

Novák, Otakar

Reflexions sur l'optique de Romain Rolland : (en marge des premiers "cycles")

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1960, vol. 9, iss. D7, pp. [100]-119

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107775>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OTAKAR NOVAK

REFLEXIONS
SUR L'OPTIQUE DE ROMAIN ROLLAND

(En marge des premiers „cycles“)

Quand on aborde l'oeuvre vaste et variée de Romain Rolland, si profondément marquée par l'évolution de son auteur, pour rechercher ce qui en constitue l'unité, on s'aperçoit très vite qu'il n'est pas tout à fait aisé de se reconnaître dans certaines contradictions qui parfois ressemblent à une sorte de dédale, susceptible de faire s'égarer le meilleur interprète.

Peut-être est-ce surtout dans le cas où l'on n'a pas pris assez garde à ce qu'on pourrait appeler l'optique de Romain Rolland, et ce qui en découle pour son oeuvre. Cette optique serait-elle l'effet de ses conceptions esthétiques qui, on sait bien qu'il a tenu lui-même à le souligner, n'étaient pas celles de „la plupart de ses contemporains“? ¹ Oui, bien sûr. Si toutefois, en répondant par l'affirmative, on n'oublie pas que l'esthétique rollandienne (mais qui l'ignorerait?) est, plus étroitement que l'esthétique de tant d'autres auteurs, contemporains ou non, liée à sa vision du monde.

L'une des pages les plus frappantes, parce que programmatique et quasi prophétique, du *Journal* écrit par Romain Rolland quand il était encore élève à l'École Normale, est peut-être celle de 1888 où il se donnait lui-même une réponse admirablement assurée à la question qui l'obsédait alors: *A quoi bon écrire?* Elle constitue un pendant de jeunesse à l'„Épilogue“ trop bien connu de *Quinze ans de combat*, répondant à l'enquête de la revue *Commune: Pour qui et pourquoi écrivez-vous?* Écoutons le normalien qui „s'engage“ d'avance: „... A cette heure de révolutions sociales, où tous les égoïsmes et les mauvais instincts s'apprêtent à la lutte effroyable, d'où *le Bien qui est la Vie*, sortira triomphant, mais en sang, j'accomplirai ma tâche, mon rôle dans l'histoire humaine: j'essaierai d'aplanir la voie à ce qui doit venir; je préparerai les âmes à la venue prochaine d'idées inévitables, qui vaincront par des violences cruelles, d'autant plus douloureuses qu'on aura tenté d'y faire obstacle. Je ferai sentir à ceux de ma classe la vanité et l'erreur de ce qu'ils s'apprêtent à défendre désespérément, comme si c'était l'unique bien. Je tâcherai de leur faire sentir le destin inéluctable, et la Vie infinie, l'universelle sympathie. — Je travaille pour le peuple. Mais il ne me comprendra pas. Il aspire à la place des privilégiés; il ne sait pas si la vie tient ou non les promesses de bonheur qu'elle semble faire aux riches. Quand le peuple sera à la place où nous sommes, alors il comprendra... Attendons! Le monde n'est pas près de finir.“²

Au déclin de l'époque du réalisme et du naturalisme positivistes, en pleine fermentation des tendances décadentes, symbolistes, etc., avant l'essor du mou-

vement socialiste, quel superbe programme pour un auteur en herbe; quelle prévision hallucinée des convulsions sociales en train de se préparer; quel sens des larges horizons de l'humanité en marche; quelle ferme et clairvoyante conscience de sa propre tâche rien moins que sur le plan de l'humanité entière; quelle conviction fervente de l'importance et de la victoire finale, bien qu'à longue échéance, des „idées inévitables“ dont il s'apprêtait à apporter le message „à ceux de sa classe“ — de la bourgeoisie, non seulement française, mais européenne, se rêvant déjà plus citoyen du monde (à venir) que Français!¹³

Ne nous attardons pas — puisque tel n'est pas notre propos essentiel — à rechercher en quoi ce programme reflétait certaines tendances des jeunes générations, dans le contexte historique donné. Faut-il rappeler ce que tout le monde sait aujourd'hui, à savoir que ce contexte est celui d'une importante époque de transition sociale, morale, intellectuelle, etc., que caractérise fort incomplètement ce qu'on entend par l'expression consacrée de „fin de siècle“?

Constatons que ce programme, pris à lui seul, ouvre en somme une triple perspective reflétant, entre autres, l'aspiration du jeune Romain Rolland à la grandeur héroïque: le grandiose avenir social, les possibilités de la littérature d'y préparer les esprits, l'œuvre à créer du débutant mise entièrement au service de l'immense rénovation.

Dans ce programme, on le voit, des prévisions d'un réalisme qui nous surprend voisinent avec des idées qui témoignent d'une tournure bien différente de l'esprit de Romain Rolland. Les formules: le „bien qui est la Vie“, le „destin inéluctable“, les „idées inévitables“, la „Vie infinie“, l'„universelle sympathie“, sont autant d'éléments d'une vision du monde où dominent certaines conceptions d'ordre métaphysique.

Cependant, est-ce si exceptionnel chez Romain Rolland, jeune ou vieux? Aurions-nous la simplicité de croire que nous découvrons par là un nouveau continent rollandien, inexploré à nos jours? Non, certes. Qui ne saurait aujourd'hui, et depuis longtemps, combien fort et persistant est l'élément métaphysique de la pensée de Romain Rolland? Ce qu'on sait mieux, après la publication de ses ouvrages autobiographiques et de ses documents intimes, c'est qu'il a moins varié qu'on n'eût été enclin à le croire, à en juger d'après l'évolution de ses conceptions sociales. Ouvrons le *Voyage intérieur*, les *Mémoires*: nous trouvons que Romain Rolland est resté jusqu'à la fin de sa vie un panthéiste, chez qui, d'ailleurs, les expressions de „Dieu“, „Vie“, „Nature“, etc., sont interchangeable.

D'autre part on voit que ces idées panthéistes perdent non seulement dans ses oeuvres littéraires, beaucoup de leur insistance; elles sont, au cours de son évolution, reléguées presque entièrement à l'arrière-fond de la pensée de Romain Rolland. Le premier plan est de plus en plus envahi par l'intérêt croissant que Romain Rolland porte à la réalité de son temps, à l'avenir en gestation de l'humanité tout entière. L'agent „visible“, pour ainsi dire, a refoulé, dans le contexte même des oeuvres, l'agent „invisible“, bien qu'en dernière instance, Romain Rolland y recoure pour son interprétation des phénomènes historiques: témoin sa conception au fond toujours „métaphysique“ de la Révolution française (et de le „révolution“ en général).

Ces prémisses philosophiques fortement marquées par l'orientation panthéiste de l'esprit de Romain Rolland ont joué, comme on sait, un rôle considérable dans les premiers contacts de Romain Rolland avec le socialisme, le lui faisant apparaître, vers 1895, sous l'aspect d'une „foi nouvelle“. Elles sont aussi, en

grande partie, à la base de certaines conceptions, intentions et réalisations littéraires dès ses débuts. Ce sont elles qui commandent l'optique de Romain Rolland, celle donnée par son „sens cosmique“ et se manifestant, sur un plan plus bas, comme l'optique de l'„au-dessus de la mêlée“ ou du „troisième oeil“. Cette optique a pour pendant dialectique le point de vue du particulier, de l'individuel, de ce qui fait partie du „cosmos“, de l'ensemble en question. L'optique de Romain Rolland lui pose donc le problème de la réalisation des rapports entre les parties et l'ensemble, du „dans la mêlée“ et de l'„au-dessus de la mêlée“. Elle n'est pas, en outre, séparable du problème des „malentendus“ entre Romain Rolland et son public, dont il s'est plaint à maintes reprises.

Romain Rolland débute par des projets qui restent en l'air, avant de pouvoir s'attaquer à des essais de création. Nous le voyons ainsi choyer d'abord l'idée d'une vaste histoire des guerres de religion au XVI^e siècle. Projet sans lendemain, de même que celui d'un curieux ensemble romanesque avec pour titre la *Divine Comédie*. Ce n'est que le cycle dramatique de la *Divine Tragédie* qui ouvre l'ère de ses „ensembles“ affrontant, gauchement, la réalisation. Mais voici déjà la brusque naissance d'un cycle réellement important: celui de l'épopée dramatique de la Révolution. Cette fois enfin les intentions de l'auteur en ce qui concerne les rapports entre les „parties“ et la „symphonie“ prennent une forme plus concrète et plus viable. En même temps c'est déjà l'époque où Romain Rolland, tout en continuant à grands intervalles son cycle révolutionnaire, arrive à réaliser une formule qui le hante depuis sa lecture de *Guerre et Paix* — celle du roman épique, du roman-fleuve. Dès lors l'ensemble est celui des étapes d'une vie, de la vision du monde du coeur du héros comme centre. C'est la formule des deux oeuvres maîtresses de Romain Rolland, de son *Jean-Christophe* et de *l'Âme enchantée*.

Saurait-on suivre, dans les quelques pages qui sont à notre disposition, le problème de l'optique rollandienne dans tous ces aspects, à travers toutes ces oeuvres? Voilà pourquoi nous avons pris le parti de nous borner à certaines questions essentielles de sa genèse, telle que nous l'entrevoions mieux aujourd'hui grâce aux documents intimes publiés en ces derniers temps.

