

Jean-Claude Bonnet

DIDEROT AUJOURD'HUI

Diderot ne s'est inscrit que très progressivement dans la mémoire française. Son cas est bien différent de celui de Voltaire ou de Rousseau qui sont l'un et l'autre consacrés comme grand écrivain national de leur vivant. Dès l'institution du Panthéon en 1791, les cendres de Voltaire y sont transférées et celles de Rousseau en 1794. Diderot n'a pas eu cet honneur. En 1913, à l'occasion du bicentenaire de sa naissance, Maurice Barrès prononce à la chambre des députés un discours contre un projet de panthéonisation de l'écrivain, auquel il reproche d'être un agitateur, incapable de rassembler, et d'être une figure de division plutôt que du consensus national. Si Diderot a mis deux siècles à prendre place dans notre mémoire à côté de Voltaire et de Rousseau, c'est parce qu'à la différence de ceux-ci, il a choisi de consacrer sa vie à des ouvrages pour la plupart posthumes (excepté l'*Encyclopédie*, le théâtre, les *Bijoux indiscrets* et quelques textes philosophiques). Il explique à son ami, le sculpteur Falconet, que parier sur la postérité n'est pas le fait d'un insensé. Cela est prudent. Depuis son incarcération en 1749 après la publication de la *Lettre sur les aveugles*, Diderot a décidé qu'il n'avait pas la vocation du martyr, mais surtout, il est convaincu, comme Stendhal, que l'écrivain qui innove n'aura de suffisants lecteurs que beaucoup plus tard, comme il l'explique dans l'*Eloge de Richardson*: "Franchir les barrières que l'usage et le temps ont prescrites aux productions des arts", et "fouler aux pieds le protocole et ses formules", retarde bien au delà de la mort de l'auteur la reconnaissance qu'il attend de ses oeuvres. Diderot s'en remet avec confiance à la postérité parce que, selon ses déclarations d'une des *Lettres à Falconet* (10/1/1766), l'invention de l'imprimerie et celle de la poste ont mis définitivement à l'abri les chefs d'oeuvre des "littérateurs", qui ont par là beaucoup plus de "certitude d'être jugés au tribunal de l'avenir" que ceux du sculpteur, menacés par mille causes physiques". Le choix de l'écrit posthume, c'est une façon légère, malicieuse et patiente de s'adresser aux lecteurs futurs dans un envoi risqué et fragile, mais en même temps certain de sa destination. Cela explique la fortune extrêmement singulière de l'oeuvre qui paraît entièrement conçue pour mettre en défaut les méthodes habituelles de l'histoire littéraire, aussi bien en ce qui concerne l'édition que l'interprétation.

Il semble qu'on arrivera jamais à rassembler le corps de l'oeuvre. Depuis deux siècles se sont succédées des éditions qui se présentaient comme complètes, et qui laissaient indéfiniment un reste à dé-

