Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

50 | 2015
Varia

Eisenstein, lecteur de Diderot

Véronika Altachina

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5294>

DOI : 10.4000/rde.5294

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2015

Pagination : 155-165

ISBN : 978-2-9520898-8-3

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Véronika Altachina, « Eisenstein, lecteur de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 25 novembre 2017, consulté le 31 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5294> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5294>

Propriété intellectuelle

Eisenstein, lecteur de Diderot

Rostislav Yourénev, cinéaste et théoricien, auteur de plusieurs articles et livres sur Eisenstein, dont il fut l'élève, a comparé le réalisateur au grand projecteur qui capte la lumière de différentes sources pour la pointer sur le sujet de ses recherches¹. Une des sources des ouvrages théoriques d'Eisenstein fut Denis Diderot dont le nom apparaît souvent dans son texte-clé « Montage, 1937 », ainsi que dans « Montage vertical » (1940) et « Diderot a parlé du cinéma » (1943). Diderot, pour Eisenstein, est une figure qui symbolise l'expérimentation artistique, ce qui explique que son nom soit souvent suivi de ceux de Wagner et Scriabine².

Serguï Eisenstein (1898-1948), considéré comme l'un des géants de l'histoire du cinéma mondial, grand réalisateur, l'un des « pères du montage », auteur, entre autres, du fameux *Cuirassé Potemkine* (1925), fut un personnage à la culture colossale et protéiforme. La littérature française y occupait une place importante. Il avait appris le français, l'anglais et l'allemand dès son enfance, et ces connaissances lui servirent beaucoup pendant son long périple en Europe et aux États-Unis (1928-1932), notamment pour découvrir le cinéma sonore et faire la connaissance d'artistes, d'écrivains et de cinéastes étrangers. Durant cette période, il donna des cours à Berlin, Londres, Amsterdam, fit des conférences à l'Université de Bruxelles et à la Sorbonne, et participa à des tournages. À son retour en URSS, parallèlement à son travail de cinéaste, il se consacra à des travaux théoriques et à l'enseignement, soutint sa thèse de doctorat en 1939, et reçut deux fois le Prix Staline (1941, 1946). Ses œuvres, qui sont parsemées de citations en langues étrangères, permettent d'apprécier sa conception du montage. Sa bibliothèque contient 4000 livres en quatre langues, souvent annotés, et l'un des rayons est révélateur du « montage des livres » fait par Eisenstein. La *Formation de l'acteur*, de Stanislavski, considéré comme

1. S. Eisenstein, *Œuvres choisies Избранные произведения* [désormais *Œuvres*], Moscou, 1964, t. 5, p. 7.

2. S. Eisenstein, *Œuvres*, t. 2, 1964, p. 200 ; t. 5, p. 86, 209.

« le dieu de l'art théâtral », jouxte la *Bible* – comme pour prouver que Stanislavski n'est pas le Dieu unique, qu'il y en a un autre –, et un volume de Diderot se trouve à côté. Ce sont ces bases qui permirent à Eisenstein de créer sa propre théorie du montage et de la place de l'acteur dans l'œuvre.

