



HAL
open science

Georges Sadoul aux 'Lettres françaises' une critique de la contemporanéité

Valérie Vignaux

► **To cite this version:**

Valérie Vignaux. Georges Sadoul aux 'Lettres françaises' une critique de la contemporanéité. Laurent Jullier. Les films à voir cette semaine : stratégies de la critique de cinéma, l'Harmattan, 2015, Champs visuels, 978-2-343-05992-1. halshs-01301886

HAL Id: halshs-01301886

<https://shs.hal.science/halshs-01301886>

Submitted on 19 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Valérie Vignaux, "Georges Sadoul aux Lettres françaises, une critique de la 'contemporanéité' ", dans Laurent Jullier (dir.), Les films à voir cette semaine, stratégies de la critique de cinéma, Paris, l'Harmattan, Champs visuels, 2015, pp. 55-76.

Georges Sadoul aux *Lettres Françaises*. Une critique de la « contemporanéité » ?

« Devenu historien, tout en restant critique, je deviens ces semaines historien dans mes critiques¹ »

« Il faisait ce qu'il devait, en obéissant à une nécessité profonde – son devoir d'homme, pourrait-on dire, s'il n'avait pas toujours détesté l'orientation des grands mots. Là comme ailleurs, il ne faisait pas carrière, il cherchait à se rendre utile²... »

Principal critique cinématographique des *Lettres françaises* à partir de 1945³, Georges Sadoul (1904-1967) ne se consacrait pas exclusivement à l'écriture journalistique puisqu'il rédigea dans le même temps plusieurs essais d'histoire du cinéma. Il a réalisé ainsi une œuvre considérable dont la singularité nous échappe encore en dépit des rares études ou des rééditions posthumes. Les premières tendaient en effet à rendre exemplaires des corpus limités et ne permettaient pas de saisir la cohérence de l'ensemble, alors que les secondes, si elles contribuaient à nous mettre en présence des textes, gommaient les choix ou les renoncements du critique et de l'historien. Ses essais d'histoire du cinéma ont été rassemblés en une suite chronologique en six volumes, composés pour certains à partir des seules notes préparatoires, créant de la sorte une entreprise à visée "universelle", à l'encontre de l'inachèvement

¹ Georges SADOUL, « L'épreuve du temps, *Quatre de l'Infanterie* de G.-W. Pabst », *Les Lettres françaises*, 17 novembre 1966.

² Georges SADOUL, « Gérard Philipe », *Les Lettres françaises*, 3 décembre 1959.

³ En 1944, il partage la rubrique avec Roger Leenhardt.

probablement décidé par Sadoul lui-même¹ ; tandis que les deux anthologies d'articles parues, en privilégiant les cinéastes fameux, écartaient du "panthéon" des personnalités pourtant continûment critiquées par le journaliste, tel Yves Allégret² ou Jean-Paul Le Chanois³. Publications qui paradoxalement s'affranchissaient du contexte de production des écrits alors que pour Sadoul la critique est essentiellement un geste dans l'histoire :

Exerçant depuis vingt ans deux métiers dont je constate chaque jour les antinomies, je pourrais avoir la tentation d'écrire que l'historien travaille pour la postérité et le critique pour ses contemporains. Rien de plus faux. Ces antagonistes sont liés. La critique est l'une des matières premières de l'histoire, et une histoire sans part critique devient une absurde compilation⁴ ».

Sadoul a conscience que ses textes influent possiblement sur la carrière présente mais aussi à venir des films, car l'article insuffle de la mémoire et constitue une archive pour l'historien. Ambivalence qui structure sa pensée et dont il mesure la responsabilité : « [l'actualité] contraint à des options déchirantes le chroniqueur qui doit choisir chaque semaine un seul film nouveau⁵ ». Dès lors, pour restituer les méthodes et concepts sadouliens tels qu'ils sont développés dans ses articles des *Lettres françaises*, on s'attachera à montrer de quelle façon une pensée historienne peut s'élaborer au temps présent. Position qui conduira à écarter de l'analyse les collaborations ponctuelles du critique à *L'Écran*

¹ « L'histoire du cinéma de l'avenir ne peut être conçue que comme un travail collectif, encyclopédique, groupant des dizaines d'historiens. Je souhaite cette évolution. En attendant, le temps des monographies est venu. » Georges SADOUL, « Le sens d'un pari stupide », *Les Lettres françaises*, 24 septembre 1959.

² *Les Lettres françaises* du 26-04-1946 ; 18-11-1948 ; 2-02-1950 ; 24-05-1951 ; 3-04-1952 ; 9-10-1952 ; 3-12-1953 ; 29-03-1956.

³ *Les Lettres françaises* du 25-01-1951 ; 30-05-1952 ; 14-04-1955 ; 30-06-1955 ; 12-01-1956 ; 11-04-1957 ; 20-03-1958.

⁴ Georges SADOUL, « Livres de cinéma », *Les Lettres françaises*, 22 janvier 1950.

⁵ Georges SADOUL, « L'homme tout entier avec ses racines, *Ivan le terrible* de S. M. Eisenstein », *Les Lettres françaises*, 26 mars 1959.

français, à *Ciné-Club*, aux *Cahiers du cinéma* ou à *Image et son*, car ses contributions y sont le plus souvent désengagées de l'actualité "immédiate" – celle des sorties en salles –, mais qui gagnerait à être approfondie en associant à ce corpus d'un millier d'articles les textes parus dans *l'Humanité*.

L'écriture critique

Sadoul, qui déclare raturer de nombreuses fois ses papiers et réécrire parfois entièrement certaines pages, privilégie une écriture simple, singulièrement explicite. Il commence à plusieurs reprises ses articles en s'exclamant : « Ah ! le beau film » ou « Ciel ! le mauvais film » et s'autorise des formules plutôt expéditives : « La merde mise en film reste de la merde¹ ». Il recourt volontiers aux métaphores pour des expressions imagées dont les tournures retrouvent les traits prévertiens et surréalistes² d'une langue populaire. Commentant *La Fiancée des ténèbres* (1945) de Serge de Poligny, il écrit : « Un cinéma poétique qui veut faire l'ange dépasse souvent les limites de la bêtise. L'aile se change en cul-de-plomb et celui qui croit arriver chez *Le Grand Meaulnes* ne dépasse pas la Garenne-Bezons³ » ; ou encore, évoquant *Les Dix Commandements* (1956) de Cecil B. de Mille : « Quarante siècles contemplant les Grands Boulevards sous les traits d'un chauve en contreplaqué⁴ ». Il se refuse à l'emploi d'un vocabulaire « métaphysique⁵ » et le terme revient à plusieurs reprises, utilisé pour évoquer des "opinions métaphysiques", c'est-à-dire sans nuance, ou des personnages stéréotypés : selon lui Simone Signoret dans *Manèges* (1950) d'Yves Allégret est « une grue

¹ Georges SADOUL, « Cinéma et Roman », *Les Lettres françaises*, 18 août 1960.

