

1945 : trois « intrigues » de Georges Sadoul 1945: Georges Sadoul's Three "Intrigues"

François Albera

Volume 21, Number 2-3, Spring 2011

Des procédures historiographiques en cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005584ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005584ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Albera, F. (2011). 1945 : trois « intrigues » de Georges Sadoul. *Cinémas*, 21(2-3), 49–85. <https://doi.org/10.7202/1005584ar>

Article abstract

The great film historian Georges Sadoul long enjoyed a reputation which did not examine his venture with a critical eye. Jacques Deslandes began this re-appraisal with severity in his discussion of the first volume of *Histoire générale du cinéma*, and the “new film history” that arose out of the Brighton Congress in 1978 began by rejecting, indiscriminately, all those “classical historians”—including Sadoul—whom Comolli had examined a few years earlier from an ideological perspective. Historiographical thinking, however, cannot be content with such divisions, which have levelled the singularity of such quite different historical projects as those of Ramsaye, Pasinetti, Sadoul, Toeplitz, Mitry and many others. The present article aims to provide a glimpse of the complexity of Sadoul's enterprise by looking at three “historical subjects” he discussed in the immediate post-war period—three subjects whose dominant feature in each case belongs to another field of study: historical (film's invention); formal (the Brighton school); and critical (poetic realism). It thus intends to place Sadoul's work in the realm of what Michel de Certeau described as the “historiographical operation.”

1945 : trois « intrigues » de Georges Sadoul

François Albera

RÉSUMÉ

Le grand historien du cinéma Georges Sadoul a longtemps joui d'une réputation qui dispensait d'examiner son entreprise avec un œil critique. Jacques Deslandes inaugura ce réexamen avec sévérité s'agissant du premier tome de l'*Histoire générale du cinéma*, puis la « nouvelle histoire du cinéma », issue du Congrès de Brighton de 1978, marqua son commencement par le rejet dans un même ensemble indifférencié des « historiens classiques » — dont Sadoul — que Comolli avait quelques années plus tôt entrepris d'aborder sous l'angle idéologique. La réflexion historiographique ne peut cependant se contenter de tels partages, qui ont fini par araser la singularité de démarches historiennes fort différentes que sont celles de Ramsaye, Pasinetti, Sadoul, Toeplitz, Mitry et bien d'autres. On s'efforcera ici de donner un aperçu de la complexité de l'entreprise sadoulienne par l'examen de trois « objets historiques » traités par l'historien dans l'immédiat après-guerre, trois objets dont la dominante appartient pour chacun à un champ distinct : historique (l'invention), langagier (l'école de Brighton), critique (le réalisme poétique). Cet article entend par là contribuer à définir le travail de Sadoul dans l'ordre de ce que Michel de Certeau a appelé l'« opération historiographique ».

For English abstract, see end of article

Si la « nouvelle histoire » du cinéma émanant des « six jours de visionnements quasi ininterrompus, *qui allaient changer définitivement notre vision*¹ » a rompu avec une pratique antérieure en déchirant un « tissu d'erreurs positives, tenaces, solidaires » — pour employer la formulation bachelardienne de la rupture épistémologique souvent alléguée par les protagonistes de cet événement² —, qu'en est-il de ce « tissu » ? Sur quels métiers a-t-il été tressé, de quelles chaînes, de quels fils et sur quelles trames ; forme-t-il un « voile » qu'il s'est agi de déchirer, engageait-il un tissage dont il faudrait corriger les dérives, s'agit-il

maintenant de reprendre le tapis sur d'autres prémices en empruntant d'autres chemins ?

Dans cette optique, nous nous proposons de réexaminer ici la « méthode » mise en œuvre par un auteur, Georges Sadoul, qui, en dépit de sa notoriété, a été finalement peu discuté par les « nouveaux historiens » (en particulier anglo-saxons), à partir de trois cas d'école qui ont en commun d'apparaître autour de 1945 dans ses travaux : *a*) « le Cinquantenaire de l'invention du cinéma » ; *b*) l'« école de Brighton » ; *c*) le « réalisme poétique ». Ces trois cas ont été choisis parmi d'autres pour leur exemplarité, mais on insistera en particulier sur le premier, qui engage, plus que les deux autres — qui sont des « effets » —, l'épistémologie historique sadoulienne. La notion d'« intrigue », proposée notamment par Paul Veyne, devrait permettre de dégager les enjeux historiographiques que représentent leur formulation et leur mise en œuvre.

L'opération historiographique : objet, méthode, écriture

L'historiographie, une fois passée l'opposition, si bien formulée par Voltaire, entre la chronique et l'histoire — à la première son historiographe, à la seconde son historien « proprement dit³ » —, c'est, on le sait, deux choses (au moins) : d'une part, c'est *l'histoire de l'histoire*, autant dire l'ensemble des discours historiques et, par conséquent, le « bilan » qu'on en peut tirer ; d'autre part, c'est *l'écriture* même de l'histoire (*historio-graphie*), que Michel de Certeau a théorisée sous le nom d'« opération historiographique » en mettant l'accent sur trois aspects : *a*) l'histoire est le produit d'un *lieu institutionnel* (c'est la relation au corps social, le plus souvent implicite) ; *b*) l'histoire est une *pratique* (ce n'est pas une parole désincarnée, elle est toujours médiatisée par des techniques dont dépendent l'établissement des sources, leur classement, leur exploitation, elle engage une *fabrication*) ; *c*) l'histoire est une écriture située à l'articulation des modèles du récit, de la légende et du discours (ce qui en fait encore une *pratique sociale*) (Certeau 1973).

Dans les études cinématographiques, l'historiographie comme histoire des discours historiques s'est finalement peu préoccupée d'examiner les conditions et les enjeux des différentes « opérations historiographiques » mises en œuvre par les uns et les

autres — les « mises en récit » des « Histoires du cinéma » —, qu'elles appartiennent à l'ensemble devenu indifférencié des « classiques », de l'« ancienne histoire » ou encore de la « version standard » (Bordwell et Thompson 1994 et Bordwell 1997) — ou à celle qui s'est appelée « nouvelle⁴ ». On a pourtant beaucoup à gagner à exercer ce type de réflexion au-delà de la césure « grands récits » *vs* « recherches ciblées », à laquelle on se tient souvent, et à entrer dans l'examen de ces « opérations » (leurs techniques). Il ne fait pas de doute en effet que la mise en place d'une historiographie du cinéma (deuxième sens) dans les années 1930-1950 répondait à un certain nombre de postulats, sinon de réquisits, explicités ou non, qui la programmaient, à des méthodes d'investigation et s'inscrivait dans des lieux institutionnels qui surdéterminaient son propos.

Songeons ainsi au critère d'« artisticté » du cinéma qui met au premier plan la catégorie de « film » comme « œuvre » (d'art). « Nous avons vu naître un art » : cette phrase inaugurale de l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach (1935, p. 7) se retrouve presque telle quelle chez Sadoul dix ans plus tard (« Un art est né sous nos yeux » [Sadoul 1949, p. 5]) et connaît de multiples formulations : « Histoire de l'art cinématographique » (Vincent 1939), « Le cinéma devient un art », « Histoire d'un art, le cinéma », etc. : toutes ces expressions sont sous-tendues par une conviction qui met le film au premier rang en tant que produit, indice et vérification de cet avènement d'un « art ». Bardèche et Brasillach, Vincent, Pasinetti, Sadoul, Jeanne et Ford, Mitry, Robinson et finalement Deslandes disent tous que le noyau de leurs recherches ou de leurs évocations, leur objet en fin de compte, ce sont les films (*cf.* « [...] l'Histoire du Cinéma *proprement dite, c'est-à-dire celle des films* » [Deslandes 1966, p. 7, je souligne]). Dès lors, la période dite de « l'invention » comporte une ambiguïté fondatrice. On s'y limite à l'énumération des mises au point techniques (comme l'avait fait G.-Michel Coissac), à la mise en place d'un dispositif (au sens restreint du terme), et puis, passée en revue l'histoire des prémices (« pré-cinéma » : 1840-1895), « l'histoire du cinéma, *c'est-à-dire* des films, peut maintenant commencer... » (Deslandes 1966, p. 7, je souligne). Ou encore : « À partir de 1896, l'histoire du

Cinéma *n'est plus* l'histoire d'une invention, *mais* celle d'un Art » (p. 277). La césure peut se déplacer (1896, 1908...), le principe reste celui du « film » comme « œuvre ». Change-t-on réellement de terrain (ou de « paradigme ») avec la « nouvelle histoire » ? L'institutionnalisation, « point de départ », rompant avec les ambiguïtés de productions au croisement de plusieurs « séries culturelles », lieu de constitution du « nouveau média », n'est-elle pas indexée sur l'émergence du « cinéma » sous la forme « qu'on lui connaît aujourd'hui » ou depuis lors, c'est-à-dire du « cinéma » par opposition aux simples « vues animées » du cinématographe⁵ (Gaudreault 2004, p. 238-239) ? Le critère artistique règle l'opposition « cinématographie » *vs* « cinéma » :

Ce qui est arrivé, c'est que la cinématographie s'est développée de façon à ce qu'une nouvelle catégorie d'artistes (les cinéastes) superpose au monde enregistré une nouvelle couche de sens (que ces artistes-là essaient de contrôler totalement), et qui est comme une valeur ajoutée (par-dessus la couche de sens de premier niveau, soit la « simple » mise en registre) (Gaudreault 2009, p. 23).

Or ce préjugé d'« artisticité » qui en passe fréquemment par le modèle de l'histoire de l'art forme sans aucun doute l'un des principaux obstacles à l'approche du cinéma ; il ne cesse de générer des contradictions dans cette approche appelée à distinguer, exclure et successivement réintégrer, inclure des paramètres *a priori* extérieurs à l'« art » et relevant du technique, de l'économique, du médiatique. L'élargissement du domaine, d'abord circonscrit (et, en son sein, travaillé par la contradiction « art » *vs* « commerce » dont la ligne de partage bouge sans cesse dans les discours évaluatifs), à des productions d'un autre type (documentaire, pédagogique, scientifique, militant, amateur...), à des usages ou à des appropriations d'un autre type, en est l'indice.

« L'histoire du cinéma est donc à récrire... »

En 1950, Claude Mauriac, jugeant qu'il faut « mettre un terme à l'icônolâtrie des ciné-clubs » et que « la période balbutiante de la cinéphilie est achevée », préconise de « récrire l'histoire du cinéma » car, dit-il, le mouvement de valorisation du cinéma comme art porté par les ciné-clubs, les ouvrages historiques et critiques des premiers défenseurs du cinéma, a « abouti ».

On ne dira jamais assez combien nous devons tous à ces livres, principalement à celui de Brasillach et Bardèche qui a servi de manuel à des générations de jeunes dont certains étaient appelés à occuper eux-mêmes, par la suite, des postes de commandement dans le cinéma militant, tant sur le plan critique que créateur.

Plus nous nous éloignons pourtant des temps héroïques, plus aussi les perspectives se modifient. [...] Les spectateurs de bonne volonté des ciné-clubs savent en général peu de chose de l'histoire du cinéma en dehors de cette histoire officielle elle-même. [...]

L'histoire du cinéma est donc à récrire. [...] Il est temps, il est grand temps de remplacer l'aveugle mysticisme des enthousiasmes primitifs par une connaissance aussi scientifique qu'il est possible en matière d'art (Mauriac 1950, p. 1-2)⁶.

C'est assurément à cette exigence que répond l'entreprise de Sadoul⁷, qui publie l'année suivante le tome III de son *Histoire générale du cinéma*, sous le titre *Le cinéma devient un art, 1909-1920. L'avant-guerre*, ce qui, sans doute — pour Mauriac et d'autres —, représente le « vrai début » de cette histoire des films, des œuvres d'art cinématographique, les tomes précédents (*L'invention du cinéma, 1832-1897, Les pionniers du cinéma, 1897-1909*) n'en étant que les soubassements techniques et spectaculaires.