*

Élève à l'École Normale, Romain Rolland songeait, comme on sait, à entreprendre une vaste „histoire“ des guerres de religion et de la Ligue en France, au XVI^e siècle. Sa vision panthéiste du monde, dont on connaît aujourd'hui si bien et les origines et le caractère, se manifeste aussi bien dans ses idées sur une historiographie dépassant les ressources du positivisme que dans celles concernant l'art antipositiviste. Rappelons quelques lignes de son *Journal*, à la date de Janvier 1888:

„... De cette histoire où je me suis enfoncé, depuis un mois, je vois surgir une grande idée, où se fond la multiplicité des sentiments contradictoires. Quand je lis les lettres ou les Mémoires d'un des personnages engagés dans la lutte, tous ceux qui lui sont hostiles me deviennent odieux; il y a une vigueur communicative de passions, qui fait que je m'incarne en lui, contre ses ennemis. Mais quand je prends ensuite les lettres du personnage ennemi, je me mets à l'aimer; et, de vrai, il le mérite. Tous les grands acteurs de luttes sanglantes, généralement haïs ou méprisés, ont dans l'âme des parties excellentes; tous, ils aiment quelque'un ou quelque chose; et c'est pour cela qu'il faut les aimer. Mais leur sym-

pathie ne s'ouvre pas assez pour leur faire sentir celle qui rayonne autour de leurs ennemis. Chacun reste enfermé en soi et dans ceux qui sont le prolongement de soi, ses enfants, ses fidèles."

On voit que cette sympathie, avant de devenir un postulat, était chez Romain Rolland une sorte de protéisme inné. C'est pourquoi il mettait tant l'accent sur elle en parlant de la tâche de l'historien (et de l'artiste), qui doit peupler „son cœur de tous les égoïsmes de ceux dont il épouse les âmes“, parce qu'il faut „devenir ceux qu'on veut peindre, s'emparer de leur corps, s'habiller d'eux“. Comment pourrait-on, comme le font les positivistes, vouloir faire l'histoire seulement „avec des textes historiques ramassés de toutes parts et ressoudés ensemble par la raison“? Il faut comprendre, en les sentant, de l'intérieur les acteurs du drame historique isolés, pour pouvoir s'ouvrir à la compréhension de l'ensemble du drame lui-même: les comprendre dans leur totalité psychique.

Revenant, dans son *Journal*, à ce projet qui le préoccupait, Romain Rolland écrivait entre autres: „J'ai choisi cette période, pour réaliser ma conception de l'histoire et de la vie . . . Je veux donc être tour à tour chacun de mes personnages, m'enfermer dans leur vie, seul à seul avec eux, jusqu'à ce que je me sois fait leur âme et leur substance. Je serai un homme du peuple, un parlementaire, un reître, etc . . . Et quand j'aurai vécu toutes ces vies, alors je les fonderai en une oeuvre „symphonique“, qui n'aura pas la prétention de démontrer une thèse, mais de vivre pleinement, de ressaisir l'Être divin dans un de ses plus puissants moments.“ Voyant dans chaque individu un „rôle“ dans le Théâtre du Monde, une „incarnation passagère, mais profondément vivante du Dieu-Tout“, le jeune historien et artiste en blé grisé de métaphysique panthéiste était convaincu qu'il faut „voir“ et „sentir“ les autres âmes non pas „de notre être individuel comme centre“, mais „de l'Être total“, de ce qui constitue „l'universel concert de la Vie totale“.⁴

Qu'on nous pardonne de faire une si large part aux citations (nous serons forcé de la faire à d'autres encore). Ces notes du *Journal* de 1888 concernant le projet d'histoire des guerres de religion valent en même temps pour les premiers projets de cycles littéraires. Elles nous en fournissent l'une des clefs capitales.

Le réalisme en histoire aussi bien qu'en art, tel que le conçoit le jeune Romain Rolland, doit être fondé sur deux principes: d'une part il s'agit d'épouser les âmes individuelles, se mettre à leur point de vue, sans être „dupe“⁵ de leur propension à l'absolutiser; d'autre part il est question de se placer au point de vue de l'unité, de la polyphonie, de l'harmonie des points de vue isolés. Le jeune penseur qui tâche de clarifier et dominer le chaos des antagonismes de son moi par leur harmonisation dans son moi vivant par laquelle ils prennent leur sens, entreprend la même chose sur le plan supérieur de la société humaine et du monde ayant recours à une vision panthéiste (celui de „l'Être total“).

Obsédé par le besoin d'échapper à l'interprétation atomiste, telle que l'offre le positivisme, à l'idée de l'apparente incohérence des phénomènes pris isolément, et de s'élever à leur compréhension en tant que parties d'un ensemble qui seul peut leur conférer leur véritable signification, il marque par cette vision englobante tous les plans des ses vellétés et conceptions. Si une note de son *Journal* de la fin de 1893 lui prescrit comme règle: „Toujours montrer l'Unité humaine, divine, sous toutes les formes multiples qui la recouvrent. C'est le premier objet de l'art, comme de la science,“⁶ ce n'est qu'une formule ramassée

de ce qui l'orienta comme un leit-motiv dès l'École Normale, ce qui l'orientera de façon ou d'autre toute sa vie: „Que pas une voix ne manque à la polyphonie, dit-il dans les fragments de son *Voyage intérieur*. Elle a besoin de toutes. Et le tout est harmonie.“⁷ L'oeuvre cyclique doit être conçue à l'image du „macrocosme“ de la vie, ou au moins „d'un de ses puissants moments“ (car telle sera, après le projet non réalisé de l'histoire des guerres de religion, la formule du cycle de la Révolution française). Et quand Romain Rolland réalisera, après 1900, une autre formule, celle des romans épiques centrés sur une vie, la vision pluraliste n'en disparaîtra nullement: l'ensemble présentera, à travers les étapes de cette vie, la „multiplicité du moi“ en question, sa totalité multiple.

„La nature m'a fait presbyte, avouait Romain Rolland dans sa vieillesse. D'autres voient mieux de près. Mes yeux sont conformés pour regarder au loin.“ Il ne faisait que répéter ce qu'il avait dit, en parlant de sa manière de voir en historien, auparavant déjà, notamment dans *Quinze ans de combat*. Cette faculté allait de pair avec celle d'„épouser les âmes“ individuelles. Elle le différenciait assez nettement de la plupart des réalistes, naturalistes, impressionnistes, en majeure partie „myopes“, s'attachant à appliquer la doctrine des petits faits significatifs et des tranches de vie. Romain Rolland, plus proche de Renan que de Taine, de son goût des vastes perspectives historiques (La route en lacets de l'humanité qui monte) et de son point de vue de Sirius, manifestait, par opposition à l'art de „chevalet“ des positivistes, le goût d'un art de „fresque“. Dans ses lettres et souvenirs, il l'a confessé à plusieurs reprises. „Mon maître Beethoven, dit-il dans les *Mémoires*, ne s'est permis la symphonie qu'après s'être fait la main dans la sonate et la musique de chambre. Je ne savais pas résister à l'attrait des grands ensembles. Car j'ai toujours eu le sens cosmique. Tout ce que je vois, individus, intrigues et conflits, je le vois dans l'engrenage d'une époque. Et quel que soit le drame que sur la scène jouent les acteurs, le vrai drame se joue dans le combat des dieux invisibles qui les entourent de colonnes de feu et de fumée: les démons d'une race et d'un temps, le duel des forces qui commandent une heure de l'histoire.“⁸

L'histoire réaliste et l'art réaliste, tels qu'il se les figurait dès ses débuts, obéissaient donc à la même optique: celle des âmes vécues par la sympathie compréhensive, et celle de l'oeil qui les embrasse dans leur unité, leur totalité.

L'admiration sans bornes que Romain Rolland avait pour le génie de Shakespeare se fondait avant tout sur le fait que le dramaturge anglais possède „le don d'universelle sympathie, d'humanité pénétrante, qui fait qu'on vit les âmes des autres comme son âme propre... Chacun parle sincèrement, et chacun donne pourtant des raisons différentes. C'est que tous deux voient la même chose, d'un angle différent. — Ainsi procède l'esprit créateur de Shakespeare,“ l'esprit de „l'homme qui sait épouser toutes les passions humaines, et qui commande à toutes — qui, comme l'ami d'Hamlet, n'est esclave d'aucune“. Or, le don d'„épouser“ les âmes, les passions humaines, n'était, selon Romain Rolland, que l'un des aspects fondamentaux du génie de Shakespeare, de son optique. L'autre, c'était la faculté de se placer, dans ses créations, au-dessus de „l'Océan humain“, de ses grandes „vagues“. Elle permettait à l'auteur d'être le „spectateur“ du „spectacle épique“, des tempêtes de son temps, ce qui manquait, Romain Rolland le regrettait, aux créateurs contemporains. „Aucun oeil n'embrasse l'ensemble de la tempête, disait-il en pleine première guerre mondiale. Pas un coeur n'épouse les angoisses, les fureurs, les passions opposées de ces vagues

qui se heurtent, de ces barques qui se brisent, de ces naufragés sur qui le gouffre de la mer entr'ouvert se referme. Chacun reste muré en soi avec les siens. C'est pourquoi l'on éprouve, à feuilleter un volume de Shakespeare, un soulagement et une délivrance. Il semble qu'au milieu d'une nuit lourde, dans une chambre close, le vent force la fenêtre et fasse entrer les souffles de la terre.⁹

Dans cet éloge de Shakespeare rédigé en 1916, on peut déceler non seulement les idées qui hantaient déjà le normalien, mais certaines formules mêmes de son *Journal* que nous avons rappelées.

*

Cette „dialectique du point de vue“, l'optique du „dans la mêlée“ et de l'„au-dessus de la mêlée“, posait à Romain Rolland des problèmes de réalisation qui n'étaient pas faciles à résoudre. La question essentielle était celle de l'harmonisation des deux aspects. Il fallait tâcher d'une part de mettre en scène des personnages (ou des „mondes à part“, comme le dira Romain Rolland à propos des pièces du cycle révolutionnaire) dont il s'agissait d'épouser les passions, et, d'autre part, de les présenter en même temps dans un ensemble dont ils feraient partie intégrante. Comment accorder les parties et le tout sans que ce fût au détriment ni des unes ni surtout de l'autre?

Dans ce but, Romain Rolland devait se demander: Qu'est-ce qui doit présider au choix des „parties“ pour légitimer le fait de les avoir assemblées dans l'intention de former le tout voulu? En quelle mesure faut-il les relier les unes aux autres afin qu'elles constituent un ensemble suffisamment cohérent? Comment procéder si l'on veut éviter les écueils qui guettent l'auteur et conduisent à des agencements trop lâches ou mécaniques?

