

Introduction

« Robespierre sort de son tombeau, veut se relever. La foudre tombe et met en poudre le monstre. [...]. Au milieu du chaos on voit se lever une étoile brillante dont le centre porte ces mots : 18 Brumaire. Bientôt les nuages se dissipent et laissent apercevoir le pacificateur. Il vient offrir une branche d'olivier à Minerve, qui la reçoit. Mais elle en fait une couronne qu'elle pose sur la tête du jeune héros français¹. »

Tel est le récit d'une fantasmagorie proposée en 1800 à des spectateurs parisiens par Etienne-Gaspard Robert, dit Robertson (1763-1837). Physicien et illusionniste, Robertson subjugue le public avec son Fantoscope, lanterne magique montée sur roues qui produit l'illusion de scènes animées. Muni de cet instrument incontournable du précinéma, Robertson peut être vu comme l'un des précurseurs de Méliès. À l'instar du théâtre d'ombres, ce médium précinématographique n'hésite pas à traiter l'actualité politique et offre déjà une incarnation de l'imaginaire de la Terreur propre à frapper l'esprit des spectateurs. Cet ancêtre du cinématographe se saisit de la matière encore brûlante de la Révolution française, à laquelle plus tard le cinéma ne cessera jamais de revenir.

De fait, l'art cinématographique et le processus révolutionnaire sont ontologiquement liés. Il faut revenir à l'acception première du terme « révolution² », soit un mouvement brusque provoquant un changement radical. Le cinéma procède d'une double révolution : par son procédé technique en lui-même et son impact sur le monde des spectacles. D'une part, le cinématographe, appareil de prise de vue réversible en appareil de projection, opère un effet de *revolvere*, mouvement circulaire de la bande de pellicule. D'autre part, l'avènement du cinéma comme art, comme industrie et comme loisir de masse, ne consiste en rien d'autre qu'en une révolution des arts du spectacle. Ainsi, la séance du 28 décembre 1895 au Grand Café peut être vue comme le « Serment du jeu de Paume » de la révolution cinématographique³. Le mouvement est au cœur de ces deux événements. Dans un cas, c'est le mouvement du transfert de souveraineté du roi vers la nation ; et dans l'autre, le mouvement de l'image qui fait entrer le spectateur dans une perception nouvelle du monde. La Révolution française est également le moment clé de l'histoire contemporaine où les idées politiques qui ont

traversé le XVIII^e siècle s'incarnent, « prennent corps⁴ ». Or, le cinéma est l'art capable de donner l'expérience sensible de réalités qu'on aurait pu juger pour toujours inaccessibles. La Révolution et le cinéma sont aussi étroitement liés à la notion de modernité. Modernité politique, avec « l'invention de la démocratie » lancée par la Révolution⁵ et art moderne par excellence, avec cette nouvelle forme de représentation qu'est le cinéma, construite en dehors de l'esthétique académique⁶. Ces liens de nature qui unissent le cinéma et la Révolution contribuent à rendre pertinente l'étude de la reconstitution de cette période historique par l'art cinématographique.

