

Postures i impostures, o dels límits de la revolució i el teatre polític: França, terra d'insurreccions*

Anna Corral Fullà

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres

Edifici B

08193 Bellaterra

ana.corral@uab.cat

ORCID: 0000-0001-7335-2128



© de l'autora

Recepció: 28/10/2024

Acceptació: 27/1/2025

Publicació: 27/5/2025

Resum

Aquest estudi aspira a obrir un espai de reflexió al voltant del *teatre polític* i, en particular, de les relacions que s'estableixen entre revolució i teatre, centrant-nos en el bagatge revolucionari i dramàtic de França, terra d'insurreccions. La reflexió pretén revisar, així mateix, les ressonàncies d'aquestes experiències a Catalunya. L'article s'inicia amb unes notes sobre el concepte de *revolució* per seguidament tractar una de les manifestacions de la confluència entre revolució i teatre; en concret, la revolució com a trama de l'obra dramàtica, apartat centrat en l'estudi de l'experiència de la Revolució francesa (1789-1794).

Paraules clau: teatre; revolució; traducció; recepció; política

Abstract. *Postures and impostures, or on the limits of revolution and political theatre: France, land of insurrections*

This study aims to open a space for reflection on political theatre and, in particular, on the relationships established between revolution and theatre, focusing on the revolutionary and dramaturgical background of France, a land of insurrections. The reflection also aims to review the resonances of these experiences in Catalonia. The article begins with a few brief notes on the concept of revolution and then deals with one of the manifestations in the confluence between revolution and theatre; in particular, the revolution as the plot of the dramatic work, a section focused on the study of the experience of the French Revolution (1789-1794).

Keywords: theatre; revolution; translation; reception; politics

* Aquest article forma part del projecte d'R+D+i «El nuevo teatro político en las escenas catalana, valenciana y balear (2000-2023): memoria, realidad y genero», PID2023-146807NB-I00, finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033 i per FEDER/UE.

Sumari

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. Introducció | 4. Consideracions finals:
de ressonàncies i caresties |
| 2. Sobre el concepte de Revolució | Referències bibliogràfiques |
| 3. La Gran Revolució en escena | |

1. Introducció

Abordar la qüestió de la revolució i el teatre a França és una tasca titànica. Ens fa adonar de la magnitud del propòsit tan sols pensar en les revolucions que han travessat el país, des de la Revolució Francesa de 1789 i les revolucions de 1830 i 1848; o la Comuna de París a la primavera de 1871; sense oblidar la revolució cultural de Maig del 68 i el diàleg continu que s'ha establert entre aquestes revolucions i la d'octubre a Rússia (1917); i encara bandejant-ne d'altres amb menys repercussió al país. Però, a banda d'això, quan el terme s'enllaça amb el teatre, no es pot desatendre un altre tipus de revolució, metafòrica; és a dir, aquella que anomenem artística, i que, en el nostre cas, en diríem teatral. Enzo Traverso afirma que sovint és conseqüència de les revolucions mateixes o s'hi inspira —«la major part de les revolucions produeixen girs estètics» (2022: 26)—,¹ de la qual cosa no estem tan segurs. Davant la magnitud desproporcionada del repte, però alhora volent visualitzar alguns d'aquests elements, he optat per renunciar a presentar un panorama cronològic de les relacions entre el teatre i la revolució a França, el qual podria donar una falsa il·lusió d'exhaustivitat. Així, al discurs lineal, hi he preferit el fragmentat; i a l'ordre cronològic, la densitat del mosaic, que, tot i que mostrat forçosament incomplet, es proposa fer visibles alguns dels segments i engranatges del fenomen. L'article s'inicia amb unes notes sobre el concepte de *revolució* per seguidament tractar-ne una de les manifestacions en la confluència entre revolució i teatre; en concret, la revolució com a trama de l'obra dramàtica, apartat centrat en l'estudi de l'experiència de la Revolució francesa (1789-1794).

2. Sobre el concepte de Revolució

El terme *revolució*, tal com l'entenem avui, neix durant la Revolució francesa: el 14 de juliol de 1789 a París, un missatger, el duc de La Rochefoucauld-Liancourt, anuncia a Lluís XVI que el poble ha pres la Bastilla i ha alliberat alguns presos; el rei pregunta «És una revolta?», i Liancourt hi respon «No, senyor, és una revolució» (Arendt 2013: 49).

Marx defineix les revolucions com a *locomotores de la història*, les quals, en un procés d'acceleració, signifiquen l'adveniment del progrés. Com ens indica Traverso, la metàfora marxiana atribueix, a més, al procés un caràcter «mecànic

1. Traverso fa referència a la Revolució d'Octubre i a l'emergència dels moviments d'avantguarda com el futurisme, el suprematisme i el constructivisme.

(velocitat i potència d'una màquina)» (2022: 62), que remet a certa irresistibilitat del procés revolucionari, com d'un moviment que escaparia del control humà.²

A *On Revolution*, Hannah Arendt incideix igualment en aquest aspecte quan fa referència a les tres característiques que s'han atorgat tradicionalment a la revolució: (i) el *pathos* de la novetat, és a dir, la convicció que el curs de la història està començant de zero i que s'inicia una nova era; (ii) la trama de la llibertat, la qual ha de coincidir amb l'«experiència d'[aquest] nou origen» (Arendt 2013: 29-30) i que suposa la «disposició d'un nou espai polític» (Enegrén 1980: 47);³ i (iii) la revelació de la irresistibilitat del procés, és a dir, de la impossibilitat de controlar el curs dels esdeveniments i, amb això, la supremacia de la força de la història.⁴ La metàfora del *torrent révolutionnaire* de Camille Desmoulins o de la *tempête révolutionnaire* de Robespierre van en aquest sentit.

Pel que fa a la irresistibilitat del procés, sembla com si l'assumpció de la força de la història esborrés qualsevol possibilitat d'èxit futur. Alguns teòrics contraresten aquesta visió determinista amb una posició més dinàmica per explorar noves fórmules que poguessin revelar-se més reeixides. En trobem un exemple en la posició de Traverso i Miéville, quan afirmen que la degradació de la revolució d'octubre «no era un fet inevitable, ni estava escrita a les estrelles» (Miéville, a Traverso 2022: 25), atorgant a l'home la possibilitat d'aprendre del passat i d'endegar noves experiències més reeixides. Aquesta també és la postura d'Alain Badiou a *L'hypothèse communiste* (2009: 11), quan formula la pregunta següent: «Què vol dir exactament quan s'afirma que totes les experiències socialistes [...] han fracassat? Aquest fracàs és radical, [...] exigeix [...] la renúncia a tot el problema de l'emancipació? O no és sinó relatiu a la forma, o a la via, que s'ha explorat?». Badiou proposa en el seu llibre la necessitat d'un nou comunisme que ha de néixer de l'aprenentatge dels fracassos passats, d'un balanç crític de la seva història, perquè la lògica dels pobles és «lluïta, fracàs, nova lluita, nou fracàs, encara una nova lluita, i així fins a la victòria» (Mao, a Badiou 2009: 12).

La revolució és, per tant, molt més que un canvi en el curs de la història i va més enllà d'una insurrecció o revolta. Arno J. Mayer, de fet, puntualitza que hi ha una oposició entre, d'una banda, revolta i rebel·lió —com a productes de la desesperació, de curta durada, que no preveuen l'enderrocament d'un règim polític—; i, de l'altra, la revolució com a moviment idealista i utòpic que es planteja canviar l'ordre social i polític (Traverso 2022: 28), la qual cosa no exclou que les rebel·lions o revoltes puguin esdevenir revolucions a partir d'un cert moment.

A tall de conclusió, i simplificant molt, diríem que la revolució és un moviment col·lectiu, generalment violent, d'irrupció de les masses al terreny del poder.

2. Traverso sosté que hi ha una contradicció entre el concepte de la història de Marx i el seu enfocament polític (2022: 62).
3. Molt criticada per la distinció que estableix entre llibertat (camp de la política) i alliberament com a emancipació d'una opressió (camp de la societat), Arendt desconfia de les revolucions socials, perquè en suposar l'ús de la violència, són, diu, prepolítiques o antipolítiques. Per a Arendt, la violència pot ser únicament reformista, però no revolucionària (Enegrén 1980: 50).
4. Això remet al concepte de la necessitat històrica de Hegel, segons el qual el moviment històric és dialèctic i necessari en un anar i venir constant entre moments que poden tenir un sentit oposat.

