1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

87 | 2019
Émulsion – Mouvement – Accéléré – Couleur

Louis Lumière metteur en scène, par Georges Sadoul. Présentation

François Albera et Laurent Le Forestier

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/1895/6784
DOI : 10.4000/1895.6784
ISSN : 1960-6176

Éditeur
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée
Date de publication : 1 mai 2019
Pagination : 112-119
ISBN : 978-2-37029-087-8
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
François Albera et Laurent Le Forestier, « Louis Lumière metteur en scène, par Georges Sadoul. Présentation », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 87 | 2019, mis en ligne le 01 janvier 2023, consulté le 02 janvier 2023. URL : http://journals.openedition.org/1895/6784 ; DOI : https://doi.org/10.4000/1895.6784

Tous droits réservés

Un des joueurs est Antoine Lumière, le père de la famille, qui est encore le vrai patron de l'entreprise. En face de lui se trouve Trewey, un prestidigitateur « ombromane » qui parcourt tous les grands music-halls d'Europe, et qui est l'ami des industriels lyonnais, en même temps que le concessionnaire de leur cinématographe pour l'Angleterre. Un des joueurs allume un beau cigare et en tire de rapides bouffées. La partie est rapidement finie. Trewey empoche la mise. Il est imprudent de jouer aux cartes avec un prestidigitateur. Un valet de chambre aux gestes théâtraux a apporté des verres et les a rempli d'une bière que les spectateurs du Grand Café s'étonnèrent de voir mousser avec tant de naturel. C'est l'après-midi d'un dimanche. De bons bourgeois se divertissent aussi paisiblement que ceux du *Faust* de Gœthe...

Le Train de Villefranche entre en gare de la Ciotat. On a vu la locomotive départementale à haute cheminée arriver du fond de l'écran en jetant au ciel sa fumée noire; elle a paru foncer sur le spectateur, mais elle a filé à gauche de l'écran. Les wagons se sont immobilisés

le long des quais. Les portières s'ouvrent. Madame Lumière et ses deux enfants vêtus de lingerie blanche descendent. La foule emplit maintenant les quais. Ceux qui partent et ceux qui arrivent. Beaucoup regardent avec curiosité l'appareil, s'en approchent jusqu'à paraître en gros plan sur l'écran. Puis les portières se ferment. Le train va repartir.

Voici maintenant Auguste Lumière qui rame pour passer le ressac qui ferme *La sortie du port* de la Ciotat. Les deux jeunes dames Lumière sont debout sur la jetée. Elles agitent leurs mouchoirs, et le vent ballonne leurs jupes cloches. C'est le grand soleil d'un jour de vacances. La barque réussit à passer la barre et vogue vers le large. Il n'est pas un spectateur du Grand Café à qui cette scène ne rappelle d'heureux souvenirs de vacances. Les pères, se penchant vers leur fille qui ne connaît pas encore la mer, leur montrent les vagues et leur disent : « Tu verras à Dieppe, cet été, comme c'est bien cela... »

En braquant son appareil sur les siens, Louis Lumière est involontairement devenu peintre de mœurs. Il décrit avec une minutie qui nous paraît aujour-

Louis Lumière metteur en scène, par Georges Sadoul

Présentation

par François Albera et Laurent Le Forestier

Dès la libération de Paris, Georges Sadoul renoue avec la publication de ses recherches sur l'histoire du cinéma entreprises avant-guerre, autour de 1938, et poursuivies difficilement durant l'Occupation. Avant la guerre, il a publié une série d'articles dans *Regards*, le magazine illustré du Parti communiste, dont il est le chroniqueur cinéma (ainsi « Les premières projections animées », 15 septembre 1937, p. 15) et préparé trois textes plus importants, « Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945) », qui ne paraîtront pas en raison de la guerre, et dans *le Point* (« Un demi-siècle de cinéma parlant (1889-1939) », nº 18, décembre 1938). Pendant la guerre, il ne s'est pas séparé de ses fiches et notes et a poursuivi le dépouillement des corporatifs et des revues auxquels il a pu avoir accès à Nancy d'abord (période militaire) puis à Toulouse, parallèlement à ses activités de résistance où il faisait la liaison entre divers responsables du Parti communiste clandestin.