Jean-Clément Martin, historien de la Révolution française qui s'est particulièrement intéressé aux enjeux de mémoires, rappelle que l'histoire est immanquablement nourrie des tragédies collectives et personnelles, transmises par les souvenirs, les idéologies et les imaginations. L'étude des imaginaires historiques, ces terres situées aux « frontières indécises de l'histoire et de la fiction⁷ », fait donc pleinement partie du rôle de l'historien. Ce travail est particulièrement opportun dans le cas de la Révolution française parce que la période fut incontournable dans le débat politique français du premier XX^e siècle. L'épopée révolutionnaire, matrice de notre histoire contemporaine, possède une force avec laquelle peu de périodes historiques peuvent rivaliser. De ce fait, elle constitue une matière formidable pour le cinéma. Mais c'est aussi un moment d'histoire d'une densité extrême, ayant donné naissance à des mémoires concurrentes qui divisent les Français. La Révolution a donc souvent été décrétée « irréprésentable » au cinéma⁸. Pourtant, bien que les difficultés inhérentes à toute entreprise de reconstitution historique soient grandes, le cinéma est l'art qui possède la plus grande force d'incarnation et les imaginaires auxquels il a donné naissance ont eu une importance cruciale dans les mémoires de la Révolution au XX^e siècle. Entre 1895 et 1945, près d'une centaine de films français entreprennent de reconstituer à l'écran l'époque révolutionnaire, de *La Mort de Marat* (1897) à *Paméla...* (1945), en passant par *Quatrevingt-Treize* (1921), *Jean Chouan* (1925), *Napoléon vu par Abel Gance* (1927), *La Marseillaise* (1938), mais aussi de nombreux films injustement oubliés, disparus ou plus mineurs. L'analyse de ces films permet de partir en

quête des formes cinématographiques de l'histoire de la Révolution à une époque où la mémoire de cette période constitue encore un enjeu politique majeur.

Cinéma et histoire

Le présent ouvrage s'inscrit dans le champ de l'histoire culturelle, c'est-à-dire une « histoire sociale des représentations⁹ », dont le cinéma est l'un des objets privilégiés. Les études d'histoire culturelle du cinéma sont relativement récentes et mêlent les approches esthétiques, économiques et politiques, replaçant l'art cinématographique dans son contexte de production et de réception. Certes, la conscience de la valeur archivistique de l'image cinématographique est très ancienne, contemporaine de la naissance du médium¹⁰. Plus encore, dans les années vingt s'amorce l'idée que l'art cinématographique peut devenir un outil privilégié de l'histoire du ^{xx}e siècle. Siegfried Kracauer loue par exemple cette capacité qu'a le cinématographe d'enregistrer les catastrophes et les horreurs sans les déformer, et « de rendre ainsi visible ce qui est ignoré, refoulé, insoutenable¹¹ ». Mais c'est bien à Marc Ferro que revient le rôle pionnier dans l'étude des films comme des documents-sources, utiles à la recherche historique. Selon lui, la spécificité du film est qu'il permet de procéder à une « contre-analyse de la société¹² ». La méthode proposée par Ferro vise à déceler les procédés qui révèlent des zones idéologiques et sociales dont le cinéaste n'avait pas nécessairement conscience.

Selon Marc Ferro, le cinéaste ne livre une vision de l'Histoire que « malgré lui ». À l'inverse la notion de « forme cinématographique de l'Histoire » permet de reconnaître une vraie fonction d'historien au cinéaste¹³. Le cinéma peut alors être compris comme un outil qui a toute sa place dans la construction du savoir historique. S'inscrivant dans cette idée, Arlette Farge insiste sur la capacité historique du cinéma, la « visualisation » étant la condition même de toute expérience historique¹⁴. La redécouverte de l'œuvre théorique de Siegfried Kracauer est également venue nourrir ces réflexions, dont *l'Histoire-caméra* d'Antoine de Baecque est l'aboutissement. L'auteur y met en

avant l'idée que la forme purement cinématographique, avec ses agencements visuels et narratifs particuliers, peut faire surgir l'histoire. Le cinéma est ainsi l'art par excellence capable de donner forme à l'histoire parce qu'il est celui qui peut « montrer une réalité d'un moment en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale : la mise en scène¹⁵ ». Ainsi, l'être-histoire du cinéma tient de sa nature et le cinéaste est un historien privilégié. C'est dans cette perspective analytique que s'inscrivent les pages qui suivent.

