

Le XVIII^e siècle à l'écran

Jean-Claude Bonnet

Volume 4, Number 1, Fall 1993

Écrit/Écran

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000110ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000110ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonnet, J.-C. (1993). Le XVIII^e siècle à l'écran. *Cinémas*, 4(1), 48–58.
<https://doi.org/10.7202/1000110ar>

Article abstract

The author examines several points of view in order to show how cinema makes use of references to the eighteenth century, selecting two thematics that characterize the most notable works. The imaginary of libertinism and the legend of the Revolution are two complex objects which have at the best of times forced cinema to keep its distance and to free itself from routine illustration and to invent its own particular methods. The importance of Diderot, who, as Eisenstein put it, "talked about cinema," and his impact on directors inspired by his works are stressed.



Casanova de Federico Fellini
Coll. Cinémathèque québécoise

Le XVIII^e siècle à l'écran

Jean-Claude Bonnet

RÉSUMÉ

L'auteur présente ici quelques perspectives pour définir l'usage que le cinéma fait de la référence au XVIII^e siècle, à partir de deux thématiques privilégiées qui regroupent les œuvres les plus marquantes : l'imaginaire du libertinage et la légende de la Révolution, deux objets complexes qui ont, dans les meilleurs des cas, contraint le cinéma à prendre ses distances et à s'émanciper d'une routine illustrative en inventant son propre cheminement singulier. L'importance de Diderot, qui a « parlé de cinéma » selon l'expression d'Eisenstein, et des conséquences pour les cinéastes qui se sont inspirés de ses œuvres est ensuite mise en valeur.

ABSTRACT

The author examines several points of view in order to show how cinema makes use of references to the eighteenth century, selecting two thematics that characterize the most notable works. The imaginary of libertinism and the legend of the Revolution are two complex objects which have at the best of times forced cinema to keep its distance and to free itself from routine illustration and to invent its own particular methods. The importance of Diderot, who, as Eisenstein put it, "talked about cinema," and his impact on directors inspired by his works are stressed.

La notion même de «XVIII^e siècle» est assurément problématique et floue parce qu'héritée sans précaution du découpage artificiel de l'histoire littéraire et de l'institution universitaire. Il me semble possible et légitime cependant

d'évoquer le siècle des Lumières en tant que tel, à condition qu'on ne le réduise pas au règne exclusif et desséchant des idées, car ce fut en fait une période très riche, tant pour l'invention des formes que pour le renouvellement du débat esthétique. De cet étonnant laboratoire sont issus de curieux hybrides promis à un riche avenir et une réflexion ontologique sur les arts qui reste encore très actuelle sur bien des points. Dans le chapitre «Bouquiniste» (chapitre 144) de son *Tableau de Paris*, Louis-Sébastien Mercier note : «Pour nous, bientôt nous ne lirons plus que sur des écrans» (p. 78). Par cette formule surprenante, Mercier déplore en fait la paresse nouvelle des lecteurs de son temps, de plus en plus rebutés par les œuvres longues et qui finiront, selon lui, par se contenter des figurines du théâtre d'ombres de la foire et par limiter leurs lectures aux sentences et aux motifs brodés sur les «écrans», c'est à dire les pare-feu du XVIII^e siècle. On peut aussi rêver sans abus sur cette formule très au-delà de son sens littéral, car Mercier, qui fut tellement impliqué après Diderot dans les transformations esthétiques de son époque, annonce bien qu'il y a désormais quelque chose à lire sur des «écrans» et que l'image tend à se substituer à l'écrit. L'innovation formelle la plus importante du XVIII^e siècle est, en effet, l'invention de la mise en scène et d'un espace théâtral fondés sur la reconnaissance effective du visuel auquel est accordé pour la première fois un statut véritablement positif et logique. Il me paraît évident que dès lors et dans un contexte si neuf, le cinéma fut en quelque sorte déjà là et qu'on peut ainsi sans paradoxe parler du septième Art dans un temps où il n'existait pas. C'est de ce fait à la fois inouï et évident que témoigne, me semble-t-il, principalement le cinéma quand il se réfère vraiment au XVIII^e siècle, en dépassant la simple visée anecdotique.