² Voir Clément CHÉROUX et Valérie VIGNAUX (dir.), *Georges Sadoul, Portes, un cahier de collages surréalistes*, Paris, Textuel, 2009.

³ Georges SADOUL, « La Fiancée des Ténèbres », *Les Lettres françaises*, 31 mars 1945.

⁴ Georges SADOUL, « La série jaune, *Maigret tend un piège* de J. Delannoy », *Les Lettres françaises*, 6 février 1958.

⁵ Georges SADOUL, « *Esprit* et ses mythes », *Les Lettres françaises*, 3 août 1950.

métaphysique¹ ». Vocabulaire avec lequel il renvoie à Jean-Paul Sartre et à l'existentialisme, alors combattu par les rédacteurs des *Lettres françaises*, mais aussi à André Bazin. La catégorie lui semble contraire au mouvement des êtres et de la vie et il préfère emprunter à sa propre existence des éléments réflexifs. Après avoir découvert *Cléo de cinq à sept* (1962), il écrit à Agnès Varda² pour lui signaler qu'à l'instar de Cléo, il a attendu, dans la cour de l'hôpital de la Salpêtrière, l'annonce de la maladie de sa femme et qu'il s'identifie au personnage de Diégo interprété par Yves Montand dans *La Guerre est finie* (1966) d'Alain Resnais, car « pendant la Résistance, [il a] mené une vie ressemblant à la sienne³ ».

Cette personnalisation du regard relève d'une sorte de fidélité à soi-même dont il fait l'éloge lorsqu'il chronique *El* (1954) de Luis Buñuel : « Nous t'avons retrouvé, après tant d'années, tel qu'au temps de *L'Âge d'or* [1930] ou de la Guerre d'Espagne, fidèle à tes amis, à tes idées, à toi-même⁴ » et qui l'amène à écrire systématiquement des articles hommages aux amis disparus : Tristan Tzara (1964), Léon Moussinac (1964), Nancy Cunard (1965), Alberto Giacometti (1966) et André Breton (1966). Pour Sadoul, les « leçons de l'expérience » constituent une réelle méthodologie critique car le jugement est relatif aux temps de son énonciation : « Je les [les films allemands] connais tous à peu près par cœur, mais j'ai besoin de les revoir pour les juger à la lumière de 1965 et non pas des visions antérieures, en 1922, 1926, 1936, 1947, 1957 ou même 1962⁵ » ; mais un autre argument intervient : « La mémoire est pour les films un juge implacable mais équitable⁶ ». Ainsi pratique-t-il fréquemment une double vision : « Si l'on est au premier abord (ce fut mon cas) surpris ou

¹ Georges SADOUL, « Grues métaphysiques, Manèges d'Yves Allégret », *Les Lettres françaises*, 2 février 1950.

² Agnès VARDA, « Georges Sadoul », *Les Lettres françaises*, 18 octobre 1967.

³ Georges SADOUL, « *La Guerre est finie* d'Alain Resnais, la lutte continue », *Les Lettres françaises*, 19 mai 1966.

⁴ Georges SADOUL, « Hommage à Buñuel, *El* », *Les Lettres françaises*, 10 juin 1954.

⁵ Georges SADOUL, « Faut-il brûler l'écran démoniaque ? », *Lettres françaises*, 7 octobre 1965.

⁶ Georges SADOUL, « Nous ne sommes pas seuls », *Les Lettres françaises*, 23 août 1946.

désappointé par la nouvelle œuvre d'un grand réalisateur français, honnêtement, une seconde vision s'impose¹. » S'instaurent alors au présent des processus psychiques inscrits dans la durée. Il déclare d'ailleurs préférer ajouter, à la projection corporative, une séance avec le public des salles car « la fonction du critique est de guider le public, en combattant ses erreurs. Mais il doit aussi, dans certains cas, se laisser guider par lui² ». Inversion des rôles qui conduit d'ailleurs à renverser la fonction : « Mais je dois dire que, moi, je ne suis pas vraiment critique, enfin je ne pense vraiment du bien d'un film que quand je deviens spectateur et que je cesse de m'intéresser aux panoramiques ou au décor³. » Autant d'éléments avec lesquels il affirme la primauté de la sensibilité dans l'analyse – ce qui, selon lui, le distingue des paradigmes critiques de son temps :

Je les ai entendus démonter une mécanique, soupeser chaque rouage et parler (à juste titre) d'un mouvement partant de Jeanne [*le Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson] à son juge, puis du juge à sa victime. N'auraient-ils rien vu qu'un balancier de cuivre doré, vacillant sous leurs yeux ? Pour moi, j'ai vu battre un cœur, palpiter une femme traquée, pauvre oiseau pris au piège, mais *résistant* de tout son esprit, de toute sa raison, de toute sa conviction⁴.

Pour Sadoul, le film est une matière sensible et parce qu'il enregistre et représente le vivant, il est en proie à la durée : « comme machine à explorer le temps, [il] sait léguer le présent au futur et restituer à notre présent le passé »⁵.

« Le présent au futur » ou critique et engagement

¹ Georges SADOUL, « À la recherche du fantastique, *Marguerite de la nuit* de Claude Autant-Lara », *Les Lettres françaises*, 10 juillet 1958.

² Georges SADOUL, « Le cinéma et l'homme de 1960 », *Les Lettres françaises*, 10 juillet 1958.

³ Georges SADOUL, « Impression sur la semaine du cinéma soviétique », *Les Lettres françaises*, 15 décembre 1955.

⁴ Georges SADOUL, « Comme un cœur palpitant sous la chair : *le Procès de Jeanne d'Arc* de Robert Bresson », *Les Lettres françaises*, 21 mars 1963 (je souligne).

⁵ Georges SADOUL, « La sincérité même : *le Testament d'Orphée* de Jean Cocteau », *Les Lettres françaises*, 25 février 1960, je souligne.

