

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA
HAUTS-DE-FRANCE

BILLY WILDER

CERTAINS L'AIMENT CHAUD



par Charlotte Garson



Coll. Cahiers du cinéma/D. Rabourdin.

Rafales de balles, jazz, soleil de Floride et sexualité : Billy Wilder décline le *hot* à tous les degrés dans *Certains l'aiment chaud* (*Some Like it Hot*). À la veille des transgressions des années 60, il combine les gags d'une comédie populaire où le déguisement *drag* resterait bon enfant avec un échauffement tous azimuts du désir dans sa pluralité. Conte initiatique masculin ? Hommage au cinéma de l'âge d'or des studios ? Choc entre deux

féminités jouées, celle des travestis et celle de la pin up préférée des Américains ? *Certains l'aiment chaud* est tout cela à la fois car Wilder, avant tout scénariste, fait de la féminité la condition de la survie dans un script qui convoque sur un rythme effréné la violence du film de gangsters, le noir et blanc du muet, le burlesque des Marx Brothers et le glamour de l'icône sexy par excellence : Marilyn. En branchant la fin des années 20, l'époque de son action, sur la fin des années 50, le moment de sa production, le film fait l'impasse sur la comédie sophistiquée des années 30 et 40 où des couples de la haute société se déchiraient et se rabibochaient à coups de répliques spirituelles. Mêlant les gags « énarques » et les sous-entendus sexuels, *Certains l'aiment chaud* renouvelle le cinéma comique et balaie même la frontière entre les sexes – par quel détour un récit aussi subversif a-t-il pu ravir l'Amérique d'Eisenhower ?

SOMMAIRE

Synopsis	1
Fiche technique	
Réalisateur	2
Genèse	3
Document	
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Parti pris	6
Ouverture pédagogique 1	
Actrice	8
Ouverture pédagogique 2	
Mise en scène	10
Ouvertures pédagogiques 3 & 4	
Analyse de séquence	12
Ouverture pédagogique 5	
Enchaînement	14
Ouverture pédagogique 6	
Figure	15
Ouverture pédagogique 7	
Point technique	16
Ouverture pédagogique 8	
Filiation	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passages du cinéma	20
Sélection bibliographique & vidéo	

G. Bourduge/G. Jouineau/United Artists.



Chicago, 1929. Joe et Jerry, musiciens de jazz, sont témoins par hasard du « massacre de la Saint-Valentin » perpétré par Spats Colombo. Seul moyen d'échapper au gangster : se faire embaucher pour une tournée en Floride dans un orchestre féminin. Travestis et rebaptisés Josephine et Daphne, ils sympathisent dans le train avec la chanteuse de la troupe, la délicieuse Sugar. Arrivés en Floride, Daphne tape dans l'œil du vieux millionnaire Osgood, et Joe, qui se redéguise en homme, séduit Sugar en se faisant passer pour un riche héritier. Ils sont démasqués par les gangsters qui séjournent par hasard à leur hôtel pour un « congrès ». Joe et Jerry fuient à bord du bateau d'Osgood, rejoints par Sugar. Au large, les travestis avouent leur masculinité, qui ne semble étonner ni Sugar ni Osgood.

Certains l'aiment chaud (Some Like It Hot)

Etats-Unis, 1959

Réalisation : Billy Wilder
Scénario : Billy Wilder, I.A.L. Diamond
Image : Charles Lang Jr.
Compositeur : Adolph Deutsch
Montage : Arthur P. Schmidt
Effets spéciaux : Milt Rice
Costumes : Bert Henrikson, Orry-Kelly (robes de M. Monroe)
Décors : Ted Haworth, Edward G. Boyle
Production : Ashton Productions / The Mirisch Corporation
Distribution : United Artists
Durée : 2h
Format : 35mm noir et blanc
Sortie française : 9 septembre 1959

Interprétation

Sugar Kane Kowalczyk : Marilyn Monroe
Joe / Josephine / Junior : Tony Curtis
Jerry / Daphne : Jack Lemmon
Spats Colombo (Colombo-Les-Guêtres) : George Raft
Inspecteur Mulligan : Pat O'Brien
Osgood Fielding III : Joe E. Brown
Little Bonaparte : Nehemiah Persoff
Sweet Sue : Joan Shawlee
Sig Poliakoff : Billy Gray
Charlie-Cure-Dents : George E. Stone
Bienstock : Dave Barry
Gangster : Mike Mazurki
Gangster (aux clubs de golf) : Harry Wilson
Dolores : Beverly Wills
Nellie : Barbara Drew
Johnny Paradise : Edward G. Robinson Jr.

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Billy Wilder Filmographie complète

1934	<i>Mauvaise graine</i>
1942	<i>Uniformes et jupons courts</i>
1943	<i>Les Cinq secrets du désert</i>
1944	<i>Assurance sur la mort</i>
1945	<i>Le Poison</i>
1948	<i>La Valse de l'empereur</i>
1948	<i>La Scandaleuse de Berlin</i>
1950	<i>Boulevard du crépuscule</i>
1951	<i>Le Gouffre aux chimères</i>
1953	<i>Stalag 17</i>
1954	<i>Sabrina</i>
1955	<i>Sept ans de réflexion</i>
1957	<i>L'Odyssée de Charles Lindbergh</i>
1957	<i>Ariane</i>
1958	<i>Témoin à charge</i>
1959	<i>Certains l'aiment chaud</i>
1960	<i>La Garçonnière</i>
1961	<i>Un, deux, trois</i>
1963	<i>Irma la douce</i>
1964	<i>Embrasse-moi, idiot</i>
1966	<i>La Grande combine</i>
1970	<i>La Vie privée de Sherlock Holmes</i>
1972	<i>Avanti !</i>
1974	<i>Spéciale première</i>
1978	<i>Fedora</i>
1981	<i>Buddy Buddy</i>

Billy Wilder, LES MÉTAMORPHOSES DU WITZ* AUTRICHIEN

Samuel Wilder est né le 22 juin 1906 à Sucha en Galicie, province polonaise de l'Autriche-Hongrie. Ses parents, qui possèdent une chaîne de restaurants de chemin de fer, déménagent à Vienne, où Wilder assiste en 1916 aux funérailles de l'empereur François-Joseph, « un magnifique spectacle, que j'aurais adoré diriger »¹. Il se souviendra de ce contraste entre misère environnante et pompe impériale dans ses scénarios. Pour l'heure, il devient journaliste et s'installe en 1926 dans le Berlin des années folles où règnent jazz, travestissement, drogue et prostitution. Gigolo dans un grand hôtel, il relate son expérience dans un reportage du *Berliner Zeitung*.

En 1929, il apparaît au générique de *Les Hommes le dimanche* de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, un muet au naturalisme saisissant sur le quotidien de quidams berlinois. Si Wilder souligne souvent la nécessité « d'exagérer, de styliser pour que le public comprenne bien »², il ne s'est jamais départi de ce talent vériste. En 1933, Wilder, qui est juif, quitte l'Allemagne ; sous contrat à la UFA, il a alors à son actif une quinzaine de scénarios. Il séjourne une année à Paris, où il codirige son premier film, *Mauvaise graine* avec Danièle Darrieux (1934), l'histoire d'un fils à papa embarqué dans un gang de voleurs de voitures. Poursuites et jazz, escroqueries et choc de classes sociales, les motifs wilderiens sont posés.

Exilé aux Etats-Unis en 1934, il entre à la Paramount en 1937 où il cosigne avec Charles Brackett deux films brillants d'Ernst Lubitsch, *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* (1938) et *Ninotchka* (1939). Lubitsch devient son mentor. Jusqu'à la fin de ses jours, Wilder conserve dans son bureau, à côté de ses toiles de Miró, Braque et Picasso, une devise encadrée : « Comment ferait Lubitsch ? ». En 1942, il passe à la réalisation parce que, dit-il, trop de cinéastes massacrent ses scénarios. Mais il réserve la mise en scène au moment du tournage (« *La chose que je me demande en dernier, c'est où placer la caméra.* »³) et la veut minimaliste (« *Il faut faire oublier au public qu'il y a un écran.* »⁴). Dès son premier film américain, *Uniformes et jupons courts* (1942), son héroïne se travestit et doit en payer les conséquences – le déguisement sera également au cœur de *Témoin à charge*, *Certains l'aiment chaud*, *Irma la douce* et *La Vie privée de Sherlock Holmes*. En 1944, Wilder triomphe avec l'adaptation d'une nouvelle de James Cain,



Coll. Cahiers du cinéma/DR.

Assurance sur la mort, fleuron du film noir. Après une visite en Europe en 1945, où il apprend qu'une partie de sa famille a péri à Auschwitz, son œuvre, sommet du Witz, s'infléchit d'une noirceur frisant parfois le cynisme. Dans *Boulevard du crépuscule*, Gloria Swanson, immense vedette du muet, joue le rôle d'une star décatie. Même les comédies romantiques avec Audrey Hepburn, *Sabrina* et *Ariane*, sont des *Cendrillon* au happy end ambigu.

A la fin des années 50, Wilder entame une décennie de grandes comédies qu'il écrit, réalise et produit. Il quitte la Paramount après avoir tourné pour la Fox *Sept ans de réflexion* (1955), sa première collaboration avec Marilyn Monroe, et entame un long compagnonnage avec l'acteur Jack Lemmon (à partir de *Certains l'aiment chaud*), le décorateur français Alexandre Trauner et le scénariste I.A.L., dit « Iz », Diamond. Après le succès de *Certains l'aiment chaud* et de *La Garçonnière*, il revient dans le Berlin de la Guerre froide pour *Un, deux, trois*, où la farce n'épargne ni l'URSS ni Coca-Cola. Le lien entre sexe et argent, sous-jacent dans ses films, se fait explicitement prostitution dans *Irma la douce* et *Embrasse-moi, idiot*.

Après l'échec de *La Grande combine*, Wilder ne renouera pas avec son public. Paramount tronque scandaleusement *La Vie privée de Sherlock Holmes*, étonnant *biopic* intime où apparaît une fascination pour le trivial. Le mélange d'amour, de cadavres et d'argent d'*Avanti !* laisse spectateurs et critiques perplexes. Etrange écho à *Boulevard du crépuscule*, *Fedora* constitue un testament sur les illusions de « l'usine à rêves ». Après son dernier film *Buddy Buddy*, avec Jack Lemmon, et jusqu'à sa mort à Beverly Hills le 27 mars 2002, Wilder amasse les honneurs, mais pour des films déjà anciens, tantôt adaptés à Broadway, tantôt retournés.

* Le Witz allemand (wit en anglais) peut se traduire par « trait d'esprit ». Sigmund Freud s'est intéressé à ce sens de l'humour fondé sur l'inversion dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905).

1) Dans le documentaire *Portrait d'un homme « à 60% parfait »* : Billy Wilder, entretien avec Annie Tressgot et Michel Ciment, 1983.

2, 3) Cameron Crowe, *Conversations avec Billy Wilder*, Institut Lumière/Actes Sud, 2004, p.128 et 130.

4) Ed Sikov, *On Sunset Boulevard : the Life and Times of Billy Wilder*, New York, Hyperion, 1998, p.127.

LE SANG ET LES RIRES

Du film qui l'a inspiré, Billy Wilder fait peu de cas : dans *Fanfare der Liebe* de Kurt Hoffman (1951), deux musiciens se déguisent en Noirs pour entrer dans un orchestre noir et en femmes pour jouer dans un orchestre féminin. « *Mais absolument rien d'autre ne vient de cet horrible film.* », précise-t-il¹. Il brode sur ce canevas une série de motifs proches de Howard Hawks, pour qui il avait écrit *Boule de feu* (1942) : la blonde « chercheuse d'or » (*golddigger*), c'est-à-dire de mari, le timide séducteur malgré lui et surtout le travestissement. Son scénariste Iz Diamond et lui travaillent du matin au soir au studio Goldwyn où Wilder s'installe à demeure avec lit, kitchenette, douche et WC.

Leur but ? Un premier jet d'une soixantaine de pages qu'ils soumettront aux acteurs avant de l'étoffer en cours de tournage. Dès juin 1958, le casting se dessine et l'idée de Frank Sinatra dans le rôle de Joe est vite abandonnée. Tony Curtis est déjà une star, comme Marilyn Monroe qui fait part via son agent (le même que Wilder et Curtis) de son désir de jouer Sugar. Quant à Jack Lemmon, sous contrat à la Columbia, « *Il était terriblement drôle, et il était tout nouveau.* », dira Wilder². En revanche la rencontre au sommet des anciennes vedettes du film de gangsters n'aura pas lieu : Edward G. Robinson refuse le rôle de Little Bonaparte car il s'est déjà battu sur un plateau avec George Raft (Spats).

La fin des années 50 marque le passage généralisé à la couleur. Mais pour Wilder, le noir et blanc s'impose : il a situé son film dans les années 20 pour que le travestissement paraisse plus vraisemblable. « *Si tous les costumes paraissent bizarres, alors ceux des travestis ne semblent pas plus singuliers que les autres.* »³. En fait, Wilder aime le noir et blanc, comme son directeur de la photographie Charles Lang, avec qui il a tourné *La Scandaleuse de Berlin*, *Le Gouffre aux chimères* et *Sabrina*. Jusqu'au dernier moment, Marilyn Monroe, qui exige habituellement la couleur pour des raisons de photogénie, ignore que *Certains l'aiment chaud* sera en noir et blanc. La vraisemblance du travestissement sert donc surtout de prétexte pour la convaincre de déroger à sa règle.

De fait, le changement de sexe de Lemmon et Curtis relève du défi. Wilder fait venir d'Europe un as du transformisme pour « coacher » ses acteurs. L'invité démissionne après un jour sur le plateau : Curtis apprend vite, mais Lemmon



United Artists/coll. Cahiers du cinéma/D. Rabourdin/DR.

est un cas désespéré. L'acteur fera de sa maladresse masculine sur hauts talons un atout comique évident. Ultime test pour les costumes et le maquillage : Wilder envoie Curtis et Lemmon se repoudrer aux toilettes pour dames du studio. Les actrices n'y voient que du feu. Le tournage peut commencer.