Dans ce champ des liens entre histoire et cinéma, la période de la Révolution a surtout été étudiée au moment de la célébration du bicentenaire de la Révolution en 1989. À l'époque les publications furent nombreuses. Outre les actes du colloque centré sur la *Légende de la Révolution au xx^e siècle*¹⁶, l'ouvrage de Sylvie Dallet, *La Révolution française et le cinéma*, s'est imposé comme la référence sur le sujet¹⁷. Analysant 200 films, français et étrangers, réalisés entre 1897 et 1988, dans une perspective de transmission de la mémoire politique, elle montrait que, jusque dans les années 1960, le cinéma était influencé par la littérature avant de se tourner davantage vers le savoir historique. Les autres publications d'alors n'offraient pas une telle richesse d'analyse¹⁸ et depuis, les divers travaux d'historiens n'abordaient pas vraiment la reconstitution cinématographique de la Révolution française. C'est la représentation de la Révolution par la télévision, entre 1950 et 1991, qui était l'objet d'étude de Maryline Crivello dans *L'Écran citoyen*¹⁹. Plus récemment, l'ouvrage dirigé par Stéphane Haffemayer, *Révoltes et révolutions à l'écran*, adoptant une approche mondiale du phénomène révolutionnaire, n'offre qu'une place réduite au cas français²⁰. Or, ces dernières années, plusieurs copies de films jusqu'ici invisibles sont devenues accessibles tandis que de nombreuses sources écrites sont venues nourrir les fonds de la Cinémathèque française et du département Arts du spectacle de la BnF. Il apparaissait donc opportun de ressaisir l'ensemble des représentations cinématographiques de la Révolution, en tenant d'en renouveler l'approche.

Face aux sources filmiques, l'historien se doit de fournir un effort d'imagination afin de les situer dans les pratiques spectatorielles de leur époque et accepter de rester parfois confiné dans le domaine de l'hypothèse. Ce que

les films que cet ouvrage va s'attacher à mettre en lumière disent de leur époque de production est souvent sujet à interprétation. Que ressentent les spectateurs qui découvrent *La Mort de Robespierre*, bande éditée par la firme Lumière en 1897 alors que la France vient d'être secouée par une vague d'attentats anarchistes ? Comment expliquer le succès dans des villes ouvrières de province du *Martyre de Louis XVII* (1908), film Pathé reprenant le martyrologe royaliste ? Pourquoi les cinéromans des années vingt ont-ils fait de la chouannerie et de la Contre-Révolution des motifs privilégiés ? Le *Napoléon...* d'Abel Gance offrait-il vraiment de la Révolution une vision « pour apprentis fascistes », selon le mot de Léon Moussinac ? Avec *La Marseillaise* (1938), Jean Renoir a-t-il donné au Front Populaire la grande fresque historique attendue ? Trouve-t-on des orientations contrerévolutionnaires dans le « cinéma de Vichy » ? Autant de questions auxquelles il serait imprudent de répondre par des affirmations univoques. C'est la raison pour laquelle une analyse formelle des films – pris à la fois individuellement et comme ensemble par une mise en série des œuvres – doit précéder toute interprétation politique.

L'imaginaire cinématographique

C'est la notion d'*imaginaire* qui permet de faire tenir ensemble l'analyse des *formes cinématographiques* et l'interprétation politique des œuvres. Essentiel en philosophie, ce concept reste peu utilisé dans le champ des études cinématographiques²¹, alors même qu'il ouvre des perspectives bien plus riches que les « mentalités », la « représentation » ou encore la simple « image ». D'Aristote à Ricœur, en passant par Kant, toute une tradition philosophique fait de l'imaginaire l'une des conditions *a priori* de l'existence humaine. L'homme aborde le réel sur fond d'imaginaire, qui assure une médiation entre le sensible et l'intelligible. Chez Kant, c'est l'imagination qui commande le jeu des facultés et sert de principe à toute connaissance²². Ricœur, lui, insiste sur la dimension créatrice de l'imagination, dotée d'une grande puissance d'animation. Au *xx^e* siècle, Bergson fut le premier

à rapprocher cette faculté du cinéma, l'imaginaire agissant un peu comme notre « cinématographe intérieur²³ ». En renversant ce raisonnement, on peut appréhender le cinéma comme un double mécanique des facultés de perception et d'imagination humaines. Tout l'appareil conceptuel développé par Deleuze dans *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* découle d'ailleurs de l'idée que le plan cinématographique « agit comme une conscience²⁴ ».