Però, a més, (i) fa «esclatar el contínuum de la història» (Benjamin 2019: 61) tot introduint una nova era amb l'enderrocament d'un ordre social i polític, i la ins-tauració d'un de nou; (ii) persegueix la conquesta de la llibertat política i l'allibe-rament de l'opressió; (iii) i és sovint interpretada com un moviment irresistible que es va construint imprevisiblement al llarg del procés, una lectura que reuneix curiosament diversos colors polítics i que no deixa de ser l'evidència de la neces-sitat de repensar la revolució a partir d'una interpretació crítica del passat.

3. La Gran Revolució en escena

L'empremta de la Revolució Francesa en el món occidental també es fa sentir en la llarga història del teatre, amb obres i muntatges que l'escenifiquen, i així esde-vé motiu de reflexió i sovint de comparació amb altres moments històrics. No vull deixar d'anomenar, tot i no ser l'objecte d'aquest estudi, dues creacions lle-gendàries, d'una qualitat sense parió, del teatre alemany sobre la Gran Revolució: *La Mort de Danton* (1835),⁵ de Georg Büchner, i *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representats pel grup escènic de l'Hospici de Charenton sota la direcció del senyor de Sade* (1963), de Peter Weiss, dues obres excepcionals de plena vigència.

Pel que fa a França, la Revolució francesa ha inspirat certament una extensa producció dramàtica. Només del període del *Terror*, Poirson enregistra un gran nombre d'obres, entre les quals n'hi ha més de 150 sobre Robespierre (2014a: 27). Si ens centrem en l'època contemporània, cal fer referència, en primer lloc, al *Théâtre de la Révolution* (1938), de Romain Rolland, i a les obres de la post-guerra de Jean-Claude Brisville *Saint-Just* (1957) i *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* (1956), de Jean Anouilh. Amb posterioritat, l'escriptura de la història està lligada, en general, a una nova concepció teatral, aquella que neix directament de l'escena i de la qual els muntatges, *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfec-tion du bonheur* (1970), i *1793. La cité révolutionnaire est de ce monde* (1972), d'Ariane Mnouchkine i el *Théâtre du Soleil*, són bona prova. Cal esmentar, així mateix, *Les drapiers jacobins* (1976),⁶ d'André Benedetto; *Bleus, blancs, rouges, ou les libertins* (1967), de Roger Planchon; *Le masque de Robespierre* (1996), de Gilles Aillaud; *Cent Culottes et sans papiers* (2011), de Sylvain Levey; *Notre Terreur* (2009-2012), del col·lectiu *D'ores et déjà*, i *Ça ira (1). Fin de Louis* (2015), de Joël Pommerat, entre d'altres.⁷

5. D'ençà de la posada en escena de Jean Vilar al Festival d'Avinyó de 1948, *La Mort de Danton* de Büchner ha estat molt representada a França. Vegeu la llista de representacions a Poirson (2014: 31-32).

6. Remeto a la crònica teatral de Claude Mazauric (1979). «A propos d'une pièce de théâtre : *Les drapiers jacobins* d'André Benedetto». *Annales Historiques de la Révolution Française*, 235, p. 156-157.

7. Assenyalem, a continuació, algunes creacions durant el bicentenari de la Revolució francesa el 1989.

En primer lloc, es representa l'obra de Robert Hossein *La liberté ou la mort* al Palais des Con-gress, un espectacle interactiu que gaudeix de gran nombre d'espectadors en els cinc mesos que

Presentaré, de manera molt succinta, dues creacions dels anys setanta a França —1789 i 1793 d'Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil—; per abordar, de manera més detallada, al final d'aquest epígraf, *Robespierre* de Romain Rolland, una obra capital en la reflexió sobre revolució i teatre.

3.1. 1789 i 1793 del Théâtre du Soleil

No podem deixar de recordar els muntatges que Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil van dedicar al període revolucionari als anys 70; dues obres molt diferents, per bé que ambdues es proposin reflexionar, com ens indica Garcia, sobre la democràcia popular i les utopies revolucionàries (2014: 114). Es tracta, en primer lloc, del memorable muntatge titulat *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970) —frase de Saint Just—, que va obtenir un gran ressò tant nacional com internacional, en part també per haver-lo filmat amb posterioritat (1974) a partir de les últimes representacions de l'espectacle. Dos anys més tard, la companyia aprofundeix la reflexió sobre la Revolució francesa amb la creació de *1793. La cité révolutionnaire est de ce monde* (1972), que posa en escena un altre període del mateix fenomen; un espectacle menys conegut que el precedent i que va gaudir d'un èxit menor.⁸ Aquest darrer fet és igualment visible en el nombre de repeses posteriors de totes dues obres per companyies professionals i amateurs. Si *1789* s'ha escenificat múltiples ocasions, nombroses pel bicentenari de la Revolució (Garcia 2014: 122), *1793* ho ha estat de manera força més esporàdica, molt probablement perquè és un espectacle menys festiu i atrac-

està en cartellera. D'altra banda, l'Opéra de la Bastille presenta, per a l'ocasió, un concert, *La nuit d'avant le jour*, el 13 de juliol de 1989, amb Bob Wilson com a director escènic, que s'inicia amb la Marsellesa per donar pas a la interpretació de diverses àries del repertori francès. Així mateix, el 16 de setembre de 1989, a Valmy, té lloc l'espectacle/recoregut *Naissance d'une nation* per celebrar la victòria de Valmy durant la Revolució. Cal destacar també l'espectacle de dansa de Maurice Béjart, *1789 et nous*, al Grand Palais de París el 2 de maig de 1989, i el film de teatre, *La Nuit miraculeuse* (1990), d'Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil, a partir de diàlegs d'Hélène Cixous, rodat a l'interior de l'Assamblea Nacional, per al *Bicentenaire des Droits de l'Homme*. D'altra banda, en un àmbit més reduït, es representa l'obra *Les Loups* (1898), de Romain Rolland, al teatre que porta el seu nom a Villejuif. Aquests són alguns dels actes duts a terme a França durant el bicentenari de la Revolució Francesa. Per a un estudi detallat, remeto a l'article de Martial Poirson (2014). «Voies théâtrales du Bicentenaire. Rejouer ou déjouer le patrimoine révolutionnaire ?». A: Martial Poirson (dir.). *La Révolution française et le monde d'aujourd'hui : Mythologies contemporaines*. Classiques Garnier, p. 229-268.

Altres creacions sobre la Gran Revolució són: *Danton et Robespierre*, d'Alain Decaux, Stelio Lorenzi i Georges Soria, posada en escena per Robert Hossein al Grand Palais de París pel centenari de la Revolució francesa l'any 1979; o *L'affaire de Nancy*, de Michel Caffier el 1990 al CDN de Lorena al *Théâtre de la Manufacture*. Remeto als articles de Poirson (2014a). «La Terreur en spectacle». *Études Théâtrales*, 59, p. 13-46; i de Patrick Berthier (1996). «Robespierre au théâtre». A: Jean Ehrard (ed.). *Images de Robespierre*. Clarmont d'Alvèrnia, p. 367-382.

8. *1789*, estrenada al Piccolo Teatro el 1970 i repesa a la Cartoucherie (París) el mes de desembre del mateix any, es va representar a diferents ciutats de França, així com a Zúric, Lausana, Berlín, Londres i Belgrad. L'espectacle va comptar amb 281.370 espectadors. Pel que fa a *1793*, obté una recepció més discreta. S'estrena el 12 de maig de 1972 a la Cartoucherie (París) i es reprèn més tard en alternança amb *1789*. El muntatge va reunir 102.100 espectadors.

tiu escènica que el precedent, en què el relat és el motor d'una obra que convida a la reflexió i que alguns qualifiquen de monòtona i didàctica (Garcia 2014: 119). D'altra banda, 1789 i 1793 són dues propostes molt representatives del seu temps: participen en gran part de les claus del teatre dels anys seixanta i setanta, tant estèticament com ideològicament: creació col·lectiva, concepció igualitària del teatre, gran rellevància dels diferents llenguatges escènics, creació de l'obra a partir d'improvisacions, teatre popular, immersiu i participatiu, etc.