En août 1958, le tournage prend du retard lorsque Marilyn s'extirpe fort tard de sa loge ou oublie ses répliques. En septembre, l'équipe s'installe une semaine à Coronado, en Californie du Sud, pour tourner les extérieurs de Floride. Edifié à la fin du 19^{ème} siècle, l'hôtel Del Coronado (le Seminole-Ritz du film) sert de havre pour célébrités. Avec ses tourelles aux toits de tuiles, ses vérandas et ses porches de bois, il fut décrit par un journaliste comme le croisement entre « *une pièce montée compliquée* » et « *un paquebot immaculé* » : définition assez juste de l'univers visuel de *Certains l'aiment chaud*, du faux gâteau d'anniversaire de Spats au yacht d'Osgood.

La semaine au « Del » se gâte lorsque Marilyn Monroe prend une surdose de barbituriques. Son mari Arthur Miller vient la rejoindre, confiant à Wilder que la star est enceinte (elle fera une fausse-couche peu après). Wilder, qui tourne pour une fois dans l'ordre du scénario, parvient cependant à achever le film. Faute d'une meilleure fin, il boucle avec une réplique placée ailleurs : « *Personne n'est parfait !* ». « *On l'a écrite le dimanche et filmée le lundi.* », confiera-t-il⁴. Elle est devenue depuis l'une des plus célèbres de l'histoire du cinéma. Après une projection-test catastrophique dont auguraient les paroles du directeur de studio David O. Selznick (« *Le sang et les rires, ça ne se mélange pas bien. Ça va faire un bide.* »⁵), la deuxième provoque l'hilarité générale et *Certains l'aiment chaud* devient le troisième plus gros succès de 1959, bientôt couronné d'Oscars (meilleur acteur pour Jack Lemmon, meilleurs décors et costumes en noir et blanc). Une preuve de plus de l'obsolescence du puritain Code Hays, code de censure créé en 1934, abandonné moins de dix ans plus tard⁶.

1, 2, 3) *Conversations avec Billy Wilder*, p.138, 20, 46.

4, 5) *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, p.241.

6) Ce code d'autocensure rédigé par le sénateur Hays et mis en place à Hollywood en 1934 dresse une liste des situations, mots et images à éviter (nudité, sexualité, relations Noirs-Blancs...).

Document



Coll. Cahiers du cinéma/D. Rabourdin/DR.



Daphne en couleurs :
sur le tournage de *Certains l'aiment chaud*, Jack Lemmon, après la séance de maquillage, prend la pose.

Note : pour se repérer, sont indiqués entre parenthèses le minutage et le chapitrage de l'édition DVD MGM.

1. Générique (début-00:01:29 ; chapitre 1)

Lion MGM en couleurs et générique en noir et blanc sur un air de jazz qui devient celui de « Running Wild ». Le rythme est donné.

2. Course-poursuite

(00:01:29-00:03:09 ; chapitre 2)

Un corbillard est poursuivi par la police. Les coups de feu fusent, le cerceuil troué de balles fuit, les croque-morts l'ouvrent : il est rempli de bouteilles de whisky. Le carton « *Chicago, 1929* » s'affiche, tous les indices de l'époque de la Prohibition ont été livrés.

3. Les pompes funèbres Mozarella

(00:03:09-00:05:23 ; chapitres 2 et 3)

Le convoi s'arrête devant un funérarium. La police l'a suivi et s'arrange avec l'informateur Charlie-Cure-Dents pour infiltrer les lieux. L'inspecteur se présente à Mozarella comme un bon client.

4. Le cabaret clandestin

(00:05:23-00:11:33 ; chapitres 3 et 4)

Une porte s'ouvre, l'ambiance change du tout au tout : la chapelle abrite un tripot. Joe et Jerry, saxophoniste et contrebassiste de l'orchestre, discutent des façons de s'en sortir financièrement. Assaut policier du tripot. L'inspecteur interpelle Spats Colombo, le parrain aux guêtres immaculées. Joe et Jerry s'échappent.

5. Vaches maigres

(00:11:33-00:17:43 ; chapitre 5)

L'idée lucrative de Joe (parier sur des courses de lévriers) a ruiné les deux musiciens. A l'agence pour l'emploi, les places à pourvoir pour une tournée en Floride sont réservées aux femmes. Pour gagner quelques sous ce soir-là dans une ville éloignée, Joe empreinte sa voiture à une secrétaire qu'il a séduite.

6. Carnage et poursuite

(00:17:43-00:23:00 ; chapitre 6)

La voiture est entreposée au garage de Charlie-Cure-Dents. Les musiciens assistent au massacre de la Saint-Valentin au cours duquel Spats assassine

Charlie et ses amis. Joe et Jerry s'échappent mais les mafieux jurent de les retrouver. Joe téléphone à l'agence et se fait embaucher avec Jerry comme musicienne.

7. Premiers pas en femme

(00:23:00-00:26:00 ; chapitres 7 et 8)

Joe et Jerry, rebaptisés Josephine et Geraldine, embarquent à la gare pour la Floride. Arrivée sur le quai de la chanteuse blonde du groupe. Joe doit calmer les ardeurs de Jerry, surexcité par la composition exclusivement féminine de l'orchestre dont ils font désormais partie, les Society Syncopators, et qui décide finalement de se faire appeler Daphne.

8. Sugar (00:26:00-00:29:46 ; chapitres 8 et 9)

Dans le train, les deux « femmes » sympathisent avec le groupe puis avec Sugar, qu'elles surprennent en train de boire de l'alcool.

9. Bœuf (00:29:46-00:33:24 ; chapitre 10)

L'orchestre entonne « Running Wild » dans le train. Sugar manque de se faire débarquer à cause de sa flasque mais Daphne la couvre.

10. Désespoir (00:33:24-00:35:38 ; chapitre 11)

Jerry jubile parmi les femmes mais Joe le calme : « *Souviens-toi que tu es une fille* ».

11. La couchette

(00:35:38-00:42:10 ; chapitre 12)

Visite nocturne de Sugar à Daphne dans sa couchette. Le travesti s'apprête à révéler son identité mais la troupe les rejoint pour une surprise-party arrosée.

12. Peines de cœur

(00:42:10-00:46:25 ; chapitre 13)

Moment d'intimité dans les toilettes entre Josephine et Sugar, éternel cœur brisé. Attirée par les saxophonistes, elle se fait toujours plaquer.

13. Palmiers et millionnaires

(00:46:25-00:50:10 ; chapitre 14)

Arrivée en Floride à l'hôtel Seminole-Ritz. Sugar veut faire une riche conquête. Daphne en fait une malgré elle : Osgood Fielding Junior, vieux garçon coureur de jupons.

14. Stratégies (00:50:10-00:54:56 ; chapitre 15)

Pour séduire Sugar, Daphne joue les bonnes copines, Joe se déguise en riche yachtman à lunettes.

15. Shell Junior

(00:54:56-01:01:35 ; chapitre 16)

A la plage, Sugar succombe aux charmes du faux yachtman, soi-disant héritier des pétroles Shell. Fureur de Jerry.

16. Joe dans son bain

(01:01:35-01:06:17 ; chapitre 17)

Joe parvient une fois de plus à ses fins : il convainc Daphne de lui « prêter » le yacht d'Osgood pour séduire Sugar.

17. Rendez-vous

(01:06:17-01:10:25 ; chapitre 18)

Au club de l'hôtel, Sugar chante « I Wanna Be Loved By You » dans une robe transparente. Subjugée, Josephine quitte l'orchestre en catastrophe pour se déguiser avant leur rendez-vous.

18. Sprint (01:10:25-01:14:22 ; chapitre 19)

Course effrénée de Joe pour arriver au port. Daphne se laisse courtiser par Osgood.

19. Menées en bateau

(01:14:22-01:24:43 ; chapitres 20 et 21)

Joe, qui fait visiter « son » yacht à Sugar, s'affirme impuissant depuis un deuil amoureux, excitant chez elle le désir de le séduire. A terre, Osgood et Daphne dansent un tango endiablé. Plus l'atmosphère sur le yacht devient torride, plus Daphne prend goût au tango : dans la salle de bal vide, elle joue les prolongations avec Osgood.

20. Lendemain de fête

(01:24:43-01:30:31 ; chapitres 22 et 23)

Daphne rentre exaltée de sa soirée : Osgood l'a demandée en mariage, elle envisage d'accepter « *par sécurité* ». Joe lui rappelle qu'il est « *un garçon* ». Désespoir. Aux anges, Sugar conte à Daphne et Josephine sa soirée de rêve.

21. Retour de Spats

(01:30:31-01:35:09 ; chapitres 24 et 25)

Le gangster et sa bande s'installent au Seminole-Ritz pour le « Congrès des amis de l'opéra italien ». Ils sont toujours à la recherche des deux témoins gênants et

talonnés par l'inspecteur. Josephine et Daphne croisent les gangsters, qui les draguent dans l'ascenseur.

22. Adieux téléphoniques

(01:35:09-01:41:26 ; chapitre 26)

Joe et Jerry font leurs bagages mais Joe, ému, se fend d'un coup de téléphone d'adieu à Sugar. Il lui fait livrer les diamants offerts à Daphne par Osgood, qui auraient assuré la survie des deux fugitifs.

23. Poursuite (01:41:26-01:44:24 ; chapitre 27)

Les gangsters reconnaissent les musiciens et les poursuivent dans tout l'hôtel.

24. Carnage au congrès

(01:44:24-01:49:53 ; chapitres 28 et 29)

Joe et Jerry assistent au congrès mafieux, cachés aux pieds de Spats sous la table de la salle à manger de l'hôtel. Ils sont à nouveau témoins d'une fusillade : le parrain Little Bonaparte fait abattre Spats et sa bande. L'inspecteur entre et constate le meurtre.

25. Poursuite, suite

(01:49:53-01:54:34 ; chapitre 30)

Little Bonaparte compte à son tour éliminer les témoins. Joe et Jerry courent se travestir et téléphonent à Osgood pour l'enjoindre d'« enlever » Daphne puis vont voir Sugar une dernière fois. Elle chante sur scène « *I'm Through With Love* », en larmes. Josephine l'embrasse sur la bouche et lui garantit qu'« *aucun homme n'en vaut la peine* ». Sugar ouvre les yeux, s'exclame « *Josephine !* ». La poursuite reprend, Sugar les rejoint sur le port.

26. Double happy end

(01:54:34-01:55:55 ; chapitre 31)

Dans le bateau d'Osgood qui les éloigne de la côte, Joe avoue son mensonge à Sugar. Elle ne l'en aime que davantage. Renversés à l'arrière, ils disparaissent hors-champ. Echo grotesque : le même aveu de Jerry n'obtient d'Osgood qu'un imperturbable « *Personne n'est parfait !* ».

27. Générique final

(01:55:55-01:56:29 ; chapitre 32)

Générique sur écran noir, au son de « Running Wild ». Lion MGM.

LA CONFUSION DES GENRES

C'est peut-être l'un des sens du titre : *Certains l'aiment chaud* s'organise sur une tension entre risque et sécurité, brûlure d'amour et froideur de la mort – entre les palmiers de Floride et la neige de Chicago, les poursuites du film de gangsters et les gags du burlesque. Mais cette hétérogénéité de genres et de climats n'est possible que grâce à une clef de voûte narrative à laquelle Billy Wilder et son scénariste Iz Diamond tenaient beaucoup : le travestissement comme nécessité vitale. « Si les gangsters qui pourchassent [Joe et Jerry] les prennent pour des femmes, ça va, s'ils s'aperçoivent qu'ils sont des hommes, ils sont morts. »¹ La menace de mort pour qui n'avance pas masqué survient de fait dès l'ouverture du film, par une référence triplement macabre : les coups de feu, les pompes funèbres, et la sanglante Saint-Valentin (chap.1 à 6). La poursuite inaugurale, déroulée selon les codes du film de gangsters, trouve un écho burlesque dans celle des musiciens par les mafieux : Spats cache le whisky dans un cercueil, Joe et Jerry leur virilité sous des habits féminins. Mais cette dynamique s'interrompt pour céder la place à un autre récit à partir du chapitre 7 : une fiction fondée sur le quiproquo. Comme souvent chez Billy Wilder, celui qui dissimule doit en subir les conséquences. Dans l'espace à la fois confiné et mouvant du train (chap.9 à 13), le camouflage, de planche de salut, devient supplice de Tantale pour les deux hommes stimulés par l'environnement féminin pléthorique.

Burlesque ou comédie romantique ?

Le burlesque de la situation (Jerry et sa couchette envahie) fonctionne comme un baisser de rideau sur le macabre du début. La rupture est clairement marquée par le changement géographique, les palmiers du chapitre 14 contrastant avec les extérieurs enneigés de Chicago au chapitre 5. Les dégradés de gris du film noir sont remplacés par les tenues claires, le sable et les intérieurs blancs de l'hôtel. Les *bathing beauties* courent vers la mer comme les danseuses d'une comédie



musicale de Busby Berkeley² : le décor est planté pour la comédie romantique.

Ce nouveau changement de genre tient au fait que Joe ne se contente plus de subir les conséquences de son travestissement. Il passe du statut de poursuivi à celui de poursuiveur au chapitre 15, avec son déguisement de yachtman myope. Daphne, de son côté, semble confinée au burlesque : c'est par les pieds (dans une version farcesque de *Cendrillon*) qu'elle rencontre Osgood. Comédie et « vrai » romantisme fusionnent pourtant brièvement lorsqu'elle danse jusqu'au bout de la nuit. C'est ici que les différents fils du récit sont noués le plus fortement. Wilder greffe une histoire d'amour (Osgood-Daphne) sur une autre (Joe-Sugar) et porte à incandescence la folie du travestissement : déguisement « au carré » pour Joe alternativement homme et femme, déguisement jusqu'au brouillage de l'identité sexuelle pour Jerry, qui envisage sérieusement de se marier avec Osgood.