L'écriture pour Sadoul relève d'une action militante conduite aux côtés de Louis Aragon, avec qui il partagea le surréalisme, le communisme et la Résistance, celui-ci étant aussi le rédacteur en chef des *Lettres françaises*. Figure de l'intellectuel qui par le texte entend influencer sur son temps, au sens où les déclarations ou les actions au présent trouvent dans l'évocation du passé les éléments d'un possible futur. Ces écrits, parce qu'ils résultent d'une pensée engagée, sont nécessairement empreints du contexte dans lequel ils ont été rédigés ; or l'époque n'est pas des plus aisées, comme en attestent nombre de ses déclarations : « Le problème de l'homme moderne, dans le cinéma d'aujourd'hui comme dans les autres arts, est une question de vie ou de mort. La vie doit triompher avec la paix¹. » Période dite de Guerre froide qui pour le critique commence en « 1950, [année] où [elle] menaçait de devenir la guerre tout court. [...] [Et se clôt en] 1956, [date] où commence le dégel². » Période qu'on peut aussi faire commencer en 1947, avec le départ des ministres communistes du gouvernement et clore en 1957, à la suite de la publication du rapport Kroutchev révélant les crimes de Staline ; dix années, donc, où la société française est aux prises avec les tourments de l'idéologie :

Jamais dans le cinéma français, la liberté d'expression ne fut à un tel point brimée et trahie. [...] Le complot contre le cinéma français dépasse largement le cadre des problèmes matériels [car] l'anéantissement de la culture est une des premières conditions d'asservissement d'un peuple³.

Situation qui pour Sadoul prolonge la Guerre, ce qui l'amène à proposer aux cinéastes de recourir aux méthodes qui étaient les leurs dans la Résistance :

¹ Georges SADOUL, « Avec Vsevolod Poudovkine, à Pérouse », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1949.

² Georges SADOUL, « Dix ans de cinéma français », *Les Lettres françaises*, 14 janvier 1960.

³ Georges SADOUL, « Complot contre le cinéma français », *Les Lettres françaises*, 4 octobre 1951.

Mais si l'on a du talent et le sens de la métaphore, ne pourra-t-on, par quelques biais, exprimer la même chose "sans avoir l'air d'y toucher". Aragon put faire imprimer légalement, en 1942, dans un quotidien marseillais, *La Rose et le Réséda*, parce qu'il avait employé ces noms de fleurs pour désigner des martyrs comme Gabriel Péri et d'Estienne d'Orves¹.

Et il reconnaît, dans les films de Robert Bresson, les figures d'une résistance morale : *Un condamné à mort s'est échappé* présente « un héros de notre temps : le Résistant² » et *Mouchette* n'est pas « un chant désespéré mais avant tout un hymne de la "résistance à l'atrocité" »³. Le ton pourrait sembler excessivement préoccupant, il ne fait que refléter une réalité dont rend compte la très forte prégnance de la censure, « cet appareil qui sert à transformer les coqs en chapons⁴ », inlassablement dénoncée par le critique. En s'insurgeant depuis sa tribune des *Lettres françaises* contre les décisions iniques, il témoigne du contexte institutionnel dans lequel les films français sont réalisés. On apprend ainsi, parmi d'autres exemples, que le 6 décembre 1948, un décret Moch en interdisant la projection des films sans visa en séances privées, réglementait l'action des ciné-clubs et rendait impossible les usages militants du cinéma. Un décret Teitgen, le 13 avril 1950, a mis fin à la parité entre représentants des ministères et de la corporation au sein de la commission de censure, et malgré la démission de ces derniers – dont Sadoul – et en dépit de leur absence, celle-ci continuait à ordonner jusqu'en 1952, c'est-à-dire en toute illégalité. En 1954, un projet de loi est déposé afin – c'est Sadoul qui parle – de « légaliser la pratique anticonstitutionnelle de la pré-censure. Et pour obtenir d'urgence le vote

¹ Georges SADOUL, « La victime et le bourreau : *El Verdugo* de Luis Berlanga », *Les Lettres françaises*, 25 février 1965.

² Georges SADOUL, « Le cinéma français est-il en crise ? », *Les Lettres françaises*, 22 août 1957.

³ Georges SADOUL, « Danse de mort, *Mouchette* de Robert Bresson », *Les Lettres françaises*, 16 mars 1967.

⁴ Georges SADOUL, « Le conformisme et les fantômes, *les Chouans* d'Henri Calef », *Les Lettres françaises*, 25 avril 1947.

de cette loi, une campagne d'extrême violence [est] lancée par les policiers et les ligues contre Lara et Cayatte ». Cette action, toujours selon lui, vise à « déterminer l'échec financier total des meilleurs films français et des plus courageux pour que leurs auteurs soient pour toujours éliminés de leur profession »¹.

Nombreux sont en effet les films interdits ou obligés d'être remontés afin d'être autorisés : *Levés avant le jour* (1949) d'André Wurmser, *Le Chant des fleuves* (1954) de Joris Ivens et *Le Rendez-vous des quais* (1955) de Paul Carpita n'ont pas reçu de visa non commercial ; *La Bataille de la vie* (1950) de Louis Daquin, *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais, *Le Petit Soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, *Cuba Si* (1960) de Chris Marker et *La Religieuse* (1966) de Jacques Rivette sont interdits ; *Bel Ami* (1954-57) de Louis Daquin, *Méfiez-vous fillettes* (1957) d'Yves Allégret, *Viridiana* (1960) de Luis Buñuel, *Tu ne tueras point* (1961) de Claude Autant-Lara doivent subir des coupures pour être autorisés... Censure manifestement plus sévère en France qu'ailleurs puisque pour découvrir le film de Stanley Kubrick *Les Sentiers de la gloire* (1958), Sadoul se rend en Belgique : « Je crois être le premier critique français à pouvoir rendre compte [de] *Path of Glory*, il m'a fallu parcourir plus de 500 kilomètres : l'aller-retour, Paris-Anvers² ».

La censure s'abat sur les films, mais également sur les textes qui leur sont consacrés, puisque son article, paru dans *l'Humanité*, contre le film de Jacques Dupont *Crève-cœur* (1955) – *Crève-cœur* est par ailleurs le titre d'un recueil de poèmes résistants rédigés par Aragon en 1940 – lui vaudra d'être condamné à deux mois de prison avec sursis et 50 000 francs d'amende pour « injure et diffamation envers l'armée française » ; il y comparait le « bataillon de Corée » à des « mercenaires » qu'il accusait d'aller « massacrer les populations coréennes ». La sentence, d'après ses archives, visait à le sanctionner en raison de son opposition à la censure. On comprend qu'il signale son étonnement lorsqu'il découvre

¹ Georges SADOUL, « Pauvre français, Ah ! Que Dieu vous délivre, vous délivre au moins du censeur ! », *Les Lettres françaises*, 25 mars 1954.

² Georges SADOUL, « *Les Sentiers de la Gloire*, film indésirable ? », *Les Lettres françaises*, 13 mars 1958.

dans *Arts* : « Cette thèse que la censure des films n'existe pas, en France (sinon pour les lâches), paraîtra surprenante à ceux qui n'ont pas lu sa démonstration par François Truffaut¹.

