

# Piotr Olkusz

---

## "Le Théâtre de la Révolution" de Romain Rolland et le répertoire pour le théâtre du peuple

---

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica 6, 239-249

---

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Piotr Olkusz*  
Université de Łódź

## **LE THÉÂTRE DE LA RÉVOLUTION DE ROMAIN ROLLAND ET LE RÉPERTOIRE POUR LE THÉÂTRE DU PEUPLE**

Vous voulez un art du Peuple ? Commencez par avoir un peuple, un peuple qui ait l'esprit assez libre pour en jouir, un peuple qui ait des loisirs, que n'écrasent pas la misère, le travail sans répit, un peuple que n'abrutissent pas toutes les superstitions, les fanatismes de droite et de gauche, un peuple maître de soi, et vainqueur du combat qui se livre aujourd'hui. Faust l'a dit : *Au commencement, est l'Action*<sup>1</sup>.

C'est par ces paroles, pleines d'émoi, respirant l'engagement personnel de l'auteur, que Romain Rolland finit son principal essai concernant l'art de la scène, *Le Théâtre du Peuple*. Ce texte, édité à peine plusieurs fois depuis son élaboration, semble aujourd'hui l'un des plus précieux trésors de l'œuvre de l'écrivain, et suscite depuis la mort de son auteur des émotions plus grandes que celles que provoque la lecture de ses romans. Quant à Rolland, il ne traitait pas son essai comme le fruit le plus mûr de son jardin littéraire, en le liant aux activités plutôt sociales qu'artistiques.

C'était cependant le cycle dramatique du *Théâtre de la Révolution* que Romain Rolland appréciait beaucoup plus, en consacrant à sa création plus de quarante ans de sa vie. Ces pièces, bien que différentes dans leurs structures, devaient constituer une véritable « Iliade du peuple français »<sup>2</sup> en prenant pour sujets les événements liés à la chute de la monarchie et l'établissement de la République. Bien que la position de Rolland dans ce domaine reste ambiguë, on traite souvent cette série comme un répertoire probable et exemplaire d'un « théâtre du peuple » – institution postulée dans l'essai signalé plus haut. Cette opinion, répandue il y a quelques décennies, n'est pas aujourd'hui si évidente. De même, les drames du *Théâtre de la Révolution* ont perdu beaucoup de leur fraîcheur en dévoilant aux lecteurs contemporains certaines faiblesses.

Il semble donc intéressant de revoir encore une fois l'œuvre dramatique de Rolland liée à la notion de théâtre populaire sans perdre de vue la perspective

---

<sup>1</sup> R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple, essais d'esthétique d'un théâtre nouveau*, Paris, Librairie Hachette, 1913, p. 169.

<sup>2</sup> Cf. S. Zweig, *Romain Rolland*, Paris, Belfond, 2000, p. 125.

de la pratique théâtrale du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment les deux réformes théâtrales, la décentralisation du théâtre français, le renouvellement de la notion de « théâtre qui est la fête », la création du concept du théâtre et de l'écriture postdramatiques. Quel est le rôle du didactisme dans *Le Théâtre de la Révolution* et dans *Le Théâtre du Peuple* ? Est-ce vraiment l'« Iliade du peuple français » ou seulement une manipulation habile concernant le passé commun, celui des années révolutionnaires ?

\*

Envisagé au départ comme « une décalogie, une suite de dix drames reliés chronologiquement les uns aux autres, un peu à la manière des *Drames historiques* de Shakespeare »<sup>3</sup>, *Le Théâtre de la Révolution* recueille finalement huit pièces écrites entre 1898 et 1939 – une longue période, marquée par des événements politiques et artistiques d'une importance majeure. Ces drames (*Pâques-Fleuries*, *Le Quatorze Juillet*, *Les Loups*, *Le Triomphe de la Raison*, *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*, *Danton*, *Robespierre*, *Les Léonides*) représentent un grand laps de temps entre 1774 et 1797 qu'ils donnent à connaître comme un moment décisif pour la création d'une société nouvelle. Néanmoins, « l'harmonie de ces drames encadrés par le prologue et l'épilogue, qui à eux deux, peuvent ne former qu'un seul spectacle [...], ne doit pas nous dissimuler de réelles dissemblances »<sup>4</sup>.