Les conceptions „macrocosmiques“, panthéistes, de Romain Rolland présentaient pour les oeuvres cycliques qu'il projetait un certain danger. Les concepts d'„harmonie“, de „symphonie“ (il comparait celle-ci à un fleuve de musique), de „polyphonie“, etc., dont il aimait à se servir pour caractériser, assez vaguement, l'idée qu'il se faisait de ses ensembles, étaient commodes. Cependant, en quelle mesure impliquaient-ils la notion de cohérence, de structure, d'ensemble organique, etc.?

Il est vrai que Romain Rolland lui-même se rangeait parmi les « constructeurs »: „J'ai pris, dit-il dans l'Introduction de 1931 à l'édition définitive de *Jean-Christophe*, de bonne heure, dans mon éducation française, classique et normalienne — et je l'avais dans le sang — le besoin et l'amour de la solide construction. Je suis de la vieille rasse des bâtisseurs bourguignons. Je n'entreprendrais jamais une oeuvre, sans en avoir assuré les assises et dessiné toutes les grandes lignes.“¹⁰ En ce sens, il était constructeur, à n'en pas douter. Son cycle révolutionnaire le prouve mieux encore peut-être que ce roman-fleuve: conçu et projeté vers 1900, il a été réalisé (sans toutefois être achevé) dans les lignes tracées à son origine, avec les pièces fixées et méditées d'avance, dans l'énorme espace de quarante ans (1898—1938). Pourtant la structure de ses grands cycles, dramatiques aussi bien que romanesques, laisse à demander. Les premiers pas du „constructeur“, encore inexpérimenté, nous aideront peut-être à en découvrir la base.

Force nous est de commencer par son projet d'une histoire des guerres civiles. Rien ne ressort des notes du *Journal* qui nous instruisent sur ses intentions concer-

nant l'accord des individus et de l'ensemble, précisons: rien de concret. Il paraît que l'étudiant, tout entier à son idée de la „sympathie universelle“, était essentiellement préoccupé par son propos d'écrire „une histoire des âmes, — mais en chair“. L'épopée romanesque de Tolstoï *Guerre et Paix* lui devait servir comme modèle. S'il mentionnait l'intention de fondre ensuite toutes ces âmes et passions opposées en un ensemble symphonique, il oubliait de songer au „comment“. Rien même sur la conception qu'il se faisait de l'ensemble de ces luttes historiques, excepté ses rêveries panthéistes où il est question d'un des „plus puissants moments“ de l'„Être total“. Cet ensemble avait-il d'ailleurs pour lui une importance si grande? „Une multitude d'êtres, dit-il dans ses *Mémoires*, engagés dans le cycle tourbillonnant des mondes qui se heurtent, et j'en voyais surgir l'Être aux millions de bras, comme une divinité hindoue, dont chacun des êtres était une langue de flamme, issue du même foyer... Au bout du compte, les négations opposées se résolvaient en une affirmation totale, qui les embrassait.“¹¹ Plus que le processus du cycle historique tourbillonnant l'attirait le spectacle des „égoïsmes“ opposés dans toute leur force exaltée, „héroïque“: vivre les âmes était son objectif principal, la „symphonie“ était plus ou moins automatiquement donnée par leur assemblage.

Le sujet des guerres de religion offrait au jeune historien un ensemble objectivement limité et structuré par les événements. Romain Rolland n'aurait eu qu'à se servir du cadre des faits réels. Il délaissa cependant l'histoire pour l'art et ses ressources, ses possibilités et ses libertés.

L'année suivante, en 1889, nous trouvons dans son *Journal* la description d'un projet romanesque, d'un ensemble de romans qui ne fut réalisé non plus. Il est toutefois typique des efforts du débutant de trouver un cadre convenable à son optique macrocosmique, panthéiste. Cette fois le stimulus lui venait de la lecture de Villiers de l'Isle-Adam, mais il se peut que le modèle de Balzac y était aussi pour quelque chose.

„La lecture de *Tribulat Bonhomet*, note Romain Rolland, m'a remis en tête, en le précisant, un projet d'oeuvre que j'ai depuis six mois... je voudrais écrire une suite de romans, dont chacun s'attacherait à l'auto-peinture d'un type moral et social, d'un milieu, d'une conception de la vie. Il y aurait le livre: *Artistes*, — le livre: *Bourgeois*, — le livre: *Hommes d'action*, — etc. Dans chaque livre, les personnages vivraient, comme dans la vie, sans aucune intervention de l'auteur, sans parti pris de thèse, — *sub signo* de l'Ego individuel, et de ses idées sur la vie. Chacun croirait avoir la seule vérité, et vivrait, souffrirait — ou jouirait — pour elle, — chacun se croyant supérieur aux autres, — et tous, entraînés par le destin invisible. — L'ensemble s'appellerait: *La Divine Comédie*. Et il pourrait y avoir un Prologue: *Dieu*. — Le jour où j'aurais accompli cette tâche, il me semble que j'aurais dit mon mot dans la Pièce de la vie, et que je pourrais en être rayé.“¹²

Villiers de l'Isle-Adam, dans l'intention de mystifier ses lecteurs, ne choisissait qu'un seul type, le plus bafoué par toute la littérature du XX^e siècle — le type social du bourgeois. Le jeune Romain Rolland se proposait, à ce qu'il semble, un peu sur l'exemple de Balzac, de présenter ainsi toute une série de types. Mais ces types sociaux, il n'entendait pas, à la différence des auteurs cités, les mettre en scène en partant d'idées concrètes sur la société. Il avait toujours en vue ses conceptions panthéistes. Cette fois encore Romain Rolland semble avoir voulu centrer son intérêt sur la tentative de „vivre“ les types choisis, plus ou moins

opposés, qui ne soupçonnent pas leur relativité dans le concert de la Vie. Cela aurait été le spectacle d'un monde humain atomisé, une série de monographies juxtaposées, des acteurs isolés jouant leur rôle comme s'il n'y avait aucune pièce commune. Les prémisses panthéistes font présumer que le débutant ne songeait pas à un ensemble nettement délimité. De quelle manière aurait-il voulu faire voir que tous ces acteurs étaient entraînés par le destin invisible? Comment aurait-il pu ainsi dépasser le stade de l'isolation des types pour montrer comment se faisait leur unité réelle? Questions vaines. Le jeune Romain Rolland n'était même pas capable de se les poser: l'unité qu'il envisageait débordait nécessairement tout moule littéraire. Que dire des types auxquels il pensait? A en juger par le choix amorcé, nous voyons que tout en étant fait in abstracto et par un auteur entièrement sans expériences artistiques, il laissait néanmoins voir que Romain Rolland entendait partir de ses préoccupations les plus proches. Pour montrer le faux, l'absurde des points de vue individuels absolutisés, il se proposait de commencer par des types sociaux et humains qui constituaient des problèmes avant tout pour lui: le choix s'annonçait subjectif.

La *Divine Comédie* resta à l'état de projet. C'est que le jeune Romain Rolland songeait déjà à une „tragédie Dantesque“, à une *Divine Tragédie*. Notons le rythme des contraires, s'affirmant déjà dans ces premiers projets de cycles. Comme on sait, Romain Rolland parle de sa *Divine Tragédie* dans le *Périple*, il s'agissait d'un ensemble de drames ébauchés à Rome dès 1890. Il comprenait toutes ses premières pièces dont huit restées inédites (les fragments de *Savonarole* l'ont été depuis, dans la revue *Europe*), et seulement deux, *Saint-Louis* et *Aërt*, publiées à l'époque.

Dans sa pensée, c'était un cycle dramatique „embrassant les passions opposées et ennemies, comme un anneau de Saturne, comme un cercle, un halo... tournant autour du Soleil divin“. Il devait être la réalisation de son „rêve d'adolescent“,⁴³ la mise en oeuvre ambitieuse de l'optique fondée sur sa vision du monde. Dans ses *Mémoires*, Romain Rolland cite le passage de son *Journal* (d'août 1895) où ce rêve est formulé le plus explicitement: „Tous mes drames sont des chemins divers qui mènent au même but. Mon âme est une montagne, j'en prends tous les sentiers. Ils partent de points différents; les uns s'arrêtent à l'ombre, auprès de frais ruisseaux, en leurs détours moelleux; les autres montent âprement, arides, au soleil: — tous conduisent à Dieu, qui siège sur les cimes. Route de l'amour, route de la haine, routes de la volonté et du renoncement, routes de la foi et de la négation, — toutes finissent en Dieu; et je les montre aux autres, dans l'espoir que chacun saura choisir la sienne.“⁴⁴

Comment pouvoir s'attendre, sous ces auspices, à voir Romain Rolland — plus chez lui encore, à cette époque, dans le domaine des conceptions panthéistes que dans celui des problèmes actuels de la société contemporaine qu'il ne connaît que mal, et presque exclusivement par opposition — entreprendre un „cycle“ dramatique plus nettement organisé, plus nettement „noyauté“ sur un ensemble concret de problèmes? A en juger par la réalisation elle-même, on est amené à supposer que le jeune dramaturge n'a pas eu en vue une construction cyclique bien délimitée d'avance. Les six drames qui la constituent: *Empédocle* (1890), *Orsino* (1891), les *Baglioni* (1892), *Niobé* (1892), *Caligula* (1893), le *Siège de Mantoue* (1894), *Saint-Louis* (1895), *Savonarole*, inachevé (1896), *Jeanne de Piennes* (1896), *Aërt* (1897), montrent, non seulement par la diversité des époques et des sujets, qu'ils pouvaient difficilement être destinés à former un ensemble tant

soit peu organique. On peut les grouper par époques, comme l'a fait, dans sa remarquable monographie sur le théâtre de Romain Rolland, Z. K a r c z e w s k a - M a r k i e w i c z (1955),¹⁵ qui a travaillé sur les manuscrits. On ne peut guère faire plus. Le titre collectif paraît n'avoir aucun rapport assez direct pour ne pas pouvoir être remplacé par un autre, aussi large: pour le comprendre, il faut connaître l'arrière-fond des idées panthéistes de l'auteur. Et cet arrière-fond ne suffit pas pour permettre à Romain Rolland de créer un ensemble où les „mondes à part“ des différentes pièces concourent à nous suggérer l'idée d'une unité quelconque. La véritable unité, dans la pensée du jeune dramaturge, est toujours au fond „macrocosmique“, dans le sens de sa vision du monde.