L'article « Montage 1937 », publié pour la première fois dans le deuxième volume des *Œuvres choisies* en 1964³, occupe une place particulière dans les travaux théoriques d'Eisenstein. Sa conception, sa méthodologie et sa place dans l'évolution des idées de l'auteur sont cruciales. « Montage 1937 » est le bilan de ce qui avait déjà été fait, mais il annonce aussi ses futurs ouvrages. Il mit d'ailleurs ses hypothèses à l'épreuve dans *Alexandre Nevski* (1938). Eisenstein utilisera et développera les idées de cet article resté inachevé dans ses travaux postérieurs (« Montage 1938 » ; « Montage 1939 » ; « Montage 1940 » ; « Grundproblem » ; « La Non-Indifférente nature », etc.). Les premiers brouillons connus sont datés de 1935 et résultent d'une expérience à l'étranger, lorsque le réalisateur essaya de produire un documentaire intitulé *Que Viva Mexico !*, dans lequel il accordait une grande importance au montage intra-images. Il en va de même de ses réflexions sur le montage dit « chromophone », lors du tournage inachevé du *Pré de Béjine* (1935). On peut en déduire l'objectif principal de cette recherche de 1937 : il s'agissait non seulement de faire la synthèse du montage de la période précédente, mais aussi de définir sa conception d'alors et d'envisager son prolongement. Cet objectif détermina la structure de son texte. Eisenstein y divise l'histoire du montage en trois parties – le tournage de l'action d'un point de vue unique, de points de vues multiples, et le montage sono-visuel moderne. S'il n'en retrace pas le parcours historique, il examine les possibilités de chaque étape ; il se réfère à l'immense expérience des temps passés pour parvenir à une nouvelle conception du montage. C'est dans ce contexte qu'apparaît le nom de Diderot, dans la troisième partie de l'article inachevé, sorte de brouillon composé de quatre morceaux sans citations ni notes de l'auteur. Ces traces du laboratoire intellectuel d'Eisenstein prouvent que les idées de Diderot lui furent d'une très grande utilité pour réussir cette « réaction chimique » dont résulte la théorie du montage.

Diderot a inventé la mise en scène au sens moderne à travers des catégories, comme celle de « Tableau » ou de « Scène composée », anticipant le montage au cinéma. Les *Entretiens sur Le Fils naturel* en

3. S. Eisenstein, *Œuvres*, t. 2, 1964, p. 451-484.

appellent à « 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 »⁴. Cet « homme de génie » fut Eisenstein. Après avoir déterminé et examiné les types de montage, et établi que le son n'est pas étranger au cinéma mais qu'il lui est consubstantiel, puisqu'il représente le développement inévitable de ses principes ; après avoir étudié le rôle du rythme et de la pantomime, Eisenstein conclut que la musique au sens large du mot (parole, voix, son en général) n'est pas tout à fait nouvelle au cinéma. C'est dans ce contexte musical qu'il fait appel à Diderot : « Diderot a écrit beaucoup de choses intéressantes sur ... le Cinéma » – plus tard il utilisera ce jeu de mots dans un article dont il sera question plus bas. C'est qu'en russe le mot cinéma [*kino*] se prononce et s'écrit de la même manière que le nom du fameux librettiste de Lully, Philippe Quinault (1635-1687), totalement inconnu en URSS – le calembour s'adresse donc aux initiés ; pour les autres, Eisenstein emploie le nom français Quinault, qu'il nomme « compositeur » et, poursuivant son jeu de mot, « mais non pas compositeur de cinéma » (en russe : « **Кино**-композитора, хотя и не композитора **кино** »). Puis, Eisenstein commence à analyser un morceau du *Troisième entretien*. Il n'en donne même pas le titre – tant il est évident pour lui que les intéressés savent qu'il s'agit des *Entretiens sur Le Fils naturel*, ce qui ne va pourtant pas de soi, puisque la traduction russe de cette œuvre ne fut publiée qu'en 1936, dans le cinquième volume des *Œuvres complètes* de Diderot. D'ailleurs Eisenstein ne la connaissait pas à l'époque – la comparaison des citations le prouve, mais il la citera plus tard, dans « Diderot a parlé du cinéma ». En 1937 en tout cas, il se sert de l'original français et traduit lui-même les morceaux choisis.