Sadoul participe aussi activement à l'opposition aux accords Blum-Byrnes, ces accords signés le 28 mai 1946 par le secrétaire d'État des États-Unis James F. Byrnes et les représentants du gouvernement français, Léon Blum et Jean Monnet, qui liquidait une partie de la dette et octroyaient un prêt, en contrepartie duquel il était mis fin au quota annuel des films américains projetés, quota appliqué dans l'entre-deux-guerres afin de protéger le cinéma français. Il accompagne la mobilisation orchestrée par les organisations syndicales proches du Parti communiste, avec le Comité de défense du cinéma français dirigé par Claude Autant-Lara, en rappelant systématiquement dans ses critiques leurs conséquences réelles ou supposées. Rassemblement qui conduit à la révision des accords le 16 septembre 1948 et qui, de plus, sensibilise les pouvoirs publics aux difficultés rencontrées par le cinéma français. Une loi d'Aide est votée le 23 septembre 1948 – reconduite le 6 août 1953 – créant un fonds de soutien à la production et à l'exploitation alimenté par une taxe prélevée sur les billets d'entrée. Cette subvention de principe suppose néanmoins l'établissement de critères d'évaluation objectifs, "qualitatifs", afin de garantir la légitimité de son fonctionnement ; ces critères, les critiques vont s'efforcer de les définir en créant l'appareillage conceptuel qui confortera ou infirmera les décisions prises.

Sadoul, en toutes circonstances, privilégie une approche nationaliste : « la véritable qualité française est inséparable de la réalité de la nation et de notre peuple² ». Tandis que sa compréhension du cinéma comme vecteur d'émancipation culturelle (« Le cinéma est un puissant instrument de culture populaire³ ») l'incite à s'intéresser davantage au récit tel qu'il est transmis par le scénario à travers les personnages, parce

¹ Georges SADOUL, « La censure existe-t-elle ? », *Les Lettres françaises*, 4 juillet 1957.

² Georges SADOUL, « Sadiques et policiers, *Identité judiciaire* d'Hervé Bromberger », *Les Lettres françaises*, 10 mai 1951.

³ Georges SADOUL, « Les Français ne vont pas assez au cinéma », *Lettres françaises*, 25 août 1945.

qu'immédiatement préhensible par le large public des salles. Ainsi, s'il s'intéresse tout d'abord au cinéma américain, écrivant par exemple en 1945 au sujet de *L'Ombre d'un doute* d'Alfred Hitchcock : « Le scénario est de série mais le film est hors série¹ », soulignant la virtuosité de la mise en scène ; il s'élève rapidement contre les univers décrits et leur incarnation par les personnages : « Comme dans tous les films américains récents, pas une de ces créatures qui ne soit abjecte². »

On assiste en effet au retour de la question de la mise en scène filmique dans le discours critique, une problématique formulée dès les années 1920, mais dont l'essor fut empêché au cours des années 1930 en raison du procès intenté à Moussinac par Jean Sapène³, procès qui au final en assurant le droit à la libre critique, reconnaîtra au film ses qualités d'œuvre de l'esprit et non de simple marchandise. Le débat ressurgit en ces lendemains de guerre, avec la publication dans *L'Écran français* de deux textes manifestes signés de cinéastes : « L'Auteur de film ? Un auteur complet⁴ » rédigé par Jacques Becker, suivi par « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo⁵ » d'Alexandre Astruc. À travers la question de l'écriture filmique, ces articles continuent la reconnaissance du cinéaste comme auteur, statut et droit qui lui seront conférés pour la première fois en 1957, avec la loi sur la propriété intellectuelle. La controverse est cruciale ; elle a cependant l'inconvénient d'écarter de la réflexion le spectateur et la possible influence sociale des films, ce que Sadoul s'attèle à rappeler continûment :

¹ Georges SADOUL, « *L'Ombre d'un doute* d'Alfred Hitchcock », *Les Lettres françaises*, 13 octobre 1945.

² Georges SADOUL, « Films noirs et bilans roses, *le Grand sommeil* de Howard Hawks », *Les Lettres françaises*, 3 septembre 1947.

³ Voir Valérie VIGNAUX, « Léon Moussinac théoricien du cinéma : d'une poétique des arts à une politique de la culture », Valérie VIGNAUX (dir.) et François ALBERA (coll.), *Léon Moussinac, intellectuel communiste*, Paris, AFRHC, 2014, p. 121-201.

⁴ Jacques BECKER, « L'auteur de film ? Un auteur complet », *L'Écran français*, n°123, novembre 1947.

⁵ *L'Écran français*, 30 mars 1948.

Vive Wyler ! À bas Ford ! écrivait notre ami Roger Leenhardt dans un récent article manifeste de *L'Écran français*. [...] Nous sommes prêts à le traduire dans un autre langage en écrivant : "Vive le sujet ! À bas la forme !" (sans ignorer les injustes exagérations d'une telle formule) mais pour rappeler que les recherches alambiquées de la technique ne sont rien si elles oublient l'objet principal du cinéma : l'homme vivant dans la société¹.

Dans ce débat sur le formalisme en art, Sadoul – et ce qu'il représente – apparaît comme un contradicteur important, comme le suggèrent plusieurs des polémiques autour desquelles se déploie le discours critique. Du 29 juillet au 5 août 1949 se déroule à Biarritz, un Festival du Film Maudit², placé sous l'égide de Jean Cocteau, avec André Bazin comme organisateur, et fomentée par Objectif 1949, non pas « un ciné-club mais un mouvement d'idées », dont « le but avoué est de promouvoir une nouvelle avant-garde, c'est-à-dire tout ce qui tend aujourd'hui à renouveler, donc à enrichir les thèmes et le style de l'écran³ ». En se réclamant de l'avant-garde, la manifestation s'inscrit en filiation avec les années 1920, écartant de la discussion cinéphilique les réflexions politiques des années 1930, portées par Moussinac avec à ses côtés Sadoul, qui avaient entre autres conduit le groupe surréaliste à la scission et mis fin – face à l'Histoire – aux débats d'esthètes. Sadoul qui occupe aussi les fonctions de secrétaire général de la Fédération française des ciné-clubs, mouvement dont Objectif 1949 entend clairement se distinguer, commente avec ironie mais n'en décrypte pas moins les sophismes :

Serait film maudit, une pièce de Shakespeare [*Macbeth* de Orson Welles] déclamée par des acteurs déguisés en Œstrogoths [*sic*] dans des décors en carton pierre, dignes du zoo

¹ Georges SADOUL, « Première personne du singulier, *La Dame du Lac* de Robert Montgomery », *Les Lettres françaises*, 6 mai 1948.