L'unité microcosmique, celle du cycle théâtral, n'existe pas. Romain Rolland aurait pu retrancher de sa *Divine Tragédie* un ou deux drames, il en aurait pu ajouter un ou plusieurs: l'organisation (puisqu'il n'y en a pas) du „cycle“ n'en aurait pas été influencée. Nous l'avons dit, ce fait ne découle pas uniquement de l'inexpérience du jeune auteur. L'optique qu'il avait adoptée y était pour beaucoup. Il est clair que Romain Rolland donnait, dans ces drames fort disparates, libre cours à son „dilettantisme héroïque“, à son penchant d'« embrasser les passions opposées et ennemies », se laissant entraîner par ce qu'il appelait „le mouvement naturel de son esprit“: — „affirmation héroïque de vie exaltée“, „affirmation funèbre et triomphale de la mort, soeur jumelle de la vie“, dans les drames italiens; affirmation de „l'Ironie et de la Pitié“, dans les drames antiques; affirmation de „la mort exaltée“ et de „la douleur, comme le marchepied de la vie bienheureuse“, dans le drame *Saint-Louis*,¹⁶ etc.

C'est ce va-et-vient de son esprit qui est encore, peut-être, la plus visible force organisatrice qui se manifeste à travers le cycle, rythmant les pièces. Ce rythme des contraires, si typique de Romain Rolland, de sa pensée et de son oeuvre (lui-même n'a cessé de souligner ce fait), est en partie un mouvement instinctif. On a vu comment le jeune historien, d'après les notes de son *Journal*, était sollicité avant tout par les acteurs opposés de la lutte sanglante qu'il se proposait de peindre dans son histoire „réaliste“ des guerres de religion. Il se voyait spontanément glisser d'un parti à l'autre au gré du contact pris avec les représentants respectifs à travers les documents. Le jeune dramaturge de la *Divine Tragédie* fit des expériences analogues. Dans ses *Mémoires*, après avoir rappelé l'exaltation de la foi chrétienne qui, de 1893 à 1895, aboutit à la création de *Saint-Louis*, il dit qu'immédiatement sa foi commença de décliner. Il était lui-même étonné de ces sortes de mutations. „Et, sur-le-champ, y lisons-nous, je fus saisi par un besoin de révolte, — mais religieuse encore, car le mouvement naturel de reflux s'opère en moi, sans brusque saut, sans cassure avec le mouvement précédent, mais organiquement, selon une loi d'équilibre et d'harmonie.“ Romain Rolland cite, à l'appui, les notes de son *Journal*, écrites en août 1895:

„A peine ai-je fini mon drame catholique que je me sens une âme de libre-penseur et de protestant. Il faut, impérieusement, que j'écrive pour elle une oeuvre nouvelle.

C'est le mouvement naturel de mon esprit. Soulagé d'une passion d'intelligence, il se jette dans une passion contraire.“¹⁷

Romain Rolland n'a pas fait suivre à son *Saint-Louis*, glorifiant la foi, une pièce mettant en scène le doute. Mais il avait réservé au doute, en créant le personnage de l'athée Manfred, une place dans le drame de *Saint-Louis* même. C'est ce qui égara l'un des meilleurs critiques de l'époque, Jules Lemaître, alors

encore sceptique et dilettante renanien. Celui-ci était persuadé, au déplaisir du dramaturge qui se voyait bien mal compris, que „les vraies idées et le sentiment personnel de l'auteur de *Saint-Louis* étaient représentés“ exactement par ce personnage. „Ah! quel dommage que vous l'ayez sacrifié, à la fin, que vous l'ayez réduit en bouillie! . . . Il me semble qu'on aurait pu le développer dans le sens des premiers actes et l'opposer aux autres personnages, comme un point de repère, pour donner mieux la mesure des Croisés . . .“ Cependant l'auteur, tout en sachant, grâce à son „dilettantisme héroïque“, se mettre „dans la peau“ de son athée de manière à tromper son critique sur ses véritables positions, n'avait pu le développer encore. Il n'était pas encore suffisamment „soulagé“ du mouvement précédent, de l'autre „passion d'intelligence“, celle de la foi des Croisés. Il n'éprouvait pas en ce moment encore le besoin de se jeter tout entier „dans une passion contraire“. Voilà pourquoi, en dernière analyse, dans la „tragédie de la foi“ *Saint-Louis*, l'accent restait porté par l'auteur sur la passion de la foi.

Le cas de son premier drame joué, *Aërt*, fut, comme on sait, plus curieux et plus instructif encore pour ce qui est du rythme spontané des contraires chez Romain Rolland. Il nous en renseigne de la manière suivante: „*Aërt*, en sa première conception (août—septembre 1896), était un cycle de trois drames s'élargissant en épopée. J'avais voulu y faire triompher la cause de la paix. Or, voici, qu'à mesure que j'y travaillais, c'était la guerre, mon ennemie, qui l'emportait! . . .“⁴⁸ L'un des monographistes récents de Romain Rolland a exprimé, à propos de ce renversement total de l'intention de l'auteur, son étonnement: „Toute la disposition de la pièce est telle, dit-il, qu'il est difficile à croire qu'elle aurait dû, à l'origine, être un drame pacifiste. Cependant nous n'avons aucune raison de douter de ce qu'affirme Rolland. Des publications ultérieures montreront quel chemin a pris son esprit en y travaillant.“⁴⁹ Ce chemin, elles l'ont au moins indiqué. Z. Karczewska-Markiewicz a donné une analyse sommaire des premières intentions (en partie chaotiques) de Romain Rolland d'après ses manuscrits. L'une des routes prises par l'esprit du jeune dramaturge était sans doute celle des „battements de la mesure“, du flux et reflux de sa pensée dont il avait parlé à propos de *Saint-Louis*. Seulement, dans le cas d'*Aërt*, il s'agissait d'un changement complet d'intention au cours de l'élaboration de l'œuvre. Changer de direction en cours de route, n'est pas si rare chez les créateurs. Le plan et la création n'obéissent pas aux mêmes lois, personne ne l'ignore. Ce qui, cependant, est caractéristique pour Romain Rolland, c'est une sorte d'automatisme des contraires.

Fasciné par les énergies de l'âme et s'enthousiasmant pour elles sous toutes leurs formes (sous tout ce qu'il considérait comme leurs formes), Romain Rolland se rendait, vers sa trentième année, fort bien compte que sa manière de changer de position pourrait facilement être interprétée comme une incapacité de prendre position; que son „dilettantisme héroïque“ pourrait être (ne l'a-t-il pas été par la suite?) qualifié de „dilettantisme“ tout court. D'où, dans les notes de son *Journal* de 1895 et 1896, sa défense résolue contre les arguments qu'on pourrait lui opposer à ce sujet. „On se méprendra sans doute, du tout au tout, sur ma pensée: on estimera que j'ai flotté parmi les opinions diverses, sans savoir me décider. Cependant, mon objet n'a jamais varié: faire surgir de toutes les formes de la foi et du doute le feu caché, l'éternité que chacun porte en soi, quoiqu'il pense et qu'il croie, s'il veut seulement être un homme — l'homme tout entier, qui dans la vie commune est trahi et renié, — grouper en un faisceau toutes les

puissances morales de l'humanité divisée, — exalter en un mot la passion et l'action, — joies et douleurs — dans une époque affaiblie . . .“ „Grouper en un faisceau“ — telle était, au fond, aussi l'ambition qui présidait à ses intentions littéraires, celle de créer des cycles. Mais s'il réussissait peut-être, à ses débuts, à faire surgir quelques „formes“ avec leur „feu caché“, il réussissait mal à les ramasser en un faisceau, en un ensemble cohérent.

Affirmant que „toutes les routes de la montagne mènent au Dieu qui siège sur les cimes“, même celles qui semblent en apparence être diamétralement opposées les unes aux autres, Romain Rolland exposait, dans son *Journal*, sa théorie un peu déconcertante du caractère complémentaire des contraires: „C'est ce qu'il est à peu près impossible de faire comprendre, avouait-il: en vérité, à mes yeux, les affirmations contradictoires ne se contredisent pas réellement, mais se complètent; toutes les antinomies se fondent, au bout du compte, en un Être divin qui est le même pour tous, mais auquel notre anthropomorphisme attribue notre forme propre d'esprit: catholique, panthéiste, ou sceptique, ou même nihiliste . . .“ Beaucoup plus tard, quand il incorporait ces extraits du *Journal* dans le *Périple*, Romain Rolland se voyait obligé de faire remarquer qu'il regardait ces „spéculations de l'esprit“ comme „sans valeur pour l'action pratique“. Et il ajoutait, assagi par son évolution ultérieure: „J'ai vu depuis, qu'elles risquent même de créer, chez la plupart, un chaos inextricable, qui peut conduire à l'indifférence ou au découragement.“²⁰ Il avait trouvé le mot qui convenait exactement à la chose: le chaos. Quelle expérience amère chez un écrivain qui, dès ses premiers pas, s'était donné pour objectif de rénover l'art de son „époque affaiblie“ pour en faire un instrument efficace de la régénération de „sa classe“, de la bourgeoisie qu'il considérait comme décadente, de la société de son temps tout court! Il lui avait fallu faire du chemin, et remporter des défaites, éclatantes, mais salutaires, pour découvrir que l'optique „dialectique“ telle que la lui offrait sa vision panthéiste du monde, était, dans la vie aussi bien que dans l'art (voulant servir la vie), trop souvent créatrice de malentendus, parfois lourds de conséquences.