La ligne de partage est assez claire : d'un côté il y a des drames qui introduisent sur la scène plusieurs personnages (*Le Quatorze Juillet*, *Danton*, *Robespierre*) et qui, selon de nombreux chercheurs, sont « la meilleure illustration des principes que Rolland a exprimés dans *Le Théâtre du Peuple* »<sup>5</sup> ; de l'autre, des drames à distribution limitée (par exemple *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*). Ce qui unit les deux groupes (en dehors des problèmes thématiques déjà mentionnés) c'est le langage pathétique des répliques qui ressemblent plutôt à celles utilisées dans les œuvres romanesques (le caractère dénotatif du discours scénique n'existant presque pas, les indications théâtrales sont transmises à l'aide des didascalies surchargées).

*Le Théâtre de la Révolution* n'étant jamais un répertoire privilégié des scènes françaises ou européennes, il fonctionne aujourd'hui comme une œuvre plutôt « à lire » qu'« à regarder ». Les raisons de cette situation sont bien plus compliquées que celles mentionnées par les défenseurs inlassables de l'héritage rollandien qui voient d'ailleurs trop souvent dans les convictions des lecteurs et critiques les superstitions de nature politique. Le fossé qui existe depuis bien longtemps entre les uns et les autres était souvent creusé par les partisans de Rolland qui – paradoxalement – ont déformé la perception des textes de cet

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> J. Robichez, *Romain Rolland*, Paris, Hatier, 1961, p. 122.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 123.

écrivain. Il suffit de lire le numéro spécial de la revue « Europe » (fondée en 1923 par un groupe d'écrivains en collaboration avec Romain Rolland) consacré entièrement à l'auteur de *Jean-Christophe* pour s'en rendre compte :

Le théâtre dans les plus grandes sociétés capitalistes est, en dépit des apparences, étroitement contrôlé par la censure invisible des classes dirigeantes. Les deux ou trois critiques, médiocres, réactionnaires et tout-puissants qu'elles nourrissent dans le sérail de leurs grands journaux, sont en fait autant préposés au vide intellectuel de la scène. On ne peut donc s'étonner que *Le Théâtre de la Révolution* n'ait pas eu, en France du moins, tout le succès qu'il méritait. [...] À l'heure où les grandes villes qui entourent Paris ne méritent plus le nom de banlieues et se donnent, l'une après l'autre, un théâtre, c'est-à-dire, un meilleur instrument de culture populaire, il devient de plus en plus évident que la tyrannie que les critiques réactionnaires faisaient peser sur les théâtres français s'écroule<sup>6</sup>.

Mais « la tyrannie » démasquée par Robert Merle, l'auteur de ces phrases, ne s'est pas écroulée. Les théâtres mentionnés par lui, appelés quelques années plus tard les théâtres de « la ceinture rouge » et cités souvent parmi les meilleures scènes de la France de l'après-guerre, n'ont pas profité des pièces du *Théâtre de la Révolution* pour en faire une partie importante de leur répertoire<sup>7</sup>. Les raisons en sont multiples et il ne s'agit certainement pas du sujet constituant le fond et le lien entre les pièces de Rolland. Bien au contraire : la Révolution française était un des thèmes privilégiés dans le milieu théâtral en France après les événements de mai 1968, notamment sur les scènes de Paris et de ses banlieues<sup>8</sup>. L'exemple le plus évident de cette tendance est constitué par deux spectacles d'Ariane Mnouchkine : *1789* (réalisé en 1970 à Milan et ensuite à Cartoucherie qui deviendrait bientôt un haut lieu de la vie théâtrale de l'agglomération parisienne) et le second volet du cycle, *1793* (créé en 1972) qui prouvait le vif intérêt du public français et européen pour la relecture des causes et des conséquences de la Révolution française<sup>9</sup>. Mais Mnouchkine ne fut pas la seule à prouver cette

<sup>6</sup> R. Merle, « Le Théâtre de la Révolution », *Europe*, nov.-déc. 1965, p. 26.

<sup>7</sup> Pourtant les directeurs des théâtres de la ceinture rouge aussi bien que leurs « frères aînés », fondateurs du Théâtre National Populaire de Chaillot (Jean Vilar), du Théâtre de la Cité (Roger Planchon) et les autres metteurs en scène liés au mouvement de la décentralisation théâtrale revenaient souvent aux textes théoriques de Rolland. C'était cet auteur, en compagnie de Jacques Copeau, Charles Dullin, Léon Chancerel qui a le plus influencé le renouvellement du théâtre français en province après la deuxième guerre mondiale et pendant quelques décennies qui la suivirent.