² Le Festival connaîtra une ultime programmation en septembre 1950 sans rencontrer le même succès.

³ Plaquette de présentation, slnd, p. 11.

de Vincennes ? [...] Ce film a été fait pour l'élite [...] Jacques Pâth s'intitule-t-il "couturier maudit" parce qu'il vend moins de robes que les Galeries Lafayette¹ ? »

La controverse reprend en août 1950 – peu de temps avant que ne se déroule la seconde et dernière saison du Festival – lorsque Bazin fait paraître dans *Esprit* un texte intitulé « Le cinéma soviétique et le mythe de Staline », où il se réfère aux « critiques communistes » en général, avant de citer nommément Sadoul. Avec cet article, il reprend à son compte le débat qui, de décembre 1949 à janvier 1950, opposa Sadoul aux *Lettres françaises* et Denis Marion à *Combat*, à la suite de l'interdiction par la censure de *Mitchourine* (1949), le dernier film de Dovjénko. Bazin montre comment les représentations cinématographiques de Staline, à l'œuvre dans un certain nombre de films soviétiques récents, tendent à le mythifier en lui conférant une capacité à anticiper les événements historiques, ce qui en le déshumanisant le déréalise et ainsi le situe hors de l'histoire – trois concepts phares de la pensée du réalisme socialiste. L'esthétique des films soviétiques s'apparente donc à un néo-formalisme. Puis Bazin constate que le régime de production nationalisé n'a pu empêcher la décadence d'un art, puisque les films soviétiques contemporains sont manifestement de qualité moindre que ceux réalisés dans l'entre-deux-guerres. En note, il mentionne par ailleurs le ciné-club Spartacus créé par Moussinac en 1928, où étaient projetés les films soviétiques interdits d'écran parce que sans visa.

La réponse de Sadoul intitulée « L'Esprit et ses mythes » (entendre : le cerveau et ses papillons...) paraît le 3 août 1950 ; or depuis janvier ses articles contre le cinéma américain et la censure sont particulièrement vindicatifs ; il s'est fait le héraut de la paix contre la Guerre froide et a collaboré au film *L'Homme que nous aimons le plus*, réalisé pour le soixante-dixième anniversaire de Staline. Surpris d'être ainsi pris à partie par André Bazin, c'est à l'homme qu'il s'adresse et non au théoricien : « Qu'il nous permette de lui dire que nous attendions mieux de lui », lui reprochant ses ambiguïtés, car l'article constitue « un pamphlet politique

¹ Georges SADOUL, « Le grand public pourra-t-il voir les films couronnés à Marianské-Lané ? », *Les Lettres françaises*, 11 août 1949.

du critique du *Parisien libéré* », c'est-à-dire un journal de droite, où Bazin « vole au secours de la répression officielle, en usant de toute l'autorité que lui confère son militantisme à Travail et Culture », une organisation d'éducation populaire proche des communistes. Sadoul inscrit son soutien aveugle au cinéma soviétique dans l'expérience de la Guerre : « Si l'on admet aujourd'hui que Staline a sauvé le monde de la barbarie nazie on s'interdit les possibilités de la propagande contre le totalitarisme rouge ». Il souligne également que le débat est sans issue car il oppose deux conceptions du cinéma : « Notre critique juge l'intérêt des films d'après les critères hollywoodiens ; il n'est donc pas surprenant qu'il trouve les récents films soviétiques exécrables et proclame leur décadence » ; faut-il en effet, juger les films pour leurs qualités esthétiques propres ou en fonction de leur rôle social ?

La polémique se poursuit en janvier 1952, sous la plume de François Truffaut, avec la parution dans *Les Cahiers du cinéma* de son fameux article : « Une certaine tendance du cinéma français ». Truffaut, qu'on sait proche d'André Bazin, intervient dans le débat en valorisant les metteurs en scène qui écrivent eux-mêmes leurs scénarios. Les autres, comme Autant-Lara ou Cayatte, qui font appel aux scénaristes les plus influents et privilégient les sujets de société ou les adaptations des classiques de la littérature française, écopent de ses critiques. Or, Truffaut s'est rapproché de *Arts*, la revue dirigée par Jacques Laurent. Chantre du désengagement, celui-ci a écrit des romans adaptés au cinéma, tel *Caroline chérie*, film dont Sadoul a fait la critique dans un article au titre explicite : « La haine toute nue¹ ». Ainsi dans ce débat sur l'écriture filmique se mêlent manifestement, aux préoccupations esthétiques, des enjeux corporatifs et des conflits idéologiques, ce que Sadoul souligne à plusieurs reprises en s'adressant, semble-t-il, à François Truffaut : « Nul ne m'offense en rappelant que mes opinions se situent même à l'extrême-gauche. Je pense donc ne froisser personne en constatant une évidence ; les thèses d'*Arts* sur la censure (et ses critiques de films) se situent à droite². » Il ajoute : « Qu'on ne s'y trompe pas, les critiques "esthétiques"

¹ Georges SADOUL, « *Caroline chérie* de Richard Pottier : la haine toute nue », *Les Lettres françaises*, 15 mars 1951.

² Georges SADOUL, « La censure existe-t-elle ? », *Les Lettres françaises*, 4 juillet 1957.

[...] n'attaquèrent le plus souvent la forme que pour viser hypocritement le contenu. [...] La droite (honteuse ou non) [...] s'affiché jeune pour mener la politique des vieux, sous le couvert de la critique cinématographique¹. »

Sadoul a assurément occupé un rôle important dans l'espace critique mais intellectuellement en marge, posture qu'il se plaisait probablement à incarner : « Qui n'aime hurler avec les loups a aussi le goût de se lancer comme un chien dans le jeu de quilles des idées reçues². » Toutefois, à partir de 1956³, ses commentaires ont perdu en pugnacité. Il poursuit néanmoins sa défense du cinéma français, en protégeant par sa puissance tutélaire les débuts de la Nouvelle Vague, valorisant leurs films au moyen de ses critiques, mais également à travers les nombreuses commissions où il siège, qu'il s'agisse des prix Louis-Delluc ou Jean-Vigo. Et s'il opte à son tour pour une « politique des auteurs », en écrivant systématiquement sur les films des cinéastes majeurs des années 1960 (Franju, Fellini, Visconti, Losey, Antonioni, Bergman...), il se préoccupe également de promouvoir les cinématographies étrangères : Inde, pays arabes, etc. ou de rendre compte des débats du « cinéma-vérité ». Sadoul se refuse dorénavant à la critique « destructrice [...] pour le plaisir d'un bon mot⁴ » et revient sur ses précédentes analyses pour des « révisions déchirantes⁵ ».