Cette optique, il nous semble que nous avons pu le faire voir suffisamment, est à la base des échecs de Romain Rolland avec les premiers cycles. Nous objectera-t-on le cycle des drames révolutionnaires qui, déclenché brusquement en 1898 avec les *Loups*, constitue un ensemble viable, tout entier organisé dans la pensée du dramaturge vers 1900 de sorte que celui-ci l'a pu continuer vingt-cinq, voire quarante ans plus tard en écrivant les pièces projetées à l'origine?

A bon droit. C'est à partir du cycle de la Révolution française qu'on voit Romain Rolland peu à peu quitter les hauteurs de son panthéisme (il ne les quittera jamais tout à fait, on le sait) et s'approcher du sol, de la réalité contemporaine. C'est aussi à partir de ce cycle qu'on voit chez lui s'affirmer le besoin d'ensembles plus concrets, plus visiblement organisés, que ce soit le cycle dramatique en question ou les cycles romanesques, les romans-fleuves construits sur une nouvelle formule. Enfin, c'est plus ou moins à partir de ce cycle que le nom de Romain Rolland commence à exister dans la littérature de son temps et que — naissent certains malentendus, entre lui et son public.

Notre propos n'est pas d'analyser, du point de vue de l'optique de Romain Rolland, l'ensemble de ses drames révolutionnaires. Cette optique s'y manifeste très nettement: il serait tentant de démonter son jeu. Résistons pourtant et n'ajoutons que quelques réflexions.

A son origine, ce cycle est un reflet immédiat, comme on sait, de la bourrasque dreyfusienne dont Romain Rolland transpose certains problèmes sur le plan de la Révolution française, ayant toujours en vue la grandeur héroïque des solutions. Cependant il aborde ce cycle tout alourdi de son bagage panthéiste tel que nous l'avons évoqué. S'il fait part, dès 1909, au public de la conception de son cycle, alors depuis plusieurs années interrompu, et en parle comme d'une „convulsion de la nature“, etc., il n'en indique pas, jusqu'aux *Mémoires*, les pièces qui devaient constituer ce „polyptique“ de dix ou douze tableaux. De sorte que le public, spectateurs ou lecteurs, était incapable de se faire une idée plus précise de l'organisation de l'ensemble et des intentions de l'auteur concernant les pièces qui le composaient ou devaient, dans l'avenir, le composer.

L'explication se trouvait pourtant dans une lettre à Louis Gillet du 2 mai 1902, à propos de la dernière des quatre pièces écrites vers 1900, *Le Quatorze Juillet*: cette lettre ne fut publiée que dans le choix de 1949. L'ami avait été un peu choqué par le „fanatisme“ de Romain Rolland. Celui-ci répliquait qu'il se trompait sur son compte, en jugeant sa pensée „sur la Révolution et sur le peuple d'après le seul *14 Juillet*“. Il ajoutait: „Ah! malheureux! c'est bien la peine de vivre avec moi si intimement depuis six ans! Avez-vous tellement oublié le *Triomphe de la Raison* et *Danton*? Trouvez-vous que j'y flatte le peuple et la Révolution? Et si vous ne le trouvez pas, croyez-vous bonnement que j'ai simplement changé d'avis, tourné comme une girouette, disant blanc, disant noir?“

Ces lignes éclairaient brusquement l'idée même qui était à la base du cycle révolutionnaire (mais que le public ne pouvait pas connaître). Juger, d'après le seul *Quatorze Juillet*, la pensée que se faisait Romain Rolland de la Révolution et du peuple, était aussi faux — nous retournons la question — que de les juger d'après le seul *Triomphe de la Raison*, le seul *Danton*, ou les seuls *Loups*.

C'est ici que la lettre de Romain Rolland à Louis Gillet devient extrêmement intéressante et importante: „Ne savez-vous pas que je ne change jamais, et que ces vues opposées font partie de mon plan général, que ce sont là des moments différents de la même œuvre, des fragments de la même vérité? Dans le poème des 10 ou 12 drames sur la Révolution, croyez-vous que ce soit la Liberté ou la Révolution que je chante? — Non, mais une Tempête de l'humanité; je ne sers pas un parti: je vis, et je vois et je chante la Vie. La Vie et la Mort. La Force éternelle. Mon héros n'est pas Danton, ni Robespierre, ni le peuple, ni l'élite: il est la Vie. Ce peuple transfiguré par l'espoir de la résurrection, ce peuple adolescent et virginal des premiers jours de la Révolution, vous le verrez peu à peu s'avilir, s'ensanglanter, se domestiquer, et s'endormir. Vous verrez les héros libres peu à peu enchaînés par les liens de leur fatalité (les vices de chacun, et les vices de tous). Et vous aurez surtout l'impression d'un grand orage qui se forme dans un ciel tranquille et lourdement endormi (car le *14 Juillet* est non la première, mais la deuxième des pièces), et qui après avoir couvert le monde de ruines, disparaît dans le ciel purifié et attendri (car ma dernière pièce est une sorte de Pastorale, où se recontrent en exil et se réconcilient de mortels ennemis). Chacun de mes drames tâche d'être un monde à part: je veux une Pastorale, une Militaire, une Amoureuse, une Populaire, une Royale, etc. J'épouse furieusement les passions de chacun d'eux; et c'est là ce que vous appelez mon fanatisme! — Ma joie et mon devoir sur terre est de comprendre le plus que je pourrai du monde, et de tâcher de défendre et de conserver intacte la lumineuse raison, outragée par tous les partis. — Chaque fois que je pourrai

comprendre et sentir une vérité, une religion, un Dieu nouveau, je serai plus heureux, plus tranquille, et plus fort; car nulle vérité ne trouble ma foi qui les embrasse toutes.²¹

Il fallait citer — qu'on nous le pardonne — ce passage in extenso. Pauvre public, puisque un intime ami de l'auteur ne pénétrait pas assez l'optique de l'auteur et s'attirait ainsi de sa part une telle réplique véhémement et explicative. Décidément, Romain Rolland ne lui faisait pas la compréhension de ses intentions trop facile. Il ne tenait pas à le renseigner plus amplement d'avance. C'était en grande partie à cause de ce qu'il appelait, en confiant à Malwida qu'il préparait depuis longtemps son „roman“ (le futur *Jean-Christophe*) et en la priant „de ne parler de tout ceci à personne“ et de lui garder „le secret absolu“, „la bizarre loi qui régit l'imagination artistique (du moins chez certains artistes). Il me serait, sinon impossible, très difficile de continuer une oeuvre, si je savais que d'autres la connaissent d'avance . . .“²² Il alléguait le même argument, en 1924, dans la préface de son *Jeu de l'Amour et de la Mort*: „Je ne dois pas, ici, dévoiler avant terme la série des oeuvres esquissées, qui forment dans ma pensée une geste dramatique de la Révolution. Quiconque a touché à la création d'art sait qu'il ne faut jamais décortiquer le jeune fruit, avant qu'il soit venu à sa maturité. L'oeuvre mise à nu par son maître et seigneur, ainsi que la femme du roi Candale, cessé de lui appartenir. Qu'il ne la livre donc aux yeux que quand elle est achevée!“²³

Ce texte est bien connu. Loin de nous de vouloir reprocher à Romain Rolland de travailler selon sa loi, qui est celle des créateurs plutôt subjectifs. Mais on voit ce qui peut en découler pour une oeuvre de grande envergure, pour un vaste cycle, pour un polyptique à nombreux panneaux, ayant, dans la pensée de l'auteur, pour objectif de grouper des mondes à part, des moments de l'ensemble, des fragments de la même vérité, si l'exécution n'arrive pas assez à faire pressentir, à travers ces mondes à part, ces moments, ces fragments, le cosmos de l'oeuvre, l'ensemble des moments, la vérité „totale“ dont il s'agit. Et nous ne prenons pas encore en considération la longue maturation des „fruits“, le fait que les pièces du cycle ont mûri à de grands intervalles, sous l'impulsion d'autres situations historiques et à d'autres étapes de l'évolution de l'auteur — les trois drames créés de 1924 à 1927 reflétant (dans le cadre original de l'ensemble) certains problèmes qui préoccupaient Romain Rolland au début du premier après-guerre, en connexion avec les premiers pas de la jeune U.R.S.S., et Robespierre (1938) ceux de la veille de la seconde guerre mondiale, époque des fascismes déchaînés, des épurations en U.R.S.S. et des approches du cent cinquantième anniversaire de la Révolution française. D'autres l'ont fait avant nous.