La traduction d'Eisenstein est fidèle, ce qui montre qu'il saisit bien les idées du philosophe. Il commence par le monologue de Clytemnestre et son analyse où, selon Eisenstein, il y a des idées très utiles pour le cinéma sonore. Diderot parle de la tragédie musicale et décrit comment le compositeur fera exécuter ces paroles :

[...] Il fera gronder la foudre, il la lancera, il la fera tomber en éclats ; il me montrera Clytemnestre effrayant les meurtriers de sa fille, par l'image du dieu dont ils vont répandre le sang ; il portera cette image à mon imagination déjà ébranlée par le pathétique de la poésie et de la situation, avec le plus de vérité et de force qu'il lui sera possible. Le premier s'était entièrement occupé des accents de Clytemnestre ; celui-ci s'occupe un peu de son

4. Jean-Claude Bonnet, *Diderot. Promenades dans l'œuvre*, Paris, Le livre de poche, 2012, p. 207.

expression. *Ce n'est plus la mère d'Iphigénie que j'entends ; c'est la foudre qui gronde, c'est la terre qui tremble, c'est l'air qui retentit de bruits effrayants*⁵.

Cet exemple permet de démontrer avec évidence où gît l'élément « musical » dans les premières étapes du développement du cinématographe, et comment le cinéma sonore et la conception de son montage se basent sur le passé et lui sont liés. Eisenstein souligne la dernière phrase, qu'il analysera par la suite, et distingue trois moments dans l'exemple cité : 1) la situation pathétique, 2) la poésie pathétique, 3) la mise en musique, où cette image sera représentée « avec le plus de vérité et de force qu'il lui sera possible ». Ces trois phases définissent, selon lui, le schéma de la représentation théâtrale :

- 1) Situation – matière première – anecdote pathétique par son contenu ;
- 2) « poésie », c'est-à-dire première rédaction littéraire rendue pathétique par les moyens de la composition ;
- 3) arrangement musical, c'est-à-dire transfert du texte poétique à un niveau d'expression encore jamais atteint, encore plus puissant et plus impressionnant.

Cet arrangement musical fait qu'on n'entend plus « la mère d'Iphigénie », mais la Colère et l'Horreur à travers la colère et l'horreur de Clytemnestre. Et c'est exactement cette image qui sera représentée « avec le plus de vérité et de force qu'il lui sera possible ». Eisenstein met surtout en valeur le réalisme « dans sa conception élevée et non pas comme une vérité banale ». Cette analyse des idées de Diderot mène à la conclusion que, dans le cinéma, on distingue non seulement les mêmes étapes (d'un seul point de vue ; de plusieurs ; avec une sonorisation), mais que, dans chaque étape, on trouve les mêmes relations qu'au théâtre. Puis vient l'analyse détaillée des étapes et en particulier de la dernière, le film sonore, où il relève les trois mêmes phases. La troisième l'intéresse particulièrement, et le nom de Diderot apparaît de nouveau, quand il affirme que la mélodie elle-même est la généralisation de l'intonation de la voix humaine, ce que Diderot a bien remarqué. Il ne le précise pas, mais manifestement il pense au *Neveu de Rameau*, qu'il trouvait « inoubliable⁶ » :

Quel est le modèle du musicien ou du chant ? C'est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne, qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant,

5. *Entretiens sur Le fils naturel, Œuvres esthétiques*, éd. Vernière, Paris, Garnier, 1968, p. 170.

6. Eisenstein, « L'art de la mise en scène », dans *Œuvres*, t. 4, p. 489.

sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai et plus il sera beau [...]. Écoutez le chant, écoutez la symphonie, et vous me direz après quelle différence il y a entre les vraies voix d'un moribond, et le tour de ce chant ; vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas tout entière avec la ligne de la déclama-tion. Je ne vous parle pas de la mesure, qui est encore une des conditions du chant, je m'en tiens à l'expression, et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant que j'ai lu quelque part : *Musices seminarium accentus*, l'accent est la pépinière de la mélodie⁷.

Peut être Eisenstein pense-t-il aussi à la *Lettre sur les sourds et muets*, où Diderot exprime la même idée⁸. Ce n'est sans doute pas un hasard si le nom Diderot apparaît avec celui de Scriabine qui cherchait à allier les couleurs et la musique, en s'inspirant des écrits du Père Castel, inventeur d'un clavecin oculaire associant couleurs et sons, dont Diderot parle dans sa *Lettre*. En outre, Eisenstein cite en français un passage de la *Lettre sur les aveugles*, publiée dans le même volume de l'édition Assézat et Tourneux, ainsi qu'une lettre de Diderot à Sophie Volland (qu'il lit Vollar)⁹. Tout prouve qu'Eisenstein avait sous la main les *Œuvres complètes* d'Assézat et Tourneux, de 1875-1877, et qu'il les connaissait parfaitement bien.