Le bonheur de la poursuite

La réintroduction de Spats au chapitre 24 vient trancher net ce nœud et accélérer à nouveau la cadence – dans cette perspective, peu importe que son séjour dans le même hôtel que Joe et Jerry, à 2000 kilomètres de Chicago, soit une coïncidence invraisemblable. La reprise du rythme infernal de la poursuite précipite le dénouement amoureux, d'où la densité des chapitres 29 et 30 du point de vue de l'action : fusillade, re-travestissement, évasion planifiée avec Osgood, reconnaissance de l'identité sexuelle de Joe par Sugar... le tout en huit minutes montre en main. Billy Wilder inverse là ce que le philosophe Stanley Cavell caractérisait comme la dynamique des comédies du remariage : « la poursuite du bonheur »³ devient dans *Certains l'aiment chaud* le bonheur de la poursuite.

Le dénouement apporte un happy end mais aussi un détraquage de celui-ci, un emballement : Jerry a beau avouer comme Joe qu'il est un



homme en ôtant comme lui sa perruque, il n'obtient qu'un résultat farcesque, la réplique d'Osgood, « *Nobody's perfect!* », balayant cette virilité tout juste révélée. La noirceur du film de gangsters résonne lointainement dans cette ultime répartie, sommet d'humour noir parce qu'elle énonce un deuil : faussement libre, Jerry est enfermé dans son corps hybride, ni « parfaitement » féminin ni sérieusement masculin.

1) *Conversations avec Billy Wilder*, p.138.

2) Busby Berkeley, réalisateur et chorégraphe, brille par son goût de la géométrie qui éclate dans de vastes ballets féminins, parfois aquatiques avec des *bathing beauties* (baigneuses), comme dans *Footlight Parade* (1933).

3) La poursuite du bonheur est la traduction littérale du titre de son livre *Pursuit of Happiness*, traduit en français par *A la recherche du bonheur* (Cahiers du cinéma, 1993).



GUERRE DU SEXE, GUERRE DES SEXES

Dans l'ouverture de *Certaines l'aiment chaud*, une transgression peut en cacher une autre : l'alcool de contrebande banni pendant la Prohibition n'est qu'un apéritif à la transgression sexuelle, elle-même réprimée par la « prohibition hollywoodienne » du Code de censure Hays. Le tripot clandestin où l'on sert du café alcoolisé est d'ailleurs tout autant un cabaret aux danseuses en collant résille. A partir de ce spectacle de music-hall dissimulé dans un funérarium, le désir sexuel ne cesse de circuler à tous les niveaux du récit, des dialogues et de l'image. De son titre (relayé par l'emploi du mot « hot » en plusieurs occurrences) à sa dernière réplique, le film est en effet saturé d'images, de mots et de situations sexuelles. Tout en respectant plus ou moins le Code Hays déjà en déclin, Wilder chauffe au rouge la sexualité de ses personnages. De Jerry surexcité dès qu'il monte dans le train (chap.8) au baiser lesbien de Josephine à Sugar (chap.30) en passant par la sexualité volontiers bizarre d'Osgood qui savoure ses souvenirs avec une première épouse contortionniste (chap.14) et sa tranquille bisexualité (« *Personne n'est parfait !* » dénote une indifférence au genre de son partenaire), le désir ventilé par l'omniprésence de Wilder coscénariste et réalisateur circule à tous les étages, dans tous les costumes (les robes ultra-moulantes dessinées pour Marilyn par Orry-Kelly) et jusqu'au moindre accessoire (la chaussure « en érection » de Joe qui s'élève lorsque Sugar l'embrasse sur le yacht).

Le lien entre oralité et sexualité passe dans les dialogues par une métaphore filée tout au long du film, celle du désir comme gourmandise : Sugar Kane signifie à peu près sucre de canne, ce que Jerry remarque en ironisant (« *J'emprunterais bien une cuillerée de ce sucre.* »). Il compare ensuite le train à la pâtisserie où enfant,



il rêvait de rester enfermé. Sugar avoue qu'un air joué par un saxophoniste « transforme [s]a colonne vertébrale en crème anglaise » et déplore, en amour, de toujours « avoir le mauvais bout de la sucette ». Quant aux prétendus harengs que Marilyn trouve petits dans une bouteille décorative sur le yacht, ils revêtent eux aussi une puissance d'évocation directement phallique lorsque Joe explique : « *Ils rétrécissent lorsqu'ils sont marinés.* ». Genre de durs à cuire, le film de gangsters

inaugural est ainsi contaminé par le surgissement tous azimuts d'une sexualité protéiforme.

Initiation au féminisme

C'est dans cet environnement sexuellement chargé qu'a lieu le travestissement de Joe et Jerry. « *C'est un sexe tout à fait différent.* », s'exclame Jerry en apercevant Sugar. Pourtant, jusqu'à l'arrivée en Floride, il ne s'agit pour les musiciens que d'un changement de garde-robe. Mais une fois vraiment amoureux de Sugar, ils passent de l'habituelle guerre du sexe qu'ils menaient en célibataires dragueurs

à une guerre des sexes que subit, selon les mots de Joe, « *l'autre moitié de l'humanité* » (chap.15). Les hommes deviennent pour eux des prédateurs à esquiver. En cela, *Certaines l'aiment chaud* raconte aussi l'initiation de deux hommes au féminisme, que ce soit par la méthode douce (les confidences touchantes de Sugar à Joe dans les toilettes du train) ou par l'agression (Osgood pinçant les fesses de Daphne dans l'ascenseur). Bouleversé dans ses habitudes de mâle dominant, Joe ne laissera pas tomber Sugar sans un mot d'adieu comme il a abandonné ses petites amies précédentes : vivre un temps dans la peau d'une femme a attendri sa carapace de célibataire endurci. Jerry subit une initiation semblable, mais selon un processus d'identification à la femme. Entre l'objet de





son désir affolé et lui-même comme sujet désirant, la confusion gagne, culminant au petit matin après le tango endiablé avec Osgood (chap.22). Le récit construit une relation spéculaire avec Sugar : comme elle, Jerry vivait avec un saxophoniste qui le maltraitait¹ ; il « couvre » la chanteuse en se prétendant propriétaire de sa flasque, dégotte un fiancé milliardaire comme le souhaitait Sugar, et lui offre indirectement le bracelet de diamants d'Osgood.

Cette symétrie amène à souligner le traitement très différent du changement de sexe dans *Certains l'aiment chaud* : celui que subit Joe est vraisemblable (comme Gael Garcia Bernal dans *La Mauvaise éducation* de Pedro Almodovar, Curtis est une belle femme) et réversible, puisqu'à peine arrivé en Floride, il vole des vêtements d'homme et reprend son activité de séducteur. Non sans quelques « traces » de son travestissement cependant : comme l'indique le scénario, le modèle de son milliardaire à lunettes n'est autre que Cary Grant, acteur souvent travesti le temps d'une scène chez Howard Hawks². Autre trace de son passage par le féminin : quand il se précipite vers le port en oubliant d'ôter ses boucles d'oreilles, il devient le symétrique inverse de Charlie Chaplin dans *Mam'zelle Charlot* (1915), confondant de vérité en femme même s'il a oublié de se raser la moustache.

Le travesti est l'avenir de l'homme

Pour Jerry, au contraire, le passage au sexe féminin est à la fois invraisemblable (mollets forts, lèvres supérieure inexistante qu'il redessine au rouge à lèvres, désir masculin incontrôlable dans le train) et irréversible (il a beau enlever sa perruque et tout avouer à Osgood à la fin, leur mariage reste envisagé). Le jeu de Jack Lemmon, au visage d'une plasticité qui frise le burlesque et au corps rétif à l'entraînement proposé par Wilder auprès d'un transformiste européen (cf. Genèse), contribue à composer ce personnage hybride. « *La force de Jack Lemmon*, écrivait le critique Jacques Doniol-Valcroze dans *Les Cahiers du cinéma* à la sortie du film, *c'est d'avoir l'air continûment d'un homme jouant le rôle d'une femme*. ». Plus Jerry doute de sa propre identité sexuelle, plus sa maladresse en tant que travesti souligne l'écart comique entre sa transformation psychique (il s'imagine sérieusement marié à Osgood) et la réalité biologique.

Son changement de sexe, d'abord simple panoplie de *drag queen*, prend l'ampleur d'une métamorphose, et à deux occasions l'hypothèse d'une « altération » physique est évoquée, dont une fois par Jerry : « [Pour avoir ce job] vous devez être des filles », précise l'agent pour l'emploi (chap.5). – « *Nous pourrions...* », commence Jerry, vite rembaré par Joe. Si dans le train, il doit se répéter comme une incantation la formule du travestissement (« *Je suis une fille, je suis une fille...* »), à l'arrivée, même ses chevilles paraissent féminines à Osgood. Jerry a beaucoup plus de mal que son ami à faire l'aller-retour entre les deux identités sexuelles ; il ôte sa perruque, mais c'est pour la remettre immédiatement lorsque Sugar entre dans sa chambre d'hôtel. Il oublie même, en se déguisant en groom pour échapper aux gangsters (chap.27), d'enlever ses escarpins à talons. Est-ce un hasard s'il renonce à simplement féminiser Jerry en Geraldine pour se rebaptiser Daphne, du prénom de la muse antique ? Pour échapper aux avances d'Apollon, celle-ci se transforma en laurier pour l'éternité. Lénigmatique exclamation finale d'Osgood laisse dans le flou la possibilité pour Jerry de revenir à sa virilité initiale.

1) Au chapitre 5, en plein hiver, Joe force Jerry à parier son pardessus sur une course de lévriers.

2) Par exemple dans *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938) et *Allez coucher ailleurs* (1949).

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

TRAVESTISSEMENTS

Le jeu sur la confusion des identités sexuelles passe d'abord par le travestissement de Joe et Jerry, qui constitue l'argument principal du scénario. Afin de montrer aux élèves la cohérence du film, on pourra travailler sur ce thème du travestissement, en inventoriant les éléments déguisés : personnages, lieux, objets (la pièce montée), situations (la rencontre entre gangsters à l'hôtel), dialogues (on parle musique ou pâtisserie pour parler de sexe)... Le film lui-même est déguisé en film de gangsters. A quoi servent ces travestissements ? S'agit-il de produire des effets comiques, de caractériser les personnages, de refléter une période historique, la Prohibition ? S'agit-il de contourner la censure ?

Pour le savoir, il faudra être attentif à la façon dont les travestissements sont révélés au spectateur et/ou aux personnages. Billy Wilder se sert de toutes les possibilités : suspense (les musiciennes vont-elles découvrir la vérité sur les travestis ?), surprise (le corbillard se révèle livreur d'alcool), ellipse (la transformation en femmes de Joe et Jerry), grotesque (le déguisement de Josephine en Shell Junior). Il s'agit donc d'un motif utilisé au maximum afin de faire vaciller les apparences. Se pose alors la question de l'identité, car se travestir, c'est prendre le risque de la confusion. On pourra étudier la dernière scène du film, pour voir si tous les masques tombent et quelles en sont les conséquences.

ACTRICE

Marilyn Monroe Filmographie sélective

- 1950 *Quand la ville dort* de John Huston
- 1950 *Eve* de Joseph Mankiewicz
- 1952 *Clash by Night* de Fritz Lang
- 1952 *Troublez-moi ce soir* de Roy Ward Baker
- 1952 *Chérie, je me sens rajeunir* de Howard Hawks
- 1953 *Niagara* de Henry Hathaway
- 1953 *Les Hommes préfèrent les blondes* de Howard Hawks
- 1953 *Comment épouser un millionnaire* de Jean Negulesco
- 1954 *La Rivière sans retour* d'Otto Preminger
- 1955 *Sept ans de réflexion* de Billy Wilder
- 1956 *Bus Stop* de Joshua Logan
- 1957 *Le Prince et la danseuse* de Laurence Olivier
- 1959 *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder
- 1960 *Le Milliardaire* de George Cukor
- 1961 *Les Désaxés* de John Huston
- 1962 *Something's Got to Give* de George Cukor

MARILYN MONROE, UN SEX-SYMBOL PARADOXAL

« [C'est une personne qui a la grâce, quelque chose entre Chaplin et James Dean. Et comment, au jour d'aujourd'hui, s'abstenir de voir un film de Marilyn Monroe ? »¹. Quand François Truffaut, alors critique de cinéma, écrit son éloge à la sortie de *Sept ans de réflexion* en 1956, la starlette Norma Jeane Mortensen (1926-1962) a fait du chemin depuis sa première décoloration à l'agence de mannequins Blue Book de Hollywood et son premier contrat avec la 20th Century Fox en 1946. En dix ans, elle passe de la figuration au statut de sex-symbol. Remarquée en 1950 pour des rôles brefs dans *Quand la ville dort* et *Eve*, elle y joue la maîtresse d'hommes plus âgés. Secrétaire sexy dans *Chérie, je me sens rajeunir*, elle seconde un Cary Grant timide qu'imitera Tony Curtis dans *Certains l'aiment chaud*. Ses battements de paupières et la légère hésitation qui parcourt ses lèvres avant chaque réplique portent la trace d'une innocence blessée – un certain pathos qui infléchit le cliché de la *bimbo* au moment même où son enfance malheureuse fait les choux gras des tabloids.

Fox lui offre enfin comme premier rôle principal celui d'une « femme décolletée jusqu'aux genoux », comme le précise le scénario de *Niagara*. Elle y chante, comme dans *La Rivière sans retour* et *Les Hommes préfèrent les blondes*, où son personnage de Lorelei correspond à ce que la Sugar de *Certains l'aiment chaud* voudrait être sans que son cœur la laisse y parvenir : une croqueuse de diamants.