Il est donc surprenant que Mauriac ne s'y réfère pas, taise ce nom, sans doute pour des raisons politiques. Si le travail d'historien de Sadoul force le respect, en effet, son engagement communiste dérange — et les positions qu'il lui arrive de prendre prêtent le flanc à ces réserves. L'article que publie François Truffaut dans *La Parisienne* en octobre 1954 manifeste bien cette ambivalence. Sous le titre « G. Sadoul et la vérité », il s'attaque véhémentement au volume *Le cinéma pendant la guerre 1939-1945* récemment paru pour y repérer des erreurs et surtout des omissions — concernant le seul cinéma américain — qui trahiraient les partis pris de l'auteur et en viendraient à invalider l'ensemble de l'entreprise *Histoire générale du cinéma*⁸ ! Cela tient bien évidemment à la position institutionnelle qui est celle de Sadoul au sein de la « contre-société » communiste où il mène sa carrière de journaliste et d'historien dès avant la

Deuxième Guerre mondiale, et à l'extension de son champ d'intervention après celle-ci, à proportion de l'influence qu'exerce alors le parti communiste (première force de gauche qui recueille près de 30 % de l'électorat).

Pourtant, à n'en point douter, Sadoul est, sinon le premier (peu importe la numérotation), l'un des premiers à développer une entreprise historique. Française ou mondiale? On peut se poser la question dans la mesure où son *Histoire du cinéma mondial* (1949) est traduite en une cinquantaine de langues et a donc tenu lieu d'histoire générale dans nombre de pays. Mais qu'en est-il de son œuvre majeure — celle qui procède de la mise en œuvre de sa méthode et de la recherche de ses fins et dont procède l'ensemble des sous-produits qu'il ne cessa, dans une perspective légitime de vulgarisation, de « décliner »?

En dépit de la place de monument qu'il a occupée et occupe encore dans l'historiographie du cinéma (premier sens), le travail de chercheur et d'historien de Georges Sadoul que les cinq volumes (ou six si l'on compte *Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, jamais réédité et, de ce fait, mal connu) de son *Histoire générale du cinéma* condensent sans s'y réduire, a, jusqu'ici, assez peu donné lieu à des investigations concernant sa démarche, sa méthode et ses résultats. On a coutume à la fois de « naturaliser » ses acquis et de contourner sa référence, après, il est vrai, des décennies où il résumait à lui seul toute la recherche sur l'histoire du cinéma. C'est particulièrement vrai hors de France (en particulier dans le monde anglo-saxon, où il paraît n'être presque pas lu, au contraire de Bardèche et Brasillach [1938] — qui furent tôt traduits et « corrigés » par Iris Barry⁹ —, sinon par des références à sa synthétique *Histoire du cinéma mondial* [premier titre: *Histoire d'un art, le cinéma*]: ainsi chez Bordwell¹⁰), mais souvent également en France (curieusement Michèle Lagny [1992], pour qui l'obstacle de la traduction ne joue pas, s'y borne, elle aussi¹¹). Ce travail commence depuis peu à être étudié grâce à des chercheurs qui ont pour particularité de repartir des archives de l'historien: il s'agit de Christophe Chauville, Pierre Durteste, Christophe Gauthier et Valérie Vignaux¹².

Après la Deuxième Guerre mondiale, Sadoul jouit d'une position quasi hégémonique dans le domaine de l'histoire du cinéma:

Denoël, l'éditeur du Bardèche et Brasillach de 1935 et de l'infâme réédition de 1943 — la maison d'édition, car Robert Denoël est assassiné en septembre 1945 peu avant que s'ouvre son procès —, publie son *Histoire générale du cinéma* et ne réédite plus la première, sans doute pour ses compromissions passées sur ce point comme sur d'autres (Céline, Rebatet furent des auteurs « maison » avec leurs pires pamphlets antisémites durant l'Occupation). Le contre-feu de l'*Histoire encyclopédique* de René Jeanne et Charles Ford (1947) ne fait pas le poids en dépit de son volume, ni les rééditions du Bardèche (sans Brasillach, exécuté pour trahison et incitation à la haine raciale) chez Martel, aux Sept Couleurs et, finalement, au Livre de Poche. Sadoul jouit d'une position forte dans le champ de la critique (*Les Lettres françaises*, la radio), à l'université (cours de la Cinémathèque française à La Sorbonne, cours à l'Institut de filmologie), à l'IDHEC, dans les ciné-clubs (secrétariat général de la FFCC), les colloques scientifiques, les encyclopédies (contributions à *L'Encyclopédie* de La Pléiade), à la Cinémathèque française, à la FIAF, etc.

Mais les « produits dérivés » dont il est prolige, jusqu'à des dictionnaires de poche un peu approximatifs ou des livres d'initiation pour la jeunesse, finissent par obscurcir son grand œuvre inachevé. L'édition posthume en cinq volumes en 1975 arrive-t-elle trop tard ? Édition revue *a minima*, sous la direction de Ruta Sadoul, par Bernard Eisenschitz, à partir des corrections prévues par l'auteur et sans doute d'autres (aucune précision n'est donnée à cet égard), elle arrive après Deslandes, qui avait critiqué durement (et souvent avec un parti pris idéologique qui affaiblit son propos quand il ne l'invalide pas) les premières éditions. Elle arrive après la série « Technique et idéologie » de Jean-Louis Comolli (2009) dans *Les Cahiers du cinéma* (1971-1972)¹³ et un peu avant « Brighton », qui a lieu en 1978.

Le discours historique des années 1930-1950 qui en forme l'assise est, à ce moment-là, passé dans le savoir commun, il est devenu anonyme, s'est naturalisé, et en vient, pour le coup, à former un obstacle épistémologique au sens strict (la science *vs* l'opinion).

En même temps, cette œuvre est également contournée pour cause de :

- méthodologie historique insuffisante (Deslandes) ;
- marxisme (trop marxiste pour la plupart et insuffisamment pour la critique « gauchiste » d'avant ou d'après 1968-1970) ;
- ambition trop générale (cinéma mondial, toutes époques, etc.).

On pourrait discuter au moins deux des motifs ci-dessus, que Sadoul partage avec la plupart des autres historiens du cinéma, y compris ceux qui lui succèdent — comme David Robinson (1973) et Gian Piero Brunetta (2001). Resterait sans doute le marxisme qu'il n'a en partage qu'avec Jerzy Toeplitz (1955 et 1975) ou à peu près¹⁴.

Invention — Brighton — réalisme poétique

Les trois « moments » du discours historique de Sadoul que nous avons prélevés dans l'énorme opus, le sont à titre d'échantillons, propres à permettre une « expérience » de type épistémologique : à quelles conditions répond leur mise en place respective (délimitation d'un objet) et à quels enjeux répondent-ils (contexte et projet) ?

Pour ne pas « éparpiller » la réflexion, ces trois « objets » sont situés dans une même période, presque la même année, celle de la publication des premiers tomes de l'*Histoire générale* dans l'immédiat après-guerre, soit la période où l'effort sadoulien reçoit ses premières sanctions publiques et s'éprouve dans la confrontation avec des protagonistes, des témoins ou des commentateurs¹⁵.

L'invention

Le premier texte, sur « l'invention » du cinéma, offre une particularité évidente : il condense une approche que les volumes de l'*Histoire générale* sont censés mettre en œuvre, déployer au gré de leurs pages. Il est en outre écrit et publié à l'occasion d'un événement « mémoriel » de taille — le Cinquantenaire du cinéma — et dans un contexte des plus signifiants : la fin de la guerre de 1939-1945. Les enjeux patriotiques sont grands : l'invention du cinéma a été proclamée française depuis des décennies (la guerre de 1914-1918 ayant donné un élan à cette

revendication qui s'étend durant toutes les années 1920 et 1930), la défaite française de 1940 et le retour de la paix engagent des enjeux importants de reconquête du statut de la France, nation de culture et d'art (faute d'être la première puissance militaire mondiale qu'elle se targuait d'être à la veille du conflit grâce à son empire). Durant l'Occupation, ce discours compensatoire s'est déjà largement mis en place — ainsi Sacha Guitry le distille en toutes occasions et en particulier dans *Donne-moi tes yeux* (1943) et dans son apologie de la France « de Jeanne d'Arc à Philippe Pétain » —, Louis Lumière, « l'inventeur », a été décoré de l'Ordre de la Francisque.

Sadoul livre ce texte dans une circonstance plus précise encore : l'exposition « Images du cinéma français » qu'organise Henri Langlois à Lausanne en septembre 1945 (Albera 2008). L'hebdomadaire culturel *Labyrinthe*, lancé par Albert Skira en 1944, accompagne l'exposition par un numéro spécial significativement intitulé « Promesses du cinéma français », entièrement dévolu à l'événement. Il « double » en quelque sorte le petit catalogue édité par l'ADIL (Association des Intérêts de Lausanne), qui finance l'exposition¹⁶, et offre des études critiques et historiques de plusieurs auteurs réputés (parfois localement) comme Nicole Vedrès, André Ehrler, Alexandre Kamenka, Claude-Edmonde Magny, Charles-Albert Cingria, Jean Grémillon. Et Georges Sadoul, dont la contribution s'intitule donc « Cinquantenaire de l'invention » (Sadoul 1945c).

Pour apprécier sa démarche, il faut faire un détour par d'autres écrits, antérieurs ou contemporains, qui convergent vers celui-ci. Il s'agit d'un article intitulé « Un demi-siècle de cinéma parlant (1889-1939) », daté de 1938, et de trois articles destinés à l'hebdomadaire *Regards* en juin ou juillet 1939, qui ne parurent pas en raison de l'interdiction de ce périodique communiste. La série est intitulée : « Le cinquantième anniversaire du cinéma¹⁷ ». Il s'agit ensuite d'une étude publiée dans le numéro 2 de *La Pensée* de janvier-mars 1945, sous le titre « Les premiers pas du cinéma » (p. 65-79, consacré à « L'invention des premiers appareils à dessins animés. 1824-1853 »), dont le surtitre est : « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945) » (Sadoul 1945a).

Le cinquantenaire du cinéma est donc un phénomène soumis à des variations d'objets et de dates. On voit bien, à lire ces articles, que ces variations dépendent de l'angle adopté et qu'elles révèlent moins des tâtonnements que des mises à l'épreuve méthodologiques de la documentation empirique réunie à la fin des années 1930 et durant les premières années de la guerre et de l'Occupation.

Prenons l'article « Un demi-siècle de cinéma parlant (1889-1939) ¹⁸ ». On y lit que le Théâtre optique de Reynaud et le kinétoscope d'Edison, en réussissant « à prolonger jusqu'à deux minutes (Edison) ou même un quart d'heure (Reynaud) l'animation des images fixes », rendirent « le manque de parole [...] sensible et quasiment insupportable ¹⁹ », incitant dès lors Edison, « réalisateur d'un phonographe », à associer « dès le début du kinétoscope ses photos animées et ses rouleaux de cire », tandis que Reynaud donnait, la même année (1892), « la première représentation de ses *pantomimes lumineuses*, dessins animés projetés sur écran, sonores, chantants, en couleurs et en relief » en recourant à un chanteur dans la coulisse, à une partition musicale spécialement écrite pour accompagner le spectacle (comme dans les ombres chinoises du Chat noir) et à « un ingénieux dispositif placé sur son "film" déclencha[nt] à moments fixes des bruits électriques ».