<sup>8</sup> Et même avant, bien que déjà dans l'esprit du mai '68, la Révolution entrait sur les scènes européennes : à partir de la première moitié des années soixante, Peter Brook travaille à la réalisation de *Marat / Sade* de Peter Weiss en préparant le théâtre à l'arrivée des spectacles parlant de la folie des rapports politiques. Il faut aussi mentionner la première des « relectures » de la Révolution en France : celle de Jean Vilar qui a monté déjà en 1950 au Festival d'Avignon *La Mort de Danton* de Büchner dans la traduction d'Adamov (spectacle repris en 1953 au Théâtre National Populaire de Chaillot).

<sup>9</sup> Selon plusieurs déclarations, une des sources du savoir concernant la Révolution pour les créateurs de ces spectacles était *Le Théâtre de la Révolution*. Néanmoins il reste clair que les traces littéraires des huit drames de Rolland dans les œuvres du *Théâtre du Soleil* de Mnouchkine n'étaient que fortuites.

inclination artistique. On ne peut pas ne pas signaler *La Mort de Danton* de Büchner mise en scène en 1975 par Bruno Bayen ou *Maximilien Robespierre* de Joudheuil et Chartreux réalisé par Bernard Sobel à Beaubourg.

Pourquoi alors, malgré ce vif intérêt autant du public que des artistes, n'a-t-on pas profité des pièces de Rolland ? La réponse se trouve peut-être dans une des lettres de Rolland à son amie, Malwida von Meysenbug, où Rolland décrit son drame *Les Loups* :

C'est une pièce politique, qui fera certainement du bruit ; et, si elle n'est pas interdite avant la représentation, je doute qu'on puisse l'entendre jusqu'au bout. On se battra probablement dans la salle. – Je l'ai écrite en quelques jours, le mois dernier, sous l'empire des événements ; et au point de vue artistique, c'est une des meilleures choses que j'ai faites, certainement la plus dramatique et de beaucoup. Mais elle est d'une extrême violence ; elle transporte les passions d'aujourd'hui, très exactement, à l'époque révolutionnaire ; et bien que j'aie voulu éclairer et ennoblir le chaos meurtrier où nous vivons, plutôt qu'en déchaîner de nouveau les fureurs, il est probable qu'on fera de ma pièce un instrument de combat, et que cet instrument sera retourné contre moi-même<sup>10</sup>.

Les événements « sous l'empire » desquels Rolland a écrit son drame c'est la fameuse affaire Dreyfus. L'auteur se met à l'œuvre environ un mois après « J'accuse » d'Émile Zola (13 janvier 1898) ; la pièce sera jouée le 18 mai 1898 par le Nouveau Théâtre de Lugné-Poë, sous le titre de *Morituri*, signée par « Saint-Just ». « C'est une transposition de l'Affaire Dreyfus dans le contexte de l'armée républicaine de 1793 »<sup>11</sup>. Romain Rolland profite donc du sujet de la Révolution pour présenter son avis politique concernant l'ensemble des événements actuels pour la société de son temps. C'est très visible dans le cas des *Loups* mais il en est de même pour les autres pièces, écrites le plus souvent sous la pression des événements historiques. Or, Rolland tâche d'« expliquer » le présent à travers le passé, mais il le fait en déformant les deux. C'est à cause de ce moralisme, variant selon les pièces<sup>12</sup>, que *Le Théâtre de la Révolution* est un répertoire de la société d'une certaine période historique. C'est un théâtre qui « vole la Révolution » pour répéter la célèbre phrase des spectacles d'Ariane Mnouchkine et – paradoxalement – ce « vol » est typique de presque toute œuvre d'art. Les spectacles *1789* et *1793*, eux aussi, « volaient cette Révolution » pour en faire la propriété des spectateurs du Théâtre du Soleil ; simplement la Révolution vue et interprétée par Rolland n'était pas la Révolution telle qu'elle est considérée par les metteurs en scène et les artistes de l'après-guerre. Peut-

<sup>10</sup> Lettre écrite le 30 avril, 1898. R. Rolland, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, Albin Michel, 1948, p. 228.

