



**HAL**  
open science

# Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : une lecture fataliste du concept de révolution

Marion Denizot

► **To cite this version:**

Marion Denizot. Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : une lecture fataliste du concept de révolution. 43rd annual convention, The Idea of Revolution in French and Francophone Literature, Northeast Modern Language Association (NeMLA), Mar 2012, Rochester, États-Unis. hal-02426523

**HAL Id: hal-02426523**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02426523v1>**

Submitted on 29 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.

The Idea of Revolution in French and Francophone Literature  
MeMLA 2012, 43rd annual convention, 15-18 mars 2012

Communication orale du 17 mars 2012  
Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland :  
une lecture fataliste du concept de révolution

Marion Denizot  
Assistant Professor  
University Rennes 2  
Laboratoire d'Études théâtrales  
EA 3208  
F-35000 Rennes, France

Le *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland, qui obtient le prix Nobel de littérature en 1915, est un cycle dramatique qui comporte huit pièces, composées entre 1898 et 1938<sup>1</sup> ; il forme un des rares exemples d'œuvres théâtrales traitant de l'épisode révolutionnaire français.

En 1909, dans la préface de la première édition, Romain Rolland écrit que son ambition est de donner le spectacle « d'une convulsion de la nature, d'une tempête sociale, depuis l'instant où les premières vagues se soulèvent du fond de l'océan, jusqu'au moment où elles semblent de nouveau y rentrer, et où le calme retombe lentement sur la mer »<sup>2</sup>. En effet, ce cycle dramatique est traversé par les métaphores de la vague déferlante, du torrent agité ou du fleuve impétueux. Des premiers soubresauts révolutionnaires, apportés par la philosophie de Jean-Jacques Rousseau aux dernières lueurs d'une Révolution que la dictature napoléonienne<sup>3</sup> recouvre bientôt, en passant par les revendications de liberté et d'égalité du 14 juillet 1789, les déchirements et les complots qui assaillent les révolutionnaires eux-mêmes, lors de la chute de Danton puis de celle de Robespierre, le *Théâtre de la Révolution* peut effectivement se lire à travers la métaphore de la vague. Le *Théâtre de la Révolution* se présente également comme le portrait d'un peuple qui prend possession de l'histoire en imposant sa volonté, telle une

---

<sup>1</sup> Liste des pièces du *Théâtre de la Révolution*, avec leur date d'écriture, suivie de leur date de création (suivant l'ordre dans lequel Romain Rolland, une fois l'ensemble du cycle achevé, a choisi de le présenter) : *Pâques Fleuries* (1926) ; *Le Quatorze Juillet* (1899 ; 1902) ; *Les Loups* (1898 ; 1898) ; *Le Triomphe de la Raison* (1898 ; 1899) ; *Le Jeu de l'Amour et de la Mort* (1925 ; 1928), *Danton* (1898 ; 1899) ; *Robespierre* (1938) ; *Les Léonides* (1927).

<sup>2</sup> ROLLAND R., *Théâtre de la Révolution*, t. 1, « Préface de janvier 1909 », *Le Quatorze juillet*, Albin Michel, Le Cercle du Bibliophile, 1972, p. 94.

<sup>3</sup> Romain Rolland clôt la Révolution par le coup d'État du général Bonaparte le 18 Brumaire an VIII (9 novembre 1799). Il dénonce son appétit féroce des conquêtes et la suppression des libertés. L'historiographie contemporaine a débattu pour déterminer la fin de la Révolution. François Furet, qui fait de la Révolution la matrice de la « passion » égalitaire (il a également soutenu la thèse selon laquelle la Révolution était la « matrice » des révolutions totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle, thèse qu'il a ensuite largement nuancée), fait terminer la Révolution en 1880 avec le triomphe de la République, du suffrage universel et de la démocratie représentative : « L'idée centrale est que seule la victoire des républicains sur les monarchistes, en 1876-1877, donne à la France moderne un régime qui consacre durablement l'ensemble des principes de 1789 : non seulement l'égalité civile, mais la liberté politique », FURET F., *La Révolution*. t. 1, 1770-1814 [et t. 2, 1814-1880], Hachette, coll. « Pluriel », 1988, p. 7.

vague qui déferle irrésistiblement. Enfin, la force irrémédiable de la vague renvoie à la fatalité qui semble peser sur l'ensemble des pièces, en emportant les personnages à leur propre sacrifice et la Révolution à sa propre destruction.