L'article, énumérant par ailleurs nombre de procédés humains (bonisseur, conférencier — « parleur humain », écrit-il — dont l'auteur a pu assister à des performances ou dont Méliès lui a parlé) ou de procédés mécaniques (téléphones, phonographes, bruitages), introduit une périodisation et des notions pour l'étayer qui méritent d'être relevées eu égard aux débats contemporains sur ces questions. En effet, si le « cinéma sonore » est pour lui, on l'a vu, associé à l'image animée de deux minutes ou plus (critère de durée), il « n'était qu'une courte *attraction* » appartenant à la période foraine et populaire du cinéma (critère spectaculaire), alors qu'à partir de 1908, la transformation économique, les salles commerciales puis la grande industrie et les « énormes capitaux » (1915) donnant naissance à « l'art muet », tuent « le film sonore et le film en couleurs » (critère économique). En d'autres termes, « l'institutionnalisation », vue ici

sous l'angle économique et commercial, détruit l'hétérogénéité « artisanale » des exploitations foraines, de caf'conc', etc., au profit d'une standardisation qui permet l'émergence de la notion d'« Art muet », laquelle est constituée sur le refoulement des aspects diversifiés, inventifs de la phase précédente (son, couleur). Sadoul l'écrira dans le tome III de son *Histoire générale : Le cinéma devient un art (l'avant-guerre) 1909-1920*. Mais il n'expose pas cette évolution, en 1938-1945, de manière univoque (progressifs) : en l'occurrence l'industrialisation et le grand commerce « appauvrissent » le cinéma (il faut *renoncer* à colorier, à sonoriser par souci de rentabilisation) et le *discours critique*, qui prend en charge la dimension esthétique du phénomène (« Art muet »), développe une conception *restrictive* du *medium* : déni de l'avant-guerre (« période considérée comme ridicule et comique par excellence »), fétichisation du noir et blanc et du silence — dont on voit les limites avec l'arrivée du sonore en 1927.

Prenons les trois articles de 1939 intitulés « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945) ». Les trois parties se divisent comme suit : I. « Edison invente le film (de cinéma) » ; II. « Septembre 1881 : un membre de l'Institut et un assassin du Far-West collaborent pour présenter au Tout-Paris le premier spectacle de cinéma » ; III. « À partir de 1892 un demi-million de spectateurs vint applaudir les dessins animés d'Émile Reynaud dans le Cabinet des figures de cire » (Sadoul 1939).

Le caractère journalistique de ces intitulés est évident, mais, au-delà, retenons la volonté délibérée, là aussi, de faire bouger les dates, de relativiser, en somme, cette date anniversaire sur laquelle se sont battus les partisans de Lumière, Edison, Marey ou autres avec une « passion que nous croyions réservée aux controverses entre certaines sectes religieuses ». Points de vue qui, « malgré leur violence », « ont paru moins contradictoires que complémentaires. Il n'existe pas UN inventeur du cinéma mais au moins une *dizaine*²⁰ ».

Bien que Sadoul siège alors au sein de la commission du Cinquantenaire du cinéma, l'article de *Labyrinthe* pose la question de « l'invention du cinéma » avec la volonté de l'écarter comme fausse, tout comme celles de « l'inventeur » et de son

ancrage national. Il offre, en condensé, la méthode que s'est donnée l'historien et que Gauthier (2007) présente dans sa thèse à partir de la documentation que Sadoul a réunie entre 1939 et 1942, consignée dans ses carnets. Outre des notes à partir de plusieurs ouvrages sur l'économie américaine, elle procède de ses attentives lectures d'historiens économistes, respectivement des chemins de fer et du textile : a) Alfred Picard, *Le bilan d'un siècle* (1906), présenté comme la « refonte des rapports de l'exposition 1900 dont Picard était commissaire général » (il lui reprend statistiques de production de l'électricité, de la fonte, des filatures, du charbon, du pétrole, du fer, du coton, etc. ; il multiplie les notes sur les chemins de fer, le télégraphe, le téléphone, la bonneterie, les jouets, les panoramas et la rémunération du travail) ; b) Gerhart von Schulze-Gävertnitz, *La grande industrie, son rôle économique et social étudié dans l'industrie cotonnière* (Paris, Guillaumin, 1896)²¹.

Dans ce dernier ouvrage, Sadoul recopie dans ses carnets une phrase selon laquelle :

[...] ce ne sont pas des raisons techniques qui produisirent l'évolution économique à la fin du siècle dernier [le XVIII^e]. Ce fut bien plutôt un concours d'une série de circonstances économiques qui conduisirent aux progrès techniques. Des inventions faites depuis longtemps ou du moins à demi réalisées, mais jusque-là sans effet économique, furent alors appliquées à l'industrie moderne²².

Cette citation se retrouve dans l'article de *La Pensée*, « Les premiers pas du cinéma ». Après avoir écrit que :

[...] dans certaines circonstances, les possibilités techniques précèdent les progrès de la culture humaine et [dans] d'autres les savants, ou même de grandes couches du public conçoivent des inventions que la technique encore imparfaite rend impossibles à réaliser [...],

il se réfère à nouveau à l'« ouvrage social-démocrate » de Schulze-Gävertnitz sur l'exemple des tissages mécaniques dans l'Angleterre du XVIII^e siècle qui ouvrirent le début d'« une ère nouvelle de l'histoire, l'ère capitaliste ». Pourtant leurs « créateurs [...] n'étaient ni des savants, ni des inventeurs à proprement parler,

mais des ingénieurs, des commerçants, des entrepreneurs qui avaient le sens des conditions nécessaires au développement de leur industrie » (Sadoul 1945a, p. 77).

Cette hypothèse, qu'on retrouve, complexifiée, dans le maître-livre de David Saul Landes sur la question (Landes 2000), écarte donc toute histoire « technicienne » qui procéderait par filiation, engendrement des « inventions » les unes les autres sur un axe chronologique, et exige qu'on prenne en compte un faisceau de déterminations qui forment des « conditions de possibilité » donnant lieu à ce que Sadoul appelle une « commande sociale ». « Si cette “commande sociale” n'a pas lieu, l'invention peut se produire, mais elle reste inemployée et ne se développe pas. » À l'inverse, la « commande sociale » peut être « passée bien avant que les éléments techniques soient réunis » (p. 78). Ou, autrement formulé — à propos de l'animation des images — : « Ici l'esprit des hommes avait anticipé d'un demi-siècle sur la technique » et « il arrive que l'esprit des hommes retarde sur les possibilités techniques » (p. 76). Dans un article paru, peu après, dans le premier numéro de *La Revue du cinéma*, « Les apprentis sorciers. D'Edison à Méliès », cette même dialectique de l'invention prospective et du contexte de réception, de l'usage possible que la société peut en faire est d'emblée à l'œuvre. Edison, commence par dire Sadoul, « lorsqu'il réalisa en 1877 le phonographe qu'avait rêvé Charles Cros décrivit aussitôt ses applications pratiques ». Suit une impressionnante série d'usages allant de la communication entre analphabètes, à la substitution du cylindre à l'écrit dans les imprimeries et à l'école, à l'enregistrement des dépositions en justice, aux dernières paroles des mourants, aux discours des orateurs, aux conversations téléphoniques, aux poupées parlantes, à l'horloge parlante... Sadoul relève qu'Edison « n'avait parlé qu'incidemment de la *reproduction d'un concert de la célèbre Adelina Patti* » : « l'invention est une chose quand elle est encore la création d'un homme ou d'une équipe, enclose dans les murs d'un laboratoire. Elle est autre chose lorsqu'elle devient, par la pratique, le bien commun d'un grand nombre d'hommes » (Sadoul 1946, p. 34-35).

Sadoul et les deux Bazin

Il est éclairant de confronter ces propositions à l'article que Bazin consacre au premier tome de l'*Histoire générale du cinéma* de Sadoul, sous le titre « Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe », dans le numéro 6 de la revue *Critique*, en novembre 1946, et à la réédition substantiellement modifiée qu'il en donne dans *Qu'est-ce que le cinéma?*²³. En effet, c'est « en dépit des convictions marxistes de l'auteur », que Bazin dit tirer de cet « admirable livre » sur les origines du cinéma la révélation d'« une inversion des rapports entre l'évolution économique et technique et l'imagination des chercheurs » (Bazin 1958, p. 21). Or on vient de voir que Sadoul, loin de s'en tenir au rapport univoque entre « infrastructure » et « superstructure », position que lui prête Bazin, évoque lui-même un tel phénomène d'inversion. D'ailleurs dans la version de 1946, Bazin attribuait bien à Sadoul cette inversion que maintenant il lui oppose : à « l'hypothèse économique » de Ramsaye sur le blocage édissonien devant la projection, qui pourrait « séduire par je ne sais quel marxisme élémentaire », Sadoul en préfère une « plus ingénieusement psychologique », écrivait-il alors (Bazin 1946, p. 554)²⁴. Dans la réédition, par contre, il reprend à son compte les hypothèses de Sadoul et fait jouer à ce dernier le rôle du marxiste « de service ». Quoi qu'il en soit, Sadoul articule très différemment que son commentateur les trois termes avancés. Bazin réunit en effet en une seule entité économie et technique (il leur adjoint même la science) et lui oppose la prévalence de « l'idée préalable des inventeurs », puis celle d'un « mythe directeur », celui du « réalisme intégral » (Bazin 1958, p. 23). Pour lui, « l'infrastructure » ne peut qu'offrir une résistance — celle de la matière — à l'Idée (qu'il qualifie de « platonicienne »). De son côté, Sadoul, s'il évoque le fait que les « inconvénients du collodion s'opposent au perfectionnement des appareils » et que « certains esprits (Ducos du Hauron, Du Mont, Cook et Bonelli) » « pressentent après 1860 le ralenti, l'accélééré », s'il en conclut qu'en l'occurrence « la technique freine l'esprit humain » (Sadoul 1945c, p. 14), ne laisse pas pour autant ces « prophètes du cinéma » en dehors de la société. Pour lui, il s'agit d'analyser l'émergence, la mise en place et le développement du cinéma au sein d'un « tout

complexe à dominante» dont les différentes composantes jouissent d'une «autonomie relative» et jouent de manière différentielle les unes avec ou sur les autres²⁵. Cela lui permet d'écarter aussi bien l'histoire seulement scientifique ou technique (auto-engendrement des inventions et de leurs applications) que seulement économique ou commerciale (instrumentalisation univoque) et de donner une place à ce qu'il appelle la «commande sociale», sorte de conjoncture intellectuelle et culturelle que suscite un «milieu» réceptif et productif²⁶.

L'article de *Labyrinthe* ne reprend pas ce dernier terme, mais il parle d'«incubation»: «la société est prête à faire naître un nouveau progrès». Il fait porter l'accent sur les mécanismes qui permettent de finaliser des inventions et des techniques en fonction de possibilités portées par la dynamique industrielle. Lumière rassemble des inventions préalables et les développe comme ces fabricants anglais évoqués par Schulze-Gävertnitz qui donnèrent naissance à l'industrie textile.

Le marxisme de Sadoul tient ici dans la reconnaissance du caractère révolutionnaire de l'essor industriel porté par la bourgeoisie — que Marx et Engels avaient dépeint dans le *Manifeste du parti communiste*²⁷. Avant le cinéma, c'est la société des échanges et de la communication qui émerge du développement des forces productives: le chemin de fer, qui donne naissance à la sidérurgie et aux charbonnages, détermine celle de la télégraphie, du téléphone et de la distribution électrique, celle-ci — à laquelle est lié Edison —, ravissant alors au chemin de fer le rôle d'industrie d'avant-garde et trouvant dans la banque Morgan l'opérateur de son expansion, qui s'étendra ensuite au cinéma. L'analyse, qui s'appuie sur la notion léninienne d'«impérialisme» comme stade actuel du capitalisme (on dit aujourd'hui «global» ou «mondial»), va donc au-delà de la nébuleuse généralement admise (où les différents éléments s'ajustent par la grâce de la «main invisible») car elle distingue et oppose grande industrie et artisanat, relevant les contradictions affectant les rapports des «inventeurs» et des «ingénieurs» avec les capitalistes, et entre industrie manufacturière et industrie monopolistique dominée par le capital financier, ouvrant la voie aux trusts.