<sup>11</sup> P. Frantz, « De Romain Rolland à Ariane Mnouchkine : une scène pour la Révolution », in : *La Légende de la Révolution au XX<sup>e</sup> siècle*, sous la dir. de J.-C. Bonnet et Ph. Roger, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>12</sup> Même Rolland déclare dans la préface au *14 Juillet* : « L'auteur a cherché ici la vérité morale plus que la vérité anecdotique. Il a cru devoir user, dans cette action qu'enveloppe une poésie légendaire, de plus de liberté avec l'histoire qu'il ne se l'est permis en écrivant *Danton* ». R. Rolland, *Théâtre de la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1926, p. 3.

être Rolland lui seul en était-il conscient en répétant dans la préface du *Théâtre de la Révolution* la sentence prononcée par Napoléon devant Goethe : « La politique, voilà la moderne fatalité »<sup>13</sup>.

À côté des problèmes « idéologiques » du *Théâtre de la Révolution* il existe toujours la question de la « théâtralité » de ces drames. Celle-ci a toujours été une faiblesse visible de ces textes, qui semblent plutôt un type de *Lesedrama* (drame à lire), et cela malgré les intentions de l'auteur qui déclarait : « Mon effort, en les écrivant, a été de dégager autant que possible l'action de toute intrigue romanesque qui l'encombre et la rapetisse »<sup>14</sup>. Le caractère « épique » de ces pièces avait aussi été repéré par les partisans fervents de l'auteur, néanmoins eux-mêmes n'étaient pas capables d'en trouver une explication raisonnable. Parfois on arrivait à formuler des thèses opposées à l'ensemble de l'œuvre de Rolland, comme celle écrite par Robert Merle, déjà mentionné :

La pièce comporte à la lecture, plus de 300 pages et demanderait cinq à six heures de représentation. Il est donc exclu qu'elle puisse être intégralement représentée. Mais un homme de théâtre pourrait, avec un certain nombre de coupures intelligentes, la ramener à des proportions plus normales, sans rien gêner, je crois, d'essentiel, et en multipliant même la rapidité et l'intensité de l'action dramatique. [...] Le résultat, je pense, serait d'une originalité frappante : à l'heure où le théâtre français s'enlise, le plus souvent, dans de petits divertissements inoffensifs, propres à faciliter la digestion des spectateurs, *Le Robespierre* de Romain Rolland, s'il est monté avec le talent et l'intelligence qu'il mérite, donnera au public un sentiment de grandeur, auquel il n'est, certes, plus habitué<sup>15</sup>.

Or il semble que Robert Merle lui-même regarde paradoxalement l'œuvre de Rolland du fauteuil d'un théâtre privé de boulevard qui se spécialise dans la mise en scène des pièces bien faites<sup>16</sup>. Cependant il faudrait analyser ces pièces par rapport à la grande réforme théâtrale dont l'auteur du *Théâtre de la Révolution* était un témoin actif. Il faudrait voir dans ses drames l'écho de la fascination de la grandeur et de la totalité du théâtre wagnerien (Rolland en était grand admirateur, il s'est même mis en relation avec la famille de Richard Wagner grâce à Malwida von Meysenbug<sup>17</sup>). Bref, il faudrait les analyser par rapport aux idées présentées dans *Le Théâtre du Peuple*.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. VII.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> R. Merle, *op. cit.*, p. 29.

<sup>16</sup> Ce comportement est aussi contradictoire par rapport aux opinions de Romain Rolland présentées dans *Le Théâtre du Peuple*, concernant les abus qui accompagnent tous les résumés des œuvres d'art. Rolland écrit : « Pourquoi ne pas nous en tenir [...] au système des lectures abrégées, avec conférences, résumés des scènes omises, et conclusions morales ? – En premier lieu, parce que, – nous le disons franchement, – ce n'est pas seulement le bien du peuple que nous avons en vue, c'est le bien de l'art, c'est la grandeur de l'esprit humain ». R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 48-49.

<sup>17</sup> Cf. P. Abraham, « Romain Rolland romancier et dramaturge », in : ouvrage collectif, *Romain Rolland*, Neufchâtel, Éditions de la Baconnière, 1969.