Dans le cadre de la célébration du Cinquantenaire de l'invention du cinéma – qu'il avait donc anticipé dans *Regards* en 1939 – il intervient dès la fin de l'année 1944 dans la presse (« Émile Reynaud l'inventeur des dessins animés naissait à Montreuil il y a cent ans », *Ce soir*, 9 décembre 1944, p. 1) et à la radio (« Le Tribunal des ombres » de Roger Leenhardt ; à ce sujet voir *Ce soir* du 28 décembre 1944, p. 2). Au début de 1945, qui verra la parution chez Denoël du premier tome de son *Histoire générale du cinéma* consacré aux « pionniers » qu'il fait débuter en 1832 (*Histoire générale du cinéma*, tome I, *l'Invention du cinéma 1832-1897*), il exploite ses travaux pour des synthèses ramassées mais vigoureuses comme celles qu'il donne dans *la Pensée*, où s'expose sa méthode historiographique (« Pour le cinquantième anniversaire de l'invention du cinéma (1895-1945). Les premiers pas du cinéma », nº 2, janvier-mars 1945, pp. 65-79), aux *Lettres françaises* (« Voici cinquante ans la photo s'animait », 10 février 1945), dans une des publications de l'Idhec (« L'École de Brighton (1900-1905). Les origines du montage, du gros plan et de la poursuite », *Cinéma*, nº 2, Paris, IDHEC-Jacques Melot, 2e trimestre 1945, pp. 45-51), dans *Labyrinthe* (« L'Invention du cinéma », nº 13-14, septembre 1945, pp. 14-16) en marge de l'exposition du Cinéma français à Lausanne, ou dans *l'Écran français* de Noël 1945 (nº 25, « L'invention du cinématographe », « Le fantôme du passage de l'opéra », pp. 4-5, 6). Il rédige cette même année une brochure sur Émile Reynaud pour la Cinémathèque française (*Émile Reynaud peintre de films*, Cinémathèque française, Maîtres du cinéma, 1945, avec un texte de P. Reynaud) puis revient sur le rôle de Lumière dans l'invention (« le Cinématographe Lumière triomphait il y a un demi-siècle dans les caves d'un grand Café des Boulevards », *les Étoiles*, 25 décembre 1945), non sans le réinscrire dans une longue généalogie (Plateau, Marey, Muybridge, Reynaud, etc.).

L'année suivante, il publie encore « Les apprentis sorciers. D'Edison à Méliès » (*la Revue du cinéma*, nº 1, octobre 1946), ainsi qu'un compte rendu détaillé de l'exposition organisée par la Cinémathèque

française, consacrée à « 60 ans de dessin animé », dans lequel il revendique que 1946 soit la réelle année du Cinquantenaire, arguant qu'en 1896 « le nouvel art, quittant les laboratoires, prit un essor et devint un spectacle » (« Expositions du Cinquantenaire », *les Lettres françaises*, 15 février 1946).