Gaston Bachelard a renouvelé l'approche de l'imaginaire en mettant en avant l'idée d'un *cogito* du rêveur, permettant un accroissement de conscience. Au sein de cette poétique de la rêverie, chaque élément (terre, feu, eau, air) contient une puissance onirique qui lui est propre²⁵. Pour que la rêverie bachelardienne puisse s'épanouir, il faut donc que l'homme soit encore baigné dans un environnement où il est amené à côtoyer, voire à travailler, les quatre éléments. Or l'homme du second xx^e siècle, urbain et accaparé par un travail majoritairement industriel et tertiaire n'est plus vraiment dans cette configuration. De plus, avec l'affaiblissement de la religiosité et le désenchantement du monde, l'imaginaire s'appauvrit. Au premier rang des spectacles de masse qui émergent alors, le cinéma vient en quelque sorte prendre le relais comme source des activités d'imagination. Ce faisant, il a transformé les modes de perception, les catégories mentales et même l'expérience de l'être-au-monde. Gabriel Marcel évoque un « onirisme dirigé²⁶ », comme si le cinéma prenait solidement en main notre faculté imaginative. Les années 1895-1945 constituent donc une rupture fondamentale dans l'imaginaire humain, à savoir une transformation radicale du *cogito* du rêveur, après sa colonisation par le médium cinématographique.

L'imaginaire cinématographique accapare ainsi progressivement, entre 1895 et 1945, une place essentielle dans la fabrique des imaginaires historiques et politiques. Les imaginaires politiques constituent les trames à partir desquelles se structurent les grands mouvements qui font l'Histoire et sont à l'arrière-plan de toutes les grandes constructions doctrinales²⁷. Ils procèdent de la *fabulation* mais fournissent également un grand modèle *explicatif* de l'Histoire, qui doit conduire à la *mobilisation*. L'imaginaire historique, quant à lui, correspond à la façon dont une société s' imagine dans le cours du temps et vient refigurer les

grandes périodes de son histoire. La puissance du cinéma est telle que, dès ses premières années d'existence, il exerce une influence non négligeable sur les imaginaires historiques et politiques des spectateurs. Certains théoriciens du cinéma, comme Walter Benjamin, expliquent qu'il est « le lieu privilégié où les masses forment leur conscience politique » car il permet une réception collective et simultanée²⁸. Dans son étude sur la représentation de la Grande Guerre à l'écran, Laurent Véray avait déjà montré combien les films historiques, parmi d'autres formes de transmission de l'histoire, pouvaient contribuer à structurer l'imaginaire national. L'historien britannique Anthony Beevor estime quant à lui que, dans la seconde moitié du ^{xx}^e siècle, la connaissance de l'histoire est désormais guidée par les fictions cinématographiques et télévisuelles²⁹.

L'*imaginaire cinématographique* peut donc d'abord être compris comme l'un des laboratoires de la faculté d'imagination. Mais selon une seconde acception, il désigne aussi le *monde du film*, fait de motifs et de formes récurrents. Dans *Temps et récits*, Paul Ricœur a montré que toute œuvre de fiction (verbale, plastique, narrative ou lyrique), projette hors d'elle-même ce qu'il nomme le *monde l'œuvre*³⁰. Ces mondes imaginaires sont des ensembles organisés d'images caractérisés par une structure et une dynamique qui leur sont propres. Or comme la littérature, le cinéma engendre de tels mondes. Ainsi appréhendé, l'imaginaire cinématographique de la Révolution française est un *monde* dans lequel se projettent les représentations historiques de la société contemporaine de la production des films et qui, en retour, contribue également à façonner ces représentations. L'objet de cet ouvrage est justement de partir en quête de la reconstitution de la Révolution à l'écran et de chercher à saisir les imaginaires auxquels elle donne naissance. Sans nier les apories de cette entreprise de re-création, nous entendons montrer que le cinéma parvient à créer une sorte de *mythe polymorphe*. Selon la définition donnée par Raoul Girardet, le mythe est un récit qui se réfère au passé mais qui conserve dans le présent une valeur explicative³¹. Il s'organise en une dynamique d'images qui « s'enchaînent, naissant l'une de l'autre, s'appellent l'une l'autre³² ». Le *monde du film* créé par les films reconstituant la Révolution relève bien du mythe mais il se révèle fracturé. Par la mise en