“À notre présent le passé”, ou critique et histoire

¹ Georges SADOUL, « Notre cinéma a-t-il perdu son courage ? », *Les Lettres françaises*, 9 janvier 1958.

² Georges SADOUL, « Les enfants du purgatoire, *Du mouton pour les petits oiseaux* de Marcel Carné », *Les Lettres françaises*, 21 février 1963.

³ À la suite de l'invasion de la Hongrie par l'armée soviétique, Sadoul ne renouvellera pas son adhésion au Parti communiste.

⁴ Georges SADOUL, « Je n'ai pas fait un film à thèse, déclare le réalisateur d'*Avant le déluge* », *Les Lettres françaises*, 11 mars 1954.

⁵ Georges SADOUL, « Faut-il brûler l'écran démoniaque ? », *Les Lettres françaises*, 7 octobre 1965.

Après ce traumatisme, personnel et collectif, que fut assurément la découverte des crimes de Staline, et alors qu'il a passé la cinquantaine, son œuvre connaît une réorientation notable. Il abandonne son projet d'histoire générale puisque après avoir publié *Le Cinéma pendant la guerre* (1954) il ne fera paraître en 1962 qu'un seul essai consacré au *Cinéma français (1890-1962)*. Il privilégie désormais les ouvrages pédagogiques – dont certains pour un très jeune lectorat – ; les études consacrées aux amis : Luis Buñuel, Joris Ivens, Gérard Philipe, Léon Moussinac, Louis Aragon ; ou les sujets appartenant à sa propre histoire d'auteur, comme les monographies dédiées à Méliès, Lumière et Chaplin, ce dernier étant inscrit dans son passé surréaliste¹. Évolution dont il rend compte dans *Les Lettres françaises* en revenant sur ses articles afin de révéler à ses contemporains, et témoigner pour le futur, les présupposés idéologiques et théoriques qui étaient les siens. Il reconnaît ainsi son « stalinisme » en rappelant la polémique qui l'a opposé à Bazin : « Relisant, après huit années écoulées, ce "Mythe de Staline", je continue pourtant à ne pas m'accorder avec lui sur plusieurs points fondamentaux. Mais je lui donne raison, contre moi, sur certains points². » L'autocritique est certes entreprise à titre personnel – « À quel point nos horizons cinématographiques de 1950 étaient étriqués, nous le comprenons bien en 1960³ » –, mais s'inscrit dans un contexte partagé :

Pour certains, Hollywood [...] fournissait le seul modèle à imiter. D'autres pouvaient penser (comme moi) qu'après avoir stérilisé l'art du film aux États-Unis, le système hollywoodien allait coloniser puis anéantir les cinémas "marshalisés", pas d'espoir donc, sinon à l'Est. Certains, enfin, professèrent que tout était dit et que faute de langage à inventer, l'art du film se trouvait acculé au rabâchage et à la décadence... toutes ces positions se trouvèrent contredites au cours des derniers dix ans⁴.

¹ Le premier texte signé par G. SADOUL dans *La Révolution surréaliste* est un texte collectif dédié à Chaplin : « Hands off love », *Révolution Surréaliste*, n^{os} 9 et 10, octobre 1927.

² Georges SADOUL, « Livres de cinéma », *Les Lettres françaises*, 22 janvier 1959.

³ Georges SADOUL, « Dix ans de cinéma mondial », *Les Lettres françaises*, 21 janvier 1960.

⁴ Georges SADOUL, « Dix ans de cinéma mondial (1950-1960) », *Les Lettres françaises*, 21 janvier 1960.

Sadoul confie sous couvert d'histoire du cinéma les aberrations dogmatiques, ces présupposés combattus par Bazin dans « Le Mythe de Staline », qui le conduisaient à affirmer par exemple que l'art cinématographique ne pouvait se déployer que dans le cadre d'un système de production "populaire" c'est-à-dire nationalisée :

[Le cinéma chinois] pouvait encore s'expliquer par mon *système* : il avait suffi de la victoire populaire pour faire naître en Chine un cinéma sorti tout armé du néant. [...] Mon explication ne valait en tout cas rien pour le Japon. [...] Là-bas, après 1948, avait surgi dans les dures conditions d'une occupation étrangère un néo-réalisme authentique et combatif¹. »

S'il s'est affranchi des carcans de l'idéologie, sa conception "matérialiste" du cinéma n'en demeure pas moins inchangée : « Au fond, l'essentiel de ma méthode n'est pas d'examiner le film *en soi*, mais de le considérer dans l'ensemble de son développement, de ses rapports avec la société, l'industrie, le monde moderne avec ses luttes, ses guerres, etc.² » Approche sociale et politique à laquelle s'adjoint une réflexion sur le cinéma en tant que pratique artistique : « [il] est à la fois un spectacle et une plastique animée, fondée quasi obligatoirement sur un texte écrit. [...] Il est, par là, la synthèse de tous les arts et se différencie pourtant d'eux. [...] Le cinéma [n'existe pas] "*en soi*", indépendamment [de lui-même] et des autres formes d'expression³. » Cette pensée du cinéma comme relevant d'une histoire sociale et culturelle pourrait pâtir de son appréhension dans le temps court de la chronique, mais Sadoul y remédie en s'attachant, à partir de l'actualité, à concevoir et à définir la spécificité historique du médium. Il livre ainsi quelques-unes de ses réflexions

¹ Georges SADOUL, « Le cinéma n'est plus "une fabrique de rêves" », *Les Lettres françaises*, 29 août 1957, je souligne.

² Georges SADOUL, « Le sens d'un pari stupide », *Les Lettres françaises*, 24 septembre 1959, je souligne.

³ Georges SADOUL, « Cinéma et roman », *Les Lettres françaises*, 10 juillet 1958, je souligne.

historiographiques et à travers le concept de “contemporanéité” déploie ce qui s'apparente à une philosophie de l'histoire du cinéma.

Sadoul, qui a participé aux travaux de l'Institut de Filmologie et qui de plus enseigne, s'intéresse aux terminologies et aux méthodologies. Il regrette l'imprécision du lexique cinématographique : « *Ciné-drame, ciné-tragédie, ciné-poème, ciné-roman*. Il faudrait que ces vocables oubliés s'imposent à nouveau – comme *cinéphile*, ressuscité récemment par la Nouvelle Vague. *Film* veut tout dire, donc à peu près rien »¹. Il relève l'ambiguïté de certaines catégories trop aisément appliquées au cinéma, à l'instar du “réalisme” :

On est réaliste pour ces critiques, quand on photographie la nature exactement, minutieusement. On cesse de l'être lorsque le film est entièrement tourné en studio, emploie des acteurs, photographie en clair-obscur et a des dialogues soigneusement élaborés. [...] Le vrai réalisme est dans le contenu, avant d'être dans la forme. [...] D'autant plus que la réalité du contenu peut obliger à emprunter des formes fort différentes du naturalisme².