Manifestement, ses recherches continuent. Le premier tome de l'*Histoire générale* est rapidement réédité dans une édition revue et corrigée (1947) et le second paraît en 1947-8. Cette activité tous azimuts installe Sadoul comme une référence historienne, en rupture avec les histoires antérieures soit plus anciennes (Coissac, 1925), soit plus narratives et gustatives comme celle de Bardèche et Brasillach (1935, rééd. 1943 puis 1948) ou très succincte et circonscrite (Carl Vincent, *Histoire de l'art cinématographique*, Bruxelles, Trident, 1939). Lo Duca qui avait œuvré dans un domaine plus restreint pendant l'Occupation avec un projet d'exposition et un *Que Sais-je ?* sur l'histoire du cinéma (première édition en juin 1942), publie en 1945 un beau volume en couleur sur Méliès (*Georges Méliès mage. Suivi de « Mes Mémoires »,* éditions Prisma, co-signé avec Maurice Bessy), Charles Ford et René Jeanne vont publier leur *Encyclopédie du Cinéma* en 4 volumes (à partir de 1947) mais aucune de ces entreprises ne se situe sur le même terrain que Sadoul. Georges Friedmann a apporté une caution scientifique à sa démarche dans les *Annales* (« Sur une histoire du cinéma », nº 1-3, 1946, pp. 275-277) : « notons qu'une fois de plus un écrivain qui ne fait pas partie des "historiens professionnels" donne à ceux-ci l'exemple et leur montre la voie » [p. 276]). En fin de compte rendu Sadoul est qualifié d'« historien social ». André Bazin apporte, lui, une autre caution, celle de la critique de cinéma (« Le mythe du cinéma total et les origines du cinématographe », *Critique* nº 6, novembre 1946). Les deux relèvent l'attention que Sadoul a porté aux « décalages » entre les différentes instances qui concourent à l'émergence du cinématographe : avance de la « théorie » sur la « pratique », retard des connaissances scientifiques sur les techniques, notions scientifiques « toutes prêtes » ne se transformant en machines appliquées qu'après un siècle, détermination de l'économie par rapport au progrès technique, importance des besoins sociaux, etc.[1] La reconnaissance du travail historique de Sadoul est donc unanime, et met le plus souvent en avant la rupture manifeste qu'il opère avec ses prédécesseurs, et ainsi sa singularité, « parce qu'il n'existait pas encore d'histoire du cinéma comparable aux histoires de l'art, ou du théâtre, ou du costume »[2] avant lui. Henri Langlois, à la tête de la Cinémathèque française, sollicite également Sadoul et l'invite à siéger à la Commission de recherches historiques, à donner des cours et conférences, tandis qu'il débute un enseignement à l'Idhec (en 1944, conjointement avec Mitry) et à l'Institut de filmologie (1946)[3].

1. Comme on le sait Bazin modifiera sur ce point précis son compte rendu dans la version qu'il établit pour le 1er tome de *Qu'est-ce que le cinéma ?* afin de faire de Sadoul un marxiste dogmatique (voir F. Albera, « 1945 : trois "intrigues" de Georges Sadoul », dans L. Le Forestier, dir., « Des procédures historiographiques en cinéma », *Cinémas*, vol. 21, nº 2-3, 2011).

2. Jean Queval, « Un historien du cinéma : Georges Sadoul », *l'Écran français*, nº 125, 18 novembre 1947, p. 11.

3. Voir Valérie Vignaux, « Georges Sadoul et l'Institut de filmologie : des sources pour instruire l'histoire du cinéma » dans François Albera, Martin Lefebvre (dir.), « La filmologie, de nouveau », *Cinémas : Revue d'études cinématographiques/Journal of Film Studies*, vol. 19, nº 2-3, printemps 2009, pp. 249-267.

Cependant l'investigation historique de Sadoul – malgré l'encouragement de Friedmann à se faire plus rigoureuse et plus complète – s'infléchit progressivement vers des problématiques un peu différentes auxquelles ne sont peut-être pas étrangères ces charges d'enseignement et un certain nombre de débats qui se déroulent au sein de la critique de cinéma (avec Bazin, notamment, dont Sadoul est assez proche via leurs investissements respectifs dans les ciné-clubs et les organisations d'éducation populaire comme Travail et Culture[4]) : il s'agit désormais de mettre l'accent sur la naissance et le développement d'un langage cinématographique. En 1947, année de parution du Tome II de l'*Histoire générale du cinéma*, (*Les Pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Denoël, 1947) le tournant est effectué avec l'article « Georges Méliès et la première élaboration du langage cinématographique » (*Revue internationale de filmologie*, nº 1, juillet-août 1947).