Ainsi les expérimentateurs comme Plateau, voire Marey, *ne peuvent* sortir du cadre de leur aire sociale d'exercice (« Marey n'a pas compris que ses études sur l'homme-machine peuvent conduire à asservir l'homme par la machine, il n'entrevoit pas davantage que ses appareils puissent être la mécanique à distraire les millions d'hommes groupés dans les industries géantes rationalisées suivant les principes qu'il pesa »). Leurs contributions sont réelles, voire décisives, mais elles demandent un passage dans un autre champ pour devenir effectives. Ce sont les industriels lyonnais, les Lumière, qui le permettent, comme l'industriel américain Edison, car ils possèdent les forces productives, les réseaux d'échange, le circuit commercial. Ils peuvent en effet développer un segment industriel sans en attendre une rentabilité immédiate : « le *Cinématographe*, parce qu'il est aidé et soutenu par la plus puissante fabrique française de produits photographiques fait en trois mois le tour du monde ».

De leur côté, les artisans, tels Reynaud ou Méliès, *ne peuvent* assurer le développement de leurs entreprises. Reynaud, « artisan supérieurement doué », ne peut aller au-delà de l'exploitation individuelle d'une machine unique dans le cadre d'un spectacle unique (Musée Grévin). « Ses ingénieuses mécaniques, ses assemblages de miroirs et de roues de cuivre dérivent directement de la lanterne magique et du phénakistiscope. Ils correspondent à la technique de la période manufacturière et non à celle de l'industrie monopolisée [...]. Ses procédés ne sont susceptibles d'aucune industrialisation. Ils sont condamnés à l'avance... ». Méliès, en dépit d'un capital « dépassant le million de francs-or », « reste un fabricant sans devenir jamais un industriel » : il cumule tous les métiers du cinéma « et ce cumul même prouve l'état embryonnaire d'une entreprise qui périra surtout parce qu'il n'y introduira ni division du travail, ni les capitaux indispensables à une grande affaire ».

L'« école de Brighton »

Les deux autres aspects retenus présentent plutôt un contraste avec cette base économique-sociale élaborée pour comprendre « l'invention ». Le deuxième texte est un gros plan de l'historien sur un « moment » qu'il élit, qu'il *construit* par rapport à une

logique d'évolution du cinéma indexée sur les films, sur l'« art » cinématographique ou plutôt sur son « langage ». Avec « l'école de Brighton », Sadoul renonce déjà au schéma tel qu'il l'expose dans le premier texte.

Bien que la « nouvelle histoire » du cinéma associe son émergence au nom même de « Brighton », et bien que le congrès de la FIAF cette année-là (1978) ait eu pour origine ou pour prétexte l'examen de ladite « école de Brighton », telle que l'avait baptisée Sadoul, on est peu revenu sur son texte proprement dit — que Deslandes avait critiqué sommairement dans son tome I — en dehors d'une table ronde à La Baule en 1990 — « Georges Sadoul et l'école de Brighton » (avec Noël Burch, André Gaudreault et Germain Lacasse, notamment) —, au Festival des créateurs du cinéma européen (non publiée).

À ce moment-là, Sadoul mène de front un travail d'historiographie et de légitimation du cinéma non seulement comme art (« 7^e art »), ce qui est acquis, mais comme langage. Laissons le riche contexte où il prend place, cela nous mènerait trop loin. Il suffit d'évoquer les débats à ce sujet dans les revues et les ouvrages contemporains pour sentir combien la question est centrale (de Leenhardt à L'Herbier, d'Epstein à Bazin, à Auriol, etc.), liée aussi à la mise en place de l'IDHEC et à la création de l'Institut de filmologie.

Dans le numéro 1 de la *Revue internationale de filmologie* (1947) comme dans le numéro 1 de *La Revue du cinéma* (1946), Sadoul va d'ailleurs aborder Georges Méliès à l'aune de cette « évolution du langage cinématographique ». Il y a un lien évident entre cette appréciation de Méliès et l'élection de « l'école de Brighton ». Il s'agit pour Sadoul de construire le développement du « langage » du film à travers une logique évolutive scandée par des phases qui répondent, à la lettre, à une progression *dialectique* (grâce à la négation de la négation) : a) le plein air lumiérien, saisie du monde tel qu'il est, vue continue²⁸ ; b) le studio méliésien, importation du trucage de scène, de l'artifice, du décor et donc de la narration (négation)²⁹ ; c) le plein air de Brighton allié à la manipulation méliésienne dans une narration réaliste : invention du montage (négation de la négation)³⁰.

Dans un des premiers textes publics où il est question de « l'école de Brighton » (une conférence à l'IDHEC qui est publiée dans le bulletin de l'école en 1945³¹ [Sadoul 1945b]), il expose assez clairement une démarche *hypothétique*. Il « invente » en quelque sorte le « chaînon manquant » de sa démonstration.

C'est la question de la définition du montage qui est le moteur de sa conférence : en 1911, dans son *Cinématographe scientifique et industriel*, Jacques Ducom inclut parmi les « trucs » le « changement à vue », « succession d'une scène à une autre scène » en fonction des changements de tableaux. La « première image jugée bonne » du tableau suivant, « immédiatement collée à la suite de la dernière du tableau précédent », est une forme « primitive » de « montage » qui n'est pas revendiquée comme telle mais est envisagée — chez Méliès en particulier — sur le mode du procédé théâtral, des changements de verres de la lanterne magique ou des vues du stéréoscope. Ce procédé ignore donc totalement :

[...] le montage au sens moderne que nous avons donné à ce mot [qui] permet de réaliser trois effets qui sont l'essence même du cinéma : 1° utiliser la caméra comme un œil qui considère les choses et les objets tantôt de près, tantôt de loin, en faisant alterner les gros plans et les plans généraux ; 2° suivre un personnage dans ses déplacements à travers différents décors ; 3° faire alterner les épisodes se déroulant dans des lieux différents mais qui convergent vers le même but (Sadoul 1945b, p. 45-46).

Sadoul veut donc poser la question de l'origine du montage. Pour ce faire, il commence par écarter une mauvaise question — pourtant très prisée —, celle du « premier gros plan ». Question « absurde » car les dessinateurs du phénakistiscope, Marey, Demeny, Edison et Dickson, Lumière et Méliès, etc., ont tous utilisé le gros plan dont la tradition des photographes avait installé la référence (portrait). Mais le montage...

L'attribution de « l'invention » du montage à Griffith est également battue en brèche et il affirme que si Méliès lui est étranger, « c'est en Angleterre que le montage est découvert » en 1900. Faute de documentation suffisante (la guerre ayant interrompu ses travaux), Sadoul est « certain » que « le montage et les effets dramatiques qui en découlent ont été inventés » là (« le

montage n'est pas une invention française»), mais il n'est pas absolument certain « que les metteurs en scène de l'*École de Brighton* aient été les premiers à *monter* des films » : « nous n'avancions que des hypothèses », dit-il³².

Ce texte s'interroge donc moins sur l'existence d'une « école de Brighton », commodité permettant de rassembler, sous un seul nom, ces photographes de plage devenus opérateurs de cinéma à cet endroit-là (« école » que l'on a depuis figée dans cette dénomination provisoire et naturalisée³³), que sur le rôle qui aurait été le sien dans l'évolution du langage cinématographique. Smith a osé juxtaposer un gros plan d'une tête de chat avec un plan plus large des enfants qui jouent avec l'animal même si, « épouventé par sa propre audace », il a « légitimé » ce montage par l'emploi d'une loupe et d'autres appareils optiques. Cette démarche a été développée puis reprise par d'autres ailleurs, en particulier à la Vitagraph, tandis qu'en France l'autorité de Charles Pathé et « l'influence trop forte » de Méliès (jusqu'à *L'assassinat du duc de Guise* [1908]) — en particulier sur Zecca, « très en avance techniquement sur Méliès », qui reprend Smith (« le succès des films anglais lui saute aux yeux ») sans dépasser le stade du plagiat³⁴ — laissent la domination du tableau perdurer.

Ce blocage a cependant un effet dialectique enrichissant : Gérard Bourgeois, dans *Les victimes de l'alcool* (1912), s'il laisse toujours sa caméra à la même distance du plateau, utilise la profondeur en faisant se déplacer ses acteurs « dans la troisième dimension ». Ce faisant « il obtient des effets dramatiques qui sont l'équivalent du montage moderne ». Surprenante expression sous la plume de Sadoul qui, en outre, insiste sur la dimension contemporaine de sa réflexion en regrettant que les « films modernes aient perdu le goût du déplacement des acteurs en profondeur », que l'on ne cherche pas à obtenir la netteté des fonds et qu'on ait perdu « le précieux secret des primitifs », Renoir étant « peut-être le seul en France qui ait réagi contre cette tendance », notamment dans *La bête humaine* (1938)³⁵. Un tel développement serait, aujourd'hui, spontanément rattaché à la pensée d'André Bazin, tant ce dernier nous apparaît lié à cette conviction esthétique qu'il a développée, dans les colonnes de *La Revue du cinéma* notamment, de la mise en scène en

profondeur et de la manière, par là, de supplanter le montage (ou plutôt le découpage). Cette proximité avec la pensée de Sadoul — qui s'exprime ici avant lui — demanderait à être examinée de plus près et, en tout cas, manifeste le caractère collectif d'une telle conviction³⁶.

Au-delà de ce « bénéfice secondaire » (la modernité), on découvre surtout, avec cet exemple que, s'agissant de « l'école de Brighton », Sadoul se livre moins à une investigation historique qu'à une réflexion esthétique et plus précisément « linguistique », tant au point de vue de l'« évolution » du langage que de son état actuel (en 1945)³⁷. On peut même conjecturer et dire que l'intérêt qu'il porte à cette question à ce moment-là se relie à sa conviction esthétique propre, celle du « réalisme nouveau » qu'il cherche à promouvoir depuis les années 1930. Évoquant la prise en compte des « problèmes sociaux » par Williamson dans ses « morceaux de vie réelle », n'écrit-il pas, deux ans plus tard, dans son *Histoire générale* : « [...] on attend encore en France, en 1947, deux ans après le retour des mobilisés et des prisonniers de la dernière guerre mondiale, un film qui attaque les problèmes du retour, fût-ce avec la même naïve franchise [que *Soldier's Return*] » (Sadoul 1947, p. 186).

Le « réalisme poétique »

Cela nous conduit tout droit au troisième texte, qui porte sur une définition générique, celle, admise très généralement dans la vulgate, de « réalisme poétique », pour désigner une « tendance » du cinéma français qui s'étendrait des années 1930 aux années 1950 (avec Clair, Carné et Duvivier, en particulier).

Il n'est pas rare de voir des textes de vulgarisation attribuer la paternité de la formule à Sadoul. Prenons un seul cas, qui est empreint d'une certaine officialité, puisque l'ouvrage est publié par le ministère des Affaires étrangères français : *Cent ans de cinéma français. Brève histoire du cinéma français 1960-1990*³⁸. Dans la première partie, confiée à Teresa Faucon, on lit ceci :

Georges Sadoul emploie l'expression « réalisme poétique » pour définir généralement le cinéma français des années trente dont les œuvres les plus achevées seraient celles de Jean Renoir (de 1935 à 1939) et *Quai des Brumes* (p. 111).

En réalité, non seulement Sadoul n'est pas à l'origine de cette expression, mais sur ce point — qui n'est pas unique —, il se *rallie* à ce terme et lui donne un lustre, l'« officialise ». Mais ce ralliement est tout sauf simple.

Le « réalisme poétique » — le cas est suffisamment rare pour être mentionné — a fait l'objet de plusieurs commentaires et analyses de type historiographique : origine de la notion, aire d'appartenance, traits stylistiques, liste de films en relevant. On ne peut les reprendre tous et toutes, mais on peut relever leurs similitudes et leurs différences. De Mitry à Decaux et de celui-ci à Billard et Journot, on s'accorde à faire du critique Michel Gorel — qui écrivait dans *Cinémonde* — l'importateur dans le champ du cinéma d'une expression qui, selon les uns, remonte au *poetischer realismus* allemand, selon les autres, à la *neue Sachlichkeit* ou au réalisme « symbolique » d'un Marcel Aymé, et qu'on rapproche régulièrement du « fantastique social » selon Pierre Mac Orlan, au point de passer de l'un à l'autre et de les confondre. On s'étonnera au passage de ce que des historiens ou critiques de cinéma se contentent de trouver « juste » une formule critique³⁹ pour la sanctifier et lui donner une pérennité sans vraiment revenir à la supposée source — jusqu'à Marie-Thérèse Journot.