Les quatre premières pièces du cycle révolutionnaire, les lettres de Romain Rolland aussi bien que ses ouvrages autobiographiques nous l'apprennent amplement, donnèrent tout de suite lieu à des malentendus (dont certains, p. e. celui concernant les *Loups*, ont persisté chez quelques interprètes de la pièce jusqu'à nos jours).²⁴ Le public et les critiques se méprenaient en grande partie sur la véritable position, sur l'optique de l'auteur, sur la perspective dans laquelle il voulait que ses pièces fussent interprétées, les passions exacerbées des deux camps ennemis à l'époque de l'Affaire Dreyfus facilitant la méprise. Romain Rolland — une analyse des pièces le ferait voir —, tout en épousant avec violence les passions opposées de la „mêlée“ qu'il mettait en scène (le *Triomphe de la Raison* était à ce point de vue le plus déconcertant), se plaçait en même temps

dans sa pensée, sans pourtant le manifester assez clairement, „au-dessus de la mêlée“, c'est-à-dire au point de vue de la révolution en marche avec ses „fatalités“ inéluctables. C'est de là qu'il entendait embrasser les partis et idéaux en lutte, comme s'il les regardait de son „troisième oeil, qui est au front“.²⁵

D'ailleurs, il semble avoir eu le besoin d'égarer parfois lui-même son public, par le titre déjà. C'est ce qu'il fit, d'après ses *Mémoires*, dans le cas du *Triomphe de la Raison*. Le public l'acclamait, „mais il (R. R.) riait sous cape de ces applaudissements. Il lui avait donné, dans ce faux *Triomphe*, une „énorme énigme“ à débrouiller (c'était le mot dont s'était servi Maeterlinck). Et presque aucun ne s'en était douté. Tous les partis étaient dupés et applaudissaient à tort et à travers.“²⁶ Romain Rolland procéda plus tard de la même manière en choisissant le titre de son second roman-fleuve, *l'Ame enchantée*. C'est le *Périple* qui nous l'apprend: „Été 1924 . . . je m'étais repris aux chaînes d'un nouveau cycle de romans. Afin de mieux me fuir, j'avais émigré en la vie d'une femme, — d'une „*Ame enchantée*“: ce titre énigmatique, auquel presque tous les lecteurs se sont trompés; — et je le voulais ainsi: — car mon objet caché était, en dévidant le fil de cette vie, de la démailloter d'une robe après l'autre des illusions de la vie, de la „désenchanter“ . . .“²⁷ L'intention initiale, on le sait trop bien, changea cependant en cours de route, avec la prise de position de Romain Rolland aux côtés du socialisme et des efforts de l'U.R.S.S. Annette Rivière mourait enchantée des perspectives immenses de l'avenir social de l'humanité.

*

Est-il besoin de rappeler en quelle mesure Romain Rolland a réussi à réaliser son superbe programme aux visées ambitieuses, tel qu'il se l'était fixé d'avance pour ses activités littéraires, en 1888, et que nous l'avons cité au début de nos pages?

A en croire avant tout les aveux de Romain Rolland lui-même, il paraît que s'est confirmée aussi, plus que les lecteurs de son oeuvre ne s'en doutent peut-être, sa prévision d'alors de ne pas être compris dans ses intentions.

On le sait: la constatation d'avoir été compris seulement *grosso modo*, peu, voire mal, d'avoir donné lieu, par ses oeuvres aussi bien que par ses attitudes et ses prises de position, à des malentendus plus ou moins graves, revient comme un thème obsédant sous sa plume. Nous la trouvons dans ses lettres, dans les notes de son *Journal*, dans les pages rétrospectives et quasi „testamentaires“ de sa vieillesse. Le *Périple*, écrit en 1924, mais repris en partie en 1940 (les premières pages et la conclusion), a été rédigé, à ce qu'il semble, entre autres dans le but d'en dissiper les plus fâcheux.

„Je ne suis pas un ingrat . . ., y lisons-nous, et je voudrais n'aborder qu'avec toutes les précautions affectueuses un sujet délicat, où je risque d'attrister ceux „qui m'ont voulu du bien“, (comme on dit gentiment en italien). Mais nous nous devons la vérité. Et le fait est ceci:

J'ai été attaqué, défendu, dénigré, admiré, — fort peu compris, en France et au dehors. Et je ne l'ai jamais été moins que quand je semblais le plus accepté, quand on se réclamait de mes idées, de mon art et de mon nom. Et je ne l'ai jamais été moins que par ceux qu'on a quelquefois appelés — (bien contre mon gré, car je ne puis souffrir les „ismes“ et les „istes“) — des „Rollandistes“. Le paradoxe est même que, souvent, je me suis senti plus proche d'„Anti-Rollandistes“ acharnés que des „Rollandistes“.²⁸

Combien de facteurs — d'ordre individuel, social — peuvent concourir à la création de malentendus! Combien en ont concouru dans la création de ceux, nombreux, que passait en revue le vieux Romain Rolland!

Qu'un seul parmi eux — celui donné par l'optique de Romain Rolland — nous retienne, avant de terminer nos réflexions, encore un instant. A notre avis, c'en est l'un des plus importants.

Sa pensée, dit Romain Rolland, toujours dans le *Périple*, fut inconnue jusqu'aux approches de 1914. „Aucun n'y avait pris garde. Chaque oeuvre, chaque fragment d'oeuvre était vu comme un tout, jugé séparément; on l'oubliait ensuite pour juger le suivant. Du strict point de vue de l'art, on en avait le droit. Et je le veux aussi. Chaque livre — je dirai plus, chaque partie d'un livre, chaque acte d'une pièce — doit former une unité organique, harmonieusement liée, un petit monde fini, comme un de ces grains stellaires, qui parsèment la nuit de leur flot de poussière. Mais qui ne connaît que ce grain, ne le connaît guère. Il faut connaître le flot, auquel il appartient, et voir où va ce flot, d'où il vient, de quelle main. Les étoiles d'aujourd'hui ne sont plus des clous fichés dans un plafond. Ce sont des projectiles. Calcule la trajectoire!“²⁹

Quelle image suggestive, si apparentée aux conceptions-clefs caractérisant la manière de voir la vie et le monde de Romain Rolland, aux expressions telles que: roman-fleuve, épopée dramatique, symphonie („fleuve de musique“), etc. Elles aussi manifestent son optique des rapports entre les „grains“ (épisodes, pièces, parties) et l'ensemble, le „flot“: car l'ensemble, chez Romain Rolland, a toujours tendance à rester „ouvert“.

Pour pouvoir établir la direction du flot, calculer la trajectoire, le public aurait dû avoir la possibilité de trouver, dans les oeuvres successives de Romain Rolland, les éléments suffisants pour cette opération. Or, tout semble confirmer la supposition fondée sur l'analyse de ses oeuvres qu'il les y trouvait difficilement. Comment aurait-il pu les y trouver puisqu'à vrai dire ils ne s'y trouvaient pas? C'est l'autocritique de Romain Rolland lui-même qui nous fournit la preuve de ce que le public restait somme toute assez innocent dans cette affaire des malentendus. Le *Royaume du T*, chapitre du *Voyage intérieur*, en offre un aveu révélateur:

„Ce Voyage Intérieur, à mesure qu'il se poursuit, se révèle pour moi une étonnante aventure. Je me découvre. Je reconnais un monde, dont je ne me doutais point.

J'avais mis à la voile, sur la foi de mes portulans, sûr de ma direction, et, tout en faisant la part de l'imprévu des vents, ne doutant pas des terres où ils me feraient aborder.

Or, les courants me poussent vers des rivages lointains, que je ne soupçonnais pas, et je découvre avec stupeur que toute ma cargaison — mon moi et ma pensée et mon *fatum* caché — étaient à destination d'un port différent de ceux où je pensais aller.“³⁰

Mais il y a des aveux bien autrement explicites dans le *Périple*, et qui disculpent singulièrement le public. „Somme toute, dit Romain Rolland, j'avais posé assez exactement, dès le début, sur l'échiquier le roi, la reine, le cavalier, etc. Je tenais en main ferme les éléments de l'armée, dont j'avais à disposer, — le caractère et la volonté d'un Jean-Christophe, d'une „Âme enchantée“, — comme les miens propres. Mais si je pouvais prendre d'avance l'engagement que moi et eux, nous resterions fidèles à nous-mêmes, je ne pouvais prévoir par quels

chemins cette fidélité même nous contraindrait à marcher, ni à quel terme — (provisoire, — car il n'en est pas d'autre pour des êtres, comme nous, de passage) — eux et moi nous serions contraints à poser bagages, en passant à d'autres nos armes et le mot d'ordre. Nous répondions, tant que le souffle nous serait laissé, d'aller de l'avant. Mais de la direction, qui peut répondre? Elle n'est sûrement pas en ligne droite...³¹ Cette route en zig-zag, Josef Kopal a tâché de la caractériser, bien longtemps avant la publication de ces confessions, dans une étude lumineuse.³²

Le moyen de calculer la trajectoire, puisque c'était le caractère éminemment subjectif de l'évolution de Romain Rolland, bien imprévisible à lui-même, qui contribuait à bouleverser son optique et à faire naître certains malentendus? Elle le menait, cette évolution, dit-il, le plus souvent „à son insu“, par des „*corsi e ricorsi*“, comme la Puissance invisible dont parle Hamlet et dont il se réclame. Cette Puissance le conduisait, explique-t-il, „bien qu'un besoin brûlant de voir clair devant moi me fit trop prématurément définir la direction et le but de la marche. (Et à chaque contradiction où m'obligeaient les détours forcés du chemin, je m'acharnais à me prouver qu'il n'y avait point contradiction et que je voulais toujours dans le même sens...)³³

Aveu on ne peut plus précieux, et qui en dit assez. Cependant, à lire les affirmations du vieux Romain Rolland se plaignant des malentendus qui l'accompagnèrent au cours de sa vie, on pourrait être tenté de conclure que, si l'auteur de l'épopée dramatique de la Révolution française, celui des romans-fleuves *Jean-Christophe* et *L'Âme enchantée*, s'est fait un nom de premier ordre, une renommée mondiale, cela est dû entre autres à certaines erreurs d'appréciation. Y aurait-il rien de plus absurde?

Être mal compris par ses contemporains n'est pas un fait exceptionnel dans l'histoire de l'esprit et des lettres. C'est même le partage des plus grands, de l'antiquité à nos jours. Le public et la critique, ne sont-ils pas souvent, comme l'a dit Baudelaire, „relativement au génie, une horloge qui retarde“? Cela est vrai surtout quand il s'agit d'un génie isolé et original comme celui de Romain Rolland, dont l'extrême sincérité („Tout mon salut m'est venu de ma sincérité intérieure, absolue et constante, à tous les instants de ma vie, dans toutes les circonstances...“³⁴), est l'un de ses plus grands titres de noblesse. D'un génie jaloux de son indépendance; s'avançant „en zig-zag“, parce que les forces vivantes qui orientent son évolution ne sont pas toujours en accord avec les prévisions de sa raison; craignant instinctivement d'être enfermé, emprisonné dans l'une des positions ou formes de son évolution qu'il ressent comme de simples étapes qui seront dépassées un jour; et sortant à cause de tout cela trop brutalement des rangs et chemins battus.