L'article d'*Intermède* que nous publions ci-après (nº 1, juillet 1946, achevé d'imprimé 3e trimestre 1946, pp. 87-100) est donc situé à la charnière de ce passage de l'histoire proprement dite (l'invention, les appareils, l'économie, l'impact social du film) et de cette élaboration du cinéma moyen d'expression, langage. Ici Lumière est en quelque sorte exclu de ce moment de la mise en place d'un langage auquel va participer Méliès, repris et mené à bien par l'école anglaise dite « de Brighton »[5]. Dans *l'Écran français* de Noël 1945, il écrivait de Méliès : « Ce diable d'homme inventa entre 1897 et 1902 tous les éléments de notre moderne syntaxe cinématographique » en faisant toutefois cette réserve : « Mais il n'en usa jamais comme d'un langage » (art. cit., p. 6). Lumière, de son côté, est un bon photographe, il sait cadrer, il apprécie la profondeur de champ, autant d'éléments démarcatifs par rapport aux bandes du kinétoscope que Sadoul place dans la filiation des jouets optiques. Mais Lumière échoue au seuil de la narration : son *Arroseur arrosé* est confus et les fictions ne prendront jamais. C'est donc cette saisie de la « vie » dans sa complexité qui caractérise Lumière, cette tranche de vie qui fait le centre de sa « mise en scène ». Faut-il s'étonner de voir cet article nanti d'un tel titre (dont Sadoul n'est peut-être pas responsable) – « Lumière, metteur en scène » – dans la mesure où la démonstration vise plutôt à dire qu'il ne l'est guère en raison de l'absence de découpage ? Il y a manifestement un flottement sur ce plan du « langage » cinématographique dans l'approche de Sadoul qui tient à valoriser les pionniers, accentuer la rupture qualitative qu'ils opèrent par rapport à leurs prédécesseurs. Il est à la recherche de traits distinctifs. Plus tard, il verra dans la suite des photogrammes de la vue *l'Arrivée d'un train à La Ciotat* l'invention du montage en raison de la mise en œuvre d'une échelle de plans étendue allant du plan lointain au gros plan. Or ce sont les éléments mobiles de l'image – machines et humains – qui, en se déplaçant, viennent « découper » successivement ces cadrages larges ou serrés et même cette présence du hors-champ (la locomotive sort du champ à gauche, un voyageur traverse l'espace écranique de gauche à droite, etc.).

Cette ambivalence se retrouve dans l'usage qu'il peut faire de ses connaissances des premiers temps du cinéma dans ses critiques de films. Ainsi à propos de *Farrebique* de Georges Rouquier, il recourt à

4. Parmi d'autres débats plus ou moins explicites, voir celui autour de la profondeur de champ dont on a publié ici même des éléments (*1895 revue d'histoire du cinéma*, nº 67, 2012, pp. 126-143).

5. Voir la critique de Theodor Huff de 1946 publiée dans *1895 revue d'histoire du cinéma* nº 86, hiver 2018 (« G. Sadoul et la recherche en cinéma ») et F. Albera, « 1945 : trois "intrigues"... », art. cit.

l'opposition Lumière-Méliès, cette fois en faveur de Lumière : « Pas d'intrigue, de dialogues d'acteurs ou de décors, dans le sens que ces mots prennent sur une scène, Georges Rouquier tourne le dos à la tradition de Méliès, à la grande et belle tradition du cinéma théâtral, il se réclame, comme Louis Lumière, de *la nature prise sur le vif*». Il s'agit alors de son engagement – qui commence dans les années 1930 dans les colonnes de *Regards* – en faveur du réalisme. « L'importance de l'œuvre de Rouquier, poursuit-il, ce n'est pas qu'elle vienne rénover le documentaire, mais qu'elle le dépasse et qu'elle rejoigne ce courant de la nouvelle avant-garde européenne qui s'est récemment manifestée dans *la Dernière Chance* de Lindtberg, dans *la Bataille du rail* de René Clément et dans *Paisa* de Rossellini. (...) Ce qui caractérise cette nouvelle école européenne, qu'on pourrait appeler l'école réaliste, c'est sa réaction contre les excès qui ont précipité Hollywood dans son actuelle décadence, et qui menacent aujourd'hui tout un secteur du cinéma français. Aux ruineuses mécaniques dont chaque pièce a été usinée et limée par un spécialiste hyperqualifié, les ''néo-réalistes'' opposent des films tournés sans argent ou moyens, mais qui ont toujours le sens de la vie et du vrai. À la fabrication concertée, ils préfèrent le choix sûr de la réalité, ce qui est une des formes les plus raffinées de l'art. » (« Paysans d'aujourd'hui », *les Lettres françaises*, nº 148, 21 mars 1947, p. 8).