Jean Mitry, dans son *Histoire du cinéma*, consacre un chapitre entier (IX) à la question (1980, p. 291 *sq.*). « C'est Jean Paulhan qui inventa le terme, croyons-nous, pour définir le réalisme quelque peu symbolique de la *Rue sans nom* et de la *Table aux crevés* [de Marcel Aymé] pour les distinguer du “populisme” de Poulaille ou Guilloux comme du lyrisme contemplatif de Ramuz et Giono ». Ce « genre » met l'accent sur l'atmosphère, d'où l'importance du décor, et il est parallèle à la *neue Sachlichkeit* allemande. « C'est un expressionnisme atténué inséré dans les normes et les conditions du réel immédiat⁴⁰ » (p. 292) : *Le Maudit* (*M* de Fritz Lang) en serait le paragon...

La singularité de la position de Mitry est de faire du « réalisme poétique » un genre cinématographique « mondial » qu'il repère notamment aux États-Unis avec Sternberg, Mamoulian, Ford, Wyler et surtout Borzage, dont l'œuvre « est l'expression la plus exacte sinon la plus parfaite du réalisme poétique dans le

cinéma mondial» (p. 315). En France, il le voit démarrer avec *La rue sans nom* de Chenal (Gorel introduisant l'expression à cette occasion); mais ensuite, il cite Vigo dans *L'Atalante*, où le « réalisme poétique n'y est pas d'un réel sublimé, transfiguré, modifié par un élan lyrique mais bien plutôt d'une saisie de l'insolite » (p. 335). Carné cependant est le représentant le plus qualifié du réalisme poétique « esquissé par les précédents réalisateurs » (p. 338) : *Le quai des brumes* participe d'un « fantastique social » cher à Mac Orlan (p. 339). Et Mitry de conclure qu'« En France le réalisme poétique fut une sorte de néo-romanisme teinté bien souvent de psychanalyse et de pseudo-marxisme [...] » (p. 339).

Roger Boussinot (1980, p. 1055), au même moment, commente la notion en lui reprochant de ne pas :

[...] traduire avec exactitude la nature de ce cinéma du « fantastique social » — ainsi que le définit plus justement l'écrivain Pierre Mac Orlan — qui héritait à la fois du naturalisme et du populisme littéraires, quant au fond et à l'interprétation, et de l'expressionnisme allemand quant au reste, photographie et mise en scène⁴¹.

Tandis que dans le très inégal *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, tendances et genres* des Virmaux, Emmanuel Decaux signe une entrée « Réalisme poétique » (Virmaux et Virmaux 1994, p. 677-682), où il évoque à son tour une « filiation » qui démarrerait en 1933 avec *La rue sans nom* de Pierre Chenal et le compte rendu de Michel Gorel dans *Cinémonde* d'octobre 1933⁴². Dans *Le cinéma français face aux genres*, Marie-Thérèse Journot est la première à avoir recherché cet article de *Cinémonde*, sans doute après avoir écrit son texte, ce qui lui permet de corriger la date communément admise (1933) — qu'elle donne pourtant elle-même dans le corps de son texte. Il s'agit d'un article intitulé : « Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens », où Gorel écrit de *La rue sans nom* :

Ce film, à mon sens, inaugure dans le cinéma français un genre entièrement nouveau : le réalisme poétique et « actuel » (dans le sens où est actuelle, par exemple, la musique de Kurt Weill) (Gorel 1934 dans Journot 2005, p. 48).

Journot consacre son intervention au réalisme poétique en le rapprochant de « l'esthétique publicitaire » puis avance qu'« après la Première Guerre mondiale, le courant littéraire du *Réalisme poétique*, appelé aussi en peinture et en photographie Réalisme magique, a gagné le cinéma. Le Réalisme poétique français est identifié à une époque déterminée, autour de la Deuxième Guerre mondiale, de 1930 à 1945 ». Elle donne enfin une « liste » précise (« établie » par « la critique ») des films français appartenant, selon elle, au courant : « *La petite Lise* de Grémillon, puis *La rue sans nom* de Chenal [ce n'est donc pas ce film inaugural], *L'Atalante* de Jean Vigo, *Le puritain* de Jeff Musso, des films de Duvivier — *La bandera*, *Pépé le Moko* —, et les réalisations de Carné avec Prévert, [*Le*] *quai des brumes*, *Le jour se lève* et *Les portes de la nuit*, qui closent le mouvement en 1946, juste après *Voyage sans espoir* de Christian-Jaque » (Journot 2005, p. 48).

Les caractéristiques esthétiques de ces films — de ce courant — sont pour elle : le soin apporté aux dialogues, très écrits, l'image centripète (pas de hors-champ), l'éclairage noir-blanc esthétisant, avec des trouées de « merveilleux » et de « comique » et une appartenance générique au « mélodrame » combinée souvent « à une intrigue de film noir ». Des références littéraires — sans sources — sont attribuées à Pierre Mac Orlan, Julien Gracq, Marcel Aymé, André Dhôtel, Julien Green, et des références picturales à Christian Schad, Carl Grossberg, Franz Radziwill, Albert Carrel Willinck.

Pierre Mac Orlan est donc souvent cité. Il a pourtant forgé sa formule du « fantastique social » en 1926, dans le premier volume de *L'art cinématographique*, à propos du cinéma allemand :

On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle. [...]

Le fantastique social en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier des hommes*, de *La nuit de la Saint-Sylvestre* et surtout de *La rue* qui est, à mon goût, le plus représentatif du fantastique social de notre époque (Mac Orlan 1926, p. 9-10).

Le « réalisme poétique », courant admis comme caractéristique du cinéma français des années 1930-1950, est ainsi défini à partir de la caractérisation des films allemands du début des années 1920⁴³.

André Bazin parlait, lui, de « réalisme noir » ou même de « réalisme noir et poétique », « pour définir la floraison du cinéma français de l'avant-guerre, de 1935, avec *Pension Mimosas* de Jacques Feyder et *Toni* de Jean Renoir, jusqu'à *La règle du jeu* et *Le jour se lève* en 1939 » :

En fait le « réalisme noir » du cinéma français d'alors était un romantisme pessimiste et son « réalisme » nourri de fantastique social, se référait davantage à Jacques Prévert et à Mac Orlan qu'à Zola ou Maupassant⁴⁴.

La « fin » du réalisme poétique est, selon Marie-Thérèse Journot (2005, p. 52), proclamée par Bazin quand il évoque *Le quai des brumes* en 1944 et qualifie son « réalisme d'atmosphère » de « poncif de l'avant-guerre ».

Dans sa fiche du *Jour se lève* (1948, p. 62), Bazin écrivait pourtant de manière moins dépréciative :

C'est en ce sens qu'on peut parler du « réalisme poétique » de Marcel Carné qui le distingue sensiblement du réalisme beaucoup plus objectif d'un Grémillon par exemple [...] mais surtout d'un Chenal et d'un Rouquier.

L'opposition des deux réalismes est ici assez proche de celle que fait Sadoul, on va le voir, et qui disparaîtra par la suite.

Le contenu que Bazin donne alors au « réalisme poétique », conformément à son canon esthétique du moment (« l'esthétique de la réalité »), est celui d'une « intériorisation des transpositions expressionnistes » : « la symbolique n'y précède jamais le réalisme mais elle l'accomplit comme par surcroît » (p. 63) ; il offre une « synthèse » entre le symbolisme et le réalisme.

C'est dans *Sept ans de cinéma français* — qui date de 1953 —, qu'il est question de « réalisme noir », auquel il dit préférer la dénomination de « romantisme pessimiste », un « réalisme nourri de fantastique social » (Agel *et al.*, 1953, p. 20).

« J'ai parlé de "réalisme noir et poétique" sous l'effet de l'Occupation », écrit-il (p. 21).

Dans son *Âge classique du cinéma français*, Pierre Billard (1995) consacre un chapitre au « Populisme tragique » (p. 245-266), expression qu'il entend substituer à celle de « réalisme poétique », « étiquette trop employée » (p. 251), « coquille creuse » (p. 252)⁴⁵. Il commente cependant cette dernière (« il nous reste à expertiser l'une de ses étiquettes, trop employée pour qu'on évite ce détour ») ainsi : « [...] dénomination qui deviendra dominante après la guerre pour désigner le cinéma des années trente ».

Faisant chorus avec la « source » littéraire (Marcel Aymé), il relie cependant la formule à l'article de Marcel Carné (1933), « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue? », qui aurait été écrit en réaction à *La rue sans nom* de Chenal. L'article est une charge contre « le décor et l'artifice », le « vase clos », et il se réclame de la tradition réaliste de Feyder et Clair reliée à la tendance littéraire de Mac Orlan, Jules Romains, André Thérive, Eugène Dabit, « surtout *Hôtel du Nord* où s'agite tout un monde pittoresque et inquiétant des abords du canal Saint-Martin ». (Carné ne « distingue » donc pas le populisme de Dabit — puisqu'il s'en réclame et l'adapte — du « réalisme poétique » de Mac Orlan...)

Plus loin, Billard circonscrit assez brièvement les traits esthétiques de ce « réalisme poétique », qu'il appelle « populisme tragique », en s'attachant en particulier à la question des décors — dus à Meerson, Wakhevitch, Lourié et Trauner, en insistant sur l'apport de ce dernier (« Pour le cinéma du "populisme tragique", l'apport de Trauner est d'une importance exceptionnelle [...] il compose de justes paysages de cette saga urbaine avec le même œil, la même sensibilité que ses compatriotes Kertész et Brassai mettent à traduire les mêmes thèmes dans des photos qui, avec eux, conquièrent le statut d'œuvres d'art. Mais Kertész et Brassai (comme Cartier-Bresson, Izis et bientôt Doisneau) photographient de vraies rues. Trauner lui en fabrique de fausses... » [page 260]) — et à celle de la *photographie* (« les lumières ») — Eugen Schüfftan, Curt Courant (alors que chez René Clair on a affaire à un « réalisme blanc » avec Meerson aux décors et Périnal à l'image qui « rejet[te] le nouvel apport

post-expressionniste allemand », « le “populisme tragique” lui, va retourner aux lumières allemandes »).

Le ralliement de Sadoul

Decaux écrit que Sadoul « n'hésite pas à intituler le chapitre XV de son *Histoire du cinéma mondial* consacré aux quinze années 1930-1945 “le réalisme poétique français”, mêlant ainsi la notion de genre et celle d'époque⁴⁶ » et il relève le paradoxe de le voir écrire : « le réalisme poétique fut le lien commun qui se trouva unir en 1930-1945 Clair, Vigo, Renoir, Carné, Becker, Feyder », en reprenant l'expression à un critique anglais, Roger Manvell, dans *Film* (1945) :

Comme l'écrit le D^r Roger Manvell, « [...] la fameuse école française qu'on pourrait appeler réalisme poétique ».

Or ce paradoxe n'en est pas vraiment un si on lit les textes de Sadoul accompagnant les années en question (dans *Regards* et *Commune* en particulier, *Confluences* pendant la guerre, *Les Lettres françaises* après), où il milite pour un « réalisme » auquel il n'a jamais associé l'adjectif « poétique ». Au contraire, les traits distinctifs de ce futur « réalisme poétique » (noirceur et pessimisme notamment) sont par lui nommément dénoncés ou déplorés. Le réalisme qu'il préconise et reconnaît à l'œuvre chez Renoir au premier chef, puis chez Grémillon et chez Becker, est « affirmatif » (lien au peuple dans son rôle historique, par exemple), et il est opposé à la fois au « populisme » (à la Dabit) et au « noir » qui est relié par lui à Mac Orlan :

La Bête humaine, œuvre violente, sombre, passionnée, dramatique, a connu le plus grand succès de cette année. Puisque le naturalisme de Zola lui avait réussi, Renoir eût pu se spécialiser dans ce genre noir comme d'autres ressassent un vague romantisme du barbeau puisé aux sources impures de Mac Orlan et de Francis Carco (Sadoul 1939b dans Sadoul 1979, p. 45).