Romain Rolland en sortait entre autres par son optique, inhérente à sa vision du monde, à son culte de la vie universelle, de la vie toujours en marche. Cette optique — faut-il le dire? — est à l'origine de son rapprochement progressif avec les idées *socialistes*. Elle a, dès ses débuts, essentiellement influé sur ses essais littéraires. Elle lui a aussi dicté ses prises de position dans les situations changeantes de l'évolution politique et sociale de son époque. Amené à se jeter „dans la mêlée“, Romain Rolland n'oubliait jamais l'„au-dessus de la mêlée“. Il était entraîné, comme on sait, par le besoin d'envisager aussi l'ensemble des points de vue ennemis, contradictoires, d'en comprendre la „symphonie“.

Nos présentes réflexions n'ont pu se borner qu'à certains aspects de la genèse

de l'optique rollandienne. Elles ont voulu montrer en même temps à quelles difficultés se heurtait le jeune créateur, doué de ce qu'il appelait plus tard son „sens cosmique“, en concevant ses oeuvres par cycles.

Il faudrait étendre l'étude du fonctionnement de cette optique à l'oeuvre tout entière de Romain Rolland. Il s'agirait, surtout, de faire voir en quelle mesure la nouvelle formule des grands cycles romanesques de sa maturité, *Jan-Christophe* et *l'Âme enchantée*, beaucoup plus réaliste que celles des premiers cycles, était mieux adaptée à ses nouvelles intentions. En quelle mesure elle lui permettait, au gré des „corsi e ricorsi“ de son évolution personnelle obéissant au rythme des contraires (à „la grande loi de la vie“, disait-il), d'exprimer, par les moyens plus complexes et plus nuancés du roman-fleuve, sa „conception toujours musicale, symphonique, de la vie et de l'univers“.³⁵

Dès 1892, le jeune Romain Rolland avait noté, dans une „préface“ pour son théâtre à écrire: „Seule, la vérité est saine. Mais il n'est de vrai que TOUTE la vérité. (Le mensonge est une partie de la vérité.)“³⁶ Son optique, n'était-elle pas incluse, impliquée dans ce postulat (car ces lignes n'avaient pas le caractère d'une simple constatation)? Elle correspondait, en dernière instance, au mot d'Héraclite: „avec les différences la plus belle harmonie“, que le vieux Romain Rolland, le citant à plusieurs reprises, nommait „le refrain, le leit-motiv de son destin“.³⁷ Car l'aspiration à l'harmonie, toujours détruite et toujours refaite, de la vie en constante progression sur la „route qui monte en lacets“, harmonie de la vie individuelle, sociale et macrocosmique, était peut-être ce qui caractérisait le plus le *large et profond humanisme* de Romain Rolland.

Notes

¹ Introduction à *Jean-Christophe*, de 1931, p. XIV.

² *Le Cloître de la rue d'Ulm. Journal de Romain Rolland à l'École Normale (1886—1889)*. Cahiers Romain Rolland 4. Paris, Albin Michel 1952, pp. 252—253.

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ *Ibid.*, pp. 175, 199, 175—179.

⁵ Il parlait de „dilettantisme héroïque, qui sait être à la fois ironique et ému, qui se livre généreusement à la vie, mais qui n'en est pas dupe“ (*ibid.*, p. 81).

⁶ Cité dans *Mémoires et fragments du Journal*, Paris, Albin Michel 1956, p. 200.

⁷ *Le Voyage intérieur (Songe d'une Vie)*. Nouvelle édition augmentée de textes inédits. Paris, Albin Michel 1959, p. 321.

⁸ *Mémoires*, p. 209.

⁹ *Compagnons de Route*. Paris, Éditions du Sablier 1936, pp. 38, 33, 36—7.

¹⁰ P. XIII.

¹¹ *Mémoires*, p. 55.

¹² *Le Cloître de la rue d'Ulm*, p. 285.

¹³ *Le Voyage intérieur*, pp. 245, 285.

¹⁴ *Mémoires*, p. 238.

¹⁵ *Teatr Romain Rollanda*. Wrocław. Zakład imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1955.

¹⁶ *Le Voyage intérieur*, p. 246.

¹⁷ Cité dans *Mémoires*, p. 235.

¹⁸ *Ibid.*, p. 279.

¹⁹ Werner I l b e r g, *Der schwere Weg. Leben und Werk Romain Rollands*. Petermännken-Verlag Schwerin 1955, pp. 40—41.

²⁰ *Le Voyage intérieur*, pp. 245—247.

²¹ *Correspondance entre Louis Gillet et Romain Rolland*. Choix de lettres établi par Mme Louis Gillet et Mme Romain Rolland. Cahiers Romain Rolland 2. Paris, Albin Michel 1949, pp. 192—193.

²² *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*. Cahiers Romain Rolland 1. Paris, Albin Michel 1948, p. 134. La lettre en question est du 13 septembre 1902.

²³ *Le Jeu de l'Amour et de la Mort*. Paris, Albin Michel 1925, p. 13.

²⁴ Cf. Z. Karczewska-Markiewicz. L'auteur estime que les Loups „considérés comme reflet de l'Affaire Dreyfus furent écrits par un dreyfusard qui défendait l'innocence du capitaine condamné“ (*Teatr Romain Rollanda*, pp. 120 et 313). Nous avons pu démontrer ailleurs combien une telle interprétation diffère de la vérité.

²⁵ *Mémoires*, p. 313.

²⁶ *Ibid.*, p. 306. Cette page des *Mémoires*, peut-être légèrement romancée par le vieux Romain Rolland aux „yeux presbytes“, fait en même temps ressortir la confusion que l'optique du dramaturge était capable de créer dans l'esprit des spectateurs.

²⁷ *Le Voyage intérieur*, p. 291. Romain Rolland aimait „surprendre“, choquer ses lecteurs par certaines volte-face. Il écrivait, le 12 novembre 1906, à propos de son *Jean-Christophe* qu'il était en train d'écrire et de publier, à son amie Sofia Bertolini: „Oh! ne désirez pas trop lire la suite de *Jean-Christophe*! je suis très décevant (pas comme ami, j'espère; je suis fidèle à ceux que j'aime); — mais pour tout le reste, je ménage des surprises à ceux qui croient me connaître. Le fond de mon esprit reste immuable; mais le reste change, change, suivant une logique intérieure qui déroute — (je le dis avec peine) — mes meilleurs amis. S'ils ne m'aiment pas assez pour m'aimer quand même, (comme je les aime), je risque fort de les perdre les uns après les autres.“ (*Chère Sofia*. Choix de lettres de Romain Rolland à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga. I. 1901—1908. Cahiers Romain Rolland 10. Paris, Albin Michel 1959, p. 277.

²⁸ *Le Voyage intérieur*, p. 241.

²⁹ *Ibid.*, p. 248—249.

³⁰ *Ibid.*, p. 195.

³¹ *Ibid.*, pp. 238—239.

³² Josef Kopal, „Cesta Romaina Rollanda“ [La Route de Romain Rolland], *Mélanges dédiés à la mémoire de Prokop M. Haškovec par ses amis et élèves*, Brno 1936, p. 227 et suivantes. Josef Kopal a touché à la même question encore plus récemment, dans sa très nourrie postface à sa traduction de *Jean-Christophe* (5e éd., 1957, Praha, SNKLHU, pp. 608 et 613).

³³ *Le Voyage intérieur*, p. 239.

³⁴ *Ibid.*, p. 94.

³⁵ *Ibid.*, p. 323.

³⁶ *Mémoires*, p. 141. C'est Romain Rolland qui souligne.

³⁷ *Le Voyage intérieur*, p. 284. C'est Romain Rolland qui souligne. On pourrait dire que dans la vision du monde de Romain Rolland, telle qu'elle s'est élaborée au cours de sa vie, deux dialectiques semblent se fondre: l'une, qui est plus ou moins celle de l'harmonie mouvante où domine le rythme des différences et contraires, et qui est une „philosophie de l'assemblage“; et l'autre, plus moderne, qui est celle du devenir se réalisant, pour employer l'expression si chère à notre auteur, sur „la route en lacets qui monte“. L'optique de Romain Rolland se ressent de ce qu'on pourrait appeler „l'embriquement“ de ces deux dialectiques.

ŮVAHY O OPTICE ROMAINA ROLLANDA V JEHO PRVNÍCH CYKLECH

Na rozdíl jak od pozitivistických realistů a většiny naturalistů, tak od dekadentů a symbolistů myslí mladý Romain Rolland od začátku nejráději ve velkých souvislostech a celcích. Je pravda, že k tomu má zčásti předpoklady i proto, že byl odchován historickým studiem na École Normale v Paříži. Avšak hlavní důvod je třeba hledat v jeho rozvíjejícím se světovém názoru. Pro nastávajícího autora je příznačný záměr „připravovat duše na příchod nevyhnutelných idejí“ a dávat poznávat „příslušníkům své třídy marnost a mylnost toho, co se chystají hájit, jako by to bylo jediným dobrem“ (*Deník*, 1888).

Zprvu vychází Romain Rolland taktika výhradně z představy celku podložené bezbřehými názory panteistickými. Dospěl k nim, když se již jako student rozešel s katolicismem své rodiny. Pomáhají mu řešit problém, jak si proti mechanistickým koncepcím soudobého agnosticismu a atomismu vytvořit nový ucelený světový názor. V základě mu jde o to, že jednotlivce nutno chápat nikoliv izolovaně (stejně jako ostatní jevy), nýbrž ve vyšší celkové harmonii, přesněji v rámci „symfonie života“, ve které má funkci příslušného akordu.