Si 1793 (1974) posa en escena «un període obscur, desconegut, sense mites significatius per a la consciència popular» (Mnouchkine, a Montagnard 1972: 18),⁹ que la companyia té el propòsit de fer conèixer —això és, el paper de les quaranta-vuit seccions de París, on es reunien els *sans-culottes* cada nit, que es troben a l'origen dels esdeveniments que comencen el 10 d'agost de 1792 i de l'experiència de la democràcia directa amb certes formes d'organització social radicals,¹⁰ «com una gran onada que va anar molt lluny a la platja» (Mnouchkine, a Montagnard 1972: 18)—; a 1789 (1970), en canvi, es prioritza posar en escena un període de la Revolució més o menys conegut de tothom: de les acaballes de l'Antic Règim i els inicis de la Revolució francesa fins a la matança del Camp-de-Mart el 1791. Com s'especifica al programa de mà,¹¹ «l'endemà de la matança del Camp-de-Mart el 27 de juliol de 1791, en què la Guàrdia Nacional, dirigida per La Fayette, va disparar contra el poble que demanava l'enderrocament del rei, uns saltimbanquis comencen a interpretar els principals esdeveniments dels dos anys precedents».

L'objectiu de la *troupe* era fer un espectacle popular a l'abast de tothom que permetés, a més, reflexionar políticament sobre l'època contemporània (Moscós, a Garcia 2014: 115). El fet de començar l'obra l'endemà de la matança del Camp-de-Mart marca alhora la lectura dels esdeveniments que la companyia ofereix, la qual es proposa mostrar la decepció del poble en veure com «l'aristocràcia dels nobles [donava] pas a l'aristocràcia dels rics» (Ibídem); és a dir, evidenciar com la burgesia va apropiarse de la Revolució després d'haver-se servit del poble per dur-la a terme. No obstant això, 1789 és un espectacle essencialment joïós que reuneix pantomima, marionetes, tragèdia i òpera bufa, entre altres formes teatrals. El muntatge immergeix l'espectador en una àmplia nau per la qual ha de transitar tot assistint a la representació que es duu a terme sobre cinc tarimes separades, però connectades entre si per passarel·les. Amb una il·luminació constant a tot el dispositiu que no deixa a l'ombra ni espectadors ni actors en els diferents practicables, però que permet d'intensificar-la sobre un sol escenari (1973: 13-14), i un vestuari inspirat en l'època, l'obra es va anar configurant a partir d'improvisa-

9. <<https://archives-socialistes.fr/themes/archives/static/pdfviewer/?docid=29772&language=fra#>>.

10. L'espectacle es concentra en la secció de Mauconseil que, com indica Garcia, «va ser la primera secció a demanar la destitució del rei a través d'una petició republicana» (2014: 116). D'altra banda, a l'obra, les dones «representen les aspiracions reals del poble» i «la força viva d'aquest combat per les subsistències» (Mnouchkine, a Montagnard 1972: 19).

11. És possible accedir al programa i a altres documents sobre el muntatge a la pàgina web de la companyia del Théâtre du Soleil: <<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223>>.

cions després d'un procés de documentació i recerca (classes d'història, lectures individuals, visionat de films, etc.) —algunes de les fonts consultades són J. Michelet, G. Lefebvre, A. Soboul, articles de Marat, arxius parlamentaris, etc. D'altra banda, pel que fa al muntatge, la il·luminació permanent i el doble joc dels actors —que interpreten un espectacle escenificat pels saltimbanquis de 1789 tot comentant els fets que representen i els seus propis personatges—, pretenen dificultar la identificació d'actors i espectadors amb la ficció i els caràcters escenificats. No és el cas del personatge de Marat, una interpretació de l'actor, segons Demarcy, massa identificada amb el seu personatge, que impedeix conservar la distància i el rol d'observador del públic (Demarcy 1971). A més, aquest fet ens remet a la crítica de Brunel quan s'exclama, no exempta d'ironia,

Revelador és, doncs, l'oblit que es fa de Robespierre, que no és ni tan sols esmentat. L'únic revolucionari sincer és Marat, les aparicions profètiques del qual van puntuant l'espectacle. No es tracta de minimitzar el rol de Marat en la presa de consciència de les masses parisenques, però fer-ne l'únic «amic del poble» condueix a negar el caràcter *nacional* de l'Assemblea. [...] [i] col·locar tots els polítics al mateix infern [...] és cometre una injustícia amb molts futurs *Montagnards*, la sinceritat revolucionària dels quals no es posa en dubte. (1971: 467-468)

Els retrets que s'adrecen a l'obra estan relacionats, en general, amb la representació històrica: la imatge excessiva de la misèria sota l'Antic Règim, inspirada per «les negres descripcions de Michelet»¹² (Brunel 1971: 466); el tractament simplista i massa caricaturesc de Mirabeau (Brunel 1971: 467; Casanova, 1971); l'atenuació del paper revolucionari de la burgesia (Casanova 1971); algunes interpretacions deformades sobre els llibres de queixes (Ibídem) o la venda dels béns nacionals (Brunel 1971: 467), etc., unes lectures dels esdeveniments potser un xic forçades per la interpretació que del període revolucionari fa la companyia. Ariane Mnouchkine, en una entrevista amb Fabienne Pascaud de l'any 2005, declara que si 1789 posava de manifest la confiscació de la Revolució per la burgesia, avui la interpretació aniria més lluny, atès que «potser la gran sort d'aquesta Revolució [va ser] justament no haver cremat les etapes, com les revolucions russes o xineses. [...] No és el que dèiem aleshores a l'espectacle. Però els crits dels dissidents soviètics ens han forçat a treure'ns els taps de les orelles» (Mnouchkine 2005: 132-133).

1789. *La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* és un espectacle de joventut, ple de vitalitat i esperança, «un xoc escènic i estètic, i un èxit llegendari» (Garcia 2014: 123), que aborda la Revolució francesa per interrogar-se sobre com podem fer del món present un lloc millor. I si Ariane Mnouchkine afirma continuar creient que la «Cité révolutionnaire est de ce monde», no dubta a explicitar que «tot depèn de la definició que es doni a l'expressió i de l'elecció

12. Henri Guillemin, a la retransmissió de gairebé set hores sobre la Revolució francesa, qualifica la *Histoire de la Révolution Française* (1847-1853) de Jules Michelet de bufonesca, amb fragments d'un lirisme i transport poc científics i d'evident animositat contra Robespierre. Guillemin acaba qualificant-la, tot citant Bernanos, d'imatges d'Épinal i d'auca (1966-1967).

dels mitjans per obtenir-la» (Ibídem). Jean-Claude Lallias sosté que 1789 és un espectacle «sobre la llibertat, sobre la conquesta col·lectiva [...] sobre la felicitat [...] i un element de reflexió per al futur»¹³ (2015) que continua vigent per, com diu Mnouchkine, no «deixar de costat les conquestes universals de la Revolució francesa» (Ibídem). Si més no, 1793 participa igualment en aquest optimisme i felicitat escenificant la possibilitat real de la democràcia directa; una obra que acaba amb la promesa de la Constitució francesa de 1793, aquell text agosarat que proclamava la felicitat¹⁴ i la insurrecció¹⁵ com a drets del poble, i que no va arribar mai a aplicar-se.

3.2. Robespierre de Romain Rolland

Romain Rolland, Premi Nobel de Literatura l'any 1915 i autor del *Théâtre de la Révolution* (1898-1938), és un intel·lectual i autor de gran rellevància a la seva època. Recordem per un moment, com ens indica Jeanneret, que Romain Rolland representava «per a Wells, Zweig, Jouve i Tagore, per a Freud, Alain, Gandhi i Einstein, el pensament i l'exigència europeus», però que, força paradoxalment, «no forma part de la nostra memòria» (2001: 47). Pel que fa a la seva dramaturgia, Pierre Franz arriba fins i tot a afirmar que avui el seu teatre «està ben oblidat» (2014: 85), la qual cosa queda ben reflectida en l'inventari dels *archives du spectacle*,¹⁶ en què apareix un nombre molt reduït d'escenificacions, sobre vint, de 1898 a 2019.

Romain Rolland és, no obstant això, un home de teatre. Allunyat tant de la dramaturgia burgesa d'entreteniment, com del teatre d'avantguarda de final de segle,¹⁷ i qualificant el sector cultural a París «d'un grapat d'esnobs corromputs» (Rolland, a Meyer-Plantureux 2012), mostra en tot moment una gran confiança en les possibilitats del teatre com a eina educativa i esdevé el primer teòric del teatre popular amb el seu assaig *Le Théâtre du Peuple* (1903). L'autor defineix aquest teatre com a espai de descans físic i moral, font d'energia i llum per a la intel·ligència, amb entrades a l'abast de tothom. Segons Rolland, el concepte de teatre del poble requereix, així mateix, una nova reestructuració arquitectònica que permeti la representació de les masses damunt l'escena i la igualtat a la sala amb seients confortables per a tots els espectadors, que anul·li la distribució clàssica de les sales convencionals (Rolland 1903: 99-116).¹⁸

13. Entrevista a Ariane Mnouchkine en el marc de la jornada Portes Ouvertes sur le Théâtre, organitzada per *Canopé, Librairie de l'éducation*, el dia 1 de febrer del 2015.