Si la logique interne de l'œuvre ressort donc de la métaphore de la vague, l'écriture des pièces, soumise à de fortes discontinuités, explique, sinon des changements de perspective générale, du moins des évolutions dans l'interprétation du phénomène révolutionnaire. C'est pourquoi, il ne paraît pas envisageable d'analyser ce cycle sans prendre en compte le contexte d'écriture de chacune des pièces et le positionnement intellectuel et politique de Romain Rolland au moment même où il rédige ces œuvres. La plume de Rolland semble se heurter aux événements historiques qu'il vit ou qu'il subit.

Après s'être engagé au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle en faveur des valeurs républicaines que menaçaient l'Affaire Dreyfus et la montée des nationalismes, après s'être défini comme « compagnon de route » de l'URSS de Staline, Romain Rolland prend peu à peu ses distances avec un régime politique, qui, porté par la révolution bolchevique, évolue progressivement vers une dictature. L'écriture du *Théâtre de la Révolution* témoigne des infléchissements politiques de son auteur, de ses espoirs et de ses doutes quant à la capacité, pour un État, d'entretenir les valeurs de transformation sociale et politique d'un phénomène révolutionnaire.

Je me propose ici de retracer de manière diachronique l'écriture de ce cycle, afin d'observer comment Rolland aborde la question révolutionnaire.

### **Lutter contre la « guerre civile »**

*Les Loups*, première pièce du cycle, transpose les protagonistes de l'affaire Dreyfus dans la France révolutionnaire de 1793. La pièce met en scène les enjeux de la crise, et l'affrontement entre deux idéaux : la patrie et l'humanité. Elle montre de manière dialectique deux dérives politiques : d'une part, le sacrifice de la justice au nom de la patrie et, d'autre part, la dislocation de l'unité nationale devant les mesquineries de l'individu. Elle témoigne alors de l'échec de la nation à dépasser les querelles intestines et montre les errements de celle-ci face à ses divisions internes. Romain Rolland inscrit sa pièce dans une atmosphère d'espionnage similaire : les révolutionnaires sont en butte avec les émigrés qui ont réussi à rallier à eux d'autres monarchies, tandis que l'affaire Dreyfus se déroule dans un contexte de soupçon, « d'intoxication » et de lutte entre les services d'espionnage et de contre-espionnage, qui opposent la France et l'Allemagne, depuis la défaite de 1871.

Si la pièce fait écho à l'événement contemporain, elle rend compte également du contexte de socialisation de Romain Rolland. En effet, en mars 1898, alors que l'affaire Dreyfus prend une dimension médiatique jusqu'alors inconnue, Rolland fréquente un milieu républicain, attaché aux idéaux de la Révolution. Il découvre la Révolution française et ses plus récentes réflexions historiographiques, grâce aux enseignements de Gabriel Monod à l'École normale supérieure. Ancien étudiant de Jules Michelet, Gabriel Monod lui a consacré une monographie. Fondateur de *La Revue historique*, il défend le travail sur archives et la référence aux sources, démarche qui inspire Rolland. Le travail d'Arthur Chuquet sur les guerres révolutionnaires nourrit également le cadre choisi par le jeune dramaturge. Positiviste, à l'image d'une large part de l'historiographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Arthur Chuquet laisse parler les documents d'époque et cherche à se faire le contemporain des personnages historiques, en

détaillant chronologiquement les faits de la vie quotidienne et le développement événementiel de l'histoire. Sa formation littéraire lui fait privilégier la mise en scène directe des personnages historiques, auxquels il prête bien volontiers sa plume.

L'influence d'un milieu républicain sur l'intérêt de Romain Rolland pour la Révolution française est donc fondamentale pour comprendre la genèse du cycle du *Théâtre de la Révolution*, mais il est également important de prendre la mesure du contexte de montée des nationalismes et des débats sur la conception de la nation qui marquent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **Lutter pour l'unité nationale**

En effet, le « télescopage » entre le contexte révolutionnaire de 1793 et l'affaire Dreyfus ne suffit pas à expliquer le projet d'un cycle sur la Révolution. Il est d'autres causes, qui justifient le développement du projet du *Théâtre de la Révolution* : il s'agit de défendre l'union nationale et républicaine dans un climat de crise nationale, ouverte par la défaite de 1870 et la perte des provinces de l'Est. L'esprit de revanche qui anime le mouvement boulangiste, qui resurgit à l'occasion de l'affaire Dreyfus, s'accompagne de la multiplication d'attentats anarchistes qui déstabilisent la cohésion républicaine. Deux formes de nationalisme se font désormais face : un « nationalisme fermé », xénophobe et conservateur et un « nationalisme ouvert »<sup>4</sup>, de tradition jacobine et républicaine. Le gouvernement de René Waldeck-Rousseau, nommé en juin 1899, apaise les tensions et permet de restaurer la confiance en la République. L'œuvre de Romain Rolland s'inscrit dans la résurgence des idéaux révolutionnaires, qui assimilent dans une même geste patrie, nation et République.