couvrir. Dans l'édition Naigeon de 1798 manquaient, entre autres écrits, *Le Rêve de d'Alembert*, le *Neveu de Rameau*, les *Lettres à Sophie Volland*. L'édition Paulin de 1830 révèle les *Lettres à Falconet*, le *Voyage à Bourbonne et à Langres*. L'édition Assézat de 1895 ajoute les *Éléments de physiologie* et la *Réfutation d'Helvétius*. Au milieu du XX^e siècle Herbert Dieckmann publie des inédits du fonds Vandeuil (*L'apologie de Galiani*, ouvrage essentiel pour comprendre l'évolution de la pensée économique et le *Commentaire sur Hemsterhuis* aussi capital pour le matérialisme du philosophe). Editer Diderot apparaît comme une mission impossible et pleine de traverses. Le cas du *Neveu de Rameau* est le plus illustre de cet imbroglio, puisque la première édition française de 1821 de Du Saur et Saint-Geniès était un faux à partir de la traduction de Goethe de 1805. Le manuscrit autographe sera acheté par hasard sur les quais par un érudit en 1891. Cet extraordinaire roman bibliographique¹ a connu d'autres épisodes au milieu du XX^e siècle. Herbert Dieckmann a raconté le détail de ses pègrinations et de ses déconvenues. Après avoir buté en 1937 sur le manque de coopération regrettable d'André Babelon, sans doute jaloux de camper seul sur l'oeuvre de Diderot, il dut affronter en 1948 les réticences du baron Le Vasseur qui avait en sa possession le fonds Vandeuil dans son château près de Fécamp, entreposé sous le toit "à l'étage des domestiques" et ayant échappé miraculeusement aux ravages du feu comme aux dégâts des intempéries. Trouvant enfin sa première alliée en Mlle Henriette la gouvernante, il put commencer de répertorier le fonds d'inédits, l'emporter aux États-Unis malgré la suspicion des douanes, et, une fois classé en 1959, en faire don solennellement, mais non sans mal, à la Bibliothèque Nationale. C'est en Union Soviétique que quelques chercheurs français désespèrent aujourd'hui, en dépit de leur patience et parfois de leur ruse digne de Sherlock Holmes, de réunir les manuscrits ou les livres de Diderot, dispersés dans différents fonds de Moscou et de Léninegrad. Le pays qui a pourtant salué souvent "le grand matérialiste français", semble peu enclin à faciliter les recherches et la collaboration scientifique, et n'a pas suscité de vocations diderotiennes. Une nouvelle édition des oeuvres complètes est en cours au Centre National de la recherche scientifique et aux éditions Hermann. On tente de définir actuellement la participation personnelle de Diderot à ces grands ensembles collectifs que sont la *Correspondance littéraire* et *L'Histoire des deux Indes*. Il est difficile d'attribuer et de dater ces fragments, car les textes ont été souvent revus par Grimm ou Raynal, avec en plus des phénomènes d'interférences et de pastiches réciproques, si bien que les critères sont minces et flottants. D'autre part, beaucoup de textes de l'oeuvre ont été malheureusement revus par Naigeon, Angélique Diderot ou le gendre Vandeuil, qui ont voulu adoucir, mettre de

l'ordre et parfois rendre l'ouvrage plus convenable pour les lecteurs de leur temps. Il n'est pas toujours possible d'avoir recours à l'original et la textologie moderne, dans son analyse génétique, est confrontée à une dispersion de textes pleine de pièges. Comment classer les variantes et les marginalia? Qu'est-ce qu'annoter un texte de Diderot? Il apparaît que, sur ce point particulier, l'oeuvre entraîne l'éditeur dans le vertige d'une dénotation illimitée, alors qu'il conviendrait sans doute d'imaginer une nouvelle conception de la note sur le modèle des renvois encyclopédiques, c'est à dire plutôt du côté de la structuration de l'oeuvre dans son système d'échos internes, que d'une illusoire exhaustivité référentielle.