14. Article I. «L'objectiu de la societat és la felicitat comuna. El govern s'institueix per garantir a l'home el gaudi dels seus drets naturals i imprescriptibles».

15. Article XXXV. «Quan el govern viola els drets del poble, la insurrecció és per al poble i per a cada part del poble el més sagrat dels drets i el més indispensable dels deures».

16. <<https://lesarchivesduspectacle.net/p/50230-Romain-Rolland>>. [Consulta: 24 maig 2024].

17. Moment d'esplendor de l'escena simbolista, així com de l'experiència disbauxada d'Alfred Jarry amb la primera representació, l'any 1896, del seu *Ubu Roi*; proposades als antípodes del teatre rollandià.

18. En aquest volum, Rolland parla de Rousseau, Diderot, la Revolució Francesa, Michelet i del Teatre de Bussang de Pottecher, com a precursors del teatre del poble.

Romain Rolland escriu *Le Théâtre de la Révolution* (1889-1938) en el transcurs de quaranta anys. Es tracta d'un cicle de vuit obres dramàtiques que posa en escena diversos períodes i facetes de la Gran Revolució, i del pensament de l'autor. Entre la primera obra del cicle, *Les Loups* (1898), i l'última, *Robespierre* (1938), s'escolen, doncs, quaranta anys, la qual cosa explica les diferents postures i interpretacions que d'aquest esdeveniment fa l'autor al llarg dels anys, i mostra alhora les posicions polítiques, però també vitals, d'un home que va ser testimoni de la primera i segona guerres mundials, així com de la Revolució d'Octubre. En aquests anys, Romain Rolland passa per diverses etapes; republicà convençut i fervent defensor de la pau i la no-violència, les seves posicions polítiques fan un gir l'any 1931 en apropar-se al partit comunista francès i donar suport al règim soviètic, dels quals s'allunya quan es produeixen els processos de març de 1938 a l'URSS, dins del que s'ha anomenat la Gran Purga de Stalin.

La seva trajectòria vivencial i intel·lectual, així com el seu compromís sincer es deixen entreveure en el cicle del *Theâtre de la Révolution*, un teatre que Rolland no pot dissociar «d'un projecte de fundació republicana» (Franz 2014: 86). En síntesi, podríem dir que les tres primeres obres —*Les Loups* (1898), *Le triomphe de la raison* (1898) i *Danton* (1899), centrades en el període del Terror i en les divisions internes de la revolució— i la quarta —*Le quatorze juillet* (1902), que celebra la fundació col·lectiva d'una nova nació— deixen veure un «gran temor a la divisió nacional» en un moment de crisi i afebliment de la unió nacional i republicana (Denizot 2012b). Les tres peces posteriors, escrites entre 1924 i 1925 —*Le jeu de l'amour et de la mort*, dedicada a Stefan Zweig,¹⁹ amb qui va col·laborar i mantenir una llarga correspondència durant trenta anys; *Pâques-Fleuries*; i *Les Léonides*—, desvien el focus dels grans esdeveniments de la revolució per centrar-lo en vides i consciències individuals, i fixa el que Rolland considera que ha de ser «el rol de l'intel·lectual [...] l'endemà de la Primera Guerra Mundial: un esperit lliure que rebutja la violència revolucionària» i el fanatisme polític (Meyer-Plantureux 2012); peces, doncs, que responen a les seves postures pacifistes.²⁰ *Les Léonides*, de fet, acaba amb un acte de reconciliació entre els enemics (Denizot 2012a: 4) i a *Le jeu de l'amour et de la mort* —obra que denuncia el fanatisme que duu a la violència—, el nom del protagonista és per si mateix prou revelador: Courvoisier és una combinació de «Lavoisier i Condorcet, el girondí que es va oposar a la pena de mort i va votar contra l'execució de Lluís XVI» (Meyer-Plantureux 2012). Tretze anys més tard,

19. Molt admirador de Romain Rolland, Stefan Zweig n'escriu una biografia, *Romain Rolland: l'home i la seva obra* (1921), i aconsegueix fer representar alguna de les obres del *Théâtre de la Révolution* a Alemanya després de buscar «teatres i directors escènics que puguin posar-lo en escena» (Barat 2009: 23). El 14 de febrer de 1920, per exemple, Max Reinhardt escenifica el drama en tres actes *Danton* (1899) al Großes Schauspielhaus, teatre d'una capacitat de 5.000 espectadors a la sala i de 1.000 figurants en escena, que il·lustra el teatre del poble a imatge del proposat per Romain Rolland al seu assaig *Le Théâtre du peuple* (1903) (Silhouette 2012: 83).

20. Segons Meyer-Plantureux (2012), França no perdonarà a Rolland el fet d'haver-se mantingut en aquesta postura durant la Gran Guerra, posició que queda recollida en tota una sèrie d'articles sobre el conflicte bèl·lic amb el nom de *Au-dessus de la mêlée* (1914-1915).

Rolland escriu l'última peça del cicle, *Robespierre* (1938), que centra en el període que va de l'execució de Danton, el 5 d'abril de 1794, a la mort de Robespierre, el 28 de juliol del mateix any. Presentaré breument aquesta obra a tall d'il·lustració del que representa el cicle de la revolució.

Robespierre de Rolland és, de fet, el resultat d'una llarga reflexió de més de quaranta anys i de la seva trajectòria vital en travessar guerres i revolucions d'una època tumultuosa. És, per tant, un balanç de l'ideal revolucionari i republicà en què va creure i pel qual va lluitar. I alhora és l'obra d'un home de setanta-dos anys que observa amb estupor els processos de març de 1938 a l'URSS. *Robespierre* mostra, per consegüent, el desencís de l'autor per les derives de les revolucions; i en abordar les acaballes de la Revolució francesa, Rolland dirigeix la seva mirada cap a la Unió Soviètica. Ara bé, si el desencany es fa sentir des del mateix prefaci de l'obra, l'autor no qüestiona en cap moment la sinceritat dels homes que van dur a terme la Revolució francesa:

Sincers i apassionats republicans. [...] I, no obstant això, s'esllomen per destruir la seva obra: la República. Es deixaran dur per les seves passions, furors, sospites, en un autèntic frenesí que no els deixarà veure cap a on van, que els empenyerà als braços dels pitjors enemics de la República. [...] He vist la sinceritat de tots aquests homes, que s'exterminen, i la fatalitat terrible de les Revolucions. No és d'una època. És de tots els temps. He tractat de dir-ho. (Rolland 1939)

Si tot el *Théâtre de la Révolution* està marcat per una visió determinista de la història,²¹ és a dir, per la irresistibilitat del procés de què ens parla Arendt tot criticant-lo, *Robespierre* ho accentua pel fet mateix de posar en escena el final funest de la Revolució francesa. A l'obra, aquesta interpretació determinista, segons la qual la revolució acaba sempre escapant-se de les mans dels seus protagonistes, es fa sentir en diverses ocasions: per exemple, al final de la primera escena de l'acte I, quan Danton increpa Robespierre: «J'ouvre la fosse. Tu m'y suivras... À bientôt !» (Rolland 1939); o a l'escena cinquena del mateix acte, en paraules de Le Bas, membre del Comitè de Seguretat General, «C'est donc la déplorable fatalité des Révolutions, qu'elles dévorent, les uns après les autres, leurs enfants !» (Ibídem); i a la setena, quan Hoche confessa que «J'ai le sentiment qu'une fatalité nous mène tous. Et je l'accepte, sans peur ni reproche, — qu'elle me mène à la gloire, ou au tombeau !» (Ibídem); i al segon acte, escena deu, Saint-Just afirma que «Robespierre. Il a perdu pied dans le torrent» (Ibídem), és a dir, que ha perdut tot control; i, a l'escena onze, Robespierre admet que «La force des choses, Simon, nous conduit peut-être à des résultats auxquels nous n'avons pas pensé» (Ibídem).²² Tota la peça està farcida d'aquests presagis fatalistes, com si es tractés d'un oracle indefugible davant del qual els homes de

21. Recordem el *torrent revolucionari* de Camille Desmoulins, la *tempesta revolucionària* de Robespierre, o la revolució com a «convulsió de la natura», en paraules de Rolland mateix.