Comme il a été dit au début de la présente étude, c'est *Le Théâtre du Peuple* qui semble aujourd'hui plus frais que le cycle dramatique du *Théâtre de la Révolution*. Étant la source de l'inspiration pour quelques générations d'hommes de théâtre, cet essai peut aujourd'hui rejoindre les grands textes des réformateurs du théâtre européen du début du XX<sup>e</sup> siècle, tels que Edward Gordon Craig (*L'Art du Théâtre*, 1905), Adolphe Appia (*L'Œuvre d'art vivant*, 1920) et quelques autres. Comme eux, Rolland a subi une grande influence des conceptions de Wagner ; ses *Maîtres chanteurs* étaient pour lui « un des sommets de l'art à la portée de tous, de l'art qui élève »<sup>18</sup>. C'est probablement chez ce visionnaire de Bayreuth que Rolland a découvert la vision décrite ensuite dans la préface au *14 juillet* :

Pour représenter une tempête, il ne s'agit pas de peindre chaque vague, il faut peindre la mer soulevée. L'exactitude minutieuse des détails importe moins que la vérité passionnée de l'ensemble. [...] Ressusciter les forces du passé, ranimer ses puissances d'action, et non offrir à la curiosité de quelques amateurs une froide miniature, plus soucieuse de la mode que de l'être des héros<sup>19</sup>.

Cependant, dans le texte du *Théâtre Populaire*, on voit des traces de fameuses phrases de Wagner écrites en 1850 (*L'Œuvre d'art de l'avenir*) où il explique le concept de *Gesamtkunstwerk*, « l'œuvre d'art commune » :

L'œuvre d'art commune est le drame : étant donné sa perfection possible, elle ne peut exister que si tous les arts sont contenus en elle dans leur plus grande perfection. [...] On ne peut se figurer de véritable drame qu'issu du désir commun de tous les arts de s'adresser de la manière la plus directe au public commun<sup>20</sup>.

La fascination de *Gesamtkunstwerk* est une des clés permettant de comprendre le concept du théâtre populaire selon Rolland. Traitant le théâtre comme une œuvre d'art commune, il ne se contente pas de solutions partielles : le théâtre, s'il doit revivre, s'il doit trouver un public nouveau, doit faire peau neuve – changer complètement la manière de traiter le spectateur, de présenter des histoires, de faire vivre des émotions. C'est à partir de ce changement-là que la vie de la société aussi bien que la vie de l'homme trouveront leur équilibre. « La condition nécessaire d'une vie saine et normale, écrit Rolland, c'est la production d'un art incessamment renouvelé, à mesure que se renouvelle la vie »<sup>21</sup>. L'art est donc un outil permettant aux citoyens de s'adapter et de s'intégrer à la vie sociale, mais il réagit aussi aux changements de la société. Cependant, comme écrit Rolland : « l'art du passé est plus qu'aux trois quarts mort »<sup>22</sup>.

Comment donner une existence à cet art nouveau ? Rolland ne répond pas clairement à cette question. Il a même des doutes sur la proximité de son avènement : « Je ne sais pas si la société qui s'élève créera son art. Mais ce que

<sup>18</sup> S. Zweig, *op. cit.*, p. 118.

<sup>19</sup> R. Rolland, *Le Théâtre de la Révolution*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>20</sup> In : M.-C. Hubert, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 206-207.

<sup>21</sup> R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>22</sup> *Ibid.*

je sais, c'est que si cet art n'est pas, il n'y a plus d'art vivant, il n'y a plus qu'un musée, une de ces nécropoles où dorment les momies embaumées du passé »<sup>23</sup>. Il est sûr que cet art doit devenir populaire – et c'est ici que l'on voit que sa fascination pour Wagner n'était pas absolue<sup>24</sup>. Or, Rolland s'aperçoit que, malgré la création « des héros populaires, familiers et surhumains, comme ceux des antiques épopées : Brunhilde, Siegmund, Siegfried »<sup>25</sup>, Wagner n'est pas arrivé à établir un théâtre vraiment populaire, mais celui qui est « empoisonné, malgré sa grandeur, de rêves malsains qui sentent le milieu où il est né, l'aristocratie d'art décadent, arrivé à la fin de son évolution, et presque de sa vie »<sup>26</sup>.