Ainsi, *Le Quatorze Juillet* (1900) célèbre la puissance de rassemblement du peuple qui forme la nation naissante et se présente comme le contre-modèle de la division fratricide que l'on observe dans *Les Loups* et *Danton* (1898-1899).

### **Une révolution sans violence**

Les premières pièces du cycle du *Théâtre de la Révolution* sont donc inspirées par la crainte de la division nationale ; les suivantes (*Le Jeu de l'amour et de la mort*, *Pâques-Fleuries* et *Les Léonides*), composées en 1924 et 1925, si elles ne sont pas directement inspirées de la réalité, rendent compte, dans le choix des thèmes et le traitement des enjeux, des prises de position politiques, puis de l'engagement de Rolland.

Ces trois pièces inscrivent le drame révolutionnaire dans les destins et les consciences individuelles, en s'éloignant des fresques historiques comme *Le Quatorze Juillet* ou *Danton*. En les situant, soit hors du contexte révolutionnaire, soit à côté d'un événement historique spécifique, Rolland présente une autre facette de la Révolution. Ces pièces sont marquées par la philosophie rousseauiste et par la volonté d'apaisement, au profit de l'humanité et de la paix. Le prologue met d'ailleurs physiquement en scène Jean-Jacques Rousseau, tandis que l'épilogue, qui se passe vingt-trois ans après, semble réincarner le philosophe en la personne du petit Jean-Jacques, fils du révolutionnaire Regnault. En cela, ces pièces signent l'engagement pacifiste de Rolland durant les années de guerre, mais aussi son attachement à l'union des peuples.

---

<sup>4</sup> WINOCK M., *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1990, p. 13.

En effet, la Première Guerre mondiale fait de Rolland un cosmopolite pacifiste. Son article « Au-dessus de la mêlée » caractérise pour quelques décennies sa posture d'intellectuel, dénonçant les haines entre nations et le fanatisme qui conduit à la violence meurtrière, refusant tout engagement militant et revendiquant un socialisme fondé sur la liberté. La lecture en février 1916 du *Feu* d'Henri Barbusse provoque une grande émotion ; la haine que saisit Barbusse dans son récit conduit Rolland à revenir sur la sorte de fascination qu'il éprouvait à décrire le flot de l'histoire et les forces que rien ne semble arrêter.

L'adhésion au socialisme et l'engagement pour l'émergence d'une nouvelle société ne peuvent justifier pour Romain Rolland l'emploi de la violence. Ainsi, dans *Le Jeu de l'amour et de la mort*, drame intime, Rolland semble avoir dépassé la fascination pour les passions humaines ; il cherche désormais à en montrer la folie meurtrière, en dénonçant la violence et le fanatisme. *Les Léonides* clôt le cycle (momentanément puisque un *Robespierre* sera ajouté en 1938) par un acte de réconciliation entre ennemis d'hier ; c'est l'appel incessant que Rolland a adressé à l'Europe depuis la Première Guerre mondiale.

### **La fatalité terrible des Révolutions**

À partir d'avril 1931, après des années d'hésitations, Romain Rolland devient officiellement « compagnon de route » du parti communiste français et soutient le régime soviétique. Après avoir combattu fermement la violence dans le processus révolutionnaire, Rolland semble l'accepter. Pourtant, si son voyage en URSS en 1935 le conduit à s'interroger sur la nature du régime stalinien, il faut attendre les procès de mars 1938 pour qu'il s'éloigne du communisme. Il compose *Robespierre* au cours de l'année 1938, année où se brisent ses espérances dans l'URSS. C'est donc une toute autre vision des passions humaines que la pièce laisse entendre.

Isolé à Vézelay, Rolland achève sa vie – il s'éteint fin décembre 1944 – loin de toute action politique et de toute prise de parole, mais en exprimant son regret d'avoir donné sa confiance pleine et entière à Staline. Il reconnaît ses erreurs et fait le bilan de son engagement dans *Le Voyage intérieur* : « La main souveraine de la Destinée et ses grandes lois mènent l'humanité à ses fins »<sup>5</sup>, écrit-il. *Robespierre*, écrit à 72 ans, témoigne de cet engagement déçu et d'une conception déterministe de l'histoire, qui semble à l'opposé de la foi dans le progrès du socialisme<sup>6</sup>.

Si dans *Les Loups*, Romain Rolland parlait de l'affaire Dreyfus, dans *Robespierre*, il décrit par analogie la situation soviétique. L'analogie fonctionne ici comme miroir de son âme et de ses pensées intimes.