22. En nota, al final de l'escena, Rolland especifica que es tracta de paraules autèntiques de Robespierre, però, més tard, en el text explicatiu del final, titulat *La parole est à l'histoire*, Rolland es contradueix i afirma que són paraules de Saint-Just que ha posat en boca de Robespierre.

la revolució, i de totes les revolucions, sembla que es pleguen sense cap resistència. Així doncs, a través de la pintura dels complots externs i interns del Comitè de Salut Pública i de la Convenció, que acaben amb la vida de Robespierre i conclouen, per a molts, la Revolució francesa, Rolland al·ludeix també a d'altres revolucions i en especial a la Gran Purga de final dels anys trenta a la Unió Soviètica, quan Stalin elimina tota competència basant-se en els suposats complots dels seus oponents polítics (Denizot 2014: 79). En el paral·lelisme que s'estableix entre aquestes dues revolucions, hi ha, no obstant això, una diferència significativa, perquè si Stalin reforça amb la Gran Purga la seva dictadura; a l'obra, Rolland vetlla en tot moment per posar de manifest que Robespierre es nega, al contrari, a establir-la: al quadre onze, «La seule dictature que j'entends exercer est celle de la force de la vérité. Je n'ai d'autre arme que ma parole» (Rolland 1939); al quadre deu, «Saint-Just: Il faudrait oser la dictature. [...] Mais il ne veut pas... Robespierre, que l'on accuse de le vouloir, en a peur, il s'en défend: c'est un légiste; il n'agit qu'en deçà des lois» (Ibídem); o al quadre vint-i-u, «Simon Duplay: Il veut rester dans la loi. Il s' imagine que ses ennemis n'en sortiront pas» (Ibídem).

D'aquesta manera, alhora que Rolland ens mostra, en primer pla, aquest període de complots, sospites i paranys; l'autor tracta d'atènyer la «veritat moral dels personatges» (Rolland 1939), la qual es correspon amb una visió molt positiva dels revolucionaris, fins i tot de l'intrigant Joseph Fouché, diputat de la Convenció, a qui revesteix d'humanitat a través del quadre familiar i la filla morta. Però això encara és més flagrant amb el personatge de Robespierre. Perquè si bé és cert que se'ns mostra vanitos i desconfiat, Rolland subratlla, tot i això, les seves virtuts, reconegudes, com afirma l'autor, pels seus enemics i assassins mateixos «l'endemà de la catàstrofe»²³ (Ibídem). L'erudició dels seus discursos, la seva lucidesa, el fervor envers la causa popular, i sobretot la seva integritat es troben realçats durant tota la peça. Anomenat l'incorruptible, en vida i a l'obra, Regnault, a l'escena set, s'exclama: «Robespierre? Ce n'est pas un homme, c'est un prince» (Rolland 1939). D'altra banda, Rolland també incideix en l'idealisme i l'esperit de sacrifici dels homes de la revolució, però, en especial, de Robespierre i d'aquells que li van fer costat fins al final —Saint-Just, Couthon, Le Bas, etc.—, un sacrifici que els protagonistes assumeixen de bon grat com a necessari i inevitable: al quadre cinc, Robespierre: «[les homes de bonne race] estiment davantage les chefs qui les appellent à se sacrifier pour leur idéal, – à condition que ces chefs se sacrifient avec eux» (Ibídem); al quadre deu, l'idealisme de Le Bas: «Je ne crois qu'à cette terre, où nous ne sommes qu'un jour, qui pourrait être si beau et que nous ensanglantons», o a l'escena vint-i-u, quan diu «La patrie, ce n'est pas notre mère, comme on dit, c'est notre enfant», allò que hem de protegir. En el mateix sentit, trobem també les màximes idealistes de Saint-Just, «la Révolution ne doit s'arrêter avant d'avoir réalisé sa mission sociale tout entière», i el

23. A *La parole est à l'histoire*, Rolland presenta tota una sèrie de consideracions dels protagonistes de la revolució després de l'execució de Robespierre, en què n'emfasitzen els valors morals i el geni (Rolland 1939).

seu convenciment que la Revolució només pot vèncer si duu la felicitat al poble, «Un peuple sans joie est sans patrie, il n'a pas de fierté républicaine, il n'a pas d'amour pour la liberté, il n'aime rien. On vous a dit: "La liberté ou la mort" – Et moi, je dis: Le bonheur du peuple, ou la mort !» (escena dos), enunciat que ens remet a la seva cèlebre consigna «La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur».

Però *Robespierre* és per la seva estructura una obra de difícil representació. Drama en tres actes i vint-i-quatre quadres, que poden estendre's durant més de cinc hores, l'obra comporta quaranta-cinc personatges i nombrosos figurants per a les escenes que reuneixen concentracions de ciutadans (poble de París, diputats, jacobins, dones i nens, etc.). Formalment, cal destacar, d'altra banda, la influència cinematogràfica a l'obra, no només a les didascàlies, on l'autor descriu amb molta meticulositat els decorats de tall realista que proposa per a la posada en escena —un total de dinou decorats diferents— o pels canvis escenogràfics complets entre els quadres, sinó molt especialment per la incorporació de la imatge en moviment en escena (Denizot 2014: 75-77). Perquè si bé és cert que Rolland aposta clarament per un teatre de text, molt fidel a la història,²⁴ l'autor no renuncia a emprar tècniques escenogràfiques molt innovadores a l'època, com l'ús de la filmació cinematogràfica a l'escena vint-i-tres, en què gràcies a la imatge en moviment es mostren les visions d'un Robespierre moribund; un recorregut, de fet, a través de moments clau de la seva vida i de la Revolució francesa: Robespierre adolescent al Collège Louis-le-Grand, Robespierre davant la tomba de Jean-Jacques Rousseau, Robespierre sent testimoni de la presa de la Bastilla, la matança del poble al Camp de Mart per la burgesia de Lafayette, etc. Les visions acaben amb la cèlebre imatge de Duplessis-Bertaux,²⁵ quadre que es reproduceix al final de l'escena vint-i-tres:

Les gens s'écartent, et l'on fait place à Saint-Just, qui s'avance au bord de la table, et qui se penche vers Robespierre. Ils échangent, sans parler, un long regard de fidèle amitié... Saint-Just se relève et désigne des yeux à Robespierre, l'affiche qui est au mur, derrière sa tête.

SAINT-JUST

Déclaration des Droits... Notre œuvre... Elle vaincra.

RIDEAU

(Rolland 1939)

Robespierre de Romain Rolland acaba amb el quadre vint-i-quatre, a l'inici del qual especifica «Per a un Teatre del Poble». L'escena té lloc a la plaça de la República, l'actual *Place de la Concorde*, amb una multitud de ciutadans, alguns membres del Comitè de Salut Pública, diversos diputats de la Convenció i d'altres

24. A *Robespierre* són poques les llicències que es pren l'autor, les quals, d'altra banda, detalla al document final *La parole est à l'histoire* (Rolland 1939).

25. A la imatge, Robespierre jeu ferit sobre la taula de la sala del Comitè de Salut Pública i, en un gest forçat, dirigeix la mirada a la Declaració dels Drets de l'Home que es troba a la seva dreta sobre el mur.

personatges. És el 28 de juliol de 1794, se senten uns tambors que obren l'execució de Robespierre; i en acabar el murmuri del poble a l'uníson: «Ah!» (Rolland 1939). L'obra conclou amb el cant de «La Marsellesa», que entra en contrapunt amb la interpretació musical de «La Internacional», enllaçant novament la Revolució d'Octubre amb la Francesa, mare de totes les revolucions posteriors.