série des films et l'analyse des principaux motifs récurrents, quatre grands imaginaires émergent : la Terreur, la Nation, la Liberté et la Guerre civile. Chacun de ces imaginaires se construit à partir de thèmes et de formes particulières, et donne de la Révolution une vision qui lui est propre. La période révolutionnaire peut ainsi être celle du règne de la violence et de l'effroi, celle de l'édification d'une Nation moderne, celle de la conquête de la Liberté, ou encore celle où la France s'abîme dans une guerre fratricide. À chacun de ces imaginaires, le cinéma apporte toute sa puissance d'incarnation.

Bornes chronologiques et géographiques de l'étude

Le groupe de films étudiés dans cet ouvrage comprend l'ensemble des productions cinématographiques françaises reconstituant d'une manière ou d'une autre la période historique de la Révolution française, réalisées entre 1895 et 1945. La date de 1945 marque en effet une rupture fondamentale pour les imaginaires cinématographiques de la Révolution, d'abord parce que la Libération constitue un tournant mémoriel et politique. Tout au long de la Troisième République, l'acceptation ou le refus de 1789 était le principal critère de discrimination entre droite et gauche³³. Mais à partir de 1945, la Résistance prend le relais comme récit fondateur de la plupart des formations politiques. Ainsi, le Parti communiste français (PCF) n'est plus seulement le parti en appelant aux soldats de l'an II, mais celui des « 75 000 fusillés », vainqueur du fascisme. Du côté du Parti gaulliste, le grand récit est désormais celui qui, de l'appel du 18 juin 1940 à la libération de Paris le 15 août 1944, voit la « France éternelle » triompher contre toute adversité. Le régime de Vichy a largement disqualifié tout le courant de pensée de la droite maurassienne – le royalisme porté depuis 1901 par l'Action française et l'idée même de Contre-Révolution. Dans l'histoire du cinéma français, la date 1945 constitue une rupture moins nette. Cependant, outre la création d'un vrai statut du cinéma, on peut également estimer, à la suite d'André Bazin, que dans les années 1940 l'art cinématographique a trouvé « son

équilibre, sa forme d'expression idéale³⁴ », après des décennies de constants progrès, tant dans la technique que dans les moyens d'expression.

Entre 1895 et 1945, près d'une centaine de films réalisés hors de la France (aux États-Unis, en Angleterre, en Italie, en Allemagne notamment) reconstituent la Révolution³⁵. Le présent ouvrage se concentre néanmoins sur les productions cinématographiques françaises, déjà fort nombreuses. L'ambition étant d'étudier la manière dont les œuvres filmiques entrent en résonance avec la vie politique et intellectuelle de leur époque, de leur production à leur réception, il a semblé pertinent de s'attacher spécifiquement à la société française, où les problématiques inhérentes à la mémoire de la Révolution trouvent un écho sans pareil. La Révolution française fascine certes les Américains, les Allemands ou les Italiens et sa transcription cinématographique y donne naissance à des imaginaires riches. Mais on constate qu'il existe une certaine porosité entre ce qui se fait en France et à l'étranger en termes de reconstitution cinématographique de la Révolution. L'enjeu de la réception en France des films étrangers les plus emblématiques sera néanmoins abordé. L'étude des circulations transnationales de ces films ouvre sans aucun doute de belles perspectives qu'il faudra explorer³⁶.