Le Ciel est à vous nous parvint dans les derniers mois de l'occupation allemande comme un message [...] en même temps qu'il marquait à notre cinéma les directives d'un réalisme nouveau dont nous commençons à voir que les promesses étaient fécondes. Ce classique, dépouillé et nu sous son apparente banalité, avait

comme premier mérite de ne pas sacrifier à la *noirceur* de convention qui triomphait alors (Sadoul 1947a dans Sadoul 1979, p. 79)⁴⁷.

Son combat de l'après-guerre pour ce « *réalisme nouveau* » coïncide moins que jamais avec le « réalisme poétique » du *Carné des Portes de la nuit* (1946) puisqu'il le voit, au contraire, à travers Renoir, Grémillon, Rouquier, Clément, Daquin, se situer du côté du « néo-réalisme » italien (*Païsa* au premier chef) : « Les préoccupations de Daquin et Pozner rejoignent celles de Vittorio de Sica [...] » (Sadoul 1947a, p. 6).

Il parle alors de « ce courant de la nouvelle avant-garde européenne... qu'on pourrait appeler l'école réaliste » et dont il étudiera les prémices dans *Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, en particulier sur le cas italien (Sadoul 1954).

L'opposition « noirceur-pessimisme » *vs* « réalisme-optimisme » n'est pas du seul fait de Sadoul, puisque Renoir avait dénoncé *Le quai des brumes* comme un « film de propagande fasciste » avec ses « individus tarés, immoraux, malhonnêtes⁴⁸ ». Pourtant lui aussi, en 1974, dans *Ma vie et mes films*, se rallie à l'expression en se l'appropriant : « Je pense m'être approché du style que j'intitule [*sic*] "le réalisme poétique" »...

Si Sadoul finit par reprendre à son compte une expression, qui s'est imposée dans le champ critique, et lui donne même l'onction de son écriture historique, ce n'est donc pas avec enthousiasme, et le fait d'en passer par Manvell est sans doute une manière d'inscrire cette distance qui est la sienne. En effet ce revirement lexical marque avant tout une défaite politique, celle du cinéma de l'après-guerre.

Ainsi dans la première édition de son *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, qui porte alors le titre *Histoire d'un art, le cinéma* (Sadoul 1949), le chapitre en question (XXIV) non seulement ne porte pas le titre qui s'imposera par la suite (« Le réalisme poétique français »), mais celui de « Déclin et renaissance du cinéma français » ; et il donne une traduction différente du texte de Roger Manvell :

Comme l'écrit le Docteur Roger Manvell : « par bonheur la faillite des principales grandes sociétés vers 1935 donnait aux

producteurs et réalisateurs indépendants la chance de pouvoir faire des films qui constituèrent, malgré leur nombre relativement peu élevé, la fameuse École française, qu'on pourrait appeler *poético-réaliste*⁴⁹. [...] Une ère nouvelle allait s'ouvrir, qui débuta par le retour de Jacques Feyder (Sadoul 1949, p. 265).

C'est, semble-t-il, en 1962 que Sadoul, dans un numéro de revue intitulé « Constances du cinéma français », se « convertit » au « réalisme poétique » tout en lui conservant des accents de réalisme « nouveau » :

[...] au début des années 30, lorsque se leva l'aube du réalisme poétique [...]. Chez Renoir et Vigo le flou impressionniste des photographies formait les nuées qui portaient en elles des orages redoutés (Sadoul 1962, p. 16)⁵⁰.

L'illustration abondante du numéro est légendée, ainsi en va-t-il de *Zéro de conduite* (1933) et *La chienne* (1931) : « Tableaux des maîtres du réalisme poétique ». Dans le même numéro, Sadoul recueille des propos de Resnais sous le titre : « Les Serpents et le Caducée », dans lesquels le cinéaste se pose la question suivante : « Faut-il parler de “réalisme poétique” ? L'expression pourrait, après tout, s'appliquer à des hommes aussi différents que Clair, Carné, Renoir, Epstein, Becker, Vigo, Perret, Grémillon, Tati, Feuillade, Delluc... » (p. 37).

Tandis que dans l'édition de 1963 de *l'Histoire du cinéma mondial*, on trouve cette formule à propos de Daquin : « *Le Point du jour* de Louis Daquin aurait pu, en 1949, marquer une date dans l'élaboration d'un *nouveau réalisme français* si sa leçon avait été mieux comprise et si son réalisateur avait pu ensuite poursuivre normalement sa carrière » (p. 341, je souligne).

On trouve ici à l'œuvre le Sadoul militant — y compris prenant acte de la défaite de ses espoirs — après le Sadoul théoricien du langage filmique et le Sadoul historien marxiste du cinéma.

Il est évident que l'exercice auquel nous nous sommes appliqué là pourrait et devrait être étendu à d'autres « objets » sadouliens — qu'ils soient découpés par lui (comme « Brighton ») ou qu'il les reçoive d'autres (comme le « réalisme poétique ») : « impressionnisme français », « expressionnisme allemand »,

« néoréalisme », « Nouvelle Vague », etc., ces catégories com-modes, utilisées comme des instruments neutres et allant de soi gagneraient toutes à connaître une « déconstruction » critique. Il reste qu'il s'agit là d'outils de classement des films, des œuvres dans une perspective de valorisation du patrimoine mondial du cinéma. En revanche, la mise en place d'un modèle économique-social appliqué aux fondements de l'invention du cinéma et de l'évolution du *medium*, tels qu'ils furent posés en 1938-1945, promettait un renouvellement dans l'approche historiographique dont on peut regretter qu'il n'ait pas été suivi après que « le cinéma fut devenu un art ».

Université de Lausanne

NOTES

1. Le congrès de la FIAF de 1978.
2. Sur la rupture épistémologique (« rottura epistemologica ») voir, notamment, André Gaudreault, « Il ritorno del pendolo: overro storia di un ritorno in forza... della Storia » (Brunetta 2001, p. 231-232).
3. « Peut-être le propre d'un historiographe est de rassembler les matériaux, et on est historien quand on les met en œuvre. Le premier peut tout amasser, le second choisir et arranger. L'historiographe tient plus de l'annaliste simple, et l'historien semble avoir un champ plus libre pour l'éloquence » (Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article « Historiographie »). Définition, somme toute, d'une « poétique historique » (Hayden White).
4. Partage qu'on peut trouver injuste et — ce qui est plus grave — imprécis. Guido Oldrini, dans sa réflexion méthodologique, distingue, lui, cinq « moments » dans l'historiographie du cinéma : *a*) la première, où dominent les mémorialistes, les témoins ; *b*) celle de l'après-Deuxième Guerre, instituant le modèle de « l'historio générale » dont Sadoul est le parangon ; *c*) la prolifération des histoires générales sur le modèle Sadoul, qui voient le jour par pays (France, Grande-Bretagne, Pologne, Allemagne de l'Ouest, Allemagne de l'Est, États-Unis, Italie, Espagne...); *d*) la nouvelle historiographie académique qui conteste le modèle Sadoul et s'inscrit dans la voie de la « New Film History » ; *e*) la voie encyclopédique, les dictionnaires, filmographies, catalogues, chronologies, etc. (Oldrini 2004, p. 36-38). La nature de l'avènement des « nouveaux historiens » du cinéma après 1978 reste à déterminer, notamment en regard du passage des historiens-archivistes aux historiens universitaires. Vingt ans avant « Brighton », en effet, se crée à Paris le BIRHC (Bureau international de recherche sur l'histoire du cinéma) à l'occasion du congrès de la FIAF de 1958 consacré... aux débuts du cinéma dans les pays membres de cette institution et auquel participent entre autres Sadoul, Mitry, Toeplitz, Jacobs.
5. « Cinéma » par opposition à « cinématographie » met en jeu une série de distinctions : « film » *vs* « vues animées », « production » *vs* « fabrication ». Ce « cinéma » — « tel que nous l'entendons toutes les fois que nous utilisons ce mot aujourd'hui » (Gaudreault 2004, p. 237) — se révèle être défini par des critères de natures esthétique ou sémiologique : mise en scène, mise en cadre, mise en chaîne. Ce cinéma est

donc, pour reprendre la formule de Metz, celui qui se tient « au sein du film » (cf. « À l'intérieur du cinéma le fait filmique, à l'intérieur du fait filmique le cinéma », Metz 1971, chap. II et III). Conservant aux films leur privilège — « en tant qu'ils sont projetés, des films qui respirent notre présence » —, Dudley Andrew (1999, p. 65) écarte le « positivisme » des historiens.

6. Cinquante ans plus tard, Dudley Andrew (1999, p. 60-61), voulant stigmatiser « l'office religieux », « l'histoire sacrée du cinéma », confond dans le même opprobre Ramsaye, Sadoul, Knight, Bardèche-Brasillach, Mitry, Gregor et Patalas.

7. Il qualifie, en 1938, l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach de « hâtivement écrite, mal pensée et fourmillante d'erreurs historiques » (Sadoul 1938, voir *infra*).

8. « Le “grand historien du cinéma” traduit, lu, loué dans seize pays, aura-t-il longtemps pour dupes les garçons qui ont acheté les premiers volumes de son *Histoire générale du cinéma*, qui persévèrent pour “avoir la collection” et qui vont se trouver avec, sur les bras, des bouquins invendables parce que le dernier — et bientôt les derniers — est inutilisable » (Truffaut 1954, p. 1118). (Je remercie Martin Lefebvre de m'avoir signalé l'existence de cet article.) Publié dans une revue dirigée par Jacques Laurent, à laquelle collaborent Michel Déon, Henri Massis, Jean Giono, Marcel et Élise Jouhandeau, etc. — soit les diverses générations compromises dans l'extrême-droite d'avant-guerre, de l'Occupation et de l'après-guerre —, cet article vise à rabattre le militant Sadoul sur l'historien.

9. Cf. « This is the best history of the motion picture yet to appear and a large part of the credit must go to Iris Barry of the Museum of Modern Art Film Library in New York. In translating the work from the French, Miss Barry's contribution consists largely of correcting many errors which appeared in the original French edition of the work and in eliminating the prejudice which the authors of the original work held toward the American film. [...] the events which are described are interpreted in terms of their significance for the development of cinematic art, a characteristic which makes this work more important to the student than most previous ambitious histories of the motion picture » ([compte rendu anon.] *Journal of Educational Sociology*, vol. 12, n° 3, novembre 1938, p. 182-183).

10. À la notable exception de Gian Piero Brunetta, dont la *Storia del cinema mondiale*, livre collectif en cinq volumes publié à la charnière des XX^e et XXI^e siècles, reprend la visée sadoulienne (y compris dans la démarche collective que Sadoul appelle de ses vœux en 1942 dans sa lettre à Jay Leyda [Sadoul 1984, p. 13]) et reconnaît en Sadoul « le premier vrai “pontifex” de l'historiographie cinématographique, le premier qui tente de pratiquer une histoire “totale” » (Brunetta 2001, p. 203 ; je traduis).

11. Dans *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma* (1992), on ne trouve aucune mention de l'*Histoire générale du cinéma*.

12. Chauville 1994, 1997 et « Comment G. Sadoul rencontre-t-il le cinéma ? » (colloque « L'invention d'une culture, la cinéphilie », Lyon, 28 octobre 1995 [actes non publiés]), Durteste 2004, Gauthier 2003 et 2007, Vignaux 2009 et « Georges Sadoul, un critique de cinéma dans l'histoire » (journée d'études « Histoire de la critique, bilan et perspectives », Université de Lausanne, décembre 2009). Les deux premiers auteurs ont semble-t-il abandonné leurs recherches sur Sadoul tandis que les deux suivants les poursuivent.