Séduction et mélancolie

Au pic de sa gloire en 1953, Monroe prend un virage à 180 degrés : elle quitte Hollywood pour New York, entame une psychanalyse et suit les cours de l'Actors Studio de Lee et Paula Strasberg. Elle épouse en 1956 le dramaturge Arthur Miller et crée sa propre société de production. La Fox, qui n'a pas réussi



Ci-dessus : *Sept ans de réflexion*. Au centre : *Chérie, je me sens rajeunir* - 20th Century-Fox.



à la remplacer au box-office, lui offre à son retour un contrat avantageux et l'une de ses meilleures performances, la chanteuse de bar Cherie dans *Bus Stop*, où elle est volontairement peu maquillée.

La pin up s'est-elle métamorphosée en intellectuelle depuis son séjour sur la côte Est ? En tout cas l'industrie continue de lui offrir des rôles de blonde provocante. Retards de plusieurs heures, blocages au milieu d'une réplique, coups d'œil permanents vers sa coach Paula Strasberg... Un tel comportement constitue sans

doute une forme de résistance envers les rôles de femme-objet qu'Hollywood lui impose. Sa première collaboration avec Billy Wilder, *Sept ans de réflexion* (1955), prolonge ce stéréotype : elle y joue la fille d'à côté, voisine sans nom ni prénom d'un quadragénaire marié qui s'ennuie seul pendant les vacances. Dans un Manhattan caniculaire, la torride voisine « conserve [s]a culotte au réfrigérateur ». Par le jeu de la lumière et des tissus, Wilder radicalise dans *Sept ans de réflexion* ce qu'il appelle l'« impact charnel » de Monroe, sa capacité à provoquer chez le spectateur le désir de la toucher². Mais il accentue aussi

son ingénuité : la femme-enfant y est si innocente qu'elle appelle le plombier pour l'aider à décoincer son orteil du robinet de la baignoire... À l'excès, Wilder ajoute le second degré : « Tu te demandes qui est la blonde dans ma cuisine, hein ? C'est peut-être Marilyn Monroe ! », se vante l'homme marié à un visiteur.

Introspection

Certains l'aiment chaud transforme le second degré en introspection : Sugar laisse apparaître une fêlure derrière sa séduction. Elle répète à Joe qu'elle n'est « pas très futée » (chap.13 et 30), or chez Wilder l'intellectualisme n'est pas tout – la bêtise et l'innocence qu'elle implique peuvent même s'avérer salvatrices. Le



Bus Stop - 20th Century-Fox.



Something's Got to Give - 20th Century-Fox.



traitement visuel de l'actrice dans *Certains l'aiment chaud* tend à le confirmer : dans un second rôle plutôt pauvre en dialogues, elle irradie. Moulée dans des robes transparentes (un modèle dos nu similaire, clair pour la chanson « I Wanna Be Loved By You », noir pour « I'm Through With Love »), éclatante en extérieurs (en toilette blanche à l'arrivée à l'hôtel, en peignoir blanc sur la plage), Monroe n'a jamais été aussi belle. A chacun son travestissement : avec elle se met en branle tout le glamour hollywoodien. La différence est frappante entre les mimiques de ses lèvres et son phrasé à la Betty Boop, proche du *cartoon* lorsqu'elle interprète la première chanson, et le somptueux clair-obscur de la seconde, pendant laquelle le cadrage devient frontal : au lieu de la voir du point de vue de Josephine, Wilder la filme face caméra. Les paroles murmurées d'une voix sobre, comme parlée (« *J'en ai fini avec l'amour [...] J'ai verrouillé mon cœur.* »), entrent inévitablement en écho avec la vie de l'actrice, connue de tous. Wilder excelle à tenir ensemble les potentialités de Monroe comme personnalité publique, actrice confirmée et beauté sculpturale.

Dès lors, ses deux derniers films et demi (*Something's Got to Give* demeure inachevé) portent la trace de cette fêlure : dans *Le Milliardaire*, l'alchimie avec son partenaire Yves Montand n'a pas lieu alors qu'ils ont une liaison dans la vie. « Incurably Romantic » (c'est le titre d'une de ses chansons dans ce film), Marilyn apporte aux personnages féminins suicidaires de Wilder (Audrey

Hepburn dans *Sabrina*, Shirley MacLaine dans *La Garçonnière*) une inquiétante inflexion autobiographique qui éclatera a fortiori dans *Les Désaxés* de John Huston (1961), écrit par son ex-mari Arthur Miller. Choquée par la mort de son partenaire Clark Gable, épuisée et un temps renvoyée du plateau de *Something's Got to Give*, Monroe est retrouvée morte à son domicile le 5 août 1962, d'une overdose médicamenteuse. Vivante, elle aurait poussé plus loin à l'écran la réflexion sur son statut de star : elle s'apprêtait à incarner Jean Harlow, la blonde platine la plus célèbre du Hollywood de son enfance, et à aborder de front ce que le tout-Hollywood pensait d'elle en jouant rien moins que la prostituée éponyme d'*Irma la douce* de Billy Wilder³.

1) « Sept ans de réflexion », 1956, in *Les Films de ma vie*, Champs Flammarion (1975), 2007, p.186.

2) Cité par Kevin Laly, supplément à *Sept ans de réflexion*, DVD 20th Century Fox.

3) Rôle attribué à Shirley MacLaine aux côtés de Jack Lemmon en 1963.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

NOMS PROPRES

Les deux personnages principaux ont chacun trois noms : Jerry, Geraldine, Daphne ; Joe, Josephine, Shell Oil Junior. Que révèle leur comparaison, en termes d'identité sexuelle ? Que dire ensuite de la façon dont les personnages sont baptisés ?

« Josephine » et « Geraldine » sont choisis par souci mnémotechnique. Mais pour quelle raison se choisissent-ils un troisième prénom ? Joe se fait passer pour un fils de milliardaire qui veut rester dans l'anonymat : « *Appelez-moi juste Junior* ». Sugar ne retient que le nom de la compagnie pétrolière et l'appelle Shell Oil. Etudier comment le nom est improvisé petit à petit d'après le nom de l'enfant chassé par Joe jusqu'au coquillage découvert dans son panier. Pourquoi Jerry choisit-il « Daphne » ? S'agit-il d'un simple caprice ? Veut-il se sentir plus femme pour mieux s'intégrer ? Est-il déjà en train de s'emmêler les identités ?

Les autres noms propres peuvent faire l'objet d'un inventaire par les élèves, qui feront des recherches pour expliquer le choix des scénaristes. La plupart des personnages sont caractérisés par leur nom : l'ironique « Sweet Sue » est le titre d'un standard de jazz. En allemand, « *Bienenstock* » désignant une ruche, il est amusant de voir en Bienstock l'apiculteur d'un orchestre de musiciennes-abeilles. Les gangsters sont surnommés de façon parodique, Colombo-Les-Guêtres en tête. Enfin, Sugar Kowalczyk s'est choisi, comme Marilyn, un pseudonyme sucré, Sugar Kane.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

CAMERA INVISIBLE, CAMERA UTILE

La mise en scène des comédies de Billy Wilder repose sur la qualité du rythme donné au récit, avec pour outil principal les possibilités offertes par le montage. Elle n'est pas réputée pour le travail de la caméra. Pour Billy Wilder, celle-ci doit simplement être placée à l'endroit à partir duquel l'action et les personnages seront le plus visibles. La compréhension des enjeux du plan par le spectateur prime donc la démonstration du savoir-faire technique. Mais si Billy Wilder filme sans ostentation, ses choix sont intéressants à étudier, précisément en termes d'efficacité narrative ou comique.

On pourra ainsi demander aux élèves de justifier les choix de mise en scène en termes de cadrage, de composition et de mouvements de caméra. L'idéal serait de partir de plans qui les auront marqués, mais si les souvenirs manquent on pourra leur proposer quelques exemples. En voici trois :

Lors du premier plan où apparaissent les personnages principaux, que nous raconte le mouvement de caméra (chap.3, 6min57) ?

Lors de la fusillade dans la station service, quel effet produit le cadre qui isole Les-Guêtres et les tireurs et laisse la tuerie dans le hors-champ (chap.5, 19min55) ?

La composition du tout dernier plan n'est-elle pas audacieuse, au regard de la disposition des deux couples ?

UN COMIQUE SYNCOPÉ

Au milieu du générique d'ouverture, une rupture de tempo met la puce à l'oreille : joué assez lentement, le morceau de jazz « Sugar Blues » s'interrompt pour laisser la place à « Running Wild » interprété à toute allure. Cette accélération définit le comique wildérien, qui, loin de résider uniquement dans les dialogues (écrits principalement par son coscénariste Iz Diamond), est avant tout une affaire de rythme : gags générés par le montage, traversée au pas de charge des genres cinématographiques et généralisation du motif propre au travestissement, l'inversion.

Qu'est-ce que le gag ? « *La rupture, subite et provisoire, de l'ordre tranquille des choses* », affirme prudemment Dominique Noguez¹. Même les spécialistes répugnent à en donner une définition, mais ils s'accordent sur une chose : la mécanique comique est affaire de *timing*, et c'est pourquoi Billy Wilder, dans la séquence où Daphne annonce à Joe ses fiançailles, lui fait agiter ses maracas entre chaque réplique, laissant le temps aux spectateurs de rire bruyamment sans manquer la réplique suivante². Le comique de répétition n'est que l'un des aspects de l'art du *timing*, égrené avec parcimonie quand Sweet Sue rugit pour appeler son sbire (« *Biiiiieenstock !* ») ou que Joe et Jerry évoquent le groupe sanguin O (chap.5, 6, 14). Wilder fait surtout grand usage d'un montage fondé sur l'ellipse. Lorsque Bienstock, réveillé par l'arrêt brutal du train, demande « *On est arrivés ?* », ce ne sont pas les musiciennes qui lui répondent mais le film lui-même : un fondu enchaîné fait apparaître « sous lui » comme par magie une vue de Floride avec ses palmiers.

Cette façon de « couper court » fonctionne encore mieux lorsque les images courent l'herbe sous le pied du dialogue. Joe promet que les pardessus mis au clou se multiplieront comme des petits pains grâce aux courses de lévriers : « *Demain*



on aura vingt pardessus. », affirme-t-il avant qu'un fondu enchaîné ne le montre avec Jerry frissonnant sous la neige sans manteau. D'abord dépouillés de leurs vêtements d'hiver, ils le seront bientôt de toute leur garde-robe masculine. Or le travestissement donne à Wilder l'occasion de varier son utilisation de l'ellipse, laboratoire de l'effet avant/après. Ainsi quand Josephine se précipite dans sa chambre pour se changer en homme (chap.18), il la fait passer, sans coupe, dans la salle de bain attenante : le hors-champ se combine à l'ellipse temporelle pour provoquer le rire, tant la durée du passage par l'autre pièce est brève et le

changement de tenue complet. Même chose lorsque Joe et Jerry, déguisés en grooms, montent l'escalier ; un panoramique recadre sur l'ascenseur dont ils sortent, deux secondes après, vêtus en femmes (chap.30). La drôlerie des dialogues éclipse parfois ce comique de geste propre au cinéma muet, auquel Wilder rend hommage avec le carton « *Chicago, 1929* », humoristique car inutile du point de vue de l'information (où peut-on être sinon à Chicago en 1929 quand des gangsters transportent dans de vieilles autos de l'alcool prohibé ?).

Comédie ou parodie ?

Si *Certains l'aiment chaud* donne l'impression de passer si vite, ce n'est pas seulement grâce à ses poursuites mais parce que Wilder lui-même court à travers les genres du cinéma : il ouvre sur le film de gangsters avec trois minutes sans dialogues ponctuées de coups de feu et de sirènes de police ; il frôle le burlesque dans les séquences d'arrivée à la gare puis à l'hôtel des deux donzelles ; il passe à la comédie musicale quand Sugar chante, danse et joue du ukulélé en un numéro isolable du récit ; il navigue, sans ricanement aucun, dans les eaux mélodramatiques d'un Vincente Minnelli³ quand Josephine croit voir Sugar pour la dernière fois (chap.30) ; enfin, il logne vers le *cartoon* avec le personnage





d'Osgood, que les œillades appuyées, la bouche énorme et l'onomatopée favorite (« zaoui ! ») apparentent au loup lubrique de Tex Avery. Peut-on pour autant parler de parodie ? Le cas est clair lorsque le cinéma lui-même est pris pour objet, sursignifié en quelque sorte, de même que Jean Baudrillard a pu écrire du travestissement qu'il était une « *parodie de sexe dans la sursignification du sexe* »⁴. *Sept ans de réflexion*, le film précédent de Billy Wilder, contient une séquence nettement parodique : le protagoniste s'imagine enlacé sur la plage avec une blonde dans une citation de la fin de *Tant qu'il y aura des hommes* de Fred Zinnemann (1953) ; c'est l'effet pièce rapportée qui provoque le rire, l'anti-héros se faisant, à la lettre, du cinéma. En revanche dans *Certains l'aiment chaud*, chacun des emprunts à un genre est justifié par la logique narrative ou psychologique. De même que Joe et Jerry, en se travestissant, subissent un changement de personnalité qui les affecte durablement, la mise en scène de Wilder se nourrit véritablement des autres genres, fût-ce en passant.