Il serait sans doute éclairant de faire, en guise de bilan et de palmarès, un catalogue statistique des différentes adaptations d'œuvres du XVIII^e siècle et des événements historiques que le cinéma a choisi de traiter. L'histoire littéraire ne peut aujourd'hui se passer de telles études de réception qui intéressent aussi l'histoire du cinéma. Plutôt que de présenter ici un recensement exhaustif, j'aimerais indiquer simplement quelques perspectives pour définir l'usage que le cinéma fait de la référence au XVIII^e siècle. Les œuvres les plus marquantes concernent pour la plupart l'imaginaire du libertinage et la légende de la Révolution, deux objets complexes qui ont, dans les meilleurs des cas, contraint le cinéma à prendre ses distances et à

s'émanciper d'une routine illustrative en inventant son propre cheminement singulier.

L'univers libertin à l'écran est dominé par Casanova que le cinéma préfère envisager comme mythe sans évoquer jamais l'écrivain et ses *Mémoires*. Le *Casanova* de Volkoff interprété par Ivan Mosjoukine en 1927 et *Le Cavalier mystérieux* de Ricardo Fredda en 1948 sont des films de cape et d'épée où le décor offre en miroir les canaux de Venise et ceux de Saint Pétersbourg. Le XVIII^e siècle inspire de grands films à costumes avec tout le luxe des cours et la frivolité du jeu. Ainsi de *Mme Du Barry* de Lubitsch ou de la *Marie-Antoinette* de Van Dyck. C'est l'espace naturel d'un Casanova aventurier dont la place est ainsi entre le *Tom Jones* de Tony Richardson et le *Barry Lindon* de Kubrick. Fellini a exprimé à sa façon et plus radicalement encore le même refus de tenir en compte le texte casanovien, car il voulait créer «un visage abstrait, lointain, étrange», c'est-à-dire un personnage accordé à son rêve, à contre-emploi, léthargique et anxieux, se noyant dans toutes les ombres des Lumières. De l'enfant conçu par Luigi Comencini dans *Casanova, un adolescent à Venise* au vieillard décrépît que fait paraître Ettore Scolla dans *La Nuit de Varennes* ou plus récemment au personnage d'Edouard Niermans d'après la fiction d'Arthur Schnitzler (*Le Retour de Casanova*), il s'agit toujours d'un personnage délibérément imaginaire qui est un pur produit du cinéma.

Contrairement à cette figure légendaire et pseudo-biographique qui permet d'effacer toute mention de l'écrit, les différentes adaptations cinématographiques des *Liaisons dangereuses* ne peuvent s'émanciper aussi allégrement de la référence à un classique de la littérature. L'œuvre de Laclos est caractéristique de la complexité énonciative propre au roman du XVIII^e siècle. Le fait que le projet libertin soit tout entier fondé sur l'écrit, sous forme de lettres, comme principal instrument de l'action, a de quoi décourager toute adaptation qui apparaît ainsi impossible et inaccessible. Et pourtant, ce roman dont le principe est le montage, la fragmentation de l'optique et la mise en scène de relations enchevêtrées a de quoi aussi stimuler l'invention cinématographique à condition qu'elle sache calculer ses détours et ses stratégies propres. Ayant choisi d'inscrire son *Valmont* dans les marges d'*Amadeus*, Milos Forman avait eu la belle idée de placer au premier plan le couple innocent de Cécile Volanges et du chevalier Danceny et de montrer l'enfance outragée par les entreprises libertines, mais il s'est perdu dans la lourdeur d'une chronique et une esthétique folklorique de musée des arts et

traditions populaires. Le marché et la taverne reconstitués à prix d'or égarent l'attention sans retour. Stephen Frears a su quant à lui faire un grand film à costumes et une œuvre de coloriste sans étouffer sous le décor l'exceptionnelle cérébralité du livre. Construite autour du couple dominant uni par le pacte libertin, la mise en scène se confond avec le projet volontaire des personnages et leur pure activité mentale. Un montage tout en attaque avec un mélange d'inserts, de paroles *off*, d'images en suspens, suggère la dimension et la zone irréprésentables de l'écrit sur lesquelles sont fondées à la fois l'histoire et le récit. Roger Vadim avait de même réussi jadis avec le très libre concours de Roger Vailland et de Jeanne Moreau à mettre en scène l'énergique et joyeuse complicité des personnages. Il avait conçu une actualisation plutôt comique en transposant allégrement l'œuvre dans le Paris des années 50 et pour l'épisode campagnard aux sports d'hiver.