Ce qui est surprenant, c'est le fait que parmi les conditions « capitales » de ce nouveau théâtre on ne trouvera pas de postulats strictement politiques. Rolland veut un théâtre qui soit une sorte de divertissement intelligent. De cette manière, on pourrait lier sa vision du théâtre à celle de Max Reinhardt, un metteur en scène germano-autrichien lié au mouvement du théâtre de masse qui – très souvent – était proche des idées du théâtre populaire en France. Les deux voulaient faire un théâtre qui pût « rendre aux spectateurs la joie de vivre »<sup>27</sup>. « La première condition d'un théâtre populaire, écrit Rolland, c'est d'être un délassément ». Il doit savoir présenter des histoires intéressantes et pleines d'action (« les spectacles violents ») avec des héros auxquels les spectateurs pourraient s'identifier. Ces représentations, loin d'être un « mélodrame larmoyant », viseraient à devenir « une source d'énergie » (la seconde loi) qui créeraient une communauté entre ceux qui regardent le spectacle et ceux qui le donnent. C'est dans l'ambiance de cette union du peuple que le théâtre « contribuera à répandre le jour dans le terrible cerveau humain, plein d'ombres, plein de replis, plein de monstres » en devenant « une lumière pour l'intelligence ». Ce théâtre doit savoir trouver un juste milieu entre le didactisme, qui pourrait étouffer et nier chaque œuvre d'art, et l'indifférence : « Ni recherche de la morale, ni recherche du plaisir.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>24</sup> Bien que Rolland écrive que Wagner « a, du premier coup, donné le modèle du théâtre populaire dans son éblouissante fresque des *Maîtres Chanteurs*, débordante de force, d'humour, de couleur et de mouvement ». *Ibid.*, p. 46.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 47. Rolland critique également les trames wagnériennes : « Quel profit le peuple pourrait-il tirer des complications malades de cette sensibilité, de la métaphysique du Walhalla, du Désir de Tristan qui souffle la mort, des tourments mystico-charnels des chevaliers du Graal ? Cela est sorti d'une élite infectée de subtilités néo-chrétiennes, ou néo-bouddhiques, de songes peut-être fascinants, mais mortels pour l'action, et qui ont poussé, comme de superbes mousses sur des arbres pourris. Au nom du ciel, ne donnons point au peuple nos maladies, – quelque complaisance que nous trouvions à les cultiver en nous. Tâchons de faire une race plus saine, et qui vaille mieux que nous ». *Ibid.*

<sup>27</sup> M. Leyko, *Reżyser masowej wyobraźni. Max Reinhardt i jego teatr dla pięciu tysięcy*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2002.



De la santé. La morale n'est qu'une hygiène de l'esprit et du cœur. Faites-nous un théâtre qui déborde de santé et de joie... »<sup>28</sup>

On omet souvent les réflexions de Rolland sur l'architecture du spectacle (forme de la salle et du dispositif scénique) en négligeant leur importance pour l'ensemble de son discours, surtout par rapport aux questions du répertoire joué dans ce théâtre de l'avenir. Or, ce n'est qu'en mettant en valeur ces remarques que l'on peut comprendre la vision de la représentation selon Rolland où l'on doit retrouver « l'unité entre les parties constituantes des spectacles, c'est-à-dire entre le local, les drames qu'on y représente, et les moyens d'exécution »<sup>29</sup>. Mais même dans cette question-ci, Rolland se révèle beaucoup plus un visionnaire qu'un praticien du théâtre. Il veut que « la scène, comme la salle puisse s'ouvrir à des foules, contenir un peuple et les actions d'un peuple ». C'est de cette condition que « tout le reste découle », déclare vaguement Rolland. Mais l'enjeu est, je crois, beaucoup plus important que de créer une grande salle de spectacle avec une acoustique formidable. Rolland semble prévoir le besoin d'un renouveau du dispositif scénique qui sera fait dans les années suivantes et qui deviendra au XX<sup>e</sup> siècle un des thèmes privilégiés de la réflexion théâtrale. Au moment où Rolland écrivait son essai, les scènes européennes profitaient de l'architecture du théâtre *à l'italienne* qui devenait un obstacle infranchissable pour ceux qui voulaient rompre avec l'esthétique du boulevard. Il ne s'agissait pas seulement de l'inégalité des places de ces théâtres<sup>30</sup> : avec la scène isolée par la frontière de la rampe, aucune « union » de ceux qui regardent le spectacle et ceux qui en incarnent les personnages n'était possible.

Pierre Frantz, analysant les postulats de Rolland, écrit : « Dans *Le Théâtre du Peuple*, Romain Rolland affirme d'abord la nécessité de modifier la salle de spectacle ; pour que toutes les places soient égales, le théâtre populaire ne peut utiliser aucun théâtre ancien (tous sont 'odieusement aristocratiques') mais plutôt des cirques »<sup>31</sup>. Quoique les déclarations présentées dans *Le Théâtre du Peuple* ne soient pas aussi évidentes (Rolland parle plutôt de « gradins demi-circulaires »<sup>32</sup> devant la scène comme un des modèles possibles, mais tout de même pas parfaits), il est significatif que cette inclination pour la forme ovale concerne plusieurs théâtres cités par l'auteur de l'essai comme les exemples de théâtres populaires. Il semble aussi que c'est dans ces réflexions sur la relation entre l'espace du jeu et celui de la perception que l'on retrouve l'écho le plus proche de la notion de « fête du peuple » et de théâtre de l'époque révolutionnaire.