Mais revenons à « Montage », où Diderot apparaît de nouveau quand le cinéaste réfléchit au rôle de la musique (« une fois de plus Diderot nous est utile »¹⁰). Eisenstein rappelle l'extrait précédent du *Troisième entretien*, en donnant cette fois le titre complet de l'œuvre : « Diderot y examine le problème avec toute l'intensité qui lui est propre. Il se base en premier lieu sur l'homme, mais il examine également son environnement. Il se réfère à sa mise en œuvre dans la musique ». Mais, à ses yeux, le philosophe se limite à la nature et ne prend pas en considération le milieu social, ce que doivent examiner « nos musicologues – héritiers de Diderot¹¹ ».

7. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. J. Fabre, Genève, Droz, 1963, p. 78.

8. « Il crut que la musique était une façon particulière de communiquer la pensée, et que les instruments, les vielles, les violons, les trompettes étaient, entre nos mains, d'autres organes de la parole », Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. Harvey et Hobson, Paris, GF, Paris, p. 99.

9. Eisenstein, « Montage », « Montage vertical », dans *Œuvres*, t. 2, p. 355, 227.

10. Eisenstein, « Montage de ton film », dans *Denis Diderot : Pro et Contra. Denis Diderot dans la critique littéraire, la littérature, la réception esthétique, idéologique et philosophique russes*. Anthologie [Монтаж тонфильма В. Д. Дидро: : Pro et Contra. Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, эстетической, идеологической и философской рецепции. Антология, Saint-Petersbourg, édition de l'Académie russe chrétienne, 2013, p. 696 [désormais *Pro et Contra*].

11. *Ibid.*

Comme l'article n'a pas été achevé, Eisenstein n'a pas étudié le texte de Diderot dans sa profondeur, comme il en avait l'intention d'après sa note : « Examiner l'original et utiliser le livre de Gatchev sur Diderot »¹². L'ouvrage de Gatchev¹³ auquel il fait allusion s'intitule *Les idées esthétiques de Diderot* (1936). Cela montre qu'Eisenstein connaissait non seulement les œuvres du philosophe, mais aussi certaines des études qui lui avaient été consacrées. Le nom de Diderot apparaît encore deux fois dans ses notes :

Diderot a eu de la chance. Il fit le bilan non seulement des dix-huit siècles de culture musicale, mais aussi de tous les siècles avant Jésus Christ. [...] Pourtant nous sommes dans une position bien meilleure que la sienne : devant nous autant de siècles de progrès de l'humanité libérée qu'il en avait derrière lui de l'humanité opprimée !¹⁴

Sur les cinquante pages de l'article, le nom de Diderot est cité onze fois, la première fois au début et la dernière à la fin, tel un fil conducteur. Comme cet article est à la base des idées sur le montage développées plus tard dans d'autres travaux théoriques, il représente un laboratoire où, avec des éléments fondamentaux, assortis de profondes réflexions Eisenstein crée un art nouveau. Et Diderot a joué un rôle très important dans la création du montage ; sans le savoir, il avait parlé du cinéma. « Par ses conceptions hardies et inspirées, Diderot a très précisément l'idée de ce que sera le 7^e Art, de sa formidable capacité intégrative, de ses possibilités logiques, de son dynamisme sans équivalent, de sa vitalité et de ses métamorphoses »¹⁵, écrit Jean-Claude Bonnet.