Les obres i espectacles abordats en aquest estudi —del teatre de text de Romain Rolland, amb *Robespierre* (1938), als muntatges de creació col·lectiva, 1789 i 1793, del Théâtre du Soleil als setanta— ens permeten arribar a certes conclusions i establir algunes constants. En primer lloc, diria que l'escenificació de la Revolució francesa en aquestes creacions respon essencialment al desig de parlar del present per replantejar-lo novament, atès que es tracta d'autors que participen en les utopies revolucionàries, fins i tot d'un Romain Rolland decebut al final de la seva vida. La Revolució francesa esdevé així un material estratègic que permet remarcar les seves conquestes universals i interrogar-se sobre les seves accions, tot plegat per aprendre i fer-ho millor el proper cop, sempre a la recerca de l'emancipació i d'una societat més justa i igualitària. A Romain Rolland el vincle s'establia amb la Revolució russa per evidenciar el destí tràgic, per evitar no obstant això, de totes les revolucions; i 1789 / 1793 significaven, per la seva banda, pensar la Revolució francesa per abordar el present i avançar en l'exercici de la democràcia popular i directa, però també pensar el teatre com a creació col·lectiva i comunitat democràtica. Ara bé, dins d'aquesta tendència general, hi trobem també algunes diferenciacions. Les dates escenificades, per exemple, matisen, en general, els posicionaments polítics dels creadors. Així, a *Robespierre*, Rolland posa en escena el període del Terror en un intent de contradir la versió historiogràfica oficial i de rehabilitar la memòria dels membres del Comitè de Salut Pública, tot i contemplar amb amargor aquest final funest que sembla el destí de totes les revolucions. D'altra banda, els muntatges de Mnouchkine i el Théâtre du Soleil aborden, en canvi, períodes esperançadors de la Gran Revolució, com van ser els inicis (1789) i l'experiència de les seccions (1793) amb pràctiques més democràtiques d'organització social i política, i celebra l'audaç constitució de 1793. És curiós que, a 1789 i a 1793, la figura de Robespierre no aparegui en cap moment, i que el període del Terror no es tracti de manera directa a 1793 amb la justificació sumària que «tots els llibres d'història en parlen» (Kourilsky, a Garcia 2014: 119). Aquests silencis sembla que indiquen alguna reticència del col·lectiu per abordar aquest període, la qual cosa podria trobar l'explicació en les paraules de Mnouchkine quan afirmava que atènyer l'ideal revolucionari depèn també «de l'elecció dels mitjans per obtenir-la» (Mnouchkine 2005: 132-133). En qualsevol cas, totes les obres estudiades coincideixen a rehabilitar la memòria dels protagonistes de la revolució, la sinceritat dels quals és emfasitzada, alhora que realcen la fundació col·lectiva i el paper del poble en els esdeveniments del període revolucionari. Això és visible, així mateix, en la voluntat expressa de no posar en escena les grans figures històriques al muntatge 1793 del Théâtre du Soleil, defugint-ne així la mitificació.

En segon terme, les fonts consultades pels autors també poden posar de manifest l'orientació de les creacions. Així, la documentació examinada pel Théâtre du

Soleil inclou la tesi sobre els *sans-culottes* d'Albert Soboul,²⁶ obra capital i de referència; però també G. Lefebvre, les aportacions del qual sobre la història econòmica de la Revolució són crucials; i entre d'altres fonts, cal assenyalar igualment la *Histoire de la Révolution française* (1847-1853) de Jules Michelet, el qual, segons Guillemin (1966-1967), es posicionava al costat de Voltaire i detestava Robespierre (que se situava al pol oposat seguint Rousseau). A *Robespierre* de Rolland, s'hi poden entreveure igualment les lectures historiogràfiques de l'autor; així, Albert Mathiez²⁷ (1874-1932) per la defensa i rehabilitació de la figura de Robespierre; però també Jules Michelet en les representacions dels protagonistes de la revolució «inspirades del romanticisme» (Denizot 2014: 75). D'altra banda, amb la pretensió de voler ser fidels a la veritat, s'han consultat els arxius parlamentaris.²⁸ Ara bé, la temptativa en part s'estronca, perquè s'ha de tenir en compte, com ens adverteix Guillemin, que la transcripció dels discursos dels diputats no és fidel a les seves intervencions, atès que s'enviava l'esborrany als oradors el mateix dia, perquè hi introduïssin els canvis que creguessin oportuns (1966-1967). Així doncs, la segona constatació que podem extreure del corpus abordat té relació amb la impossibilitat real d'aquestes obres d'atènyer una veritat esquivada pel simple fet de tractar-se d'una temàtica tan vasta i complexa, i que compta amb una historiografia tan extensa i amb visions tan dispars, que només és possible arribar a veritats parcials i partidàries. El propòsit inicial, expressat pels autors, de no forçar una interpretació dels fets i de no influir en l'espectador queda, doncs, en certa manera, anul·lat, malgrat ells mateixos; perquè el desig d'objectivitat i de fer honor a la veritat en aquestes creacions es revela alhora com una utopia. En aquest sentit, *Robespierre* de Rolland representa l'obra més ponderada: tot i les seves postures pacifistes i la condemna que fa de l'exercici del Terror, aborda els protagonistes d'aquest període amb un gran respecte i admiració, en un tempteig per rehabilitar la seva memòria. Comptat i debatut, no és d'estranyar, doncs, que moltes d'aquestes propostes hagin rebut crítiques pel que fa a la reconstitució històrica i que la complexitat de la temàtica hagi conduït Rolland a una producció monstruosa de llarga durada, més de quatre hores.

Per acabar, advertim que, a partir de les obres de Mnouchkine i el Théâtre du Soleil, tractar de la Revolució francesa en escena suposa alhora aplicar la utopia revolucionària al funcionament de la companyia, enderrocant les jerarquies tant dels membres que la integren, com dels llenguatges escènics que participen en el muntatge; la qual cosa podem constatar en dos espectacles relativament recents que l'aborden: *Notre Terreur* de la companyia *D'ores et déjà* (2009), i *Ça ira (I). Fin de Louis* (2015), de Joël Pommerat. L'ideal escènic i teatral dels anys seixan-

26. *Les sans-culottes parisiens en l'an II. Mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire, 2 juin 1793 - 9 thermidor an II* (1958).

27. Historiador de la Revolució francesa; fundador de la *Société des études robespierristes* (1907); i director dels *Annales révolutionnaires* (1908), més tard anomenats *Annales historiques de la Révolution française*. Les seves aportacions van significar un gran avenç en els estudis sobre la Revolució francesa. Va rehabilitar la figura de Robespierre.

28. Es poden consultar als quaranta volums de la *Histoire parlementaire de la Révolution française* (1834-1838), sota la direcció de Philippe-Joseph Benjamin Buchez i de P.-C. Roux.

ta i setanta, sembla, doncs, que perdura fins avui, si més no en els muntatges que escenifiquen la Revolució en unes produccions que integren el públic a l'espectacle, atorgant-li, de vegades, un rol a la ficció, trencant la quarta paret i rebutjant, així, l'il·lusionisme escenogràfic i la reconstitució històrica.

4. Consideracions finals: de ressonàncies i caresties

Què ens ha arribat de tot aquest llegat teatral i de l'experiència revolucionària de 1789-1794 a Catalunya? Si ens centrem en les propostes escèniques de Mnouchkine i el Théâtre du Soleil, advertim que 1793, *La cité révolutionnaire est de ce monde* no ha transcendit fora de les seves fronteres: s'ha quedat en una producció de consum intern francès sense projecció internacional. De fet, es va representar únicament a la Cartoucherie, a París, primer com a espectacle únic l'any 1972 i més tard en alternança amb 1789, entre el 15 de novembre de 1972 i el mes de març de 1973. En canvi, 1789, *La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*, va gaudir d'un gran ressò tant a França com a l'estranger, en part també perquè era un espectacle molt dinàmic, imaginatiu i participatiu, proper a l'esperit de Maig del 68 i en la línia dels muntatges de l'època —creació col·lectiva, improvisacions sense text previ, interacció amb el públic, muntatges propers al *happening*, noves experiències amb l'espai teatral, etc.—, però motivat, així mateix, per la realització del film a partir de les últimes representacions de l'obra. Acol·lit i estrenat pel Piccolo Teatro a Milà l'any 1970, el muntatge del Théâtre du Soleil 1789 es representa, amb posterioritat, a la Cartoucherie a París, i exporta, més tard, la proposta a Zúric, Lausana, Berlín, Londres i Belgrad. L'espectacle no va arribar a Catalunya, però sí alguns ecos que hi feien referència. Així, disposem d'algunes fotografies de Pilar Aymerich, datades de 1973, dels espectacles de Mnouchkine 1789, però també de 1793; muntatges als quals probablement devia haver assistit la fotògrafa durant els mesos en què es presentaven en alternança a la Cartoucherie.

D'altra banda, el film que Mnouchkine va fer d'aquest espectacle l'any 1974 es va estrenar a Barcelona el 27 de desembre de 1977 a la Filmoteca de Catalunya, institució que el va tornar a programar l'any 1985, amb una recepció discreta. De fet, ara no se'n pot trobar la filmació a cap biblioteca ni mediateca de Barcelona, i tampoc no forma part de l'ampli catàleg de la mediateca de l'Institut Français de Barcelona ni de la Filmoteca de Catalunya. Tot i això, el film es torna a projectar un tercer cop pel bicentenari de la Revolució a la sala La Cuina, dins el cicle «1789/1989: les Revolucions», coorganitzat per l'Institut del Teatre i l'Institut Français de Barcelona del 2 al 23 de desembre de 1989, la qual cosa indica que el film era referència clau en el medi teatral.