On doit souligner en outre combien dans cet article Sadoul relativise la place des Lumière dans l'invention proprement dite : sur tous les aspects retenus généralement comme définitoires (première projection publique payante) il leur trouve des antécédents ou des contemporains, la pellicule provient d'Edison, la projection de Reynaud, etc. Au sujet de l'appareil de projection proprement dit, il ne retient finalement que le mécanisme de l'intermittence inspirée du pied de biche de la machine à coudre, mais c'est pour ajouter aussitôt qu'avec la croix de Malte ce mécanisme original du Cinématographique n'est plus usité – discours qu'il tient d'ailleurs dans « Voici cinquante ans la photo s'animait » au début de 1945 (art. cit.).

Sadoul émet donc, dans la succession de ses articles et dans celui pour *Intermède* en particulier, l'hypothèse d'un Lumière doublement décisif dans l'invention, d'une part par son rôle dans le perfectionnement du mécanisme de projection (car cette « mise au point technique et commerciale donna naissance à une nouvelle industrie », comme il l'écrit dans « Voici cinquante ans la photo s'animait »), d'autre part par l'affirmation de choix esthétiques qui auraient inauguré une des tendances majeures du cinéma français (le « réalisme »). Si Sadoul prend soin de limiter l'importance de la contribution de Lumière à ces deux aspects (ce réalisme serait « bêtement ''la vie telle qu'elle est'' », écrit-il dans *Intermède*), il s'attache simultanément, dans plusieurs de ses publications, à montrer combien cette double invention distingue cependant Lumière d'Edison. Selon lui, la différence entre eux serait finalement moins « sociale » (une machine de vision individuelle *vs* un dispositif de vision collective) – alors que c'était l'hypothèse prééminente jusqu'alors – qu'anthropologique, puisque reposant sur la nature même de ce que la projection donne à voir, plus en phase côté Lumière avec la « commande sociale » : « Lumière eut du succès parce qu'il fut le premier à reproduire authentiquement la nature, avec son mouvement et sa vie. Il est le premier réaliste du cinéma » (*Intermède*).

En d'autres termes, c'est parce que Lumière reproduit sur un écran géant (projection) les détails de la vie réelle (réalisme), qu'il est important, en dépit des limites techniques de son invention et de l'absence de mise en scène (puisque c'est Méliès qui est crédité de sa paternité). C'est pourquoi, aussi,

Sadoul ne cesse de revenir, de texte en texte (ici dans « Voici cinquante ans la photo s'animait »), sur ces détails :

> Et le miracle fut. Pour la première fois, la nature était « prise sur le vif ». Les spectateurs s'émerveillèrent en voyant foncer la locomotive du train de Villefranche, l'arroseur recevoir un jet d'eau en pleine figure ; les feuilles bouger ou la fumée monter des foyers allumés par les brûleurs d'herbe. On s'étonnait de voir sur un écran ces effets que n'avait jamais pu réaliser le théâtre, alors que les personnages d'Edison étaient trop semblables aux marionnettes, aux ombres chinoises ou aux premiers dessins animés pour pouvoir surprendre.[6]

En un sens, par ses remarques, Sadoul défend une position paradoxalement peu éloignée de celle de Louis Lumière lui-même, qui affirmait, dès la fin des années 1930, au moment où Sadoul débutait ses recherches sur l'invention du cinéma :