L'éventail des formes littéraires est beaucoup plus ouvert au XVIII^e siècle qu'il ne l'était un siècle auparavant en plein classicisme. C'est alors que peuvent s'imposer des genres nouveaux sans poésie héritée de la tradition comme le roman et le drame qui ne renvoient à aucun canon antique. Cet horizon mouvementé et la mise en cause systématique des anciens repères, confèrent aux œuvres de cette époque une dimension et une force critiques particulières. Ceci constitue une invite pour les cinéastes qui les adaptent à jouer plus librement de toutes les structures du récit. Le réalisateur polonais Wojciech Has s'est ainsi rendu célèbre en adaptant *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki, œuvre qui reste encore aujourd'hui un des exemples les plus réussis de transposition au cinéma des emboîtements et des jeux narratifs qui caractérisent la littérature du XVIII^e siècle. Il faut à ce sujet évoquer surtout les films issus du Nouveau Roman et particulièrement ceux d'Alain Robbe-Grillet. La référence au XVIII^e siècle annonce ainsi presque toujours un exercice beaucoup plus libre du cinéma : ainsi, supérieurement, dans l'espace ouvert par le dernier Bunuel et dans l'expérience des limites que fait Pasolini dans *Salo* ou *Les Cent vingt journées de Sodome* à partir de Sade. Si Éric Rohmer a tenu à désigner la majeure partie de son œuvre cinématographique par le terme de «Conte moral», petit genre défini et pratiqué par Marmontel, c'est que toute une tradition de la forme brève et de l'œuvre ouverte propre au XVIII^e siècle a naturellement retenu l'attention des cinéastes résolument critiques de la Nouvelle Vague.

La Révolution française qui a radicalisé l'effervescence des formes propres au XVIII^e siècle en libérant le théâtre puis en le mettant à la rue dans les fêtes révolutionnaires, en décuplant le rôle de ce qu'on peut déjà appeler alors les médias, en perturbant tous les circuits symboliques, a pour toutes ces raisons intéressé quelques grands cinéastes. Ils ne l'ont pas abordée comme un événementatement représentable ou mémorable, mais comme la métaphore explosive du cinéma lui-même dans toute son énergie cinétique. Griffith dans *Orphans Of the Storm* met en scène, comme le titre l'annonce, le typhon et le vent mauvais, la giration venimeuse de la bacchanale révolutionnaire. Le mécanisme de la guillotine offrant des gros plans de têtes promises à la décollation va clairement de pair ici avec l'effort du montage. Abel Gance est assurément le cinéaste qui a su le plus génialement trouver ce qui dans l'événement lui-même pouvait présenter des rapports avec le cinéma qu'il qualifie «d'art souple, précis, violent, rieur». En travaillant d'abord sur les textes, par exemple de Hugo et de Chateaubriand, et sur l'historiographie révolutionnaire de Michelet à Quinet, il est allé aussitôt à l'essentiel pour son entreprise. La Révolution fut, en effet, un événement follement sonore et fut aussi rapidement réduite au silence si bien que les anciens orateurs superbes se dispersèrent comme un songe. Ces deux perspectives de l'épopée bruyante et de l'assourdissement progressif, ont inspiré de façon égale le projet cinématographique de Gance partagé pour sa mise en scène entre le muet et le parlant. Il y a donc un lien étonnant entre l'événement révolutionnaire comme irruption d'une toute nouvelle parole aussitôt en sursis et le film travaillé dans sa forme par l'avènement étrange et brutal du parlant¹. Dès le début, dans la version de 1925 qui durait six heures, le *Napoléon* s'affichait comme un film hybride, muet mais prévu pour la sonorisation. À la première projection à l'opéra, l'acteur Harry Krimer avait improvisé, depuis les deuxièmes loges, un doublage de Dieudonné pour la harangue de Bonaparte aux soldats d'Italie. Dans la première version sonorisée de deux heures en 1935, Antonin Artaud qui s'identifie de façon pathétique et insensée à Marat, fait l'expérience cruciale pour lui, du point de vue de l'ontologie du *Théâtre et son double*, de se doubler lui-même. En 1970, la version sonorisée de quatre heures donne l'occasion au vieil Abel Gance et au vieux Dieudonné de prêter leur voix au personnage qu'ils ont incarné cinquante ans auparavant. Enfin, avec le travail d'archives de Kevin Brownlow en 1982, le film retrouve presque sa longueur originale mais redevient muet. Gance ne marque aucune préférence parmi les différents états de