<sup>28</sup> R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 114-117.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>30</sup> Encore que, comme déclare Rolland, « la première condition doit être le mélange des classes ».

*Ibid.*, p. 57.

<sup>31</sup> P. Frantz, op. cit., p. 29.

<sup>32</sup> R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 118.

Or « le théâtre qui est la fête du peuple » (on rencontre plusieurs variantes de cette appellation dans *Le Théâtre du Peuple* mais aussi dans les préfaces des pièces du cycle du *Théâtre de la Révolution*) est celui qui rompt avec la passivité du spectateur pour en faire un participant actif aux événements théâtraux. C'est cette idée qui se distingue par une fraîcheur particulière dans la pensée de Rolland qui anticipe la grande réforme théâtrale, mais aussi les idées d'Antonin Artaud, de Jerzy Grotowski, aussi bien que celles d'Ariane Mnouchkine qui, en organisant le dispositif scénique des spectacles *1789* et *1793*, voulait à tout prix intégrer le public au monde des événements théâtraux<sup>33</sup>.

Comment associer les pièces du *Théâtre de la Révolution* à ce monde du théâtre réformé, du théâtre festif ? Il semble que Rolland comprenait beaucoup mieux le domaine du théâtre que celui de la dramaturgie. Du point de vue structural, ses drames sont ancrés dans l'esthétique du théâtre historique. Très souvent, ils rappellent des pièces jouées dans les théâtres parisiens pendant les premières années de la Révolution française. Ce répertoire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mettait en valeur les mêmes idéaux que les pièces de Rolland : les valeurs appelées souvent « la moralité républicaine ». Chez Rolland aussi bien que chez les dramaturges révolutionnaires, on retrouve les mêmes procédés dramatiques et formels : expliquer le présent à travers les grands événements historiques qui acquièrent la dimension des mythes nationaux. Dans les deux cas on introduit sur la scène de grands personnages et de simples Français. Sans vouloir être malveillant envers l'œuvre dramatique de Rolland, il faut toutefois souligner que cette esthétique était caduque même par rapport aux dramaturges de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sans parler du théâtre de la première réforme. Or celui-ci devenait peu à peu un théâtre anti-dramatique. Ce n'était plus le dramaturge ou l'acteur qui étaient les plus importants ; désormais la houlette appartenait au metteur en scène. Cependant les drames du *Théâtre de la Révolution* sont d'une certaine manière écrits « contre » la mise en scène. Max Reinhardt lui-même, partisan de plusieurs idées de Rolland, n'a pas traité son *Danton* comme un texte suffisamment fort au point de vue scénique pour le présenter en version complète. Son spectacle de 1922 préparé au *Circus Theater* de Berlin était surtout la mise en scène du texte de Büchner avec seuls quelques éléments du texte de Rolland<sup>34</sup>.

Il semble que, dans *Le Théâtre du Peuple*, Rolland prévoit sans savoir la nommer l'époque théâtrale où le texte dramatique n'est plus un facteur déterminant pour le spectacle. Or cette tendance se développait, selon Peter Szondi, depuis les

<sup>33</sup> Pierre Frantz décrit cet espace réalisé par Mnouchkine : « Le dispositif met en place trois zones : une aire réservée au jeu, une aire où spectateurs et acteurs se mêlent, une aire réservée aux spectateurs. Le spectateur a donc la possibilité d'un jeu, non d'une intervention explicite dans le spectacle. Le travail de la mise en scène comme celui des comédiens consistait à créer des variations sur la théâtralisation ». P. Frantz, *op. cit.*, p. 31.