De la même façon qu'il met à l'épreuve la bonne volonté et la perspicacité des éditeurs, en se cachant et brouillant les pistes, Diderot égare infiniment la lecture et le travail d'interprétation. Le très long délai et l'exceptionnelle lenteur pour que l'oeuvre soit enfin perçue pour ce qu'elle est dans la singularité de son dispositif, tient à ce qu'elle est incompatible avec l'histoire littéraire, telle qu'elle se constitue au cours du XIX^e siècle, et absolument inappropriée à ses procédures. La tradition biographique, qui de Sainte-Beuve à Lanson, tâche toujours de faire coïncider de façon non contradictoire un auteur et une oeuvre, n'a aucune validité dans le cas de Diderot qui s'emploie à masquer tous les repères. Croyant avoir découvert l'auteur, Sainte-Beuve a déduit de ce portrait "ressemblant" (de la girouette langroise) que l'oeuvre était décousue et composite. L'anecdote biographique était le moins sûr chemin pour comprendre la secrète composition de l'ensemble. Les écrits de Diderot résistent en général à toute recherche d'identification et de spécification des voix dans un texte, du genre de celui-ci, des critères qui composent un temps et un espace réalistes. L'attribution dogmatique des rôles et l'établissement d'un fil chronologique, sont les deux principales ornières de l'interprétation dans son ressassement stérile. Prenons encore une fois l'exemple du *Neveu de Rameau* qui est un dialogue entre le neveu du grand Rameau et Moi (le personnage du philosophe). Hegel a été le premier à vouloir choisir entre les deux personnages, dans sa lecture de 1805 de la *Phénoménologie de l'esprit*. Il dévalue la voix du philosophe qui lui paraît monotone et "taciturne" (c'est celle de la conscience honnête et aveugle) alors que le neveu incarne à ses yeux la "franchise" de la conscience déchirée qui permet de concevoir la perversion du monde réel. D'autres commentateurs au XX^e siècle ont au contraire préféré le philosophe au neveu. En fait (même si Hegel a parfaitement le droit d'utiliser le texte à sa guise et pour les besoins de sa thèse philosophique), ces voix n'ont pas à être identifiées de cette façon péremptoire. Aucune n'est véritablement celle de Diderot. On a de même trop longuement débattu pour sa-

voir à quel genre littéraire se rattache le *Neveu de Rameau*, pour arriver à la conclusion qu'il s'agirait de la satire Ménippée, un genre précisément indéfini et qui est plutôt le mélange de tous les autres. Quant aux repères spatio-temporels, l'auteur en a très volontairement perturbé l'agencement réaliste. Pour bien comprendre la disposition de l'oeuvre de Diderot, il est éclairant de la confronter à celle de Rousseau. Plus que d'une simple querelle ou d'une opposition de tempérament, il s'agit entre eux d'une différence de philosophie: celle de Rousseau est une philosophie de la conscience et du sujet, une philosophie de l'écart et du saut; celle de Diderot est une philosophie matérialiste de la continuité qui ne se fonde ni sur la notion de vérité, ni sur celle de nature humaine. Cela implique un rapport différent à l'écriture, à la fiction et surtout une conception opposée de l'oeuvre. Alors que l'écriture, dans le cas de Rousseau, concourt à une constitution et une manifestation de soi très volontaires et systématiques, Diderot préfère l'éclipse, la dissolution et le masque. Même quand il dit "je", il ne se met pas à l'abri de la fracture des signes dont il ne redoute en aucune façon l'incertitude spéculaire. Il fonde et perd sa voix dans la variation d'un concert dialogique et le feu joyeux d'une énonciation pluralisée. Il préfère à tout la conversation et le cadre épistolaire, c'est-à-dire dans ses oeuvres: la traduction, l'entretien, le commentaire, la réfutation, le dictionnaire. Sans craindre les parasites et les contrefaçons, il s'abandonne à la plasticité des arts et affronte parfois le vide et le rien, au risque d'apparaître à beaucoup comme un auteur inabouti et inconsistant, ce qui n'a pas manqué pendant longtemps. Cette oeuvre abandonnée au hasard avec beaucoup plus de confiance dans la postérité que de négligence, a une inépuisable vitalité. C'est un organisme irréductible et résistant, qui attend son heure, c'est-à-dire par exemple la critique de la tradition biographique et positiviste de l'histoire littéraire dans le grand moment structuraliste des années soixante du XX^e siècle. Jacques Derrida, Roland Barthes et Michel Foucault ont fait, chacun en son lieu, le procès de l'humanisme dans lequel ce dernier voyait une sorte de retard moyenâgeux. La pensée archéologique de Michel Foucault qui met en question les unités de l'oeuvre et du livre et une certaine fonction d'expression, permet aujourd'hui d'interpréter et de mieux lire l'oeuvre de Diderot, tellement (et d'une façon inconcevable jusque là) traversée par l'absence et l'altérité, et dont nous savons maintenant qu'elle n'aura jamais de visage.