L'inversion burlesque

Si le burlesque, à strictement parler, renvoie au comique muet, privilégiant chutes, coups de bâton et autres violents accidents de parcours, Gilles Deleuze en a proposé une définition plus large : dans le processus burlesque, « *l'action est filmée sous l'angle de sa plus petite différence avec une autre action [...] mais dévoile ainsi l'immensité de la distance entre deux situations* »⁵. Le travestissement, inversion des positions sexuelles qui est au cœur de *Certains l'aiment chaud*, contamine l'ensemble de la mise en scène selon un système d'échos et de « *petites différences* » comiques. Différences entre les genres cinématographiques, on l'a vu : quand les personnages d'un film de gangsters rencontrent ceux d'une comédie musicale, ils ont du mal à croire que leurs étuis d'instruments de musique contiennent autre chose que des mitraillettes (chap.6). Différences aussi entre des accessoires cependant similaires : la contrebasse est criblée de balles comme le cercueil du début, et le faux gâteau d'anniversaire d'où sort l'assassin de Spats matérialise le fantasme de Jerry enfant, rester enfermé dans une pâtisserie – ce qu'accomplit en quelque sorte son séjour au Seminole-Ritz, cette « *pièce*

montée compliquée » (cf. Genèse). Détournés d'une séquence à l'autre, les mêmes objets soulignent bien « *l'immensité de la distance entre deux situations* ». Le comique naît de la virtuosité croissante de Joe et Jerry dans l'art de s'adapter à de tels changements : travestissement pour échapper aux gangsters bien sûr, dissimulation de leurs corps pendant le voyage en train où la promiscuité règne... Joe franchit un pas dans la « *suradaptation* » burlesque lorsqu'il fait visiter à Sugar le yacht sur lequel il n'a jamais mis les pieds. Ignorant tout des us et coutumes des plaisanciers, il gaffe sur le maniement du canot, le poisson ou le water-polo et prend pour le salon un simple placard à balai. Sa capacité à retourner ses bévues en atouts déclenche l'hilarité, comme lorsqu'il parle de « *modèle expérimental* » pour expliquer la marche arrière intempestive du canot ou qu'il vante, le nez dans le placard, « *l'abondance d'espaces de rangement* » sur le bateau. Lancés sur les rails de la dissimulation, les héros gagnent ainsi en puissance burlesque par le fait qu'ils perpétuent la supercherie : « *Le burlesque, écrit Jean-Philippe Tessé, c'est ce qui se continue, par une forme de persévérance têtue.* »⁶. Fait de registres hétérogènes, de ruptures et de brusques accélérations, le comique impur de Wilder, syncopé comme un morceau de jazz (n'oublions pas que le groupe s'appelle les Society Syncopators), coupe court pour réattaquer de plus belle. C'est aussi le sens de la dernière réplique, « *Personne n'est parfait !* » : au lieu de mettre un terme à l'aventure, les aveux des deux hommes la relancent. En se travestissant en femmes, Joe et Jerry ont d'abord appris l'endurance.

1) Cité par Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, 2007.

2) « *Dans l'échange, j'avais besoin d'une action qui aide au timing de la réplique comique.* ». *Conversations avec Billy Wilder*, p.63.

3) Voir le jeu de Shirley MacLaine dans *Comme un torrent* de Vincente Minnelli, 1958.

4) Jean Baudrillard, *De la séduction*, Folio Gallimard, 1992, p.27.

5) Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p.23.

6) Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, 2007, p.56.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

JEUX DE MOTS

La qualité des dialogues de Billy Wilder et Iz Diamond mérite qu'on s'y attarde, notamment pour étudier les jeux de double sens, très souvent à caractère sexuel. Les doubles sens se perdant parfois dans la traduction, il est recommandé de se référer au script original, disponible sur le site <http://sfy.ru>.

Commençons par le titre même du film. Il s'agit d'une phrase prononcée par Shell Oil Junior alias Joe au moment de sa rencontre avec Sugar (chap.20, 58min35) : « *JOE - Does that mean you play that very fast music... jazz ? / SUGAR - Yeah. Real hot. / JOE - Oh. Well, I guess some like it hot. But personally, I prefer classical music.* »

Parler musique, ici, n'est-ce pas aussi parler sexe, comme lorsque plus tôt Joe prononçait le mot « saxophone » « *saxophone* » ?

On pourra relever d'autres métaphores qui permettent de parler du sexe, notamment celles tournant autour de la gastronomie. Jerry compare l'orchestre féminin à une pâtisserie et voudrait « *repandre une cuillerée de ce sucre* » en parlant de Sugar, qui l'appelle en retour « *Honey* ». D'autres métaphores sont beaucoup plus audacieuses, notamment dans la scène du yacht entre Joe et Sugar, ou lors du dialogue final, quand Osgood dit à Daphne : « *On pourrait faire des retouches.* », parlant à la fois de la robe de mariée... et du corps de Jerry, comme l'atteste sa réaction outrée.

UN SEXE COMPLÈTEMENT DIFFÉRENT

Séquence 7, de 00:23:00 à 00:26:00

Dans la séquence précédente, Joe a contrefait une voix de femme pour décrocher un job avec Jerry dans un groupe de musiciennes. Mais une ellipse se charge de leur travestissement, éclipsé dans un raccord. C'est donc en quelque sorte deux nouveaux personnages féminins qui apparaissent sur le quai. Cette séquence marque aussi l'entrée en scène de Sugar/Marilyn et la confrontation des célibataires avec « un sexe complètement différent ».

1. Travelling avant d'accompagnement sur fond de jazz nerveux : un plan rapproché montre de dos, de la taille aux talons, les deux musiciens travestis en femmes. On les reconnaît à leurs instruments ; à gauche, les jambes arquées qui tiennent à grand peine sur les hauts talons appartiennent au joueur de contrebasse, Jerry ; à droite, Joe marche plus droit, mais les muscles de ses mollets ne sont pas moins saillants. Les figurants qui les dépassent sont tous des hommes, ce qui met encore plus en avant leur féminité.

2. Derrière/devant : un travelling arrière d'accompagnement nous montre désormais le « résultat » du travestissement de face. Joe, maquillé avec goût, fait une femme vraisemblable et même élégante, son col de fourrure blanc contrastant avec sa tenue sombre ; Jerry, au col léopard plus extravagant rehaussé d'une collerette froufroulante et d'une double plume à son chapeau-cloche, mêle dans sa tenue poils, plumes et pétales. Son rouge à lèvres déborde largement sa lèvre supérieure, en une moue que l'on devine inquiète. En *off*, une annonce de la gare fait office de carton : le train que Joe et Jerry s'apprentent à prendre est bien le « Florida Limited », direction Miami. Les musiciens ont donc décroché le poste dans le groupe de jazz féminin, mais passeront-ils le test du travestissement ?

3 et 4. Plans-poitrine sur Joe puis sur Jerry, chacun paraissant prendre, de manière velléitaire, un air détaché. De l'aveu de Wilder, la scène fit tant rire à la projection-test qu'il y ajouta tous les rushes qu'il avait tournés ; on peut donc supposer que ces plans rapprochés face caméra sont des plans additionnels, le changement d'échelle n'apportant rien au récit. Pourtant ils permettent de voir de plus près comment chacun « fait » la femme : Joe, la bouche en cœur, les regards de côté, est dans le registre de la séduction ; Jerry, en perpétuel ajustement, oscille entre la petite fille (quand il écarquille les yeux) et la *lady*.

5, 6, 7. Suite du travelling avant d'accompagnement de dos. Premier faux-pas de Jerry, qui se tord la cheville à cause de ses hauts talons. Ce n'est pas la première fois qu'il ronchonnie car Joe, pragmatique

(leur but est de monter dans le train pour échapper aux gangsters), se déclare agacé par ses plaintes. Tony Curtis, le teint pâle et poudré, les paupières mi-closes comme s'il était déjà blasé de s'être déguisé en femme, laisse à Jack Lemmon une palette étonnante et excessive d'expressions du visage (6). Penché en avant, Jerry ressasse le changement de sexe, incapable de se faire aux conventions qui régissent l'habillement féminin. « Comment arrivent-elles à marcher avec ça ? ». La réponse anatomique très triviale de Joe (« Ce doit être la façon dont le poids est distribué ») anticipe directement sur l'apparition de Sugar, « distribuée » différemment en effet. Un contrechamp sur la file de musiciennes qui monte dans le train (7) fournit un ensemble de spécimens qui ajoute à la panique de Jerry : « On n'y arrivera jamais ». Toujours pas entré dans la peau de son personnage, il tourne son regard vers un modèle idéal.

8-9. Accrochant hors-champ le regard des deux travestis, Sugar apparaît, elle aussi « coupée en deux » à la ceinture. Le thème musical change du tout au tout pour un jazz plus lent mais plus chaleureux (la trompette bouchée remplace le saxophone). Comme Jerry, elle arbore une plume à son chapeau, et son ukulélé, qu'elle porte à la manière d'un accessoire féminin, a l'aspect d'une basse miniature – ce sont là les deux premiers points communs, certes encore discrets, d'une relation en miroir entre Daphne et Sugar qui se poursuivra tout au long du film. A son passage près de Joe et Jerry, les regards se focalisent sur le bas de son corps de manière si appuyée qu'on frôle le *cartoon* (le regard du loup lubrique de Tex Avery).

10a. Devant/derrière : à l'inverse de Joe et Jerry, Sugar est d'abord filmée de face en haut, puis de dos, en bas. En 2, le suspense focalisait l'attente du spectateur sur la transformation (de quoi Curtis et Lemmon auront-ils l'air en femmes ?) ; ici, le suspense est en quelque sorte érotique : une fois Marilyn identifiée de face, la question porte sur la tenue, la mise en valeur de ses formes. On remarque aussi que d'emblée, le jeu de Marilyn est aussi exubérant que celui de ses deux partenaires : battements de cils, mouvements des lèvres, démarche chaloupée, elle surjoue la féminité presque autant que Lemmon et Curtis.

10b. L'écho du 9 avec le 1 est interrompu par le jet de vapeur qui, du train, surprend Sugar. Billy Wilder explique à Cameron Crowe que le but était de viser les fesses de Marilyn. Il est coutumier du fait : dans *Sept ans de réflexion*, Marilyn soulève sa blouse près d'une machine à air conditionné, puis, dans l'une des séquences les plus connues du cinéma, se poste sur une bouche de métro new yorkais¹. En 6, Jerry se plaignait des courants d'air sous sa robe, faisant allusion à la différence

anatomique hommes-femmes mais aussi au fait que le travestissement l'expose : c'est une mise à nu. Plus encore que le courant d'air, le jet de vapeur blanc matérialise le désir qui vient de jaillir de cette première rencontre : Sugar se fait littéralement « siffler » par le train. Il pose aussi Sugar en sujet féminin expérimental : comment réagit-elle, bouge-t-elle, continue-t-elle à marcher après cet accident de parcours ?

11. « On dirait de la gelée sur des ressorts ! ». Comme un garçon qui démontrerait un jouet pour en comprendre le fonctionnement, Jerry interroge la différence anatomique, s'interroge sur la mécanique féminine et voit déjà en Sugar un modèle à imiter, tandis que Joe, sourdement bouleversé, est terrassé par un coup de foudre. Gauche et droite du champ sont séparées par une frontière invisible entre drame et burlesque.

12. Avec l'arrivée du vendeur à la criée, la une du journal (les gangsters recherchent les témoins du massacre) verrouille le travestissement : contrairement à ce que promet Joe, Jerry et lui sont loin « d'arrêter cette mascarade ». S'ils veulent vivre, ils doivent renaître en femmes, traverser le champ et se fondre dans le contrechamp, rejoindre la file de blondes à chapeau et à instrument.

13. C'est un succès. Les deux sont crédibles. Jerry, néanmoins, toujours pas tout à fait transformé, a du mal à poser sa voix dans les aigus. « Vous êtes les nouvelles ? – Oui, toutes nouvelles ! » : ce premier calembour d'une longue série égrenée par Jerry trahit sa jubilation à occuper l'entre-deux sexuel.

14-15-16-17. Cette série de champs-contrechamps met en place entre les deux travestis un certain « chacun pour soi » : Jerry surprend Josephine en se rebaptisant Daphne, Josephine invente un vernis *jet set* avec le Conservatoire de Sheboygan (une petite ville bien réelle du Wisconsin). Leur premier échange avec la mal-nommée « Sweet Sue » inaugure un franchissement de frontière d'un sexe à l'autre, mais aussi un voyage dans le temps : à bord de ce train, les travestis voyagent avec des jeunes filles d'une vingtaine d'années, dans une ambiance de colonie de vacances menée à la baguette par une dame de fer.

18. Première mésaventure féminine de Jerry (qui sera aussi la proie du pince-fesse Osgood, chap.14). Mais les deux sont reconnues comme « de vraies dames » : cette remarque du seul homme de la troupe résonne comme un acte de naissance.

1) Dans *Sept ans de réflexion*, Marilyn apparaissait pour la première fois « par les fesses » puisque, les bras chargés de paquets, elle se penchait en avant dos à la caméra et disait à son voisin « *Mon ventilateur (my fan) est pris dans la porte* », jeu de mot sexuel sur *fanny* qui signifie popotin en américain.



1



2



3



4



5



6



7



8



9a



9b



10a



10b



11



12



13



14



15



16



17



18

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

D'UN SEXE A L'AUTRE

En s'appuyant sur l'analyse de séquence et sur le jeu d'images de la fiche élève, on pourra travailler sur la manière dont est mise en scène la métamorphose en femmes de Joe et Jerry, en insistant sur la notion de raccord. Alors qu'on aurait pu s'attendre à un effet *Pretty Woman*, une séquence pendant laquelle les deux amis auraient essayé différentes tenues, Billy Wilder fait l'ellipse du travestissement et joue l'effet de surprise. Mais malgré la rapidité de la métamorphose, comment fait-il durer le plaisir en utilisant le potentiel comique des travestis ? Le premier plan ne montre que leurs jambes, de dos. Lors du second on découvre leurs visages, puis les trois plans suivants n'ont qu'un seul but : prolonger l'effet comique. Cette métamorphose montre donc à quel point Billy Wilder sait soigner le rythme pour jouer avec le rire du spectateur.