Rolland a été témoin des complots, des luttes de pouvoir entre les factions. Il voit le danger d'une dictature personnelle de Staline. Il voit également à travers ces divisions la menace de destruction de la Révolution. 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, qui pèse sur la Révolution ; les tentations de dictature personnelle dont on accuse

---

<sup>5</sup> ROLLAND R., *Le Voyage intérieur. Songe d'une vie* [1<sup>ère</sup> édition partielle : *Le Voyage intérieur*, Albin Michel, 1942], édition augmentée, Albin Michel, 1959, p. 296, cité par *ibid.*, p. 93.

<sup>6</sup> Sur la nature non déterministe (et donc anti-tragique) de l'idéologie communiste, voir STEINER G., *La Mort de la tragédie* [*The Death of Tragedy*, 1961], Éditions du Seuil, coll. « Pierres Vives », 1965.

Robespierre, alors même qu'il les refuse ; les menaces de destruction de l'œuvre révolutionnaire devant la désunion de ses acteurs.

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>7</sup> » – renvoie à la dimension tragique, entendue dans une double perspective : le poids de la fatalité qui pèse sur les personnages, dont la liberté semble contrainte par le flot de l'histoire. Mais également dans un sens plus métaphysique, où 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 <sup>8</sup>.

## Conclusion

En conclusion, je souhaiterais faire deux remarques, inspirées par les travaux de Reinhart Koselleck sur l'histoire des concepts et des temps historiques.

La première remarque concerne la dimension transcendantale du concept de révolution. En effet, poursuivant sa réflexion sur l'évolution sémantique des concepts, Reinhart Koselleck montre que le concept de révolution « se concentre en un singulier collectif » à partir de 1789, quand il devient un concept méta-historique, qui se dégage de sa signification naturelle antérieure de *rotation* pour désigner une « direction irréversible », c'est-à-dire un futur inconnu mais qui ne peut qu'advenir : « La Révolution, dit-il, acquiert une dimension transcendantale et devient un principe régulateur tant pour la connaissance et pour l'action » <sup>9</sup>. Cette signification justifie la démarche analogique suivie par Romain Rolland dans le *Théâtre de la Révolution* et explique que la Révolution française apparaisse comme un creuset pour penser les fractures successives de l'histoire, de la crise nationale française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux révolutions russes du XX<sup>e</sup> siècle, en passant par le conflit de la Première Guerre mondiale.

La seconde remarque s'intéresse au sens que Romain Rolland semble donner au concept de révolution. En effet, l'analyse diachronique de son cycle contredit la notion d'ordinairement associée au concept de révolution comme « bouleversement » ou « rupture », que Koselleck date de la Révolution française. Romain Rolland, lui, semble inscrire sa réflexion dans l'acception ancienne du terme, entendue comme une « rotation », un mouvement circulaire qu'il s'agisse du mouvement naturel des astres ou des cycles de formes constitutionnelles qui alternent et se relaient. De la *monarchie* à l'*ochlocratie* – entendue comme la forme décadente de la démocratie, au sein de laquelle les masses gouvernent –, le temps historique se répète à l'infini. Cette conception circulaire domine encore la philosophie politique au XVII<sup>e</sup> siècle. Il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que le concept de révolution acquière le sens de « bouleversement », qu'il soit soudain ou sur le long terme. Le concept peut alors englober une dimension violente que recouvre le terme de « guerre civile », mais pas forcément. Il se déploie également dans une perspective optimiste, à l'exemple de la Glorious Revolution anglaise de 1688, qui a réussi à renverser une dynastie détestée sans verser de sang. La violence des guerres civiles passées semble s'éloigner pour

---

<sup>7</sup> ROLLAND R., *Théâtre de la Révolution*, t. 3, « Préface » [octobre 1938], *Robespierre, op. cit.*, p. 12.

<sup>8</sup> Voir GENIN S., *La Dimension tragique du sacrifice*, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2006.

<sup>9</sup> KOSELLECK R., « Le concept de "révolution" des Temps modernes », in *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques [Vergangene Zukunft : zur Semantik geschichtlicher Zeiten, 1979]*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2000 [1990], p. 63-80 (p. 71).

laisser le champ libre à un futur inconnu, mais en rupture avec un passé déterminé : le concept de révolution renvoie dès lors à l'idée de rupture, mais aussi à une dimension d'indécision et d'inconnu. Le *Théâtre de la Révolution* de Rolland, par l'impression de fatalité qu'il développe et le sens tragique de certaines pièces, porte les réminiscences d'une conception ancienne de la Révolution : plusieurs indices montrent, en effet, que le cours de la Révolution conduit fatalement à la dictature. En cela, il s'apparente à une longue réflexion sur le sens de l'Histoire et du destin commun, mêlé à une quête intime de l'auteur sur le sens de la vie.