Aujourd'hui que l'oeuvre est enfin lue et disponible dans tous ses développements et ses jets surprenants, on peut se demander quels en sont les aspects les plus actuels pour un lecteur de 1984. Les préoccupations de Diderot sont si diverses qu'on pourrait multiplier les centres d'intérêt. Par exemple la pensée économique et politique mérite-

rait de retenir l'attention, avec la grande thématique anticoloniale de *L'histoire des deux Indes*, ou bien les hésitations de Diderot (dont les évaluations ne sont jamais figées) entre une conception libérale et une économie morale d'intervention. Trois aspects de l'activité de Diderot paraissent intéresser particulièrement aujourd'hui: l'entreprise encyclopédique, la dimension matérialiste de l'oeuvre, et surtout la théorie des arts. Dans notre époque de journalisme et de télévision où tous les savoirs se mêlent, un des traits les plus contemporains de Diderot est son goût pour un type de connaissance très ouvert où s'opèrent tous les branchements possible. Avec l'*Encyclopédie*, il a parcouru tout le savoir de son temps par une capacité particulière à se porter vers l'extérieur et à se rendre disponible au réel. Voltaire l'appelle Pantophile, Michelet admire son activité infinie, Sainte-Beuve voit en lui "le journaliste moderne" et le "plus hospitalier des esprits": Diderot est parfaitement accordé à l'expansion des Lumières, au déploiement extraordinaire de l'édition et de la presse, alors que Rousseau dénonce très tôt cette civilisation des média qu'il pressent, et dans laquelle il aperçoit un risque d'universelle acculturation. Barrès décréait un peu légèrement en 1913, dans son discours à la chambre des députés, l'extinction définitive de l'esprit encyclopédique ("dont nous sommes las jusqu'à la nausée"). Il affirmait que "le 18^e siècle qui voudrait durer encore achève de mourir" et que "nous avons bien fini de lui demander des conseil de vie". Barbey d'Aurevilly dans son *Goethe et Diderot* avait déjà proclamé la ruine de la cathédrale encyclopédique où Diderot "perdit sa lyre" et se "noya". Certes, l'*Encyclopédie* n'a plus pour nous de valeur informative et son contenu est périmé, mais l'entreprise continue de nous fasciner par son caractère hardi et neuf. Diderot fut le responsable du plus grand projet d'édition jamais conçu, le patron et le capitaine de cet immense ouvrage de 28 grands volumes dont 11 de planches, qui a occupé mille ouvriers pendant 25 ans et qui devait "changer la façon commune de penser". Il en a conçu la structure, c'est-à-dire "l'esprit de combinaison" à travers le système des rubriques et des renvois, et s'est intéressé surtout au progrès de la "nomenclature", à la description des arts mécaniques, aux planches. Ayant ainsi satisfait sa "curiosité effrénée" et compris la continuité de l'industrie humaine, il a tiré pour ses oeuvres ultérieures un immense profit de cette expérience fondatrice et qui nous apparaît si moderne en raison du caractère combiné, fragmentaire et polyphonique de l'*Encyclopédie*.

La dimension matérialiste de l'oeuvre n'a été perçue et acceptée que très récemment. Voltaire l'avait devinée dès la parution de la *Lettre sur les aveugles* de 1749, mais il faut attendre le milieu du vingtième siècle (avec par exemple l'édition du *Commentaire su Hemsterhuis*) pour qu'on reconnaisse dans ce trait particulier et distinctif, la