Le corpus de films sur lequel se base cet ouvrage est large et c'est pourquoi nous invitons le lecteur à se reporter à la filmographie figurant en annexe, qui fournit une fiche technique et un résumé de l'intrigue pour chaque film. Concernant ces sources filmiques, quelques précisions s'imposent. Quarante-quatre films ont pu être visionnés grâce aux fonds de trois institutions : la Cinémathèque française ; la direction du patrimoine du Centre national de la cinématographie (CNC) ; le site de G.-P. Archives (Gaumont-Pathé). Il a par ailleurs été possible de consulter les *scenarii* de vingt-deux films dont les copies ont disparu – *scenarii* conservés à la Bibliothèque nationale de France (BnF), dans les collections du département des Arts du spectacle, ou à la Cinémathèque française. Enfin, dix synopsis ont été découverts dans la presse d'époque (le *Ciné-Journal* et le *Film complet* notamment). En tout, ce sont donc soixante-dix-neuf films dont il a été possible de retrouver soit une copie, soit un scénario, soit un synopsis³⁷.

1. Extrait du *Courrier des Spectacles*, ventôse an VIII (mars 1800), cité par SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma*, t. 1, *L'invention du cinéma, 1832-1897*, Paris, Éditions Denoël, 1948, p. 219.

2. Du latin *revolvere* : renverser, bousculer en tournant.

3. Le 20 juin 1789, la séance au cours de laquelle des députés issus du tiers-état et du clergé juraient de ne pas se séparer et fondaient l'Assemblée nationale, marquait le transfert définitif de la souveraineté politique de la seule personne du roi vers la nation. La séance donnée par les frères Lumière dans le salon indien du Grand Café installe définitivement le cinématographe et marque l'acte de naissance d'un art nouveau.

4. Lors de la Révolution se mettent en place des *topoi corporels* – la dégénérescence de la noblesse, l'impuissance du roi, etc. – qui permettent à la société politique de se représenter à un moment charnière de son histoire. Voir BAECQUE Antoine de, *Le corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Paris, Calmann-Lévy, 1993, p. 16 et 17.

5. BERNSTEIN Serge et WINOCK Michel (dir.), *L'invention de la démocratie, 1789-1914. Histoire de la France politique*, Paris, Seuil, 2008.

6. GUNNING Tom, « Modernity and Cinema. A Culture of Shocks and Flows », in Murray POMERANCE, *Cinema and modernity*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2006, p. 299.

7. MARTIN Jean-Clément, *La Machine à fantômes. Relire l'histoire de la Révolution française*, Paris, Vendémiaire, 2012, p. 9.

8. BONNET Jean-Claude et ROGER Philippe (dir.), *La Légende de la révolution au XX^e siècle, de Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Paris, Flammarion, 1988, p. 11.

9. ORY Pascal, « L'histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnement », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 16, 1987, p. 67-82.

10. En 1898, le photographe Boleslas Matuszewski publie *Une nouvelle source de*

l'histoire : création d'un dépôt de cinématographie historique, qui est un texte fondateur. À partir de 1908, Albert Kahn se lance dans la vaste entreprise des Archives de la planète, ambitionnant de « documenter le monde » par le film. Plus tard, l'expérience de la Première Guerre mondiale donne aux images de cinéma la valeur d'un trésor mémoriel.

11. KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, Paris Éditions Flammarion, 2010 (1960), p. XXIII.

12. FERRO Marc, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993 (1977), p. 11.

13. DELAGE Christian et BAECQUE Antoine de (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, p. 68.

14. FARGE Arlette, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma*, numéro spécial, « Le siècle du cinéma », novembre 2000.

