-

28. Voir acte premier, septième tableau. Carrier et Fouché lancent la foule sur les boutiques du grand commerce, afin que Robespierre soit obligé de sévir contre le « peuple des grabugiens ». Robespierre risquait alors de perdre la confiance des émeutiers. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 106.

29. Marx Dormoy qui avait dénoncé le complot en novembre 1937, fut assassiné par des cagouleurs en juillet 1941.

30. Romain Rolland assiste le 30 juin 1935 à une fête de la jeunesse en présence de Staline.

31. Acte II, dixième tableau. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, op. cit., p. 134.

32. Acte III, vingt-troisième tableau. *Ibid.*, p. 252.

33. Voir Yves Moraud, « *Robespierre* de Romain Rolland : une tragédie épique », in Patrick Berthier (dir.), *Robespierre saisi par le théâtre*, op. cit., pp. 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.

34. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, « La parole est à l'histoire » [1er janvier 1939], *Robespierre*, op. cit., p. 269.

35. Voir George Steiner, *La Mort de la tragédie* [*The Death of Tragedy*, 1961], Éditions du Seuil, coll. « Pierres Vives », 1965. George Steiner définit la tragédie comme une forme dramatique particulière à la tradition occidentale, dont la matrice est constituée par le sens tragique de la destinée, propre à la culture hellénique. Le romantisme, en s'appuyant sur une conviction héritée de Jean-Jacques Rousseau – le mal n'est pas dans la nature humaine –, est à l'origine de la fin de la tragédie en tant que genre dramatique : le progrès et la libération des individus

mension sacrificielle des héros.

La fatalité que Rolland donne à voir dans la pièce [« Il y a là une fatalité aussi inextricable que celle où se débattait Œdipe<sup>36</sup> »] renvoie aux « lois du tragique » décrites par Jules Monnerot<sup>37</sup> : l'impossibilité pour l'agent de maîtriser les conséquences de son action<sup>38</sup> ; 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 la négation de la liberté des personnages, contrainte par le flot de l'Histoire, 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 :

– Danton [en voix *off*] : Robespierre !... J'ouvre la fosse. Tu m'y suivras...

– Robespierre, *fermement* : À bientôt... Soit !<sup>39</sup>

Robespierre sait sa mort prochaine et il l'accepte. Il l'accepte au nom du peuple et de la Nation :

Peuple... mon peuple !... Je suis à toi, je t'appartiens, rien n'est en moi qui ne soit tien... Prends-moi, bois-moi, consume-moi, reçois le sacrifice de tout mon être !... Peuple sublime ! Heureux qui est né au milieu de toi ! Plus heureux, qui peut mourir pour ton bonheur !<sup>40</sup>

Si Robespierre 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.

(...) cet ordre n'est pas inscrit, au fond de notre cœur. Il nous est imposé, du dehors. Il faut le dégager, au jour le jour, du nœud de serpents des événements ; de jour en jour, il se modifie, en s'adaptant aux possibilités du moment : ce sont les anneaux de l'implacable destin qui s'étirent<sup>41</sup>.

Mais 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 volontaire lui permet alors de réaliser son destin :

« Si le sacrifice donne un sens à la vie pour chaque héros qui choisit librement d'obéir à un destin qu'il aurait subi fatalement en s'y refusant, c'est un sens tragique de la condition humaine qui se dégage avec l'odeur du brasier jusqu'à couvrir le ciel d'un nouvel espoir de liberté, fût-il né de la douleur des hommes<sup>42</sup> ».

Dans cette perspective, l'aspect sacrificiel accentue la dimension tragique donnée à l'œuvre : « L'implication tragique d'un événement serait d'autant plus profonde qu'elle favoriserait ou serait favorisée par une épreuve sacrificielle<sup>43</sup> ».

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 ceux-ci sont tous sincères Républicains, mais qu'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 : fatigue, maladie, pression des ennemis de l'extérieur :

« Tous les hommes que je mets en scène – à part les bandes d'espions et de conspirateurs royalistes à l'arrière-plan, et quelques jouisseurs et aventuriers comme Barras – tous ces rudes proconsuls des deux Comités et ces représentants de la Convention dans les provinces sont de sincères et passionnés Républicains<sup>44</sup> ».

Si le spectacle des figures historiques de la Révolution, 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

d'une hiérarchie sociale préétablie se trouvent en contradiction avec l'idée de fatalité. Le développement du marxisme ne fait qu'accroître cette dimension « antitragique » de la société. Jean-Marie Domenach conteste cette dernière hypothèse en analysant un « tragique vécu » du XXe siècle. Il s'éloigne clairement de la tragédie comprise comme genre dramatique pour étendre la dimension « tragique » aux faits historiques contemporains et, notamment, au stalinisme. Voir Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1967.

36. Voir Jacques Schérer, « Tragédie » et « Tragique », in Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991, pp. 839-840.

37. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, « Préface » [octobre 1938], *Robespierre*, op. cit., p. 12.

38. La référence à Jules Monnerot mérite quelques précisions. En effet, bien que fondateur avec Georges Bataille et Roger Caillois du Collège de Sociologie en 1939, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale et membre du Conseil national du rassemblement du peuple français du général de Gaulle, Jules Monnerot devient militant anticommuniste d'extrême-droite dans les années 1970 et 1980. Son œuvre intellectuelle s'appuie sur l'héritage de la tradition sociologique italienne (contre la tradition française d'Émile Durkheim qui en appelle à considérer « les faits sociaux comme des choses ») et sur une lecture critique de Karl Marx (il faut citer le succès de son ouvrage paru en 1949, *Sociologie du communisme*). À partir des années 1970, Jules Monnerot publie des ouvrages engagés contre le communisme et son supposé contrôle de l'enseignement universitaire et de la société en général.