cohérence du tout. Pendant le dix-neuvième siècle, parce qu'on n'avait qu'une connaissance partielle des écrits de Diderot et pour des raisons polémiques, on s'en tient à une conception dévaluante de ce matérialisme: le philosophe devient un héros poissard auquel on reproche d'abord sa vulgarité. L'université (Faguet, Lanson) se déshonore en dénonçant son manque de goût à partir d'un portrait imaginaire, très imaginaire, très caricatural: il est peuple, il mange trop, il ne connaît pas les bonnes manières. Barbey d'Aurevilly se complaît dans la polémique en présentant un matérialiste engorgé d'un épais sang rouge et d'un trop plein d'humeurs. Ces lieux communs excrémentiels jettent pour longtemps un pesant voile métaphorique sur la forte logique de l'oeuvre et son système. Cette corporéité que le dix-neuvième siècle a tant décriée chez Diderot, et parfois si bêtement, est pourtant ce qui fait de lui notre contemporain le plus vif. Au milieu du vingtième siècle, il est enfin reconnu comme grand écrivain matérialiste. Ce juste renouvellement de perspective a aussi des raisons idéologiques. C'est surtout le fait du parti communiste français qui veut trouver des origines françaises au matérialisme dialectique. Parce que Marx, Engels et Lénine, ont marqué beaucoup d'intérêt pour Diderot, à travers la lecture très partielle que Hegel en avait faite, on voit en l'encyclopédiste l'écrivain tout désigné pour porter l'étiquette de grand matérialiste français. Que peut-on dire aujourd'hui de ce matérialisme en prenant un peu de champ par rapport aux polémiques et aux débats idéologiques? C'est à partir des sciences de la nature et du savoir médical de son temps (de la physiologie) que Diderot a conçu son système matérialiste (sa "diable de philosophie" selon son expression) qui n'est jamais dogmatique. Cette philosophie est l'élément déterminant dans l'organisation de l'oeuvre et la conception d'une écriture. Si la substance est une, si la nature est liée à la nécessité, si Dieu n'existe pas, nous ne sommes que des êtres relatifs dans un univers chaotique et précaire, car il n'y a plus ni cosmos, ni vérité, ni nature humaine. Mais d'autre part, au sein de la matière éternelle et sensible, existe une grande harmonie entre le monde et la pensée. De là vient l'assurance jamais effrayée de Diderot qui n'a pas peur du vide, sa familiarité avec les choses et sa curiosité pour dévoiler le profond secret de la vie, curiosité qui ne connaît pas la pudeur et qui n'est pas obscène. De là aussi, l'élégance et la saveur d'une sagesse dans la tradition de Lucrèce. Beaucoup plus qu'un credo ou qu'une référence idéologique, la dimension matérialiste est ce qui nous permet aujourd'hui de mieux comprendre, après des décades d'errance positiviste, la forme singulière de l'oeuvre et de dépasser tous les écueils sur lesquels avait buté jusque là l'histoire littéraire.

