



Preston Sturges

Le temps des neveux
Ouverture française

... donc comprenez qu'ici le visuel est secondaire.

Charles-Albert Cingria

En ce temps-là, le cinéma faisait encore partie de la famille. Il était cet oncle d'Amérique, tonton Cristobal qui revenait après quatre ans d'absence les bras chargés de cadeaux. À tout le monde il avait manqué. Aux mamies nostalgiques de Pearl White, à leurs filles nourries au lait de la comédie américaine et à tous les neveux qui n'avaient encore rien vu. Il fallait bien qu'il revienne un jour, surtout pour eux dont les années de privation avaient à jamais raccourci la taille. Ils grandiraient donc dans l'ombre, cachant leur honte d'enfants humiliés en se gavant de celluloid états-unien.

La cause était entendue bien avant que M. Blum et son homologue Mr. Byrnes n'aient décidé d'écouler les stocks de guerre. Les saisons 1940, 1941, 1942, 1943 et 1944 de la production seraient projetées sur les écrans français, ainsi que le tout-venant hebdomadaire de l'après-guerre : le ciné us aurait droit à six semaines sur huit sur les écrans métropolitains et d'outre-mer. Les communistes ne seraient pas contents. Ils défileraient avec toutes les vedettes – Jean Marais en tête, très Charlie Chaplin pour la circonstance – pour lutter le poing levé contre les envahisseurs. Mais seuls les neveux les avaient vus.

Ils avaient découvert *Citizen Kane* et *La Splendeur des Amberson*, les premiers films de Vincente Minnelli et de Billy Wilder, les derniers Lubitsch, Hitchcock en Amérique, des merveilles en couleurs et en chansons, et d'autres plus sombres, inédits, si aptes à communiquer un certain sentiment de l'existence plutôt en vogue du côté de chez Flore : invention germanopratine, le *film noir* s'écrit aujourd'hui en italiques – c'est un mot américain.

Ils s'illustraient déjà dans la critique mais laissaient aux historiens les Pabst et les Feyder – c'était fini tout ça. Langlois montrait l'invisible à la Cinémathèque, de nouvelles lignées se formaient sous leurs yeux et demain, un pas encore, et ils seraient les maîtres. Il fallait une belle inconscience pour croire au cinéma à ce point-là. Pour ne pas voir la crise poindre après *l'annus mirabilis* 1946. Ne pas tirer les leçons de l'application de la loi antitrust – fini le temps où l'on possédait en même temps les salles et les studios (c'était pourtant bien commode). Ne pas comprendre que les Nord-Américains et les Britanniques préféraient désormais voir les images à la maison, en famille, sur un petit écran. Finie la projection. Moment de la métamorphose, ce chien-et-loup de la transfiguration était lourd de promesses, menaces et malentendus – le principal consistant précisément à prendre un chant du cygne pour une apothéose.

À partir de la décennie 1950, les neveux commençaient de régner. La cinéphilie sécularisée, déjà fixée en chapelles, avait pour ambassadeurs des jeunes gens – pas de filles : homosexualité de la critique – qui avaient l'air farouchement sûrs de leur affaire. La guerre des revues opposait goûts et opinions, politique et religion, mais surtout des individus et,

par-dessus tout, deux conceptions antagonistes de l'auteur au cinéma. La première, typiquement française, consistait à affubler de mérites littéraires le seul metteur en scène – lequel, précisons, devenait d'autant plus « auteur » qu'il n'écrivait pas une ligne de scénario. Hitchcock et Hawks, Lang et Preminger apparaissaient ainsi comme les prophètes d'un âge nouveau en vertu des choix – c'était bien une politique, pas une théorie – des neveux les plus talentueux qui œuvraient, comme chacun le sait, aux *Cahiers du cinéma* (« Truffette et Rivaut », le Grand Momo, Hans Lucas et quelques individus interlopes : un ministre de la culture iranien, un agrégé d'économie, un maraudeur wildien). La seconde version de l'auteur, plus américaine, visait à reconnaître la paternité du film à l'athlète complet, écrivain et cinéaste – souvent son propre producteur – qui filme lui-même son propre scénario. L'option est défendue par *Positif*, éternelle seconde des *Cahiers*, revue à la parution arythmique qui n'engendra aucun cinéaste mais dont la qualité de l'intérêt pour le cinéma américain ne faiblit jamais depuis les premiers écrits de Roger Taillieur. Billy Wilder et John Huston, Delmer Daves et Joseph L. Mankiewicz furent les auteurs de ce second type – des écrivains du cinéma qui avait la faveur, sans exclusive, des neveux positivistes.