Il est probable que l'idée d'écrire un article sur ce sujet est venue à Eisenstein au cours du travail sur « Montage 1937 », mais il n'a été écrit qu'en 1943¹⁶. L'article commence par une citation-clé du traité *De la poésie dramatique* : « Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas »¹⁷, qui lui servira de leitmotiv. Une autre épigraphe – *Quod licet Jovi, non licet bovi* – annonce l'objet principal des réflexions

12. *Ibid.*

13. Dimitri Gatchev (1902-1946), théoricien de l'art, philologue et musicologue, fut l'un des éditeurs des *Œuvres complètes de Diderot*. Il pensait que son étude des idées esthétiques de Diderot allait favoriser le développement du réalisme socialiste.

14. Eisenstein, « Montage du ton film », *Pro et Contra*, p. 202.

15. Jean-Claude Bonnet « Diderot a inventé le cinéma », *RDE*, 18-19, octobre 1995, p. 29-31.

16. Il a paru en français en 1984 (trad. Anne Zouboff, *Europe*, n° 661, mai 1994, p. 133-142), et en russe en 1988.

17. Diderot, *De la poésie dramatique*, *Œuvres esthétiques*, op. cit., p. 231.

d'Eisenstein : ce qui n'est pas possible au théâtre est possible au cinéma. L'auteur reprend tout au début le calembour déjà cité, qui joue sur l'homophonie existant entre le nom de Quinault et le mot désignant le cinéma en russe. Cette fois, il confond les deux Quinault (tous les deux cités), en disant que Diderot respectait beaucoup Quinault, tandis qu'il louait dans le *Paradoxe sur le comédien* le jeu de Quinault-Dufresne (1695-1767). Selon lui, ce que Diderot écrit sur l'acteur Quinault-Dufresne n'est pas moins précieux que ce que Diderot, sans le savoir, écrit à propos de l'art cinématographique¹⁸.

L'article est divisé en plusieurs sections. La première est intitulée « Le fils naturel », puisque le cinéma reste encore le fils illégitime du théâtre. En revenant au sens premier du mot « naturel » (qui appartient à la nature, qui n'est pas artificiel), Eisenstein proclame que les liens entre le théâtre et le cinéma sont naturels, et ce problème est effectivement posé dans la pièce de Diderot. « Nous sommes trop paresseux pour consulter les originaux indiqués dans les notes, alors je refuse de les donner, par contre, je serai prolix en citations », écrit Eisenstein, et, par la suite, il cite largement les *Entretiens sur Le Fils naturel*, non pour faire part au lecteur de ses trouvailles inattendues – prédictions cinématographiques imprévues de Diderot –, mais parce qu'il est temps de clarifier les méthodes de travail et d'enseignement au cinéma. Les priorités de Diderot, paradoxalement, coïncident avec les idées contemporaines et peuvent aider à poser et à examiner ces problèmes¹⁹. Une fois de plus, la théorie théâtrale de Diderot est présentée comme moderne.

Il faut noter que les metteurs en scène novateurs comme A. Ostrovski, K. Stanislavski et V. Meyerhold²⁰ ont également apprécié les idées de Diderot et s'en sont inspiré pour leurs réformes théâtrales. Meyerhold soutenait que quelques ouvrages importants suffisaient aux novateurs, dont un volume de Diderot. Or Meyerhold a joué un rôle décisif dans la formation du jeune Eisenstein, lequel entra comme décorateur dans son Théâtre à Moscou, le Proletkult, et en devint bientôt le metteur en scène. Le concept du montage intellectuel de Meyerhold influencera Eisenstein. C'est dans ce théâtre, qu'Eisenstein créa, en 1923, la mise en scène très audacieuse d'une pièce d'Ostrovski, *Le plus malin s'y laisse prendre* (1868). Il la transforma en « montage d'attractions », et y inséra un court film, *Le Journal de Gloumov*, sa première expérience cinématographique.

18. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *Pro et Contra*, p. 637.

19. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *Pro et Contra*, p. 638.

20. Alexandre Ostrovski (1823-1886), Konstantin Stanislavski (1863-1938), Vsévolod Meyerhold (1874-1940) – metteurs en scène qui ont réformé le théâtre russe.