13. Récemment rééditée telle quelle. Comolli ne se réfère pratiquement jamais à Sadoul dans cette série, sinon à travers le commentaire que peut en faire Bazin. Ce sont Mitry et Deslandes qui sont sollicités (Comolli 2009).

14. Œuvre largement méconnue dans l'historiographie pour des raisons linguistiques (langue originale polonaise puis vingt ans plus tard allemande) et cependant

qui adopte une perspective originale en abordant d'emblée le cinéma comme phénomène socioculturel, comme média et non seulement comme art.

15. Ainsi Louis Lumière, qui « convoque » Sadoul à la lecture du tome I (*L'invention du cinéma 1832-1897*) pour lui donner accès à des sources qu'il ne connaissait pas et le conduire à « corriger » aussitôt, dans une réédition, toute la partie concernant les « frères Lumière », ainsi que dans une monographie consacrée à ces derniers. Ou les témoins et protagonistes des premiers temps du cinéma jusque dans les années 1920, notamment au sein de la Commission historique de la Cinémathèque française (ainsi l'intervention d'Alice Guy conduit Sadoul à modifier les chapitres qui la concernent : cf. Gianati 2000, p. 28-29).

16. *Images du cinéma français. Lausanne, Musée des Beaux-Arts, Septembre-Octobre 1945* [anonyme]. Brochure petit format de soixante pages de textes, et photos, comprenant aussi la liste des pièces exposées.

17. Ces articles numérotés I, II, III, conservés dans le fonds Sadoul de la Cinémathèque française (Bifi, GS. A. 101-5), tiennent en vingt-sept folios dactylographiés corrigés à la main et signés par Sadoul (autographes). Une mention manuscrite indique : « 3 articles destinés à Regards en juin ou juillet 1939 jamais publiés ». Ils ont été signalés par C. Gauthier (2007) dans sa thèse (inédiée).

18. Fonds Sadoul (CF, Bifi, GS. A. 101-4). Cet article est-il paru ? Le fonds Sadoul de la CF conserve avec les treize folios dactylographiés un jeu d'épreuves imprimées (incomplet). (Le format n'est pas celui de *Regards* mais peut-être celui de *Commune*.)

19. Auparavant la brièveté des « séries de photographies » animées était telle (une seconde) que « la parole ne manquait pas » : « la petite fille qui sautait à la corde, le jongleur d'assiettes, le fumeur de cigare n'avaient pas besoin de parler [...] ».

20. « Plusieurs dizaines » dans *Labyrinthe* et « vingt » dans le premier tome de *L'Histoire générale du cinéma* (1945).

21. G. von Schulze-Gävernitz, *Der Großbetrieb. Ein wirtschaftlicher und sozialer Fortschritt. Eine Studie auf dem Gebiete der Baumwollindustrie*, Leipzig, 1892. G. von Schulze-Gävernitz (1864-1943), social-démocrate allemand, préconisait la « paix sociale ». Il a enseigné quelques années l'économie à Moscou. Lénine, qui le critique, s'est servi de son livre sur l'industrie pour sa documentation de *L'impérialisme, dernière étape du capitalisme* (1916).

22. La transcription que donne C. Gauthier d'après les carnets diffère sur quelques points de la version qu'on reprend ici de *La Pensée* (Sadoul 1945a).

23. Sous le titre abrégé « Le mythe du cinéma total » (Bazin 1958). Dans aucune des deux versions il n'est fait allusion à *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma* de René Barjavel (1944), à qui il doit sans doute son titre (le livre est dédié à Plateau et figure au dos du volume recensé de Sadoul). Ce texte de Bazin est au centre des critiques que formule Comolli (2009) à la fois contre Bazin et contre Lebel dans « Technique et idéologie ».

24. Sadoul conteste explicitement la thèse de Terry Ramsaye « partout admise » selon laquelle Edison « s'oppose après 1890 à la projection publique de ses films parce qu'il ne la juge pas rentable » dans son article de *La Revue du cinéma* et cite une déclaration d'Edison de 1894 se faisant fort « de présenter sur une grande scène des opéras avec des chanteurs de grandeur naturelle » (Sadoul 1946, p. 35).

25. J'emploie à dessein ces formulations introduites vingt ans plus tard par Louis Althusser dans *Lire Le Capital* (Althusser, Balibar et Establet 1967), dans la mesure où la démarche de Sadoul en est plus proche que des « tables de la loi » stalinienne auxquelles songe Bazin.

26. Toute cette dimension devient, chez Bazin, « psychologique » ou « psychosociologique » : « si les origines d'un art laissent apercevoir quelque chose de son essence, il

est permis de considérer les cinémas muet et parlant comme les étapes d'un développement technique qui réalise peu à peu le mythe originel des chercheurs » (Bazin 1946, p. 556). La « commande sociale », notion employée en URSS dans les années 1920 dans le milieu constructiviste, diffère de la « demande sociale » évoquée par Comolli (2009, p. 152) dans sa série qui désigne une conjoncture *idéologique*.

27. « *Le Manifeste* rend pleine justice au rôle révolutionnaire que le capitalisme a joué dans le passé », écrit Engels dans l'édition italienne du *Manifeste communiste* de 1893. Dans le premier chapitre (« Bourgeois et prolétaires »), on lit : « La découverte de l'Amérique, la circumnavigation de l'Afrique offrirent à la bourgeoisie naissante un nouveau champ d'action. Les marchés des Indes Orientales et de la Chine, la colonisation de l'Amérique, le commerce colonial, la multiplication des moyens d'échange et, en général, des marchandises donnèrent un essor jusqu'alors inconnu au négoce, à la navigation, à l'industrie et assurèrent, en conséquence, un développement rapide à l'élément révolutionnaire de la société féodale en dissolution. [...] »

La grande industrie a créé le marché mondial, préparé par la découverte de l'Amérique. Le marché mondial accéléra prodigieusement le développement du commerce, de la navigation, des voies de communication. Ce développement réagit à son tour sur l'extension de l'industrie ; et, au fur et à *[sic]* mesure que l'industrie, le commerce, la navigation, les chemins de fer se développaient, la bourgeoisie grandissait, décuplant ses capitaux et refoulant à l'arrière-plan les classes léguées par le moyen âge. La bourgeoisie, nous le voyons, est elle-même le produit d'un long développement, d'une série de révolutions dans le mode de production et les moyens de communication. [...]

La bourgeoisie a joué dans l'histoire un rôle éminemment révolutionnaire ». (< <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1847/00/kmfe18470000.htm> >).

28. « Trait de génie », « sortant de la *Black Maria*, cette voiture cellulaire où Edison emprisonnait la photographie animée » (Sadoul 1947, p. 154).

29. « Le génie de Méliès fut d'enfermer à nouveau la caméra dans les quatre murs de son atelier de poses » (Sadoul 1947, p. 154), « conception artistique infiniment plus raffinée que celle de la nature prise sur le vif élaborée par Louis Lumière mais qui a l'inconvénient de ramener le cinéma dans la prison cellulaire de la *Black Maria* édisonnienne » (p. 166).

30. « Les Anglais de l'École de Brighton lâchent les trucs en pleine nature et découvrent dans Lumière des richesses insoupçonnées et commencent l'élaboration du cinéma moderne » (Sadoul 1947, p. 168).

31. Deslandes et Richard (1968) donnent le texte, plus tardif, « Early Film Production in England » (*Hollywood Quarterly*, avril 1946) comme originaire. À les lire, Sadoul n'aurait en tête que l'exaltation du montage de « l'école soviétique » dans cette recherche de « l'origine ». On va voir qu'il n'en est rien.

32. Dans sa lettre à Jay Leyda de juillet 1942, Sadoul, évoquant la 3^e partie de son histoire du cinéma intitulée *Les débuts de la mise en scène*, ne parle pas alors d'« école de Brighton » mais d'« école anglaise » : « c'est "l'époque Méliès" et Méliès forme le principal de cette partie, consacrée pourtant pour une large part à l'école anglaise avec G.A. Smith et Williamson, sur l'importance desquels on a, je crois, jamais assez insisté, car ils sont les inventeurs du montage, de l'emploi moderne du close-up, de la poursuite, etc. » (Sadoul 1984, p. 13).

33. Ainsi Bordwell (1997, p. 99).

34. Sadoul convient que Méliès lui-même obtient des effets de montage, notamment dans le *Voyage dans la lune* (1902), mais qui restent sans lendemain. Dans l'article de *La Revue du cinéma*, cependant, il distingue le Méliès des féeries et des trucs qui visent à étonner et s'inscrivent dans un paradigme « magique », de celui des actualités recons-

tituées, qui visent une certaine authenticité et transforment le « truc » en « moyen d'expression » où « le montage n'est pas davantage escamoté » (Sadoul 1946, p. 40).

35. Dans Sadoul 1947, l'utilisation de la profondeur dans *The Big Swallow* est rapprochée de celle de *Citizen Kane*, que Sadoul a vu entre-temps.

36. Cf. l'hypothèse avancée par Laurent Le Forestier (2010) d'une capacité du discours bazinien à prendre place dans les différentes formations discursives dont il est contemporain et à en proposer une sorte de synthèse.

37. Dans *La Revue du cinéma*, il se réfère à Hitchcock, dont *Shadow of a Doubt* (1943) lui paraît « avant tout une très brillante recherche de nouvelles possibilités de langage cinématographique » (Sadoul 1946, p. 38). Là encore l'approche que l'on donne aujourd'hui des positions des uns et des autres — en particulier autour de Hitchcock, qui « cliverait » deux tendances au sein de la critique —, et notamment de *L'Écran français*, révèle son caractère appauvrissant.

38. *Cent ans de cinéma français. Brève histoire du cinéma français 1960-1990*, Direction générale des Relations culturelles, scientifiques et techniques. Sous-direction de la Politique du livre et des bibliothèques, 1996.

39. Michel Gorel, écrit Pierre Billard, était « membre d'une bande de militants cinéphiles qui compren[ait] entre autres Marcel Carné, Edmont T. Gréville, Pierre Chenal et le futur historien Jean Mitry » (Billard 1995, p. 251).

40. Cette dernière formulation semble reprise à Bazin, voir *infra*.

41. Chenal est, en l'occurrence, associé pour ce film, à Marcel Aymé, dont le film adapte le roman homonyme.

42. La citation dévoile un paradoxe, celui d'une dissociation de l'expression sous la plume de son « auteur » présumé : « Pierre Chenal a su bousculer tous les poncifs. [...] J'ai dit *réalisme*, mais j'ai dit aussi *poétique*. Car même en traitant ce sujet dur, brutal, Pierre Chenal ne renonce pas à la poésie... » (repris dans Pierrette Matalon, Claude Guiguet, Jacques Pinturault [dir.], *Pierre Chenal. Souvenirs du cinéaste, filmographie, témoignages, documents*, Paris, Dujarric, 1987, p. 56). Dans Billard (1995, p. 251), la même citation est retranscrite avec des différences (« joie » pour « poésie »).

43. Mac Orlan, il est vrai, qui a beaucoup écrit sur et pour le cinéma dès 1923 et dans les années 1930, a repris sa formulation de « fantastique social », élaborée dans d'autres circonstances. Cf. « La rue, miroir de certaines jeunesses », *Le Mercure de France*, n° 617 [1^{er} mars 1924], et « Le réalisme de certains films évoque le fantastique social (*Sur le pavé de Berlin*) », *Pour Vous*, n° 165 [14 janvier 1932]). Dans les années 1920, il travaille plutôt avec L'Herbier (scénario de *L'inhumaine*, 1923 — fantastique « tout court »...) et Feyder et « revient » dans les années 1930 avec *La bandera* (Duvivier) et *Le quai des brumes* de Carné (1938).

44. Repris dans Bazin 1983 (p. 20).

45. On trouve cette dénomination chez Lucien Rebatet (« l'école plus ou moins populiste d'avant-guerre », coupable à ses yeux de « sentimentalité démocratique » [« Défense de la vertu », *Je suis partout*, 11 février 1944, repris dans Rebatet 2010, p. 274]).