A d'autres reprises les personnages passent d'un sexe à l'autre en se travestissant à vue. Le réalisateur joue alors moins de l'effet de surprise que de l'hybridation. Plus le film avance, plus les personnages ont du mal à franchir nettement la frontière qui sépare les sexes. On peut relever les traces de maquillage (lorsque Joe chausse les lunettes de Junior), les détails vestimentaires (Joe oublie ses boucles d'oreilles « sur » Josephine), les inflexions de voix (davantage accentuées chez Jerry), jusqu'au visage indécis au dernier plan du film.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

QUAND EST-CE QU'ON RIT ?

Le générique ayant installé le film du côté de la comédie musicale (jazz enlevé, typographie dansante), le prologue peut surprendre : que vient faire cette violente poursuite dans une comédie ? On peut ainsi étudier avec les élèves le basculement d'un genre à l'autre.

Les premiers plans sont nettement du côté du film de gangsters : une poursuite entre policiers et gangsters en smoking à la mine patibulaire, avec coups de feu, crissements de pneus et accident spectaculaire. Mais ne frise-t-on pas la parodie ? La dissimulation de l'alcool dans le corbillard n'est-elle pas un peu excessive ? On pourra distinguer avec les élèves ce qui relève du jeu sérieux sur le genre et ce qui relève de la parodie.

Si le spectateur a pris au premier degré cette poursuite, la scène suivante risque d'être décisive : Mozarella est-il un nom digne pour une chapelle ? Et que dire du mot de passe pour y entrer ? Pourtant, la séquence continue à garder son sérieux, notamment grâce au travail du son.

Le ton du film bascule complètement dans la comédie quand l'inspecteur entre dans l'arrière-salle de la « chapelle ». Le jeu des comédiens se relâche nettement (le serveur, l'alcoolique), jusqu'à l'apparition des deux acteurs attendus, dont les regards lancés aux jambes des danseuses nous rassurent tout à fait. A partir de maintenant, cela ne va pas être triste.



1



2



3

UN MORT DE CONTREBANDE

Adeptes des plans longs, Billy Wilder déroge à son habitude dans l'ouverture de *Certains l'aiment chaud* : il accumule vingt-cinq plans en une minute trente, en multipliant les coupes à mesure que s'accélère la poursuite entre le corbillard et les policiers. En une poignée de secondes et sans aucun dialogue, Wilder y livre enfin en trois plans son premier gag en forme de programme.

1. Devant leur voiture immobilisée tant les coups de feu l'ont endommagée, plan d'ensemble sur cinq policiers retranchés derrière des containers cylindriques ; ils tirent sur le corbillard en mouvement (00:02:52).

2. Contrechamp à la composition très élaborée, filmé de l'intérieur du corbillard et n'en laissant voir que la banquette arrière. Au premier plan au centre, une abondance d'œilletons blancs évoque un respect du mort qui contraste ironiquement avec la violence de la poursuite. Pointe d'humour noir supplémentaire, les gangsters/employés des pompes funèbres portent à la boutonnière un œillet, touche finale de respectabilité à leur impeccable déguisement. Nous sommes manifestement dans le domaine du crime organisé, et même parfaitement organisé ; le chef de ces mines patibulaires élégamment attifées ne pourra être que Spats, maniaque des guêtres immaculées que la police pincera parce qu'il s'est taché (chap.24).

Installés de part et d'autre du petit pare-brise, les deux gangsters manient les mitraillettes qu'ils ont extraites du faux plafond (ce que rappelle, pendant au milieu du cadre comme une fausse fleur, le pompon de passementerie qui ouvrait la chausse-trappe). Le corbillard est un espace de prestidigitation si bien huilé que les policiers, contre toute vraisemblance vu leur nombre et leur puissance de feu, manquent leur cible. L'arrière-plan est obtenu par une « transparence » : pendant le tournage en studio, une image de la ville est projetée sur un écran derrière les comédiens. La différence de grain et de lumière atteste le décalage entre les deux images. Un tel procédé rend encore plus distant, moins menaçant l'ennemi que les gangsters laissent derrière eux. Ils baissent le regard en direction des fleurs, les coups de feu disparaissent de la bande-son pour focaliser l'attention du spectateur sur l'intérieur.

3. Contrechamp sur ce que regardent les gangsters : le cercueil coossu aux poignées dorées, déjà montré en plan rapproché au début, est maintenant troué de balles. Au lieu du sang, c'est de l'alcool qui s'en écoule en un long plan fixe qui interrompt le rythme rapide. Cet arrêt est l'équivalent visuel de l'interruption soudaine des coups de feu qui ne laisse entendre que l'écoulement de l'alcool. La substitution sang/alcool, par-delà le gag, associe la dissimulation avec le risque mortel relayé dans les dialogues par la blague récurrente du « groupe O » : mensonge de Joe à Nellie sur la prétendue transfusion en urgence de Jerry qui l'aurait empêché d'honorer son rendez-vous galant (chap.5), sang que Jerry croit avoir perdu lors du massacre de la Saint-Valentin alors que c'est sa contrebasse qui était trouée d'impacts de balles comme le cercueil (chap.6), « sang frais » de jeune fille flairé par Osgood quand Daphne passe près de lui (chap.14)... Le whisky, c'est aussi la métaphore du sang chaud des personnages mus par un désir incontrôlable.

Premier gag du film, les « cadavres » de bouteilles que révèle la levée solennelle du couvercle par les mains gantées se doublent d'un gag « métafilmique », la surimpression d'un carton de ponctuation donnant inutilement le lieu et la date. « *Chicago, 1929* » : la combinaison de crime organisé et d'alcool clandestin traditionnellement associés à l'époque de la Prohibition font de ce carton redondant la touche finale d'un petit tout clos sur lui-même, une parodie d'une minute trente qui jongle avec tous les codes du film de gangsters.

LA POURSUITE

Ouvert sur une poursuite en voiture typique du film de gangsters, *Certains l'aiment chaud* organise tout son récit sur une autre poursuite, différée : « Décampons ! On s'occupera d'eux plus tard. », dit Spats à sa bande après avoir découvert les témoins du massacre (chap.6). Jusqu'à l'arrivée fortuite des gangsters à l'hôtel de Miami, la poursuite semble donc suspendue. Pourtant, de discrets rappels visuels ou sonores la réactivent régulièrement ; « Running Wild », le morceau interprété par les Society Syncopators, redouble la course folle du « Florida Limited » déjà soulignée par les plans des roues de sa locomotive (chap.10). Les plans rapprochés sur les pieds de Spats (chap.3, 6, 27, 28, 30) mais aussi sur le pas rapide de Daphne et Josephine sur le quai (chap.7) lient poursuivants et poursuivis par-delà les miles qui les séparent, et promettent que les « retrouvailles » auront bientôt lieu. Au chapitre 27, la poursuite se réenclenche quand Spats conclut en voyant par la fenêtre Daphne et Josephine glisser d'une gouttière : « Ce ne sont peut-être pas des poules ! ».

La poursuite est une figure intrinsèquement cinématographique car elle matérialise le processus même du montage : elle ne finit que lorsque poursuivants et poursuivis sont réunis dans le même plan ou que les uns distancient les autres à jamais ; le montage cesse donc avec la poursuite. Mais Wilder opère sur cette définition classique une double torsion. D'une part, il fractionne la poursuite (il intercale le banquet des mafieux, le coup de téléphone à Osgood et la chanson de Sugar) ; d'autre part, il rassemble dans le même plan poursuivants et poursuivis sans pour autant que les uns rattrapent les autres : quand Joe et Jerry se réfugient sous la table, ils se retrouvent, ironie suprême, aux pieds de celui qui vient de leur courir après. Ce plan trouve un écho lorsqu'ils se cachent sous le drap de la civière où gît Spats assassiné. Seuls les pieds



guêtrés identifient le cadavre de celui qui, durant tout le film, est entré dans le champ par les pieds et en ressort logiquement « les pieds devant ». Délirante dans le cinéma burlesque, la poursuite y bouleverse l'environnement : meubles qui valsent et badauds bousculés sont monnaie courante chez les Marx Brothers, par exemple. Mais Wilder ne joue que peu de cette « panique à l'hôtel » (titre français de *Room Service* des Marx Brothers) : le lieu n'est pas mis à sac. Il utilise plutôt la particularité de ses intérieurs pour varier les entrées et sorties de champ : les chambres sont autant de cachettes provisoires (chap.27), les couloirs permettent à Joe et Jerry de prendre deux chemins différents et l'escalier offre une sortie de champ verticale, tout comme l'ascenseur, les deux étant comiquement réunis par un panoramique (chap.30). A une pagaille qui désorganise l'espace, Wilder substitue un chamboulement des poursuivis : d'un plan à l'autre, ils se transforment en permanence. Femmes, liftiers, invalides puis femmes à nouveau, les travestis ne sont pas à l'abri d'un raté qui relance la poursuite : Jerry, engoncé dans la livrée du petit liftier, a oublié d'ôter ses escarpins. Le claquement des talons déclenche le contrechamp, attirant l'oreille des gangsters avant que l'hybridation sexuelle du costume n'attire leur regard.

Mais l'acte manqué de Jerry affirme à son corps défendant que ses pieds ne servent pas seulement à détalier comme une bête traquée. Ils portent la trace de la femme qu'il a été ces derniers jours, cette « *Cendrillon II* » dont la « cheville bien galbée » avait émoustillé Osgood (chap.14). Incongru, ce plan rapproché sur un cliché du fétichisme masculin (l'escarpin à talon) annonce aussi la victoire d'un genre cinématographique sur un autre : les gangsters ont envahi l'hôtel et y ont imposé le pas de course, mais la comédie sentimentale marche d'un pas mesuré vers son dénouement.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 7

POURSUITES EN TOUS GENRES

La poursuite est un motif utilisé dans différents genres, de la comédie burlesque au thriller en passant par le *cartoon*. On pourra traiter la notion de genre à travers ce motif.

Il faudra réunir avec les élèves des scènes de poursuite extraites de films de genres différents. On les comparera ensuite, en identifiant ce qui les inscrit dans un genre ou un autre. La poursuite finale de *Certains l'aiment chaud* est nettement dans le registre comique, malgré les détours par une scène de film de gangsters et une scène frisant le mélodrame (le baiser de Josephine à Sugar). La multiplication des travestissements est pour beaucoup dans le comique de la scène, mais rythme, cadrages et mouvements de caméra jouent aussi un rôle.

Pour montrer à quel point la poursuite est un motif cinématographique, on pourra aussi étudier les différents choix de montage, notamment la répartition poursuivants/poursuivis. Apparaissent-ils dans le même plan ? Si oui, sont-ils en même temps dans le champ ou aperçoit-on le poursuivant après la sortie de champ du poursuivi ? Comment le montage suggère-t-il le rapprochement ou l'éloignement ? Suggestion d'atelier : les élèves pourront prendre des photos de repérages, à partir desquelles ils proposeront un scénario de poursuite qu'ils tourneront, en utilisant comme Billy Wilder toutes les ressources du lieu.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 8

LA MUSIQUE EN AVANT

Avant la séance, on pourra demander aux élèves d'être attentifs à l'aspect musical du film, pour y revenir ensuite en classe, en commençant par leur demander de citer les différentes manières dont la musique se manifeste (titre, personnages, récit).

Musiciens, répétitions, concerts, la musique est en effet si présente qu'on pourrait presque qualifier le film de comédie musicale. Mais dans les films de ce genre, la musique jouée par les personnages ne sert pas seulement de ponctuation ou de décoration, elle fait progresser le récit. Est-ce le cas ici ? On pourra poser la question de la fonction des trois chansons interprétées par Marilyn. Nous apprennent-elles des choses sur les personnages, ont-elles une fonction dramatique importante ou font-elles office de pause dans la narration, voire de simple argument publicitaire, s'agissant de chansons inédites ?

On pourra étudier plus précisément les différentes musiques du film. Le jazz est le genre le plus présent, sous différentes formes : du morceau très rapide, frénétique, à la suave ballade, il est très souvent associé au sexe. Certains thèmes sont récurrents (*Running Wild*) et les plus mélomanes pourront ainsi travailler sur le parcours des thèmes associés aux personnages principaux, jusqu'à la dernière scène où le jazz cède in extremis la place au tango...



LE PANORAMIQUE FILÉ

Le panoramique filé (*swish pan* en anglais) est un procédé de montage qui relie deux lieux par un mouvement de caméra si rapide que l'image devient floue. Le mouvement, apparemment unique, est le plus souvent réalisé en montant deux panoramiques horizontaux rapides, reliés par un fondu enchaîné¹. Moins courant et plus voyant que la coupe franche, le fondu au noir ou le fondu enchaîné, ce mode de liaison entre deux séquences est familier à Billy Wilder, qui l'emploie par exemple dans *Boulevard du crépuscule* ou *Sabrina*. Il l'utilise ici cinq fois dans la même séquence, lorsqu'il alterne la séduction passionnée de Joe par Sugar sur le yacht et le tango non moins torride d'Osgood et Daphne dans un club de la côte (chap.21-22). De gauche à droite et retour, les panoramiques filés passent ainsi de l'eau à la terre ferme, d'une situation mensongère à l'autre, reliant le yacht à son propriétaire Osgood, qui en ignore l'emprunt.

La première fonction du panoramique filé est d'accomplir sans recours à un carton la formule du montage alterné : « pendant ce temps à terre... ». Il prolonge également, dans cette scène qui est la plus directement sexuelle du film, une sorte de suspense érotique : jusqu'où Sugar ira-t-elle pour ranimer la libido du beau millionnaire ? Le panoramique filé interrompt les ardeurs dans un vertige qui ne les absente pas tout à fait, contournant le diktat du Code Hays qui interdisait aux baisers de dépasser trois secondes².