Le sujet favori d'Eisenstein est le jeu des acteurs de cinéma, qui reste encore « le fils naturel » du théâtre, cette fois-ci non plus au sens de « non-artificiel », mais bien d'« illégitime » : qui ne correspond pas à l'art cinématographique²¹. Il analyse les similitudes et les différences entre l'acteur de théâtre et l'acteur de cinéma ; et il en arrive logiquement à la conception du quatrième mur, étroitement liée aux recherches et aux expériences du jeune Théâtre d'art de Moscou, dont le rêve était que les acteurs « vivent » sur la scène comme dans un salon.

Le co-fondateur du Théâtre d'art (1897) fut Stanislavski, fameux créateur de son « système » de formation. Les acteurs y apprenaient à jouer leurs rôles en se rappelant leurs propres expériences et en les répétant pour maîtriser la technique, stimuler la créativité individuelle et l'imagination, pour accéder enfin à une interprétation plus authentique. Sa méthode est exposée dans *La formation de l'acteur* (1936). Aux acteurs qui « jouent d'âme » et dont le jeu est très inégal, par impossibilité de jouer avec la même ardeur deux fois de suite, il oppose les acteurs qui jouent de réflexion, qui étudient la nature humaine en essayant de l'imiter, et puisent leur inspiration dans l'imagination et la mémoire, notions-clé de sa « psychotechnique »²². On reconnaît facilement les idées de Diderot exposées dans le *Paradoxe sur le comédien* :

Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête²³.

Le Paradoxe sur le comédien fut traduit en russe trois fois : en 1882, 1922 et 1923. Les deux dernières éditions furent préfacées par A. Lounatcharski (1875-1933), commissaire du peuple à l'Instruction publique, critique d'art, théoricien du théâtre qui commence par ces mots : « Je pense que dans la littérature sur le théâtre il n'y a pas de diamant plus brillant que le fameux *Paradoxe sur le comédien* »²⁴. La

21. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *Pro et Contra*, p. 639.

22. Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur* [Работа актера над собой], dans *Pro et Contra*, p. 550-578.

23. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, *Œuvres esthétiques*, éd. Vernière, p. 307.

24. A. Lounatcharski [Предисловие к книге Д.Дидро «Парадокс об актере»], dans *Pro et Contra*, p. 535.

réédition de l'ouvrage marque l'intérêt qu'il suscitait durant ces années-là parmi les théoriciens du théâtre et les metteurs en scène.

Pour Eisenstein, qui exige un jeu réaliste au cinéma, cette idée n'est pas du tout nouvelle, et comme pour le prouver il cite le début des *Entretiens* : « il ne s'agit point d'élever ici des tréteaux ». Puis, cet autre extrait situé à la fin des *Entretiens* :

MOI. Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ?

DORVAL. Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi ! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même ?²⁵

La section suivante s'intitule « Diderot voulait la même chose ». Eisenstein y affirme que les réflexions de Diderot restent pertinentes, en 1898, pour le Théâtre d'art et pour le cinéma. D'après Eisenstein, seul le cinéma peut mettre en œuvre les principes de Diderot, qui exige vérité et vraisemblance²⁶. En effet, seul le cinéma met à exécution l'idée du quatrième mur. L'acteur, qui n'est plus limité par les dimensions de la scène, n'est plus obligé de parler fort et de se tourner vers les spectateurs, il a la possibilité de s'exprimer, de bouger, d'agir en fonction de la nécessité intérieure et de l'interaction avec le partenaire. Ce qui est permis au cinéma ne l'est pas au théâtre²⁷ ! Après avoir étudié les pratiques cinématographiques en URSS et à l'étranger, Eisenstein reprend son idée-clé dans le sous-titre « Diderot a parlé du cinéma, ou Postface pour les gourmets ». Selon lui, Diderot prévoyait non seulement le transfert de l'action d'un point à un autre grâce au montage, mais il voulait que le spectateur suive les péripéties du dialogue en témoin invisible grâce à la caméra glissant sur des rails, ce qui correspond au montage invisible. L'idéal, pour Diderot, est l'unité de lieu pour chaque phase de l'action, et ce principe sert de base au réalisateur : il choisit pour chaque cadre un point de vue permettant de le montrer de la façon la plus claire et la plus représentative.