„Realistický historik“ a „realistický umělec“, tak jak si mladý Romain Rolland tyto pojmy definuje, musí proto přihlížet k obojímu hledisku, stavět se jednak na stanovisko jednotlivců

(a jednotlivin), jednak na stanovisko celku. Musí se vžívat do posic a duší jednotlivců, čili nevidět je pouze z vnějšku, nýbrž být s nimi „ve vřavě“, řečeno známou Rollandovou termínologií; a na druhé straně musí umět zaujímat hledisko „nad vřavou“, aby mohl „vřavu“ obzírát a chápat jako celek. Shakespeara si Romain Rolland od mládí váží tolik právě z toho důvodu, že se mu zdá, že u něho je tato optika uplatňována v nejvyšší možné míře.

Problematiku této „dialektické“ optiky snaží se pak Romain Rolland promítat do vlastní tvorby. Za tím účelem koncipuje od samého začátku nikoliv díla izolovaná, nýbrž „cykly“. Nejdříve se chce pokusit o „realistické“ dějiny náboženských válek ve Francii v 16. století, poněvadž jej velmi láká možnost vžívat se do příkré protikladných pozic. Nenapíše je však, poněvadž se již zakrátko definitivně rozhoduje pro dráhu literární. Roku 1889 přichází s myšlenkou napsat cyklus románů *Božská komedie*. Ovlivněn jak Villiersem de l'Isle Adamem, tak zřejmě také Balzacem chystá se touto cestou parodovat omezená, egoistická životní hlediska individuální. Ale ani tento plán, ostatně nijak blíže nenaznačující tematický rozsah celku, neuzrál k realizaci.

V letech 1890–1897 začíná Romain Rolland konečně uskutečňovat dramatický soubor *Božská tragédie*. Patří sem všechna první Rollandova dramata (osm; z nich byl vydán pouze *Svatý Ludvík* a zlomky *Savonaroly*). Makrokosmické představy mladého panteistického dramatika jsou zřejmě hlavní příčinou toho, že soubor pojímá příliš široce a že jej blíže nevynezuje. Důraz je na jednotlivých dramatech volených z antiky, středověku, renesance atd. Vzájemné pojitko uniká. Celek postrádá organičnost. Autor mohl hry přidávat nebo ubírat, nic by se v celkové architektuře nebylo změnilo: zůstávala „otevřená“.

Teprve cyklus dramát z buržoasní revoluce (1898–1938) má konkrétnější celkové obrysy. I zde je Romain Rolland zvláště zpočátku silně ve vleku svých makrokosmických názorů. V jádře ani během dlouholeté realizace cyklu, který zůstával nedokončen, nepřestával Rolland vidět v revoluci něco jiného než osudově nutnou, obrodnou „křeč přírody“, sociální bouři. Ale jinak jde přece již jen o koncepci celku uzavřeného. Aktuální podnět, Dreyfusova aféra z doby kolem roku 1900, obrází se transponovaně v tematice a problematice z průběhu buržoasní revoluce. V dalších etapách, za nichž je cyklus psán, nacházíme v něm odraz nových historických situací (prvního desetiletí SSSR a předvečera druhé světové války). Ucelenost je dána tím, že soubor má zachytit revoluci od jejich příprav přes její vnitřní rozpory až po její rozklad a smírné doznání.

Rollandovo úsilí budovat jednotlivé hry i jejich soubor v perspektivě dialektického vidění „ve vřavě“ a „nad vřavou“, jeho snaha vžívat se do protikladných pozic a jeho představa o tom, že protiklady jsou ve skutečnosti komplementární a že teprve polyfonie jejich akordů vytváří harmonii, skýtá však při realizaci řadu nesnází. Dramatik, zpracovávající koncepci z let kolem 1900 postupně za různých svých vývojových etap, vytváří soubor po jisté stránce stále různorodý.

Mimo jiné je patrné, že mezi Romainem Rollandem a jeho obecenstvem dochází k nedorozuměním. Romain Rolland si v dopisech stěžoval, že je špatně chápán. Vysvětloval (ale jen nejbližším přátelům) své záměry. A již roku 1912, kdy dokončuje *Jana Kryštofa*, chystá se psát paměti, aby prý vyložil smysl svého života, jenž podle jeho přesvědčení „všem uniká“. Později v světoznámých knihách (*Vnitřní cesta*, *Paměti*) mluví dokonce o tom, že mezi ním a obecenstvem docházelo stále k nedorozuměním, a pokouší se sebekriticky uvést řadu příčin.

Jedna z nejpodstatnějších příčin je nesporně v jeho způsobu dialektického vidění skutečnosti a v míře jeho promítání do tvorby. S touto optikou se setkáváme totiž nejen u prvních cyklů, nýbrž i později, kdy Romain Rolland sahal po nové formulaci pro své „soubory“: formulu *román řeka*, která vystředila formulu *dramatická epopej*. Vyzrálý autor vzal rámeček daleko realističtější a přitom zároveň daleko pružnější vyhovující jeho subjektivnímu vývoji, jenž se v něm transponovaně obrazel. Jde o život ústředního hrdiny (Jana Kryštofa; Annetty Rivierové v *Okouzlené duši*). Funkci jednotlivých hledisek zde mají etapy tohoto života, značně kontrastující a mnohdy přímo protikladné. V autorově mysli odpovídají jeho známé koncepci tzv. „multiplicity“ já, jehož životní tok je jejich harmonizujícím společným jmenovatelem.

Možnost nedorozumění, daná zčásti již Rollandovým dialektickým viděním skutečnosti, je zesílena odrazem značně nelineárního Rollandova vlastního vývoje. Autor sám jeho zákruty hamlětovské „neviditelné síly, která řídí naše osudy“ a orientuje je nevypočítatelně a protikladně. Při každém z těchto nedobrovolných protikladů snažil prý se „sám sobě dokazovat, že nejde o protiklad a že stále směřuje týmž směrem“ (*Vnitřní cesta*).

Čtenáři ovšem mohli v těchto zákrutách a rozporech jenom nesnadno vidět zřetelnější vyšší harmonii, o kterou Romain Rolland usiloval, aniž své koncepcce přiměřeně sděloval.

Обеченству unikaly i subjektivni předpoklady Rollandova sklonu k rytmu protikladů, jež později prohlásil za „velký zákon života“. Tím méně dovedli vždy postihnout Rollandův princip dialektického vidění skutečnosti všude tam, kde jej ve své tvorbě uplatňoval. Odtud toliké stížnosti starého Romaina Rollanda na nedorozumění.

Kdybychom jeho slova o jejich míře brali nekriticky, mohli bychom dospět k překvapujícímu závěru, že si Romain Rolland získal světové jméno méně na základě porozumění než na základě jistých nesprávných výkladů svého díla a svých postojů za různých historických situací. Bylo by to ovšem absurdní.

Rollandův způsob dialektického vidění skutečnosti i snaha po harmonizování protikladů z hlediska jejich vyšší jednoty měly pro jeho vývoj velký význam. Odváděly jej vytrvale od soudobých tendencí individualistických a od poloviny devadesátých let jej přímo sbližovaly s myšlenkami socialistickými. Optika Romaina Rollanda pomáhala mu takto postupně plnit program, který svému literárnímu působení vytkl s překvapivě cílevědomou předvídatostí na samém jeho začátku, a stávala se čím dál realističtější výrazem jeho široce založeného a zároveň hlubokého humanismu.

„ДИАЛЕКТИКА СОЗЕРЦАНИЯ“ РОМЕНА РОЛЛАНА В ЕГО ПЕРВЫХ ЦИКЛАХ

Желая „подготавливать душу к приходу неотвратимых идей“ и давать познать „представителям своего класса бесплодность и ошибочность того, что они готовятся защищать, как будто бы это было единственным благом“ (Дневник, 1888), Ромен Роллан уже с самого начала набрасывает конспекты своих произведений, как больших целых.

Это связано с его мировоззренческими, пантеистическими представлениями. Особенно вначале он выходит из них при решении вопроса об отдельной личности и ее месте в гармонии всей „симфонии жизни“. Историк-реалист и художник-реалист, как он тогда это понимает, должен уметь встать как на позиции отдельного лица, так и на точку зрения целого. Здесь речь идет о „дialeктической оптике“, которую молодой Ромен Роллан еще неуверенно реализует в планах и готовых произведениях. Сначала он размышляет о написании „реалистической“ истории религиозных войн во Франции в 16 столетии, далее помещает о цикле романов „Божественная комедия“, и наконец (1890—1897) приступает к осуществлению драматического цикла „Божественная трагедия“. Макрокосмические представления молодого пантеиста являются причиной слишком широкого размаха цикла и его неограниченности.

Только лишь цикл драм о буржуазной революции (1898—1938) имеет конкретные общие границы. Хотя Ромен Роллан понимает революции в духе своих макрокосмических взглядов как обновляющую „судорогу природы“, стремится революционные „эпопеи“ подать в полном виде от их подготовки через внутренние противоречия к их разложению и мирному утиханию. Недовершенный цикл является конспективно более полным, чем предыдущие опыты, но и реалистической картиной проблематики изменяющейся исторической ситуации (Дела Дрейфуса, первого десятилетия СССР и кануна второй мировой войны). Но стремление внести сюда диалектическую оптику своих позиций „в суматохе“ и „над суматохой“ ведет одновременно к первым недоразумениям между автором и его читателями или критиками. Так происходит и далее, хотя зрелый Ромен Роллан приходит к новой формуле для своих циклов — роману реке, где дает жизнь центрального героя („Жан Кристофф“, „Очарованная душа“). Здесь функцию позиций личностей и т. д. играют этапы их жизни: в авторской мысли они отвечают его известной концепции „умножения Я“.

И хотя старый Ромен Роллан жаловался на многочисленные недоразумения между ним и общественностью, которая в большей своей части обусловлена диалектическим пониманием действительности, которое он отражал в своем творчестве, с другой стороны, необходимо подчеркнуть огромное значение этой оптики, обусловленной мировоззрением, для его творчества и развития. Этот способ восприятия уже вначале отвел его от современных индивидуалистических тенденций и быстро сблизил с социалистическими идеями. Это помогало ему в выполнении программы, которую он наметил для своей деятельности в предварительной программе в 1888 году.

Перевела Л. Ондřejвова