Pel que fa a les reposicions de l'obra, l'espectacle 1789, tot i disposar d'un text escrit i publicat, no ha estat objecte de gaires repeses i representacions a Catalunya; tan sols comptem amb algunes propostes satèl·lit en el panorama teatral del moment. Disposem, per exemple, de la representació de 1789 l'any 1989 a la Faràndula de Sabadell,²⁹ així com de la reposició de l'obra a l'Aula Municipi-

29. Segons la crítica (V.C. 1989: 12), l'espectacle s'havia representat la nit anterior a Barcelona.

pal de Teatre de Lleida el dia 15 de desembre de 1995. La primera forma part de les activitats organitzades per l'Alliance Française, el Cine Club i l'Ajuntament de Sabadell, amb motiu del bicentenari de la Revolució francesa (V.C., 1989: 12). Es tracta d'un muntatge del Théâtre Job de Bordeus a partir de l'obra de Mnouchkine que va aconseguir omplir poc més de la meitat de la sala. Tot i això, la crítica aplaudeix la interpretació dels actors en un espectacle ric en «inventiva escènica i de gran força visual» (Ibídem). Pel que fa a la segona, es tracta de la traducció de l'obra *1789* i de la seva adaptació, direcció i posada en escena per Marcel·lí Borrell (1995: 51). El repartiment d'aquesta última incloïa els Saltimbanquis, Antonio Gómez, Laura Malo, Mireia Teixidó, Salvador Servat, Cristina Liñán, Susana García i Verònica Castro.

D'altra banda, cal fer esment de la influència que van exercir els dos espectacles del Théâtre du Soleil, *1789* i *1793*, en el muntatge de creació col·lectiva de Lluís Pasqual *La Setmana Tràgica*, estrenat el 10 de gener de 1975 al Teatre l'Aliança del Poble Nou de Barcelona i que va obtenir un gran èxit de públic, que es va mantenir en cartellera durant deu mesos i es va exportar a diferents localitats catalanes. L'espectacle del director reusenc escenificava els fets de Barcelona a l'estiu de 1909, un episodi de la història catalana que, per a Pasqual, «sintetitzava la dialèctica entre esperances i frustracions» (Pijuan 2022), de la mateixa manera com aquesta quedava palesa als espectacles de la *troupe* de la Cartoucherie. L'elaboració i posada en escena del muntatge de Pasqual són certament deïdotes dels espectacles de Mnouchkine: història presentada a partir de breus episodis, segmentació de l'espai teatral en diferents àrees, públic dret, il·luminació de la sala, etc.

Per acabar, és curiosa la proposta que va presentar l'any 2018 el Teatre Rialto de València (de l'11 al 27 de maig), amb l'obra de Hadi Kuric *1789 En un universo paralelo*. L'autor i director, que va haver d'exiliar-se com a refugiat durant la guerra dels Balcans, s'allunya justament dels espectacles de Mnouchkine i de les representacions sublimades de la revolució. Al contrari, Kuric assegura que si la Revolució francesa li permet reflexionar sobre el present, l'obra qüestiona justament les bondats de les revolucions i la idea romàntica que en preval (2018: 55).

Pel que fa a Romain Rolland, el seu cas encara és més flagrant. En certa manera, condemnat, a l'època, pels seus posicionaments polítics en contra de la guerra —visió compartida amb Lenin i Jean Jaurès, líder socialista assassinat el 1914 a la vetlla de la guerra—, així com per mantenir un esperit lliure i crític, que li feia reprovar l'actitud dels intel·lectuals de tots bàndols, els quals, segons l'autor, havien sucumbit a l'onada de violència i bel·licisme en comptes de mantenir-se fermes en la defensa de la raó i l'ètica; Rolland, el gran pacifista, ha estat, en certa manera, apartat i oblidat. Certament, això ha hagut de determinar la seva recepció a França i, de retruc, a l'estranger. Si bé aquest autor, d'una productivitat digna de menció, és abordat i estudiat al seu país d'origen, Rolland és sobretot conegut pel seu cicle de novel·les *Jean-Christophe* (1904-1912), que conté deu toms en tres sèries, i pels seus assajos crítics sobre la musicologia, la pintura i la literatura. Pel que fa als seus textos dramàtics, però, cal reconèixer que el seu teatre ha estat escassament representat. A la base de dades dels Archives du Espec-

tacle, hi ha tan sols inventariats dinou espectacles. I de *Robespierre*, Denizot (2011: 46-47) referencia únicament dues emissions per la ràdio francesa —el 28 i 29 de juliol de 1939— i dues posades en escena —una a Leipzig, al Schauspielhaus el 8 de maig de 1952 per Arthur Joff i Max Burgardt; i una adaptació de l'obra al teatre Romain Rolland de Villejuif l'any 1989. Quant a Catalunya, disposem, al meu coneixement, d'una única representació del seu teatre. Es tracta de l'escenificació de l'obra *Danton*, estrenada al desaparegut Teatre Olímpia de Barcelona el 22 de novembre de 1936, en plena guerra i situació revolucionària, promoguda «des dels sectors teatrals més dinàmics —i inconformistes— vinculats a la CNT», que endegaren «una escenificació allunyada de l'estil declamatori, de la interpretació histriònica o dels decorats pintats tradicionals» (Foguet 2004: 28), una funció organitzada pel Comitè Econòmic del Teatre (CET) del Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la Confederació Nacional del Treball (SUEP-CNT) (Foguet 2004: 29). L'obra, fidel a un teatre pel poble i per al poble, amb la representació de les masses a l'escenari —cinquanta-sis intèrprets i 150 figurants a la versió catalana (Ibídem)—, es va representar en castellà, a partir de la traducció editada duta a terme per l'autor dramàtic Julián Gorkín (Cenit 1929), vinculat al Partit Obrer d'Unificació Marxista (POUM); una traducció que com s'assenyala a l'edició va ser revisada i autoritzada per l'autor. Com apunta Foguet (2004: 29-36), el muntatge, dirigit per Ramon Caralt, tenia el doble objectiu de renovar la tradició escenogràfica del país i alhora d'introduir a Catalunya, en sintonia amb el període revolucionari del moment, un autor d'esquerres amb molt de pes a Europa i defensor de l'Espanya republicana, amb una obra centrada en la Revolució francesa, mare i model de totes les revolucions. D'una discreta recepció de públic,³⁰ l'obra es va mantenir un mes en cartellera, però l'espectacle, ben mirat, va passar pels escenaris catalans sense pena ni glòria, sense continuïtat ni sense marcar tendència, malgrat algunes lloances a l'espectacularitat escenogràfica. Erwin Piscator, que va assistir a una de les representacions barcelonines i va oferir una conferència al Teatre Barcelona el 15 de desembre de 1936, tot i remarcar la vàlua del text de Rolland i la posada en escena del muntatge, la qual qualifica d'encert «admirable d'interpretació i de realització» (a 1936: 3), retreu la falta d'audàcia d'una proposta que no va saber establir més paral·lelismes amb la situació política del moment a Catalunya (Foguet 2004: 34).

D'altra banda, pel que fa a la traducció, si fem confiança a les dades que consten al *Diccionari històric de la traducció a Espanya*,³¹ cal assenyalar que una part

30. Així ho registra un dramaturg i polemista teatral destacat a l'època, Ramon Vinyes, admirador de Romain Rolland pels seus posicionaments estètics i polítics, en un article demolidor sobre el conservadorisme i la poca altura del medi teatral català en plena guerra i revolució. Vinyes registra «l'escassetat de públic que portà *Danton* a la sala de l'Olímpia», deguda a parer seu a una precisió de Rolland que transcriu: «Romand Rolland ha dit del seu propi teatre "Teatre de la revolució", no *teatre revolucionari*». El text de Vinyes constata l'anacronisme de l'escena catalana als antípodes del que exigeix el context històric, tal com manifesta en l'irònic i insinuant titulat de l'article (Vinyes 1937: 2).