> J'estime que le cinématographe n'a pris son essor qu'à partir du moment où l'on a créé les gros plans, c'est-à-dire à partir du moment où l'on permit au public de voir les acteurs, les vedettes, sous un angle beaucoup plus grand que d'habitude, et de saisir sur leur physionomie des finesses d'expression qu'on ne voit pas au théâtre, parce qu'on voit sous un angle trop petit. Je crois que c'est un des éléments importants du succès du cinématographe.[7]

Ainsi, c'est non seulement le principe de projections donnant à voir des détails qui caractériserait l'invention du cinéma, mais plus encore la succession d'angles et d'échelles variés – ce que Sadoul nomme langage. Cet article d'*Intermède* témoigne donc de l'intérêt équivoque et presque paradoxal de Sadoul pour Lumière, ce qui remet par ailleurs quelque peu en cause l'hypothèse de Christophe Gauthier selon laquelle les rencontres entre Sadoul et Louis Lumière, entre l'automne 1946 et le printemps 1947[8], furent déterminantes pour la ré-appréciation du travail de l'inventeur par l'historien, laquelle verrait « son aboutissement dans une brochure *Louis Lumière réalisateur de films*, qui sera réédité chez Seghers quelques années plus tard »[9] (en 1964). Cette ré-appréciation, qui est en fait une sorte de déplacement de l'invention dont on peut créditer Lumière, de la technique (un appareil) vers un choix esthétique (le réalisme), débuterait ainsi peut-être avec cet article d'*Intermède*, dont le titre

6. À noter que l'abondante iconographie de l'article contient notamment une image du *Déjeuner de bébé*.

7. Témoignage de Louis Lumière devant la commission Renaitour, reproduit dans *Où va le cinéma français ?*, Paris, Éditions Baudinière, 1937, p. 455 ; Groupe du Cinématographe à la Chambre des Députés, 14e séance, 7 mai 1937.

8. On pourrait même s'interroger sur cette chronologie puisque les crédits photographiques figurant à la fin de ce premier numéro d'*Intermède* évoquent pour cet article « les collections de M. Georges Sadoul et de la Société Lumière ».

9. Christophe Gauthier, « L'invention de l'archive : Georges Sadoul, historien », dans Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Paris, INHA/Maison des sciences de l'homme/Université Paris 1, 2003, p. 182.

consonne avec celui de la brochure évoquée par Gauthier. Un travail plus précis de comparaison entre ces deux publications reste à faire.

Cependant, il n'est guère étonnant que nombre des réflexions de Sadoul de cette période tournent autour de l'idée que le cinéma serait finalement l'enregistrement d'une réalité, complexifiée par le langage. À l'époque du retour (à venir, ou déjà subi) de la forte concurrence du cinéma américain, les interrogations se multiplient, en France, sur les enseignements présents que l'on pourrait tirer de l'histoire du cinéma, notamment en matière d'identité (hypothétique) du cinéma français[10]. C'est là d'ailleurs une question qui ne cessera de revenir sous la plume de Sadoul, puisque, par exemple, c'est encore le sujet central de l'article qu'il livre pour la revue d'art *le Point*, en 1962[11]. Après-guerre, son importance est telle qu'elle peut faire l'objet de plusieurs articles dans une même revue, comme dans ce numéro d'*Intermède*. En effet, Roger Leenhardt, dans un article placé exactement à la suite du « Louis Lumière metteur en scène » de Sadoul, tente d'inscrire Jean Renoir (et en particulier le Renoir des années 1930) dans « la tradition française », laquelle se caractériserait notamment par « ce goût de la vie », « un souci du document humain ». La contribution de Leenhardt participe ainsi à asseoir l'idée selon laquelle la « recherche du réalisme » serait une « constante du cinéma français » (Sadoul). Pour autant, cela ne constitue pas la ligne du discours sur le cinéma prôné par ce premier numéro d'*Intermède* puisque Jean Mitry, dans la série de critiques qu'il publie à la fin de ce volume, internationalise la notion de « réalisme poétique », pourtant déjà utilisée à cette époque pour caractériser le cinéma français (voir par exemple *Cinéma-Bouffe, le cinéma et ses gens* de Rodolphe-Marie Arlaud, 1945), en l'appliquant à *Une petite ville sans histoire* (*Our Town*, Sam Wood, 1940).