son œuvre. Dans le prologue de la version de 1970, il s'adresse à son film comme à une momie «avec ses bandelettes d'images» dans ses boîtes d'acier : «Et je puis dire aujourd'hui à cette œuvre, lève-toi, sors de ton tombeau et parle». Il y a là un extraordinaire credo vitaliste qui permet au cinéaste de reprendre et de relancer indéfiniment son travail sans hésiter devant aucune manipulation, sans se préoccuper du caractère composite du résultat. En assumant si pleinement sa grande œuvre tellement bâtarde en son principe, en définissant le cinéma comme «un ogre qui dévore tous les autres arts et de cette nourriture, il se fait des ailes», Gance est bien à la fois l'héritier de l'explosion et du chantier révolutionnaires, et de recherches plus anciennes quand Diderot, en étudiant les aveugles et les sourds, inventait d'une certaine façon le cinéma.

Il convient en effet d'évoquer ici Diderot non pas tant d'abord pour les adaptations de ses œuvres à l'écran, que pour mettre l'accent sur ce fait paradoxal de l'existence virtuelle, grâce à lui, du cinéma au XVIII^e siècle. Dans les premières années de son intérêt pour les arts, Diderot a commencé par être presque aveugle et sourd. Il exaspérait souvent les artistes dans son rôle d'éternel conseiller et de mauvais scénariste, suggérant des projets de mausolées, de sculptures, de tableaux. Il raconte qu'un jour, il a payé une jeune fille sculpteur et que son enthousiasme a si bien guidé la main de celle-ci qu'il en est sorti un buste qui semblait fait par Bacchus lui-même. Il s'était en vérité tellement familiarisé avec le visuel et la pratique des arts, au fil du temps, que les peintres l'adoptèrent parmi eux plus qu'aucun autre homme de lettres :

Cela vient apparemment de ce que mon imagination s'est assujettie de longue main aux véritables règles de l'art, à force d'en regarder les productions; que j'ai pris l'habitude d'arranger mes figures dans ma tête comme si elles étaient sur la toile; que peut-être je les y transporte, et que c'est sur un grand mur que je regarde quand j'écris (p. 105).

Mercier parle de lire sur des écrans, Diderot d'écrire sur un mur : ce sont les preuves évidentes que le rapport écrit/écran est bien déjà au cœur des débats esthétiques du XVIII^e siècle.

Diderot reprend ailleurs² son idée de «mur» en l'inscrivant dans ses théories dramatiques, inventant ainsi la notion de quatrième mur si importante dans la fondation de l'espace théâtral à la fin du XIX^e siècle et qui annonce l'écran de cinéma. Dès ses premières œuvres, une admirable continuité expérimentale l'avait conduit de l'étude des infirmes à une réflexion sur les arts. C'est en partant de l'idée du manque (la

privation d'un sens, de l'ouïe ou de la vue), qu'il a conçu un système logique d'association et de suppléance. Il raconte dans la *Lettre sur les sourds et muets* qu'il allait au théâtre tantôt pour écouter le texte, tantôt pour le seul aspect visuel :

Je fréquentais jadis beaucoup les spectacles, et je savais par cœur la plupart de nos bonnes pièces. Les jours que je me proposais un examen des mouvements et des gestes, j'allais aux troisièmes loges; car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui, ne comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre (p. 532).

En se bouchant les oreilles, Diderot découvre très précisément le regard du sourd (c'est le titre du plus célèbre spectacle de Bob Wilson) et conçoit que la mise en scène doit être la conjonction méthodique de l'image et du discours, qu'on peut les faire jouer alternativement ou simultanément selon un processus de cache ou d'addition par lequel le spectacle se creuse, s'étage et se pluralise en différentes lignes concurrentes. Souhaiter un théâtre qui soit à part égale pour l'œil et pour l'oreille, c'était fonder une esthétique de la dissonance et de l'hétérogénéité, de l'entassement des effets esthétiques. Diderot invente la mise en scène au sens moderne à travers des catégories comme celle de Tableau ou de Scène composée qui anticipent très exactement sur ce que sera le montage au cinéma. Les *Entretiens sur le fils naturel* appellent «un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes». C'est ainsi que Diderot a pu acquérir progressivement une oreille et un œil, et «non synchrones» comme dit Jacques Rivette à propos de Jean-Luc Godard.