Le terme *vérisme* lui paraît décrire avec plus de nuance le cinéma néo-réaliste italien et il considère qu'il serait plus juste de « nommer objective », la « nouvelle école américaine qu'on prétend réaliste³ ». Distinctions qui lui sont nécessaires car elles permettent de penser la notion dans ses variations historiques, ce qu'une terminologie indifférenciée nivelle. Distinctions qui témoignent aussi d'une pensée comparative – Sadoul ne pense pas le cinéma “en soi” mais “en relation” – ce qui le conduit à encourager les analogies : « Pour mieux comprendre les desseins de l'auteur, on peut user de comparaisons avec d'autres grandes œuvres (littéraires ou cinématographiques). Ceci pour établir, non

¹ Georges SADOUL, « Un film à la mesure de l'homme, *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti », *Les Lettres françaises*, 9 mars 1961.

² Georges SADOUL, « Le néo-réalisme américain ? *Le Mur invisible* d'Elia Kazan », *Les Lettres françaises*, 30 septembre 1948.

³ Georges SADOUL, « La réalité et le décor vrai, *Carrefour de la mort* et *Appelez Nord 7-77*, deux films de Henry Hathaway », *Les Lettres françaises*, 28 octobre 1948.

la généalogie des ascendances ou parentés supposées, mais les métaphores qui sont moyens de connaissance et d'explication¹. » Il applique alors à la chronique des concepts empruntés à ses réflexions d'histoire générale, recourant par exemple à la notion d'école artistique nationale, en dépit de son « schématisme² », car elle permet de grouper des personnalités et ainsi d'opérer des comparaisons, tout en rendant patente une « génération ». La catégorie lui permet aussi de distinguer des temps intermédiaires dans les cinématographies nationales : le cinéma soviétique aurait « trois âges d'or »³ et l'avant-garde pourrait être envisagée en trois périodes : impressionniste, cubiste et militante. Le même découpage temporel sera employé lorsqu'il envisage l'œuvre des cinéastes ; René Clair par exemple est le « maître de la seconde avant-garde, celle de 1925 » car il s'oppose à la première, celle de 1920, « par une photographie sobre et dépouillée, par des scénarios bien construits, et surtout par un recours aux traditions du cinéma français d'avant 1914⁴ ». Outils théoriques avec lesquels il crée des généalogies esthétiques, reconnaissant par exemple dans *Lola* de Jacques Demy « le retour au réalisme poétique à la Carné-Prévert ». Ou encore : « Il est bien proche de Delluc, ce *Jules et Jim* qui ressemble à *La Femme de nulle part* (jamais vu peut-être par Truffaut⁵). » À ses yeux, il incombe aux critiques de formuler ces mises en perspectives, car elles contribuent à l'intelligence du cinéma :

Il serait donc souhaitable que la présente génération française [la Nouvelle Vague] ne renouvelle pas l'erreur commise par la génération des années 1930 [...] dont l'influence

¹ Georges SADOUL, « La hulotte et le crépuscule, *la Douceur de vivre* de Federico Fellini », *Les Lettres françaises*, 19 mai 1960.

² Georges SADOUL, « Faut-il brûler l'écran démoniaque ? », *Lettres françaises*, 7 octobre 1965.

³ Georges SADOUL, « 30^e anniversaire du cinéma soviétique », *Les Lettres françaises*, 5 janvier 1950.

⁴ Georges SADOUL, « René Clair metteur en scène français », *Les Lettres françaises*, 27 septembre 1946.

⁵ Georges SADOUL, « Faire du bien aux autres, *Jules et Jim* de François Truffaut », *Les Lettres françaises*, 25 janvier 1961.

internationale aurait été déçue, si elle s'était appliquée à elle-même le nom de "réalisme poétique", prononcé dix ans plus tard, par certains critiques anglais¹.

Ces réflexions méthodologiques accompagnent une pensée du cinéma comme phénomène historique. Pour Sadoul, le cinéma est fondamentalement un art populaire : « Que le septième art soit populaire c'est sa grandeur – qu'on veut travestir pour en faire une servitude »². C'est là, la vocation du cinéma : « L'art du film est par essence un spectacle pour les foules assemblées. Sans elles, il perd sa raison d'être »³. Sa prédilection pour le récit s'ancre dans ces réflexions, car c'est par lui que le cinéaste rencontre le large public mais aussi parce qu'« au cinéma, plus qu'ailleurs, le public est auteur : le cinéaste a besoin de sa collaboration »⁴. Sadoul distingue néanmoins les films qui relèvent de l'art et ceux qui sont de l'ordre du divertissement et dont il ne fera que très rarement mention : « À côté de l'art du cinéma, et contre lui, il existe un anti-cinéma, des productions qui n'ont rien à voir avec l'art du film »⁵. Pour lui, le cinéma est populaire parce qu'il est un média de masse mais aussi parce qu'il témoigne des peuples. Ainsi, le film se dérobe au singulier du cinéaste pour devenir le collectif d'une époque : « l'œuvre échappe toujours à son créateur. Qu'il le veuille ou non, elle devient ce qu'en fait son temps et son public »⁶. Le film de la sorte, devient un objet patrimonial, susceptible d'intéresser les historiens, parce qu'il exprime

¹ Georges SADOUL, « Vers un néo-romantisme au cinéma », *Les Lettres françaises*, 5 mars 1959.

² Georges SADOUL, « Parler à toute la foule, *Tout l'or du monde* de René Clair », *Les Lettres françaises*, 9 novembre 1961.

³ Georges SADOUL, « L'amitié, l'amour, l'altruisme : *Porte des Lilas* de René Clair », *Lettres françaises*, 3 octobre 1957.

⁴ Georges SADOUL, « Les films de Résistance et l'actualité », *Les Lettres françaises*, 1^{er} novembre 1951.

⁵ Georges SADOUL, « Le cinéma des ans nouveaux », *Les Lettres françaises*, 6 août 1959.