Voilà qui amène par conséquent à se demander ce qu'est cette revue où paraît cet article oublié des historiens. Censée paraître trois fois dans l'année, elle est due à un homme, Éric de Grolier (1911-1998), libraire, bibliographe, spécialiste des systèmes de classification documentaire, militant de la lecture publique et de la documentation qui exécutera nombre de missions pour l'Unesco dans les années 1950-1970 et conseillera un certain nombre de pays africains devenus indépendants dans leurs systèmes de documentation. Dans les années 1930, il a été membre de l'association des bibliothèques prolétariennes liée à l'AEAR et en 1933 a mis sur pied la bibliothèque de l'université ouvrière et, en 1936, l'association pour le développement de la lecture publique (ADPL). Il publie à cette époque, avec son épouse, Georgette, *la Revue du Livre et des bibliothèques* et sera l'auteur, en 1954, d'un *Que Sais-je ?* sur l'*Histoire du livre*. Après la guerre il est militant associatif et syndical (CGT), étudie les systèmes de propagande et l'opinion publique dans la perspective d'une psychopolitique (États-Unis, Allemagne nazie, URSS), devient enseignant-chercheur en sciences de l'information, et travaille pour l'Unesco.

Dans l'immédiat après-guerre, Éric de Grolier crée deux revues de luxe avec les éditions Rombaldi (librairie spécialisée dans les éditions originales et les livres rares, pour bibliophiles) : *le Portique* (revue

10. Sur ce sujet, voir Laurent Le Forestier, *la Transformation Bazin*, Rennes, PUR, 2017, en particulier, au sein du chapitre 1, la partie « Le cinéma français tel qu'il croit avoir été et pouvoir être ».

11. Georges Sadoul, « À la recherche de quelques fils conducteurs », *le Point*, n°59, « Constantes du cinéma français », 1962.

grand format illustrée qui a 8 numéros entre 1945 et 1951, centrée sur l'art et la littérature) et, en 1946, *Intermède* (vouée au théâtre et au cinéma qui a 2 numéros de près de 200 pages en 1946 et 1947). Ce premier numéro d'*Intermède* (nº 1, juillet 1946), présenté par Jean Cocteau, comporte donc plusieurs contributions sur le cinéma, outre celles de Georges Sadoul (« Louis Lumière, metteur en scène ») et de Roger Leenhardt (« Jean Renoir et la tradition française ») : Nicole Vedrès (« Vêtir les images ») et une chronique cinéma signée Jean Mitry. Dans le numéro suivant (nº 2, 1er trimestre 1947) on trouve des contributions de Jean George Auriol (« Dans le silence des anciens films fantastiques ») et de Lo Duca (« Du cinéma et de son esthétique » – article qui se présente comme une défense de la « qualité française ») et la chronique cinéma est cette fois signée par Auriol. En outre, touchant au théâtre, on trouve notamment les signatures de Louis Jouvet (« Éloge du désordre », nº 1), Gustave Fréjaville (« Au pays des marionnettes », nº 1), Jean-Louis Vaudoyer (« Sarah Bernhardt », nº 1), Akakia-Viala (« Théâtre, temps, espace », nº 2) et Léon Moussinac (« Du rôle du metteur en scène », nº 2). En dépit de son nombre imposant de publicités (par exemple pour les ouvrage de cinéma de la Nouvelle Edition) et de ses échanges avec d'autres revues culturelles (*Documents*, *la Porte ouverte*, *Art et style*, etc.), *Intermède* disparaît rapidement, au bout de son deuxième numéro, ce qui a sans doute contribué au peu de visibilité de cet article pourtant important de Sadoul.