31. <<https://phte.upf.edu/>>. Per a més detalls, remeto a l'article d'Encarnación Medina Arjona: <<https://phte.upf.edu/dhte/frances/rolland-romain/>>.

no menyspreable de la producció novel·lesca de l'autor va ser traduïda al castellà en el primer terç del segle xx; així, la novel·la-riu *Jean-Christophe*, publicada entre l'any 1907 i el 1928, traducció de Miguel de Toro i Gómez, o *El alma encantada*, editada entre el 1927 i el 1935 en una versió de Martín Becerra i Antonio Ballesteros de Martos. D'altra banda, les biografies i obres crítiques de Rolland també van trobar aviat una traducció castellana, com *La vida de Beethoven*, versió de Juan Ramón Jiménez l'any 1915, o *Goethe y Beethoven* l'any 1934, en una traducció de Luis Cernuda. Al català, només comptem amb la publicació de la biografia de *Mahatma Gandhi*, en una versió d'Octavi Renart de l'any 1930, reeditada per Angle el 2010. Ara bé, la traducció dels textos teatrals de Romain Rolland, una quinzena aproximadament, és gairebé inexistent al país. Comptem únicament amb la versió castellana de Julián Gorkin de l'any 1929 a l'editorial Cenit, la qual inclou la traducció de dues obres del Teatre de la Revolució —*Los Lobos* (1898) i *Danton* (1899)— i d'una sola traducció del seu teatre al català, *Els Llops*, en versió d'Emili Graner-Barrera a Edicions 62 l'any 1981.

M'aventuraria a dir, així mateix, que el teatre de Romain Rolland fou possiblement silenciats pel rebombori que van originar les avantguardes de principi de segle. Si pensem en el moviment Dadà, en l'*Esprit nouveau et les poètes* d'Apollinaire, en Jean Cocteau i els ballets russos, o en Artaud i les seves innovacions per a un nou teatre de la crueltat que fugí del «teatre de botiguer, d'antipoeta i de positivista» (Artaud 1964: 61), ens adonem que el teatre de Rolland és als antípodes d'aquestes propostes, les quals, tot i ser minoritàries i elitistes, van significar repensar les arts i els gèneres, i concebre la composició artística des de nous prismes que han marcat tota la creació posterior. La dramaturgia de Romain Rolland, en canvi, no participa en aquest moviment i continua adscriuint-se a un teatre de text. Com en molts altres autors de l'època, el seu teatre té certament un segell més conservador, però això no impedeix que la seva és una escriptura teatral impecable i minuciosa, d'un rigor sense parió, i que el seu *Teatre de la Revolució* és una composició de gran valor literari, ben documentada, i el resultat de la reflexió de tota una vida, que mereixeria, sense cap dubte, ser traduïda i donada a conèixer. Però el *Teatre de la Revolució* duu, a més, l'empremta de la identitat de l'autor en una obra apassionada i admirativa, i de gran generositat com ell mateix; una obra plena de benevolència envers els protagonistes de la Revolució francesa i envers l'home i la humanitat, i d'una honestat, en fi, que deixa sense alè.

Referències bibliogràfiques

- (1936). *Danton. El drama de la gran Revolución francesa de Romain Rolland*. [Programa de mà.], p. 3.
- (1973). «1789, La Scénographie». *L'Avant-Scène Théâtre*, 526-527, p. 13-14. <<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/1789-la-scenographie-3985>>
- (1995). «El aula pone en escena la Revolución Francesa». *La Mañana*, (15 desembre), p. 51.
- (2018). «Las revoluciones no son bonitas; destrazan generaciones». *Levante. El Mercantil Valenciano*, (9 maig), p. 55.
- ARENDT, Hannah (2013). *Sobre la Revolución*. Madrid: Alianza Editorial.

- ARTAUD, Antonin (1964). *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.
- BADIOU, Alain (2009). *L'hypothèse Communiste*. Clamecy: Nouvelles Éditions Lignes.
- BARAT, Siegrun (2009). «Romain Rolland et Stefan Zweig. Une amitié à l'épreuve des guerres». *Cahiers de Brèves*, 24, p. 22-24.
- BENJAMIN, Walter (2019). *Sobre el concepte d'Història*. Barcelona: Editorial Flâneur.
- BRUNEL, Françoise (1971). «La Compagnie du Soleil, Ariane Mnouchkine, 1789». *Annales historiques de la Révolution française*, 205, p. 466-468.
- CASANOVA, Antoine; DEMARCY, Richard; POULET, Jacques (1971). «1789 au Théâtre et dans l'Histoire. Entretien avec Ariane Mnouchkine». *La Nouvelle Critique*, p. 45. <<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/1789-au-theatre-et-dans-l-histoire-4237>>
- DENIZOT, Marion (2011). «Robespierre de Romain Rolland (1938). Un voyage intérieur au sein de la fatalité tragique des Révolutions». *Cahiers de Brèves*, 28, p. 46-53.
- (2012a). «Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland: une lecture fataliste du concept de révolution». A: *43rd annual convention, The Idea of Revolution in French and Francophone Literature*, Northeast Modern Language Association (NeMLA), Març 2012, Rochester, Etats Units. <<https://shs.hal.science/hal-02426523/>>
- (2012b). «Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland : le proche et le lointain». A: Francine MAIER-SCHAEFFER et. al. (ed.). *La Révolution mise en scène*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. <<https://doi.org/10.4000/books.pur.79241>>
- (2014). «Robespierre de Romain Rolland: une écriture de l'histoire par analogie». *Études Théâtrales*, 59, p. 73-84.
- ENEGREN, André (1980). «Révolution et fondation». *Esprit*, 42(6), p. 46-65.
- FOGUET, Francesc (2004). «La dramaturgia estrangera als escenaris catalans durant la guerra i la revolució (1936-1939)». *Els Marges*, 74, p. 27-52.
- FRANZ, Pierre (2014). «Tragique Terreur: Le Théâtre de la Révolution de Romain Rolland à l'époque de l'Affaire Dreyfus». *Études théâtrales*, 59(1), p. 85-96.
- GARCIA, Joëlle (2014). «1793, la cité révolutionnaire est au Théâtre du Soleil». *Études théâtrales*, 59, p. 114-126.
- GUILLEMIN, Henri (1966-1967). *La Révolution française. Les dossiers de l'Histoire*. [Document audiovisuel.] <<https://www.rts.ch/archives/tv/culture/dossiers-de-l-histoire/11967263-introduction-generale-1.html>>
- JEANNERET, Yves (2001). «Effacement d'une figure: Romain Rolland». *Les cahiers de médiologie*, 11, p. 46-53.
- LALLIAS, Jean-Claude (2015). *Rencontre avec Ariane Mnouchkine*. Portes Ouvertes sur le Théâtre. [Document audiovisuel.] <<https://vimeo.com/273669506>>
- MEDINA ARJONA, Encarnación (2009). «Rolland, Romain (Clamecy, 1866-Vézelay, 1944)». *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. <<https://phte.upf.edu/dhte/frances/rolland-romain/>>
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal (2012). «Romain Rolland : théâtre et engagement». Caen: Presses universitaires de Caen. <<https://doi.org/10.4000/books.puc.28082>>
- MNOUCHKINE, Ariane (2005). *L'Art du présent: entretiens avec Fabienne Pascaud*. París: Plon.
- MONTAGNARD, Jean (19-5-1972). «“1793”. Comme une grande vague». *L'Unité*, 17, p. 18-19.
- PIJUAN, Albert (2022). «La Setmana Tràgica». *Enciclopèdia de les Arts Escèniques*. <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id3030/setmana-tragica.htm>>

- POIRSON, Martial (2014). «La Terreur en spectacle». *Études théâtrales*, 59, p. 13-46.
- ROLLAND, Romain (1903). *Le théâtre du peuple*. París: Cahiers de la Quinzaine. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82747p/f23.item>>
- (1939). *Théâtre de la Révolution. Robespierre*. París: Éditions Albin Michel.
- SILHOUETTE, Marielle (2012). «La Révolution à l'épreuve de l'histoire: La Mort de Danton de Georg Büchner et Danton de Romain Rolland sur les scènes de Max Reinhardt». A: Francine MAIER-SCHAEFFER *et al.* (ed.). *La Révolution mise en scène*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 83-95.
<<https://doi.org/10.4000/books.pur.79262>>
- TRAVERSO, Enzo (2022). *Revolución. Una historia intelectual*. Madrid: Ediciones Akal.
- V.C. (1989). «“1789” en la Faràndula. La ilusió por bandera». *Diario de Sabadell*, (2 maig), p. 12.
- VINYES, Ramon (1937). «En plena lluita revolucionària». *Mirador*, 402, (7 gener), p. 2.