Le premier auteur du second type fut Preston Sturges. Sans son précédent fameux il n'y aurait certainement pas eu un second auteur du second type. Il est temps, je le crois, d'honorer sa mémoire et de dire qui il fut, comment il vécut, ce qu'il aima. Il faut aussi – autant commencer par là – signaler son importance aujourd'hui tombée dans l'oubli. Et il faut, parce que nous sommes en France, situer sa place, elle aussi essentielle, dans ce vaste

mouvement de recommencement du cinéma qui s'initia à l'après-guerre – ce fut, au sens étymologique du terme, le moment de l'*instauration* du cinéma. Très vite la passion et la connaissance, le talent littéraire et celui, si proche, de la polémique s'unirent pour donner naissance à une constellation. Les films décollaient, comme le dit un jour Robert Bresson. Le cinéma faisait monde. Le mouvement avait pris une première fois dans les années 1920 : de Louis Delluc à Jean-George Auriol, de *Cinéa* à la première série de la *Revue du cinéma* (1928-1931), tout fut accordé aux films américains qui semblaient posséder le secret original d'un art fait d'extases et d'enlèvements, de chevauchées et de poursuites, de chair dévoilée et de vertu récompensée. Pour la première fois dans l'histoire, écrivait Béla Balázs, c'est l'Amérique qui apprenait un art à l'Europe. Le passage au parlant, la montée des périls puis la guerre interrompirent l'échange. Tout était pourtant déjà là, et surtout la comédie appelée américaine. Mais qui ignore encore que l'existence des œuvres n'est rien et ne vaut pas une heure de peine si elle n'appelle en retour une intrigue, un discours, le début d'une archive. Dans les années 1930, le cinéma américain était important, mais en creux, comme on dit aujourd'hui, révélant par défaut ou par la seule technique, la prégnance de la littérature d'outre-Atlantique. Les questions de point de vue ou d'objectivité, de discours intérieur et de liberté du personnage – la querelle Sartre-Mauriac type fort bien le temps –, tout l'appareil conceptuel de l'après-guerre était présent lui aussi, mais toujours au seul bénéfice de la littérature.

Le retour des films américains agit comme un signal : de grandes vacances studioises se profilaient à l'horizon.

Tout avait changé, mais telle était bien la condition pour que tout restât le même. Ce fut l'âge de la narration, du télescopage des temps, du flash-back et de la vitesse. Après quinze ans d'existence le cinéma parlant recevait enfin sa légitimité – ce fut le moment d'Orson Welles ; et d'André Bazin. Ces deux noms ont valeur de balises car ils nous conduisent, comme on va le voir, à l'auteur des *Voyages de Sullivan*. Bazin mérite mieux que l'image franciscaine et « épiphanique » d'une certaine doxa, celle de la robe sans coutures de la réalité et du « montage interdit ». Parce qu'il écrivait à la fois dans *Le Parisien libéré*, *L'Observateur*, *Esprit*, *L'Écran français* et les grandes revues spécialisées, il installa à lui seul la figure du critique dans l'imaginaire français. Au plan de la réflexion, il fut moins le théoricien du réalisme – ce qui ne veut rien dire – que le premier véritable penseur du cinéma parlant. Il rattrapait quinze ans d'années 1930 pendant lesquelles la défiance des grands critiques régnait à l'égard du « ciné-parleur », celui dont Charles Trenet disait qu'il donnait mal au cœur. Les exceptions notables d'un Malraux ou d'un Panofsky confirmaient la règle observée par les gens du sérail. À ces fanatiques de l'image et du montage, l'aîné des neveux, sympathique bègue qui ne serait jamais professeur, répondait, certes, par le plan-séquence et la profondeur du champ, mais s'attachait surtout à l'évolution du découpage, à l'importance de la notion de genre – et à celle de la parole.

Porte-parole de sa génération, Bazin pouvait aussi faire des déclarations plutôt surprenantes :

« Les critiques cinématographiques se répètent entre eux, depuis un an, que si les films américains les ont

généralement déçus c'est que la France ne connaît pas encore ceux de Preston Sturges et Orson Welles. » « Dans les mois qui suivirent la Libération, quand les films américains qui étaient passés sur nos écrans ne se comptaient encore que par dizaines, les initiés nous révélèrent que Hollywood s'était enrichi, depuis que nous l'avions perdu de vue, de deux metteurs en scène sensationnels : Orson Welles et Preston Sturges. »

Presque trois ans séparent les deux *incipit* baziniens. L'un ouvre, à chaud, en septembre 1945, le compte rendu de *Christmas in July*, second film de l'auteur et probablement le premier diffusé en France. L'autre date de mai 1948 et donne la tonalité rétrospective d'un article consacré à l'auteur de *Sullivan's Travels*. Au cours de ces brèves années qui comptent triple, le cinéaste est devenu l'un des piliers de la cinéphilie française. Pierre Kast, son éternel avocat, écrira en 1955, c'est-à-dire en évoquant un passé antédiluvien, que « les débuts d'*Objectif 49* furent un grand festival Sturges ». Le futur auteur du *Bel Âge* mentionne un des hauts lieux de l'amour du cinéma : fondé – ce n'est guère surprenant – en décembre 1948, *Objectif 49*, parrainé par Cocteau et Bresson, était le ciné-club le plus chic de Paris. Dans l'interrègne qui sépara la fin de la *Revue du cinéma* et la naissance des *Cahiers*, il fit office de point de ralliement où la jeune vague pouvait côtoyer ses aînés en communiant dans la même foi avant de se retrouver en été – l'objectif atteint – sur les plages du premier Festival indépendant du Film Maudit de Biarritz.

Sturges fut le prince de ces années. Tout était déjà terminé. En 1949, il venait de tourner son dernier film américain. Depuis la fin de la guerre (et de son contrat à la Paramount) il était presque tricard à Hollywood. Un