Eisenstein a écrit en 1943 un article, traduit et publié en français seulement en 1984 dans la revue *Europe*, sous le titre «Diderot a parlé de cinéma». Il montre qu'avec son idée de «quatrième mur», «Diderot voulait — en 1767 — la même chose que le théâtre d'artistes de 1898», mais que son invention de la mise en scène va au-delà des possibilités du théâtre et désigne déjà ce dont seul le cinéma est capable, c'est à dire la pulvérisation de la frontalité³, une délinéarisation générale par le jeu des plans, toutes les formes de la combinaison et du montage :

Il parle d'or! Et qui sera à l'abri de la honte, ou du moins du remords, à ce cri d'alarme venu d'un lointain tombeau du XVIII^e

siècle nous conviant avec tant de fraîcheur à travailler sur la forme de son œuvre — à incarner le cours parfait du drame dans le mouvement parfait d'une mise en scène ciselée par la rigueur de la composition du cadre aux moments décisifs de l'action (...). Ce qui est intéressant, c'est dans quelle mesure est actuel à l'intérieur du problème du son, tout ce que dit Diderot dans ce même passage à propos de la combinaison des scènes alternées «parlées ou muettes» et de la «fusion» réciproque des deux (Eisenstein, p. 140).

Dans un article publié en 1973 dans la *Revue d'esthétique* et intitulé «Diderot, Brecht, Eisenstein», Roland Barthes avait eu l'intuition de ce débat, mais il s'en tient à une conception trop statique du Tableau. Il est vrai que l'image mouvante lui est toujours apparue comme un tohu-bohu inintelligible à la différence de la photographie qui est pour lui le seul espace habitable visuellement comme il l'a exprimé dans *La Chambre claire*. Son observation et son décryptage (en «lexies») requièrent l'immobilité de la page et du cliché, et il ne tolère finalement le cinéma que sous forme de photogramme, ce qui est singulièrement réduire la perspective.

Diderot en tout cas a bien effectivement «parlé de cinéma» selon l'expression d'Eisenstein et l'on peut se demander si cela a eu des conséquences pour les cinéastes qui se sont inspirés de ses œuvres. Cela a permis sans aucun doute à Michael Snow d'intituler *Rameau's Nephew by Diderot* une de ses œuvres expérimentales les plus convaincantes dans son genre. Le texte si complexe et secret du *Neveu de Rameau*, composé bizarre dans lequel Goethe a vu une bombe qui éclate au beau milieu de la littérature, peut raisonnablement prêter son titre à un film expérimental de quatre heures. Ceci est un cas de dérivation à la fois le plus proche par la transposition systématique de structures énonciatives, et le plus lointain parce qu'il se situe délibérément en dehors de tout effet mimétique de représentation du texte. Il en va tout autrement de *La Religieuse* de Jacques Rivette et des *Dames du bois de Boulogne* de Robert Bresson, car les deux cinéastes ont fait l'un et l'autre à cette occasion l'expérience de ces organismes étranges que sont les œuvres de Diderot.

Conscient du caractère irreprésentable de *La Religieuse*, dont on ne saurait en aucune façon transposer l'intégralité avec l'échafaudage de la mystification préparatoire et tout le dossier génétique en quelque sorte de la *Préface-Annexe*, Rivette choisit de s'intéresser d'abord à la référence au théâtre et à la peinture qui, de *L'Amour fou* à *La Belle Noiseuse*, sont au cœur de son œuvre comme de celle de Diderot. C'est par le travail du son qu'il fait basculer le film dans un onirisme fantastique qui lui

appartient en propre. L'incongruité inattribuable des sons du dehors pour les recluses, cette part inquiétante du *off*, produit un aléatoire de terreur et de tragique cellulaire, bien étranger au monisme diderotien qui implique une plus rassurante continuité du monde. Ce qui réunit Diderot et Rivette, de la façon la plus indubitable, c'est assurément qu'il y ait eu aux XVIII^e et au XX^e siècles une «affaire» de «la religieuse». Car ce qu'on a d'abord reproché à Diderot, c'est d'avoir fait de Suzanne Simonin, punie parce qu'elle est une bâtarde, un emblème annonçant un art hybride, mélangé et illégitime, où le visuel ferait jeu égal avec le discours. Et Diderot continua d'être anathémisé pour cette raison même par la critique académique du XIX^e siècle.