39. « Toute action entraîne dans le monde des conséquences dont l'agent ne s'était pas douté », Karl Jaspers, *Philosophie*, t. 2, Berlin, 1932, p. 246, cité par Jules Monnerot, *Les Lois du tragique*, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1969, p. 8.

40. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, op. cit., p. 19.

41. *Ibid.*, p. 109.

42. *Ibid.*, p. 142 et p. 143.

43. Stéphanie Genin, *La Dimension tragique du sacrifice*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2006, p. 158.

44. *Ibid.*, p. 17. Si la tragédie peut être lue comme « théâtre du sacrifice », c'est sans doute qu'elle entretient un rapport originel avec le sacrifice, rapport que semble établir l'étymologie même du mot, le mot « tragédie » signifiant en grec « le chant du bouc » que l'on mène à l'autel sacrificiel. Voir Nicole Loraux, *La Voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, coll. « NRF essais », 1999.

humaines, des erreurs d'appréciation politique renvoie également Romain Rolland à son propre parcours :

« 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<sup>45</sup> », annonce Rolland dans sa préface.

\*  
\* \*

Pour conclure, nous souhaiterions revenir sur l'insertion de *Robespierre* dans l'œuvre dramatique de Rolland et, en particulier, dans son cycle consacré à la Révolution. En concentrant les enjeux dramatiques sur les conflits internes entre les membres du comité<sup>46</sup>, tout en refusant de condamner l'un ou l'autre point de vue et en 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*<sup>47</sup>, témoigne de la difficulté du jeune dramaturge à stabiliser son opinion sur l'Affaire Dreyfus. Elle témoigne également des craintes de division nationale et de la violence des passions de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle face à la montée des nationalismes. L'écriture de *Robespierre*, quelque quarante années après, correspond également à 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 Rolland note dans la préface à son *Robespierre* n'avoir jamais cessé de songer à ce drame qui « devait constituer le sommet de la courbe »<sup>48</sup>, 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 Loups* (1898) et, dans la foulée, *Le Triomphe de la Raison* (1899), *Danton* (1900) et *Le Quatorze Juillet* (1902).

Mais *Robespierre* s'inscrit également dans la démarche autoréflexive de Rolland, qui commence en 1936 avec la réunion dans *Compagnons de route* de

divers essais passés et s'achève pendant la Seconde Guerre mondiale par la rédaction de ses mémoires, publiés sous les titres du *Voyage intérieur*<sup>49</sup> en 1942 (qui reprend des textes rédigés dans les années vingt et trente) et de *Mémoires et fragments du Journal*, après son décès, en 1956. *Robespierre*, parce qu'il permet à Rolland de poursuivre ce « voyage intérieur », explore 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 tout à la fois de l'attrait constant de Rolland pour les situations historiques tragiques et 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 « précipité » de la pensée rollandienne. Elle renoue avec la théorie d'un « théâtre du peuple », en mettant en scène de larges mouvements de foules soulevées par des passions violentes (Rolland note dans la didascalie que « cette conclusion doit être dans une atmosphère d'exaltation hallucinée »<sup>50</sup>) et accompagnées par une musique évocatrice et mobilisatrice (Rolland s'en remet à des compositeurs tels que Darius Milhaud ou Arthur Honegger<sup>51</sup> 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<sup>52</sup> et l'appel – que l'on pourrait juger contradictoire – à l'harmonie, 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, 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 paraît contrer les échos d'un monde tremblant, que la déclaration de guerre en septembre 1939 va bientôt fracasser. 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.

août 2011

*Marion Denizot est maître de conférences en Etudes Théâtrales à l'Université de Rennes II.*

45. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, « Préface » [octobre 1938], *Robespierre*, op. cit., p. 11.

46. *Ibid.*, p. 12.

47. Ce qui justifie la longueur de certaines tirades, qui permettent à un personnage d'explicitier minutieusement son point de vue. Ainsi, par exemple, la tirade de Saint-Just au dixième tableau, dans laquelle il exprime son souhait de voir Robespierre revenir au Comité de salut public et suggère l'établissement d'une dictature personnelle pour sauver la République.

48. Voir Antoinette Blum, « Les Loups et leur écho en France et à l'étranger », *Études de lettres*, vol. 3, juillet-septembre 1976, pp. 35-53 ; « Les Loups au théâtre de L'Œuvre : le 18 mai 1898 », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, novembre-décembre 1976, pp. 883-895.

49. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, « Préface » [octobre 1938], *Robespierre*, op. cit., p. 11.

50. Romain Rolland, *Le Voyage intérieur*. Songe d'une vie [1ère édition partielle : *Le Voyage intérieur*, Albin Michel, 1942], édition augmentée, Albin Michel, 1959.

51. Romain Rolland, *Théâtre de la Révolution*, t. 3, *Robespierre*, op. cit., p. 261.

52. 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.

53. Je renvoie à l'étude récente de Jean-Pierre Valabrègue *Romain Rolland et la métaphore. La solitude de l'homme de vie*, L'Harmattan, 2011.