46. La référence donnée est celle de la 9^e édition datant de 1973 ; or la première — datant de 1949 — porte un autre titre (voir *infra*).

47. *Les Lettres françaises*, n° 167, 1^{er} août 1947.

48. Cité par Carné dans son livre *La vie à belles dents*, Paris, J-P. Ollivier, 1975, p. 176.

49. Roger Manvell, *Film*, Londres, Pelican Book, 1945.

50. Évoquant dans *Ciné 63* (n° 76, mai 1963) une conférence au centre audiovisuel de l'École Normale de Saint-Cloud sur le cinéma français de 1935 à 1945, il ajoute :

« à la grande époque du “réalisme poétique” » (avec des guillemets), et enchaîne sur ses souvenirs du tournage de *La règle du jeu* et de la scène de chasse en Sologne, qu’il rapproche de la guerre imminente (dans Sadoul 1984, p. 29), comme ci-dessus il parle des « orages redoutés » (ce rapprochement, introduit dès l’après-guerre par Sadoul après qu’à sa sortie il eut souligné l’horreur de ce massacre, « [s]a sauvagerie distinguée et blasée » [Sadoul 1939b, dans Sadoul, 1979, p. 47] revient régulièrement sous sa plume avant d’être reprise par Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma*).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Agel et al. 1953 : Henri Agel, Jean-Pierre Barrot, André Bazin et al., *Sept ans de cinéma français*, Paris, Cerf, 1953.

Albera 2008 : François Albera, « Langlois à Lausanne! », dans Alain Boillat et al. (dir.), *Kino CH/Cinéma CH. Rezeption, ästhetik, geschichte / Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008.

Althusser, Balibar et Establet 1967 : Louis Althusser, Étienne Balibar et Roger Establet, *Lire Le Capital*, tome II, Paris, Maspéro, 1967.

Andrew 1999 : Dudley Andrew, « Excursions et fouilles dans le passé du cinéma », dans André Gaudreault et al. (dir.), *Le cinéma en histoire. Institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*, Paris/Québec, Klincksieck/Nota Bene, 1999.

Bardèche et Brasillach 1935 : Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, Paris, Denoël, 1935.

Bardèche et Brasillach 1938 : Maurice Bardèche et Robert Brasillach, *The History of Motion Pictures* (traduit et dirigé par Iris Barry), New York, W.W. Norton & Co, 1938.

Barjavel 1944 : René Barjavel, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Paris, Denoël, 1944.

Bazin 1946 : André Bazin, « Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe », *Critique*, n° 6, 1946.

Bazin 1948 : André Bazin, « Le jour se lève », *Doc*, Paris, Peuple et Culture, 1948. Repris dans Jacques Chevalier (dir.), *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Seuil, 1962, puis dans Bazin 1983.

Bazin 1958 : André Bazin, « Le mythe du cinéma total », *Qu’est-ce que le cinéma?*, tome 1, Paris, Cerf, 1958, p. 21-26.

Bazin 1983 : André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Étoile, 1983.

Billard 1995 : Pierre Billard, *L’âge classique du cinéma français. Du cinéma parlant à la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 1995.

Bordwell 1997 : David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge MA/Londres, Harvard University Press, 1997.

Bordwell et Thompson 1994 : David Bordwell et Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 1994.

Boussinot 1980 : Roger Boussinot, *L’encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1980.

Brunetta 2001 : Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001.

Carné 1933 : Marcel Carné, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue? », *Cinémagazine*, novembre 1933.

- Certeau 1973** : Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973.
- Chauville 1994** : Christophe Chauville, « Georges Sadoul (1904-1967) : vie et œuvre d'un critique communiste et d'un pionnier de l'histoire du cinéma », mémoire de maîtrise, Université de Marne-la-Vallée, 1994.
- Chauville 1997** : Christophe Chauville, « Un Sadoul comme on dit un Littré ou un Larousse... », *Vertigo*, n° 17, 1997, p. 133-138.
- Comolli 2009** : Jean-Louis Comolli, *Cinéma contre spectacle*, Paris, Verdier, 2009.
- Deslandes 1966** : Jacques Deslandes, *Histoire comparée du cinéma. Tome I : De la cinématographie au cinématographe, 1826-1896*, Tournai, Casterman, 1966.
- Deslandes et Richard 1968** : Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma. Tome II : Du cinématographe au cinéma*, Tournai, Casterman, 1968.
- Durteste 2004** : Pierre Durteste, « Faut-il oublier Georges Sadoul? », *1895*, n° 44, 2004, p. 29-46.
- Gaudreault 2004** : André Gaudreault, « Les vues cinématographiques selon Pathé ou Comment la cinématographie embraye sur un nouveau paradigme », dans Michel Marie et Laurent Le Forestier (dir.), *La firme Pathé frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 27-245.
- Gaudreault 2009** : André Gaudreault, « Réponses à 1895 », *1895*, n° 57, 2009, p. 9-30.
- Gauthier 2003** : Christophe Gauthier, « L'invention de l'archive : Georges Sadoul historien », dans Irène Bessière et Jean Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA/MSH/Université Paris I, 2003, p. 173-196.
- Gauthier 2007** : Christophe Gauthier, « Une composition française. Mémoires du cinéma en France des origines à la Seconde Guerre mondiale », thèse de doctorat, Université Paris I, 2007.
- Gianati 2000** : Maurice Gianati, « Ferdinand Zecca chez Gaumont », *1895*, n° 30, 2000, p. 27-41.
- Gorel 1934** : Michel Gorel, « Des gratte-ciel d'Amérique aux faubourgs parisiens », *Cinéma*, n° 277, 8 février 1934.
- Jeanne et Ford 1947** : René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, 5 volumes, Paris, Laffont, 1947.
- Journot 2005** : Marie-Thérèse Journot, « Des courants et des genres : du Réalisme poétique à l'esthétique publicitaire », dans Raphaëlle Moine (dir.), *Le cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005, p. 47-55.
- Lagny 1992** : Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.
- Landes 2000** : David Saul Landes, *L'Europe technicienne ou le Prométhée libéré. Révolution technique et libre essor industriel en Europe de 1750 à nos jours [1969]*, Paris, Gallimard, 2000.
- Le Forestier 2010** : Laurent Le Forestier, « La "transformation Bazin" ou Pour une histoire de la critique sans critique », *1895*, n° 62, 2010, p. 9-27.
- Mac Orlan 1926** : Pierre Mac Orlan, « Le fantastique », *L'art cinématographique*, volume I, Paris, Alcan, 1926, p. 1-19.
- Mauriac 1950** : Claude Mauriac, « Il faut récrire l'histoire du cinéma », *Raccords*, n° 6, 1950.
- Metz 1971** : Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- Mitry 1980** : Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, tome IV, Paris, Delarge, 1980.
- Oldrini 2004** : Guido Oldrini, *Preliminari a una storia del cinema*, Napoli, La Città del Sole, 2004.

Rebatet 2010 : Lucien Rebatet, *Quatre ans de cinéma (1940-1944)*, Grèz-sur-Loing, Pardès, 2010.

Renoir 1974 : Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

Robinson 1947 : David Robinson, *The History of World Cinema*, New York, Stein and Day, 1973.

Sadoul 1938 : Georges Sadoul, « Un demi-siècle de cinéma parlant (1889-1939) », manuscrit inédit, fonds GS, CF.

Sadoul 1939 : Georges Sadoul, « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945) » I, II, III, manuscrits inédits, fonds GS, CF.

Sadoul 1939a : Georges Sadoul, « La bête humaine », *Regards*, n° 288, 20 juillet 1939 (repris dans Sadoul 1979, p. 32-36).

Sadoul 1939b : Georges Sadoul, « La règle du jeu de Jean Renoir. Un film d'un accent nouveau dans la meilleure tradition dramatique française », *Regards*, n° 288, 20 juillet 1939 (repris dans Sadoul 1979, p. 44-49).

Sadoul 1945 : Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome I : L'invention du cinéma 1832-1897*, Paris, Denoël, 1945.

Sadoul 1945a : Georges Sadoul, « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945). Les premiers pas du cinéma », *La Pensée*, n° 2, 1945, p. 65-79.

Sadoul 1945b : Georges Sadoul, « L'École de Brighton (1900-1905). Les origines du montage, du gros-plan et de la poursuite », *Cinéma*, n° 2, Paris, IDHEC-Jacques Melot, 1945.

Sadoul 1945c : Georges Sadoul, « Cinquantenaire de l'invention », *Labyrinthe*, n° 12, 1945, p. 14-16.

Sadoul 1946 : Georges Sadoul, « Les apprentis sorciers. D'Edison à Méliès », *La Revue du cinéma*, n° 1, 1946 (repris dans *La Revue du cinéma. Anthologie*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 405-420).

Sadoul 1947 : Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome II : Les pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947.

Sadoul 1947a : Georges Sadoul, « Le ciel est à vous », *Les Lettres françaises*, n° 260, 12 mai 1947, p. 6.

Sadoul 1947b : Georges Sadoul, « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, n° 1, 1947.

Sadoul 1948 : Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome I : L'invention du cinéma 1832-1897* [1945], 2^e édition augmentée, Paris, Denoël, 1948.

Sadoul 1949 : Georges Sadoul, *Histoire d'un art, le cinéma*, Paris, Flammarion, 1949.

Sadoul 1954 : Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome VI : L'époque contemporaine. Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, Paris, Denoël, 1954.

Sadoul 1961 : Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours* [1949], 6^e édition, Paris, Flammarion, 1961.

Sadoul 1962 : Georges Sadoul, « Constances du cinéma français », *Le Point*, n° LIX, Souillac, 1962.

Sadoul 1963 : Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours* [1949], 7^e édition, Paris, Flammarion, 1963.

Sadoul 1979 : Georges Sadoul, *Écrits 1. Chroniques du cinéma français*, Paris, UGE, 1979.

Sadoul 1984 : Georges Sadoul, *Rencontres 1. Chroniques et entretiens*, Paris, Denoël, 1984.

Toeplitz 1955 : Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, 6 volumes, Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza et Wydawnictwa Artystyczne Filmowe, 1955-1990.

Toeplitz 1975 : Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films*, 5 volumes, Berlin (RDA), Henschelverlag, 1975-1991.

Truffaut 1954 : François Truffaut, « G. Sadoul et la vérité », *La Parisienne*, octobre 1954.

Vignaux 2009 : Valérie Vignaux, « Georges Sadoul et l'Institut de Filmologie: des sources pour instruire l'histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 19, n^{os} 2-3, 2009, p. 249-267.

Vincent 1939 : Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Trident, 1939.

Virmaux et Virmaux 1994 : Alain Virmaux et Odette Virmaux (dir.), *Dictionnaire du cinéma mondial. Mouvements, écoles, tendances et genres*, Monaco, Rocher, 1994.

ABSTRACT

1945: Georges Sadoul's Three "Intrigues"

François Albera

The great film historian Georges Sadoul long enjoyed a reputation which did not examine his venture with a critical eye. Jacques Deslandes began this re-appraisal with severity in his discussion of the first volume of *Histoire générale du cinéma*, and the "new film history" that arose out of the Brighton Congress in 1978 began by rejecting, indiscriminately, all those "classical historians"—including Sadoul—whom Comolli had examined a few years earlier from an ideological perspective. Historiographical thinking, however, cannot be content with such divisions, which have levelled the singularity of such quite different historical projects as those of Ramsaye, Pasinetti, Sadoul, Toeplitz, Mitry and many others. The present article aims to provide a glimpse of the complexity of Sadoul's enterprise by looking at three "historical subjects" he discussed in the immediate post-war period—three subjects whose dominant feature in each case belongs to another field of study: historical (film's invention); formal (the Brighton school); and critical (poetic realism). It thus intends to place Sadoul's work in the realm of what Michel de Certeau described as the "historiographical operation."