« Revenons à Diderot », écrit Eisenstein dans la dernière partie, puisqu'il y a toutes les raisons de le faire. Car Diderot ne se contente pas du montage par phases, en suivant les déplacements du père de l'allée au salon : il critique la loi de frontalité, jugée horrible par Eisenstein dans « nos films de conversations ». Puis suit une longue citation qui s'achève par ces paroles de Dorval : « Je pense, pour moi,

25. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 148-149.

26. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *Pro et Contra*, p. 644-645.

27. *Ibid.* p. 646-647.

que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre »²⁸. « Paroles d'or ! », s'exclame Eisenstein qui poursuit :

Qui n'aurait pas honte d'entendre cet appel qui nous arrive de la tombe lointaine du XVIII^e siècle et qui résonne de toute sa fraîcheur comme l'appel à travailler la forme de son œuvre – à réaliser la trame parfaite du drame dans le mouvement parfait de sa représentation, dans les moments décisifs de l'action articulés nettement par l'austérité de la composition des cadres ? C'est de cette manière que Diderot voit le tableau (le cadre) en tant qu'un élément indissociable du drame. Mais il le voit de la même manière dans le système du montage, bien qu'il n'utilise pas ce mot, du montage qui est, à son avis, la condition nécessaire de la tension suprême, de l'intensité de l'action. Il est tout à fait frappant à quel point tout ce que Diderot écrit dans le même extrait, sur la nécessité d'alterner et d'entremêler des scènes muettes et parlées, est actuel pour résoudre le problème du son²⁹.

Roland Barthes, dans son article « *Diderot, Brecht, Eisenstein* » (1973), écrit que c'est Diderot qui a élaboré la théorie de la mise en scène, du tableau réalisé sur scène, et que ce tableau est l'essence du montage d'Eisenstein³⁰. L'esthétique de Diderot se fonde sur l'identité de la scène théâtrale et de la peinture ; cependant le peintre ne peut choisir qu'un seul moment qui doit être chargé de sens. Selon lui, le cinéma d'Eisenstein représente de tels moments. Par conséquent, le cinéaste fut le fondateur du réalisme socialiste, tout comme Diderot fut le fondateur du drame bourgeois. L'article d'Eisenstein s'achève d'ailleurs par trois grandes citations tirées des *Entretiens*³¹, suivies de cette remarque : « On pourrait croire qu'il s'agit ici du culte de l'absence de forme et du refus de la discipline artistique ? Je pense que la présence de ma signature au bas de cet article écarte une telle interprétation »³², conclut Eisenstein.

Ostrovski, qui lisait Diderot en français et connaissait apparemment non seulement ses ouvrages sur le théâtre mais aussi *La Lettre sur les sourds et muets*, s'inspira de ses idées pour appliquer le réalisme et le naturalisme sur la scène. Stanislavski mit à la base de son « système » la distinction entre les deux types d'acteurs définie dans le *Paradoxe*.

28. Diderot, *Entretiens sur Le fils naturel*, *op. cit.*, p. 90.

29. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *art. cit.*, p. 655-656.

30. Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Cinéma. Théorie/lectures*, *Revue d'esthétique*, n° spécial, 1973, Paris, Klincksieck.

31. *Entretiens sur Le fils naturel*, *op. cit.* p. 114-115, 100, 101-102.

32. Eisenstein, « Diderot a parlé du cinéma », *art. cit.*, p. 141.

Meyerhold, utilisa avec succès la pantomime dans son théâtre. Mais parmi les artistes de cette époque, c'est sans doute Eisenstein qui poussa le plus loin le dialogue avec les textes de Diderot.

Véronika ALTACHINA
Université d'État de Saint-Pétersbourg