Quant à Bresson, il est éclairant de le voir affronter ce corps étranger qu'est pour lui le texte de Diderot. Il est sans conteste le cinéaste qui a souhaité définir le plus hardiment et le plus radicalement la vérité du cinéma en déniait toute forme d'emprunt. Les affirmations théoriques des *Notes sur le cinématographe* sont certes bien souvent infirmées par les films eux-mêmes et les dogmes démentis par la pratique. Pour autant, Bresson n'a cessé de proclamer hautement et spectaculairement que la référence à tout autre domaine artistique ne saurait être pour lui qu'inutilement mimétique et confinait toujours à la singerie. Il formule une sorte de théorie générale de la soustraction qui n'est cependant pas imputable à une position philosophique ou morale, mais qui repose pour lui manifestement sur des nécessités formelles. *Les Dames du bois de Boulogne* illustrent, par exemple et principalement, la loi bressonienne de la prééminence du son sur l'image. C'est un film presque entièrement fait pour l'oreille. Quand Bresson remarque «qu'un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son (...) il ne faut pas qu'image et son se prêtent main forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une sorte de relais» (pp. 61-62), il y a là un refus légitime de la redondance qui est tout à fait de l'ordre de ce que Diderot entend par Scène composée ou Tableau. En tout cas, Bresson a reconnu l'extraordinaire résistance du texte qu'il n'a pas réussi à véritablement absorber : «La construction de Diderot était si serrée que je n'ai jamais pu la renouer à ma façon.» Le fil de la mise en scène, si souvent indiqué métaphoriquement dans le film par la circulation d'une série abstraite de motifs et d'objets, n'a pu venir à bout de ce fil d'or qu'évoquait Goethe à propos de la construction du *Neveu de Rameau*. Ceci est une autre preuve de l'extraordinaire théâtre de l'œuvre de Diderot qui révèle ce que la littérature a de capacité figurative et d'énergie vocale. Diderot

de ce point de vue a bien effectivement inventé l'écran à travers l'écrit.

On a depuis l'apparition du cinéma particulièrement insisté sur la fragilité ontologique de cet art infondé s'il en fut et sans poétique propre. Dans nos temps de sombres prophéties où l'on annonce régulièrement tantôt la disparition de l'écrit tantôt celle de l'image, Serge Daney, à l'occasion de ses derniers entretiens, s'est abandonné à une sorte de rêverie sur les ruines en parlant du cinéma comme s'il n'existait déjà plus. Il est possible aussi d'en parler comme s'il avait existé, peut-être pas depuis toujours, mais assurément depuis le XVIII^e siècle. Il me semble en tout cas que ce qui est de l'ordre de l'écrit et ce qui est du côté de l'écran appartiennent à une même poétique générale, et que la réflexion sur le cinéma ne peut que gagner à être résolument inscrite, aussi paradoxal que cela puisse paraître, dans le temps long et la plus ancienne histoire des formes.

CNRS, Paris

NOTES

1 J'ai développé ce thème dans «Du muet au parlant : la parole révolutionnaire dans le *Napoléon* d'Abel Gance» in *La Légende de la Révolution au XX^e siècle*, colloque de Cerisy sous la direction de Jean-Claude Bonnet et Philippe Roger (Paris : Flammarion, 1988).

2 «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez au bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas.» *Discours sur la poésie dramatique, Œuvres complètes*, t. III (Paris : Club français du livre) p. 453.

3 «Dans son idéal de tableau scénique, Diderot s'en prend impitoyablement à la même frontalité conventionnelle de l'acteur cadré jusqu'à la taille qui n'est pas moins répugnante dans certains films verbeux d'aujourd'hui.» «Diderot a parlé de cinéma», *Europe* (1984), p. 139.

OUVRAGES CITÉS

- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, 1975.
- Diderot. *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent. Œuvres complètes*, t. II. Paris : Société encyclopédique française et Club français du livre, 1969, pp. 521-568.
- Diderot. *Salon de 1767. Œuvres complètes*, t. VII. Paris : Société encyclopédique française et Club français du livre, 1970, pp. 4-425.
- Eisenstein, Serge. «Diderot a parlé de cinéma», *Europe* (1984).
- Mercier, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*, t. II. Paris : 1783.