⁶ Georges SADOUL, « Délits et châtements, *Pickpocket* de Robert Bresson », *Les Lettres françaises*, 24 décembre 1959.

l'essence de la nation : ce « "Portrait de la France au XX^e siècle" auquel ont contribué nos meilleurs cinéastes »¹ :

Je considère les films de Jean Renoir, durant les années 1930, comme formant suite, à la façon des romans de Zola, comme constituant un "tableau naturel et social de la France sous la III^e République". Ce qui m'amène à considérer les douze films de Godard comme une sorte de nouveau monde "réel", comme un tableau social de la France sous la V^e République, étant bien entendu que ces films ne sont pas "écrits" comme *Les Beaux Quartiers* ou *Les Voyageurs de l'impériale*, mais dans le genre de *La Mise à mort*, [romans d'Aragon] étant aussi entendu qu'un cinéaste de 38 ans "écrit de toute autre façon qu'un écrivain d'une autre génération"².

Pour caractériser ce moment où le film rencontre son public et son époque, et qui détermine son engouement populaire, Sadoul forge le concept de contemporanéité : « le succès d'un film est souvent fonction de la métaphore qui s'établit entre son sujet et les problèmes contemporains brûlants pour la majorité du public³ ». Le concept, qu'il dit avoir emprunté à Poudovkine, n'est pas « un accessoire de style, mais une qualité de pensée⁴ », il constitue « l'une des plus grandes qualités du cinéma⁵ ». La notion apparaît liée à la capacité qu'a la technique d'enregistrer le réel : « Le cinéma fixe irrémédiablement l'air du temps. [...] Quelques années passent, tout se démode. [...] Le chef-d'œuvre tombe dans le bric-à-brac. [...] Cette règle souffre de rares exceptions : Chaplin, Eisenstein, Stroheim, René Clair, [...] Renoir [parce que leurs films] retenaient l'air du temps⁶. » Les films perdurent dans l'histoire

¹ Georges SADOUL, « Jacques Becker », *Les Lettres françaises*, 25 février 1960.

² Georges SADOUL, « Les facettes d'un miroir brisé, *Made in USA* de Jean-Luc Godard », *Les Lettres françaises*, 29 décembre 1966.

³ Georges SADOUL, « Les variations du goût public, *la Marie du port* de Marcel Carné », *Les Lettres françaises*, 13 avril 1950.

⁴ Georges SADOUL, « Parler à toute la foule, *Tout l'or du monde* de René Clair », *Les Lettres françaises*, 9 novembre 1961.

⁵ Georges SADOUL, « Le sens de la contemporanéité », *Les Lettres françaises*, 7 février 1952.

⁶ Georges SADOUL, « Le rare privilège de la pérennité, *Le Million* de René Clair », *Les Lettres françaises*, 23 juillet 1959.

parce qu'ils possèdent cette qualité de contemporanéité : « le constant souci du présent est [...] un gage de pérennité¹ », ou encore parce que « la scrupuleuse fidélité à une époque est une des meilleurs façons d'atteindre la plénitude de l'éternité² ». Or cette capacité à témoigner du présent n'est pas exclusive au réalisme : « Aborder des problèmes essentiels pour ses contemporains ne suppose pas d'ailleurs prendre les sujets exclusivement dans la vie de tous les jours ou les événements récents³. »

La contemporanéité est « une notion qui dépasse les sujets “pris sur le vif”, mais s'étend à des événements anciens, possédant une résonance dans notre époque⁴ ». La notion rend compte de la qualité historique des œuvres, c'est-à-dire leur capacité, en témoignant des peuples, d'échapper à la fuite des temps. Ces cinéastes ont en effet su « exprimer un génie populaire en rendant [les peuples] conscients de leurs] préoccupations profondes. En les exprimant sous une forme plus ou moins métaphorique, [les cinéastes ont ainsi pu] prévoir intuitivement le futur, suivant la formule “Poète : prophète⁵”. » De la sorte, les œuvres du passé perdurent au présent : « Hugo continue à vivre parce qu'il s'identifie à notre nation⁶ », tandis que celles du présent anticipent l'avenir : « *Quai des Brumes* [de Marcel Carné] fut, au début de l'année de Munich, un cri désespéré, mais non désespérant, annonçant que la grande nuit allait, cinq ans durant s'étendre sur l'Europe⁷. » La contemporanéité, notion complexe où se subsument les différentes temporalités, est « cette robe

¹ Georges SADOUL, « Les films de Marcel Carné, expression de notre époque », *Les Lettres françaises*, 1^{er} mars 1956.

² Georges SADOUL, « La dignité humaine, *Limelight* de Charlie Chaplin, un chef d'œuvre shakespearien », *Les Lettres françaises*, 6 novembre 1952.

³ Georges SADOUL, « Le sens de la contemporanéité », *Les Lettres françaises*, 7 février 1952.

⁴ Georges SADOUL, « Vertus de la contemporanéité. À propos des *Évadés* de Jean-Paul Le Chanois », *Les Lettres françaises*, 30 juin 1955.

⁵ Georges SADOUL, « Le public est-il imbécile ou génial ? », *Les Lettres françaises*, 5 août 1965.

⁶ Georges SADOUL, « Vertus de l'adaptation, à propos d'un film américain inspiré par *Les Misérables* », *Les Lettres françaises*, 6 août 1953.

⁷ Georges SADOUL, « Les choses cachées derrière les choses, cinquante ans de cinéma français à Perpignan », *Les Lettres françaises*, 22 avril 1965.

couleur de temps qui est la parure des contes de fée, celle par laquelle on atteint avec plus de sûreté la grande poésie¹ ».

*

Parcourir les critiques de Sadoul parues aux *Lettres françaises* permet de saisir quelques-unes des spécificités de son écriture. Pour Sadoul, le texte découle d'une rencontre avec le film et le jugement est empreint d'une certaine subjectivité ; cependant, en rappelant les conditions dans lesquelles il est formulé, il s'attache à créer des procédures contribuant à l'objectivité du jugement. Toutefois, parce que le cinéma est un art populaire ou, autrement dit, un média de masse, le jugement sur le film engage la responsabilité morale du journaliste, ce qui le conduit à évaluer dans un premier temps les représentations sociales et humaines véhiculées par les œuvres filmiques, avant de s'intéresser à leurs qualités esthétiques. Pour Sadoul l'acte critique est un geste au présent qui participe à l'histoire d'un art social ; ainsi lorsqu'il forge le concept de contemporanéité, s'attache-t-il autant à définir ce qui constitue selon lui la spécificité du cinéma qu'à interroger sa pratique à la lumière de ses réflexions d'historien. Pensée singulière qu'il faudrait donc envisager à l'aune de ses ouvrages d'histoire générale et qui gagnerait à être examinée au regard d'autres intellectuels intéressés par une critique historique du cinéma, tels Béla Balázs ou Siegfried Kracauer, ses contemporains.

VALERIE VIGNAUX

¹ Georges SADOUL, « Cinéma italien, cinéma couleur de temps », *Les Lettres françaises*, 15 novembre 1946.