L'aspect le plus actuel et le plus vivant de l'activité de Diderot, est

sa réflexion sur les arts et son expérience de la fiction, dont Goethe avait noté très tôt l'importance à propos du *Neveu de Rameau*. Si Diderot a pu innover à ce point dans le domaine esthétique, c'est par sa démarche de théoricien. Encyclopédiste et homme de savoir, il n'a aucunement renié la force de l'imagination. Il affirme souvent l'analogie de la vérité et de la fiction, car "le poète qui feint" et "le philosophe qui raisonne" ont chacun "l'expérience de l'enchaînement nécessaire des phénomènes". L'attitude expérimentale et l'esthétique ne sont jamais séparées. A partir de l'observation scientifique et philosophique des infirmes, l'encyclopédiste conçoit un nouveau théâtre et invente la mise en scène au sens moderne. En étudiant les aveugles, il s'interroge sur une audition intense. En observant les sourds, il a l'idée d'un regard actif. 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. Il prétend qu'alors, il se bouchait les oreilles. C'est en réfléchissant ainsi sur le "manque" et le système de complémentarité entre les différents arts, qu'il a pu fonder son esthétique du composé², c'est-à-dire de la dissonance, de l'hétérogénéité et de l'entassement des effets esthétiques, par quoi le spectacle se construit et se distribue en plusieurs lignes rivales. La "scène composée", telle qu'elle est définie dans le *Discours sur la poésie dramatique*, est un mélange de pantomimes et de scènes parlées, une accumulation féconde d'événements différents qui font éclater la symétrisation monologique et enrichissent de façon radicale et irréversible l'espace théâtral. Les *Entretiens sur le Fils naturel* annoncent et appellent un "homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer partie de la réunion des deux scènes et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se tenait toujours...". Nul mieux que Diderot n'a indiqué les contaminations fécondes entre les différents arts parce qu'il s'est émancipé de la théorie classique de l'imitation illustrée en 1746 par l'ouvrage de l'abbé Batteux (*Les Beaux arts réduits à un même principe*), et selon laquelle la poésie et la rhétorique devaient jouer un rôle fédérateur. Grâce à son attitude expérimentale et sa réflexion sensualiste, Diderot a progressivement découvert la spécificité de chaque art et, particulièrement, à travers Chardin, de la peinture qui a un rôle capital dans sa théorie dramatique. En se fondant sur la référence picturale, il pense un espace scénique plus intériorisé (plus de banquettes sur la scène, mais des fauteuils au parterre) auquel il faut astreindre et sur lequel il faut fixer l'attention du spectateur. Il s'emploie à décrire l'art nouveau dans tous les domaines. Il s'agit à chaque fois de développer les possibilités expressives: en libérant le corps du danseur et celui de l'acteur, en inventant des rapports plus riches entre la musique et le livret, entre le

texte et la mise en scène. Malheureusement, cet extraordinaire renouvellement théorique venait trop tôt et Diderot n'a jamais pu en raison de scléroses corporatistes et de résistances multiples à cette hardiesse de la modernité, réaliser effectivement sa géniale vision d'un nouveau théâtre. C'est à cet échec que nous devons l'allégresse du Neveu de Rameau, ce comédien rêvé dont les performances irréprésentables ne se réalisent supérieurement que sur la scène abstraite et illimitée du texte littéraire.

Il y a quelques années, avec Maurice Blanchot et Jacques Derrida s'autorisant de Mallarmé, on insistait plutôt sur l'expérience de l'écriture comme silence et concentration. Rousseau apparaissait alors comme le premier écrivain moderne. Aujourd'hui, avec la narratologie et le nouvel intérêt pour la pragmatique, on reconnaît mieux la formidable invention narrative de Diderot et surtout sa vigueur vocalique³. Le fait de dévoiler les complexes détours de la mimésis, n'empêchent pas l'irruption d'une voix intempestive. La grande liberté romanesque de Diderot et sa gaieté de conteur, ont actuellement une prodigieuse descendance, que ce soit dans la malice d'Italo Calvino ou de Georges Perec, chez Alain Robbe-Grillet ou dans le dernier Aragon masqué. A la paresse de la routine, ces écrivains préfèrent tous un joyeux laboratoire romanesque qui transforme les codes et parcourt toutes les possibilités. La postérité la plus vive de Diderot tient à la force pratique et théorique de sa réflexion sur les arts, dont la preuve est donnée par les multiples scènes qui s'ouvrent ici et là pour adapter ses oeuvres au cinéma ou au théâtre. Sa perspicacité anticipatrice fut si grande dans l'étude des interactions du visuel et du verbal, que nous n'en finissons pas d'épuiser les virtualités figuratives de ses textes. Les adaptations cinématographiques, aussi différentes soient — elles, sont toutes inspirées par un effort expérimental⁴: Robert Bresson dans *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) utilise tout ce que le cinéma a “de moyens en plus” pour trouver des équivalents de la rapidité, de l'ellipse et en général de l'énergie chez Diderot; Jacques Rivette fait de *La Religieuse* (1967) un manifeste de la Nouvelle Vague avec une importante recherche sur l'étagement des sons in et off, et sur une discontinuité d'épouvante; Michael Snow dans son *Neveu de Rameau* de 1974, qui n'est pas une adaptation littérale mais un film expérimental, fait un catalogue des codes et des registres filmiques. On peut considérer, de même, que l'oeuvre cinématographique d'Alain Robbe-Grillet, est une transposition de l'interrogation diderotienne sur le récit. C'est au théâtre que Diderot remporte aujourd'hui le plus grand succès et particulièrement avec le *Neveu de Rameau* dans l'adaptation de Pierre Fresnay reprise par Michel Bouquet, où le personnage du neveu donne lieu à une formidable performance d'acteur. L'adaptation de Jean-Marie Simon à la