Mais Wilder, qui a souvent répété sa haine des effets trop voyants, sait tirer tout le suc d'un procédé quand il décide de l'employer. Ainsi, il accompagne le brouillage de l'image d'un brouillage musical : le standard romantique qui sort d'une radio allumée par Sugar sur le bateau se transforme crescendo, durant les quelques secondes du panoramique filé, en grondement rythmé du tango. L'effet comique du contraste fonctionne d'autant mieux qu'il est répété, Joe et Daphne semblant alors persévérer dans leurs univers musicaux respectifs : Joe, qui se prétend impuissant, se consume avec mollesse au son de cette musique sirupeuse tandis que Daphne, concentrée, enchaîne les pas vigoureusement et finit par mener la danse, c'est-à-dire par tenir le rôle de l'homme.

Cette inversion établit un lien fort entre les deux travestis, anciens inséparables. Colocataires et collègues au début du film, ils étaient toujours filmés dans le

même plan, jusqu'au regard plein de gratitude que Sugar lançait à Daphne dans le train (incident de la flasque, chap.10). Dès lors, leurs « vies de femmes » avaient pris un chemin différent, Daphne s'improvisant bonne copine de Sugar aux mimiques parfois enfantines, Joe se redéguisant en millionnaire timide pour expérimenter une nouvelle technique de séduction. Le panoramique filé souligne ce qui, par-delà cette séparation, les lie à nouveau : l'inversion des rôles sexuels et de l'activité ou la passivité qui leur sont traditionnellement associées (en ce sens, Joe et Jerry sont « dans le même bateau »).

L'espace intermédiaire flouté par la collure est donc une frontière des plus poreuses – géographiquement (les quatre personnages courent bientôt de la côte au bateau, comme Joe avait pédalé de l'hôtel au port) et sentimentalement : la vapeur érotique qui opacifie les lunettes de Joe s'est infiltrée du côté du dancing, les différentes saynètes quasi-muettes y trahissent le sentiment de plus en plus sincère de Daphne envers Osgood. Malgré l'abondance de baisers sur le yacht, il se pourrait que la véritable rencontre amoureuse se passe sur la terre ferme, dans un geste qui est l'équivalent chorégraphique du panoramique filé : l'échange de rose entre Osgood et Daphne, volte-face qui matérialise sans coupe le passage du champ au contrechamp.

1) Le panoramique désigne le pivotement de la caméra sur son axe, par opposition au travelling qui fait bouger la caméra en avant, en arrière ou latéralement. Le fondu enchaîné désigne le passage progressif d'une image à une autre, la seconde apparaissant alors que la première n'a pas encore disparu.

2) A l'époque, le plus long baiser du cinéma était notoirement celui des *Enchaînés* (Alfred Hitchcock, 1946), auquel Wilder fait référence ici via la cuisse de faisan tenue par Tony Curtis qui ressemble étrangement à la cuisse de poulet que mange Cary Grant entre deux baisers échangés avec Ingrid Bergman.

LA CABINE ET LA COUCHETTE

Admirateurs des Marx Brothers, Billy Wilder et son coscénariste Iz Diamond livrent une variation évidente sur l'une de leurs scènes les plus célèbres : la séquence de la cabine de paquebot dans *Une nuit à l'opéra* de Sam Wood (1935, un film MGM)¹.

Driftwood (Groucho Marx), ayant commandé au steward du paquebot des œufs durs, reçoit dans sa cabine déjà minuscule une série de visiteurs intempestifs jusqu'à ce que l'espace exigu contienne quinze personnes, debout, allongées, pliées dans tous les sens. Lorsque le rendez-vous galant de Driftwood frappe à la porte, celui-ci ouvre, provoquant la dégringolade de tous hors de la cabine.

Chez les Marx, la promiscuité engendre déjà un humour grivois, Harpo endormi palpant lubriquement les femmes de chambre venues faire le lit. La surprise-party dans la couchette, au chapitre 12 de *Certains l'aiment chaud*, décuple la charge sexuelle du gag et le double d'un suspense lui aussi sexuel : l'anatomie masculine de Jerry sera-t-elle découverte sous les vêtements de Daphne ? Le travesti s'apprêtait à révéler son identité lors d'un tête-à-tête avec Sugar, mais à mesure que les musiciennes se passent le mot et apportent qui du vermouth, qui du fromage et des crackers, un shaker ou encore un énorme salami, son envie de faire tomber le masque se transforme en phobie. Cette scène exauce en fait son fantasme enfantin (se retrouver enfermé dans une pâtisserie, chap. 8) mais sur le mode dysphorique, l'inversant en cauchemar.

Chez les Marx comme chez Wilder, le gag consiste à saturer le cadre et la bande-son jusqu'à l'explosion (ouverture de la porte et chute des corps dans le couloir du bateau, coup de frein provoqué par le signal d'alarme et chute des femmes hors de la couchette). Comme Driftwood, Daphne commente à tue-tête tandis que le bavardage des femmes surcharge encore plus la couchette d'objets que l'on imagine sans les voir (le beurre de cacahuètes par exemple). Les musiciennes exécutent en quelque sorte la version nocturne et parlée du « boeuf » musical du chapitre 10, en y introduisant l'alcool prohibé lors de la *jam session*.



Photos ci-dessus et ci-contre : *Une nuit à l'opéra* - MGM.



Pourtant la cabine et la couchette ne subissent pas le même traitement spatial. Driftwood accueille avec sang-froid chaque nouveau visiteur, l'humour reposant sur le remplissage progressif de la cabine, dont l'espace semble inépuisable. La couchette n° 7 du « Florida Limited » est au contraire d'emblée trop exiguë (même Sugar demande : « *Je ne t'en-vahis pas ?* »). La saturation, qui tourne au supplice, menace Daphne d'une proximité dangereuse avec celles qui risquent de frôler sa peau mal rasée ou sa poitrine mal accrochée (déchirée par deux fois par Josephine, chap.9). Une fois Sugar descendue de la couchette, l'espace des toilettes qu'elle partage avec Josephine paraît en revanche ouvert et intime, propice à la confiance.

D'autre part, le modèle d'*Une nuit à l'opéra* reste théâtral, la caméra occupant la place du quatrième mur et conservant le même axe, y compris pour les plans du couloir. Wilder change d'axe, il montre alternativement l'intérieur surpeuplé et son contrechamp, l'extérieur de la couchette et son rideau qui ressemble à un petit théâtre de

marionnettes d'où dépassent un fatras de jambes, synecdoques d'un féminin devenu proliférant. Non seulement la couchette est pleine, mais elle déborde de tous côtés, comme l'identité féminine « déborde » Daphne.

L'emprunt, parfaitement intégré au récit, en constitue donc une articulation utile : l'enfermement de Daphne marque un point de non-retour sur le chemin de la féminisation. Ce qui, chez les frères Marx, fonctionnait comme un gag autonome, prend ici un tour quasiment cathartique pour Daphne, femme en cours de formation. Tandis que dans les toilettes, Joe joue encore les Don Juan sous ses habits féminins, Jerry entre à son corps défendant au cœur du gynécée.

¹ Cette séquence a en partie été inventée par un Buster Keaton alors sur le déclin, embauché comme gagman par le studio mais non crédité au générique. Keaton l'avait lui-même esquissée dans son film *Le Caméraman* en 1928, dans la séquence de la cabine de bain partagée avec un rival amoureux de forte corpulence.

MARACAS

Jerry a passé la soirée à danser le tango avec Osgood Fielding, pour laisser à Joe le temps de séduire Sugar sur le yacht du milliardaire. Leurs retrouvailles dans leur chambre donnent lieu à l'une des séquences les plus drôles du film. On pourra l'analyser avec les élèves, notamment pour leur faire découvrir les différents procédés comiques à l'œuvre dans le film. On commencera par montrer la scène aux élèves, on leur demandera comment la confrontation entre les deux personnages est mise en place et ce qui la rend si drôle, en étant particulièrement attentifs aux aspects suivants :

- découpage de la scène (nombre de plans, durée, raccords) et composition des plans,
- dialogue entre Joe et Jerry (enchaînement des répliques, incompréhensions),
- jeu des deux comédiens (notamment la gestuelle et la voix).

On questionnera ensuite les élèves sur la place de cette scène dans le film. Jerry a-t-il basculé dans la schizophrénie et le film dans l'absurde ? Les scénaristes ne vont-ils pas trop loin dans l'invraisemblable ? Les rires provoqués n'ont-ils pas emporté de toute façon l'adhésion du spectateur ? Le « *Je voudrais mourir* » final est-il si drôle que cela ?

Si l'on ne dispose pas du DVD, on pourra partir du souvenir que les élèves ont de la scène, et les aider en leur rappelant les répliques reproduites ci-contre et en leur communiquant cette citation tirée de *Conversations avec Billy Wilder* (Cameron Crowe, Actes Sud) : « *Vous faites du remplissage [...] en attendant que les rires cessent, puis introduisez la réplique suivante.* »

On leur demandera en particulier de se souvenir de la manière dont ces répliques s'enchaînent. Quelle action a inventé le réalisateur pour éviter que le rire du spectateur ne couvre les répliques ? Dans les entretiens avec Cameron Crowe, Billy Wilder évoque les Marx Brothers, qui testaient leurs scènes de comédie au théâtre avant de les réaliser dans



leurs films, afin de « *minuter les répliques* » en fonction de la durée des rires provoqués par chacune d'elles. Pourquoi ne pas faire de même avec cette scène, en mettant en scène ces quelques répliques de Joe et Jerry ? Une fois en place, on pourra tester la scène sur des élèves n'ayant pas vu le film et proposer ensuite un découpage de la scène en fonction des réactions du public, en minutant précisément l'enchaînement des répliques et des plans, ainsi qu'en justifiant la position de la caméra et la taille des plans.

Traduction du dialogue de la scène des maracas

Le dialogue est beaucoup plus efficace dans sa version d'origine, qu'on peut lire sur le site <http://sfy.ru>.

JOE : Salut Jerry. Tout est sous contrôle ?

JERRY : J'ai plein de choses à te raconter !

JOE : Que s'est-il passé ?

JERRY : Je suis fiancé.

JOE : Félicitations. Qui est l'heureuse élue ?

JERRY : C'est moi.

JOE : QUOI ?

JERRY : Osgood m'a demandé en mariage. Nous avons prévu de nous marier en juin.

JOE : De quoi parles-tu ? Tu ne peux pas épouser Osgood !

JERRY : Tu le trouves trop vieux pour moi ?

JOE : Jerry ! Tu plaisantes !

JERRY : Pourquoi pas ? Il épouse sans arrêt des filles !

JOE : Mais tu n'es pas une fille. Tu es un homme ! Pourquoi un homme voudrait-il épouser un homme ?

JERRY : Pour la sécurité.

JOE : Jerry, tu devrais t'allonger. Tu ne te sens pas bien.

JERRY : Arrête de me traiter comme un enfant. Je ne suis pas idiot.

Je vois bien qu'il y a un problème.

JOE : Tu peux le dire !

JERRY : Sa mère – il nous faut son accord. Mais je ne m'en fais pas – car je ne fume pas.

JOE : Jerry – il y a un autre problème.

JERRY : Lequel ?

JOE : Que vas-tu faire pendant la lune de miel ?

JERRY : On en a discuté. Il veut aller sur la Riviera – mais je penche plutôt pour les chutes du Niagara.

JOE : Tu as perdu la tête ! Comment vas-tu te sortir de là ?

JERRY : Oh, mais ça ne va pas durer. Je lui dirai la vérité le moment venu.

JOE : C'est-à-dire ?

JERRY : Juste après la cérémonie.

JOE : Oh.

JERRY : Ensuite on se met d'accord sur une annulation rapide – il me fait une bonne situation – je recevrai sa pension tous les mois...

JOE : Jerry, écoute-moi – il y a des lois – des conventions – ça ne se fait pas !

JERRY : Mais Joe – c'est sans doute ma dernière chance d'épouser un millionnaire !

JOE : Ecoute Jerry – suis mon conseil – oublie tout ça – répète-toi que tu es un garçon !

JERRY : Je suis un garçon – Je suis un garçon – Je voudrais mourir – Je suis un garçon – Je suis un garçon – Que vais-je faire de mon cadeau de fiançailles ?