15. BAECQUE Antoine de, *L'Histoire-caméra*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 48.

16. BONNET Jean-Claude et ROGER Philippe (dir.), *La Légende de la révolution au XX^e siècle...*, *op. cit.*

17. DALLET Sylvie, *La Révolution française et le cinéma. De Lumière à la télévision*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1989.

18. En 1989 également, Roger Icart publie *La Révolution française à l'écran*, qui épouse la chronologie des événements révolutionnaires et Roger Viry-Babel, *La Victoire en filmant*. ICART Roger, *La Révolution française à l'écran*, Toulouse, Éditions Milan, 1988 ; VIRY-BADEL Roger, *La Victoire en filmant ou la Révolution à l'écran*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1989.

19. CRIVELLO Maryline, *L'Écran citoyen. La Révolution française vue par la télévision de 1950 au bicentenaire*, Paris, L'Harmattan, 1998.

20. HAFFEMAYER Stéphane (dir.), *Révoltes et révolutions à l'écran. Europe moderne, XVI^e-XVII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

21. À l'exception de AMY de la

BRETÈQUE François, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Éditions Champion, 2004.

22. Cité dans VÉDRINE Hélène, *Les Grandes conceptions de l'imaginaire, de Platon à Sartre et Lacan*, Paris, Librairie générale française, 1990, p. 92.

23. Passage de *L'Évolution créatrice* de Bergson cité par DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 10.

24. DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, *op. cit.*, p. 34.

25. Le feu est ainsi l'élément nourrissant les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie. La terre nourrit également une rêverie de la volonté qui prépare et soutient le courage au travail. Au contraire, c'est près de l'eau que le rêveur « pose le plus naturellement son *cogito*, un véritable *cogito* d'âme où va s'assurer l'être des profondeurs ». BACHELARD Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 169.

26. MARCEL Gabriel, « Possibilités et limites de l'art cinématographique. Réflexion d'un auteur dramatique », *Revue internationale de filmologie*, n° 18-19, juillet-décembre 1954, p. 171.

27. GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986, p. 11.

28. MUHLE Maria, « Walter Benjamin », in Antoine de BAECQUE et Philippe CHEVALIER (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2016, p. 88.

29. « In a post-literate society, the moving image is king, and most people's knowledge of history is regrettably based more on cinematic fiction than archival fact. » BEEVOR Anthony, « The greatest war movie ever – and the ones I can't bear », *The Guardian*, 29 mai 2018.

30. RICÉUR Paul, *Temps et récit*, t. II, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 15.

31. GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, *op. cit.*, p. 13.

32.
Ibid., p. 14.

33.
GÉRARD Alice, *La Révolution française, mythes et interprétations, 1789-1970*, Paris, Flammarion, 1970, p. 65

34.
BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1985, p. 104.

35.
Certains sont réalisés par des cinéastes de renom, comme Carl Dreyer, David W.

Griffith, ou encore Ernst Lubitsch. Un personnage comme Danton est par exemple bien plus puissamment restitué dans les films allemands de Dimitri Buchowetski (1921) et d'Hans Behrendt (1931) que dans celui d'André Roubaud (1932).

36.
Ces circulations feront l'objet de publications ultérieures. L'effet de miroir entre la révolution américaine et la révolution française au cinéma a été abordé dans HUZAR François, « L'éloquence révolutionnaire à l'écran. Formes cinématographiques des discours des révolutions américaine et française »,

communication donnée lors de la journée d'études « Discours des révolutions, discours sur les révolutions », à Nanterre le 17 mars 2023.

37.
Les douze titres sur lesquels nous n'avons pas été en mesure de retrouver ne serait-ce qu'un synopsis n'ont pas été retirés du corpus, car leur titre seul donne parfois des indications utiles. L'existence de films comme *Thermidor* (1909) ou *Robespierre à l'échafaud* (1909) permet par exemple de souligner la force du motif de la chute de l'Incorruptible dans l'imaginaire de la Terreur.