<sup>34</sup> Comme le prouve, malgré les opinions de plusieurs chercheurs des années 50 et 60, Małgorzata Leyko, *op. cit.*

années quatre-vingt du XIX<sup>e</sup> siècle. C'était – comme l'écrit Hans-Thies Lehmann dans son livre *Le Théâtre postdramatique*, devenu ouvrage de référence décrivant les changements dramatiques de quelques dernières décennies – « la métamorphose au cours de laquelle le théâtre et le drame ont pris mutuellement et toujours davantage leurs distances »<sup>35</sup>. Et il continue :

Le processus de dissolution du drame au niveau du texte correspond à l'évolution vers un théâtre qui ne repose absolument plus sur le drame (selon les catégories de la théorie du drame) qu'il soit de structure ouverte ou close (Klotz), pyramidale ou circulaire, épique ou lyrique, qu'il soit centré davantage sur le caractère ou plutôt sur l'action. Il existe un théâtre sans le drame<sup>36</sup>.

Il est donc difficile de joindre les deux esthétiques : celle du *Théâtre de la Révolution* à celle du *Théâtre Populaire*. Rolland ne sait pas (ou ne veut pas) trouver une nouvelle place pour son écriture dramatique dans la réalité du théâtre qui change. Il n'a pas libéré ses textes des contraintes liées aux drames du XIX<sup>e</sup> siècle (les caractères, l'action, la trame, la chronologie des événements), mais en même temps il n'est pas arrivé, même dans ses derniers drames, à ce qui était postulé par Brecht et ce qui a permis à ce dernier de sauver la littérarité du drame : l'inscription du concept de la dramaturgie au centre même du processus de la représentation.

Pourrait-on alors trouver un répertoire pour le théâtre du peuple ? Il semble que Rolland lui-même ait donné une réponse. Il a éliminé le drame wagnérien comme trop aristocratique et trop dépendant de la musique. En ce qui concerne le drame romantique, « Il ne s'agit pas d'en faciliter l'accès au peuple, écrit-il, mais bien plutôt d'en préserver le peuple. [...] C'est une peau de lion jetée sur la niaiserie »<sup>37</sup>. Le théâtre bourgeois « n'a jamais représenté la nation »<sup>38</sup>, pas plus que le théâtre classique. Il reste alors la tradition de grandes Fêtes de la Révolution, décrites soigneusement par Rolland. C'est ce théâtre, très souvent spontané, créé « par le peuple et pour le peuple », qui permet de retrouver la joie de vivre. Réclamé par Rousseau et les encyclopédistes, il éveillait l'espoir de retourner aux sources antiques de l'art scénique. Ce rêve, esquissé dans *Le Théâtre du Peuple*, n'a jamais abandonné les hommes du théâtre ; son apogée du siècle dernier est marquée par les travaux d'Artaud, de Grotowski, de Barba. C'est une conception du théâtre sans manipulation où acteurs et spectateurs créent en spontanéité une communauté qui, pour répéter les mots de Rolland, « offre aux hommes dans de mêmes émotions, – cette grande table franche, où tous peuvent venir boire dans l'imagination de leur poète l'action et la passion, dont leur vie est sevrée »<sup>39</sup>. C'est un théâtre qui exclut, malheureusement, la mise en scène des pièces du *Théâtre de la Révolution*.

<sup>35</sup> H.-Th. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 40.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> R. Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, op. cit., p. 28.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 153.

Piotr Olkusz

**TEATR REWOLUCJI ROMAIN ROLLANDA  
A REPERTUAR DLA TEATRU LUDOWEGO**

Wydaje się, iż spośród licznych tekstów Romain Rollanda najchętniej powracano w drugiej połowie XX wieku do eseju *Teatr ludowy*, który stał się źródłem inspiracji dla wielu reżyserów, zwłaszcza tzw. nurtu decentralizacji kulturalnej. W dziele tym Rolland kreślił ramy teatru przyszłości, który umiałby jednoczyć widzów w świątecznej atmosferze i przywracać im radość życia. Choć autor eseju uznał, iż nie istniał ówczesnie repertuar dla nowego teatru, to możemy przypuszczać, iż dramaty z cyklu *Teatr Rewolucji* miały być próbą stworzenia nowej dramaturgii dla idealnych scen jutra. Niemniej dramaty te właściwie nie weszły do repertuaru teatralnego (również obszaru decentralizacji). Po części wiązało się to z doraźną manipulacją faktami historycznymi (w strukturze fabularnej tekstów), po części zaś było konsekwencją zmian w estetyce teatralnej (przewidzianych niejako przez Rollanda): teatr, zwłaszcza próbujący stworzyć wspólnotę odbiorców, przestawał być teatrem nierozzerwalnie związanym z tekstem literackim, stając się coraz bardziej teatrem postdramatycznym.