Cartoucherie de Vincennes recréait l'espace du Café de la Régence où les spectateurs prenaient place, et développait plutôt l'aspect visuel du spectacle. Dans son adaptation des *Entretiens sur le Fils naturel* à l'Odéon, et sa mise en scène de *Est-il bon? Est-il méchant?* à la Comédie française, Jean Dautremay poursuit cette même actualisation féconde et nécessaire de la dramaturgie diderotienne. Retenons surtout l'hommage à Diderot de Milan Kundera avec l'adaptation intitulée *Jacques et son Maître*, où le romancier tchèque, fasciné par la "scène sans décor" du roman et le jeu sceptique de l'oeuvre, réussit à en transposer l'allègre polyphonie au théâtre. Autant de signes que l'heure de Diderot a sonné, après une longue patience, et que l'encyclopédiste inspirera encore à l'avenir beaucoup de recherches et de réflexions nouvelles dans le domaine des arts.

Note

1. Voir sur ce point la Table ronde du CNRS sur l'édition des oeuvres complètes de Diderot organisée par G. Dulac, J. Proust et J. Varloot (Paris du 2 au 4 juillet 1984).

2. Dans un article intitulé "Diderot, Brecht, Eisenstein" (paru en 1973 dans *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques, T. 3, Le Seuil 1982), Roland Barthes a indiqué la ligne théorique qui relie le "tableau" selon Diderot, le plan eisensteinien et la scène épique de Brecht. Dans un texte de 1943, dont la traduction vient de paraître dans le N° de la revue *Europe* consacré à Diderot (mai 1984), Eisenstein remarque combien les conceptions de Diderot contre la symétrie pour les scènes alternées et la combinaison de pantomime et de phrases, annoncent les préoccupations du théâtre à la fin du XIX^e siècle, et surtout celles du cinéma. La réflexion de Diderot fournit des éléments pour analyser le plan, le point de vue, le montage.

3. Gérard Genette note dans son dernier ouvrage, *Nouveau discours du récit* (Le Seuil 1983): "Le récit sans narrateur, l'énoncé sans énonciation me semblent de pures chimères... si je rencontrais un tel récit, je m'enfuirais à toutes jambes: récit ou pas, quand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur me parle. Et comme je ne suis encore ni sourd ni muet, il m'arrive même de lui répondre" (p. 68).

4. Voir à ce sujet *Interpréter Diderot aujourd'hui* (Le Sycomore 1984), colloque de Cerisy sous la direction d'E. de Fontenay et de J. Proust, et particulièrement les études sur les adaptations cinématographiques par J.C. Bonnet, F. Jost, Eva M. Stadler, P. Roger.

5. Voici comment Milan Kundera présente son travail d'adaptation de *Jacques le fataliste* pour la scène:

"Renoncer à l'unité stricte de l'action et créer la cohérence de l'ensemble par des moyens plus subtils: par la technique de la polyphonie (les trois histoires ne sont pas relatées successivement mais sont entremêlées), et par la technique des variations (les trois histoires sont en fait chacune la variation de l'autre). (Ainsi cette pièce qui est une "variation sur Diderot" est en même temps un "hommage à la technique des variations" de même que l'a été, sept ans plus tard, mon roman *Le livre du rire et de l'oubli*). (*Jacques et son maître*, collection "Le manteau d'Arlequin", Gallimard, 1981).