FAITS L'UN POUR L'AUTRE

« [...] Dans le dialogue [du chap.22], le refus de Jerry de s'interdire la possibilité d'un mariage avec Osgood représente la source la plus évidente de plaisir comique. La répétition incessante de ce refus n'est autre que l'expression joyeuse de ce qui aurait sans doute été considéré comme un affront à la moralité nationale (sans parler de la violation des lois) hors du domaine de la fiction en 1959, et a fortiori en 1929, l'année où se situe l'action. Chacune des répliques de Jerry détourne la conversation sur les interdictions sexuelles de la société américaine pour l'orienter explicitement vers une union homosexuelle. Wilder poursuit la scène avec l'angoisse de Joe envers ce que Jerry semble désirer avec tant d'excitation : Joe déclare son camarade malade. Jerry, manifestement au courant (consciemment ou non) de l'idée étrangement persistante qu'un désir homosexuel chez l'adulte aurait à voir avec un arrêt de la croissance (une idée aujourd'hui discréditée mais qui avait cours en 1959), répond du tac au tac qu'il ne doit pas être traité comme un enfant. Il sait bien que le « problème », c'est la mère d'Osgood, en particulier sa haine envers les belles-filles qui fument mais, plus profondément, sa domination et sa condescendance envers son fils (information livrée par Osgood lui-même, bon exemple de ce que Freud nomme un « inverti ») et leur effet sur l'avenir de leur couple. Ainsi la biographie d'Osgood scelle virtuellement le destin homosexuel de Jerry, car elle fait apparaître exactement ce que Wilder n'a fait que suggérer jusque-là – que la persistance d'Osgood auprès de Jerry/Daphne, traitée comme une sorte d'héroïsme comique ou comme le triomphe du désir sur la vieillesse, est possible parce qu'Osgood a justement trouvé en Jerry/Daphne ce qu'il a cherché toute sa vie. »¹



Bien reçu à sa sortie malgré une interdiction au Kansas (le travestissement étant « trop déroutant pour la population » selon les autorités), *Certains l'aiment chaud* est considéré aujourd'hui par une partie de la critique universitaire américaine comme l'étendard de la culture gay. Universitaire spécialiste de la comédie et des *queer studies* (études des représentations de l'homosexualité), l'Américain Ed Sikov consacre un chapitre de son livre sur l'âge d'or de la comédie américaine à Billy Wilder. Son interprétation du travestissement dans *Certains l'aiment chaud* va à contre-courant de la plupart des lectures qui considèrent que le comique neutralise en grande partie l'audace sexuelle du film (ce qui expliquerait qu'il ait quasiment échappé à la censure). Ed Sikov réactive la force subversive du travestissement en se concentrant sur la séquence dans laquelle celui-ci atteint, chez Jerry/Daphne, une sorte d'apogée : de retour de la soirée avec Osgood, Jerry n'ôte pas immédiatement ses vêtements féminins ; de plus il chantonne d'une voix haut perchée et rêve à son futur mariage. Sikov s'appuie sur la vulgate psychanalytique qu'il replace dans son contexte historique (l'idée reçue selon laquelle l'homosexualité serait une forme d'immaturité sexuelle) pour expliquer le sentiment qu'a Jerry d'être traité par son camarade comme un enfant. Pariant sur la lucidité totale du personnage enfin dessillé sur son identité de *drag queen*, Sikov stigmatise dans l'attitude condescendante de Joe le rejet social de l'homosexualité. Un tel angle d'analyse amène à entendre « *Personne n'est parfait !* » très différemment de ce que nombre de critiques y ont entendu (une indifférence aux positions sexuées, un dépassement de la guerre des sexes) : pour les *lesbian and gay studies*, la réplique d'Osgood signe l'acte de naissance d'un couple homosexuel, au nez et à la barbe de l'Amérique d'Eisenhower. La fin énigmatique du scénario original est loin d'infirmier cette hypothèse : « *Jerry regarde Osgood, qui sourit jusqu'aux oreilles, et se frappe le front. Comment va-t-il s'en sortir ? Mais c'est une autre histoire – et nous ne sommes pas sûrs que le public soit prêt pour celle-là.* »



¹ Ed Sikov, *Laughing Hysterically : American Screen Comedy of the 1950s*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 88-149. [Notre traduction]

LE FILM DE GANGSTERS

La comédie *Certains l'aiment chaud* s'ouvre sur un emprunt à un genre qui n'a rien de comique : le film de gangsters, et en particulier son âge d'or représenté par trois productions qui ont établi coup sur coup les codes du genre : *Le Petit César* de Mervyn LeRoy (1930), *L'Ennemi public* de William Wellman (1931) et *Scarface* de Howard Hawks (1932). Le fait divers réel du massacre de la Saint-Valentin¹, relaté dans *Chicago* de Tay Garnett (1931) et *Scarface*, semble peu intéresser Wilder, mais un massacre le jour des amoureux ne pouvait que séduire un cinéaste dont la filmographie mêle film noir et comédie romantique.

Cet épisode de la guerre des gangs lui sert d'abord de prétexte au travestissement « obligatoire » de ses protagonistes. La manière dont Spats achève lui-même Charlie-Cure-Dents laisse en effet présager qu'il ne ménagera pas les deux témoins gênants. Au-delà de cette clef de voûte narrative, Wilder se plaît à tisser des échos plus souterrains entre les deux genres : les séries de coups de feu de la première séquence s'apparentent au rythme syncopé du jazz et la cachette du tueur n'est autre qu'une fausse pâtisserie, rêve d'enfant du gourmand Jerry. Et surtout, Spats et ses sbires, en costumes chics, brillantine et guêtres immaculées, sont aussi déguisés que Joe et Jerry – la mascarade est sociale pour les voyous.

Ce précipité entre deux genres est aussi l'occasion de faire revivre en 1958 un pan quelque peu oublié de l'histoire du cinéma, via une action située l'année même où Wilder fit ses débuts. L'acteur qui interprète Spats, George Raft, a débuté dans *Les Nuits de Chicago* de Josef von Sternberg (1927), considéré comme le premier film de gangsters. Il entre toujours dans le champ sans le moindre dialogue (chap.3 et 24), charriant avec ses guêtres, véritable hommage au noir et blanc concentré sur un seul accessoire, tout l'héritage du cinéma muet. La distribution rassemble bon nombre des « gueules » du



L'Ennemi public. Warner Bros.



genre, tel George E. Stone (Charlie-Cure-Dents), qui jouait Otero dans *Le Petit César*, ou Mike Mazurki, l'homme de main de Spats, vu dans *Les Forbans de la nuit* de Jules Dassin (1950). Le gimmick du jeune homme lançant une pièce en l'air (chap.24) agace Spats pour des raisons « extradiégétiques » : c'était la marque de fabrique de George Raft dans *Scarface*. « Où est-ce qu'on t'a appris ce tour minable ? » lui lance-t-il, sollicitant la mémoire cinéphile du spectateur, à nouveau convoquée quand il se retient d'écraser un pamplemousse sur le visage de son acolyte (chap.29) tel James Cagney dans *L'Ennemi public*. L'amertume de Spats est l'indice que le genre décline : l'hommage wildérien se fait élégie. Transplanté hors de son terreau (les rues sombres de Chicago) sous le soleil aveuglant de Miami, le genre ne survit pas longtemps. Aussi amidonné que ses guêtres, Spats a le même statut que l'ancienne star du muet Norma Desmond dans *Boulevard du crépuscule* (1950) : c'est une antiquité. La couverture du « Congrès des amis de l'opéra italien » est d'ailleurs un secret de Polichinelle, l'ins-



Scarface. Les grands films classiques/coll. Cahiers du cinéma



pecteur de police précède tout le monde, Spats essuie des menaces du blanc-bec à la pièce (interprété qui plus est par Edward G. Robinson Junior, le fils d'Edward G. Robinson, héros du *Petit César* et acteur rival de George Raft), et Little Bonaparte (au surnom évidemment modelé sur Little Caesar) abat son seul successeur crédible... Le banquet promet un règlement de comptes de la famille mafieuse, mais Wilder a déjà réglé les comptes en convoquant dans la même séquence toute une famille de cinéma pour lui faire rejouer ses petits numéros, en un dernier tour de piste. Ce n'est pas un hasard si, dans la séquence suivante, Jerry aperçoit les gangsters dans le « rétroviseur » de son pou-drier : créatures survivantes d'un genre éteint, les durs à cuire ne sont plus qu'une petite vignette vite enfouie dans un sac à main.

1) Le 14 février 1929, sept gangsters sont abattus à Chicago dans un garage par de faux policiers.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Sur Billy Wilder

Michel Ciment, « Entretien avec Billy Wilder », *Positif*, n° 155, janvier 1974.

Cameron Crowe, *Conversations avec Billy Wilder*, Institut Lumière/Actes Sud, 2004.

Indispensable. Traduction de l'américain d'un livre d'entretiens récent (1999). Avec des propos très riches et vivants (parfois à bâtons rompus ou avec des erreurs factuelles) et une belle iconographie noir et blanc.

Glenn Hopp, *Billy Wilder, le cinéma de l'esprit 1906-2002*, Taschen, 2003.

Surtout intéressant pour la riche iconographie.

Ed Sikov, *On Sunset Boulevard : the Life and Times of Billy Wilder*, New York, Hyperion, 1998.

En anglais. La vie et l'œuvre de Wilder avec de belles analyses organisées par ordre chronologique. Par l'auteur du texte présenté dans la rubrique « Lecture critique ».

Noël Simsolo, *Billy Wilder*, Cahiers du cinéma/Le Monde, collection Grands cinéastes, 2007.

Monographie courte mais précise qui, tout en suivant un fil chronologique, étudie les motifs récurrents chez le cinéaste.

Billy Wilder et Helmut Karasek, *Et tout le reste est folie : mémoires*, Robert Laffont, 1993.

Pour son contenu informatif davantage que littéraire ou analytique.

Sur *Certains l'aiment chaud*

Alison Castle, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001.

Enorme (et onéreuse) « bible » trilingue anglais-français-allemand sur le film, qui comporte surtout une belle iconographie et le fac-simile du scénario. En supplément, le « promptbook » de Marilyn Monroe où figurent ses répliques annotées.

Jacques Doniol-Valcroze, « Faut-il brûler Wilder ? », *Cahiers du cinéma*, n° 101, novembre 1959.

Article bref mais synthétique sur le film, qui rend bien l'aspect légèrement polémique des critiques positives à l'époque et donc, en creux, la subversion perçue lors de sa sortie.

Pierre Jenn, *Certains l'aiment chaud de Billy Wilder*, Nathan, collection Synopsi, 2003.

Ouvrage synthétique qui aborde de nombreux aspects du film (la parodie, le travestissement) même s'il livre une analyse structurale du récit trop « technique » pour convaincre.

Sur le travestissement au cinéma

L'Art du cinéma, n° 25-26, « Le corps amoureux ». En particulier les articles d'Elisabeth Boyer et Emmanuel Dreux.

La Différence des sexes est-elle visible ?, dir. Jacques Aumont, Cinémathèque française, 2000.

Recueil de conférences. Celles de Denis Lévy (« Hollywood et l'androgynie ») et Philippe-Alain Michaud (« Passages de l'octroi. Sur le travesti au cinéma ») consacrent plusieurs développements à *Certains l'aiment chaud* ; le second s'attarde aussi sur *Allez coucher ailleurs* de Howard Hawks et *Mam'zelle Charlot* de Charlie Chaplin.

Didier Roth-Bettoni, *L'Homosexualité au cinéma*, La Musardine, 2007.

Panorama assez complet des représentations de l'homosexualité à l'écran (Fassbinder, Pasolini, Wong Kar-wai...) qui consacre quelques pages à *Certains l'aiment chaud*.

Cécile Giraud, « La confusion des genres », *CinémaAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006.

Etude comparée du film de Wilder, d'*Allez coucher ailleurs* de Hawks, de *Tootsie* de Sydney Pollack et de *Mam'zelle Charlot* de Charlie Chaplin.

Sur la comédie au cinéma

Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, collection Petits Cahiers, 2007.

Ouvrage synthétique qui allie une étude du burlesque muet (en particulier Buster Keaton) à une extension du terme au cinéma contemporain. Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, 2007.

L'objet de ce livre est davantage le « vrai » burlesque de la période muette mais on consultera avec profit les définitions égrenées dans le chapitre « Le gag ».

Ed Sikov, *Laughing Hysterically : American Screen*

Comedy of the 1950s, New York, Columbia University Press, 1994.

En anglais. Chapitres sur Hawks, Wilder, Hitchcock, Tashlin. (cf. Lecture critique)

Sur Marilyn Monroe

Paul Duncan et F. X. Feeney, *Monroe*, Taschen, collection Movie Icons, 2006.

Parcours iconographique et chronologique de la carrière de l'actrice dépourvu de texte (à part les légendes et une maigre introduction) ; intéressant pour observer les « métamorphoses » de Marilyn.

En ligne (en anglais)

www.weeklyscript.com

Le scénario du film. Disponible aussi sur <http://sfy.ru>.

American film institute www.afi.com

Un sondage de masse sacre *Certains l'aiment chaud* meilleure comédie de tous les temps en 2000.

Senses of Cinema www.sensesofcinema.com

Site australien sur lequel on peut lire l'article d'Anna Denis, « Billy Wilder : The Chiaroscuro Artist ».

www.fathom.com/feature/122029/index.html

Transcription d'une conversation sur *Certains l'aiment chaud* entre Wilder et son scénariste.

Sélection vidéo

Charlie Chaplin, *Mam'zelle Charlot*, dans *Charlie Chaplin collection*, volume 4, KVP.

Étonnant travestissement de Charlot, avec puis sans moustache. Avec aussi un gag du « jet de shaker » proche du jet de fumée dans la séquence de la gare de *Certains l'aiment chaud*.

Howard Hawks, *Scarface*, Universal Classics.

Le chef-d'œuvre du film de gangsters avec Paul Muni, qui a inspiré à Brian De Palma un remake contemporain avec Al Pacino en 1983. George Raft, le Spats de *Certains l'aiment chaud*, y interprète Guido Rinaldo.

Howard Hawks, *Allez coucher ailleurs*, Carlotta Films.

Le rôle le plus sexuellement ambigu de Cary Grant, souvent travesti le temps d'une scène dans les films de Hawks.

Patrick Jeudy, *Marilyn malgré elle*, Naïve et catalogue CNC - Images de la culture.

Documentaire sur l'amitié de l'actrice avec le photographe Milton Greene, qui l'a encouragée à suivre les cours de l'Actors Studio à New York.

Sydney Pollack, *Tootsie*, Sony Pictures.

Un acteur au chômage (Dustin Hoffman) se travestit pour trouver du travail mais tombe amoureux d'une partenaire : une prémisse similaire à celle de *Certains l'aiment chaud*. Reçu comme un film féministe à sa sortie, il est peut-être moins progressiste qu'il ne paraît.

Annie Tresgot et Michel Ciment, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, supplément au Coffret Billy Wilder : *Uniformes et jupons courts* et *Les Cinq secrets du désert*, Carlotta Films.

Bel entretien avec Billy Wilder tourné dans son bureau en 1983.

Billy Wilder, *Certains l'aiment chaud*, MGM.

Avec la bande-annonce originale, un entretien avec Tony Curtis, des souvenirs des musiciennes du groupe et un bonus sur la postérité du film. Commentaire audio du fils de Iz Diamond.

Billy Wilder, *Sept ans de réflexion*, édition Collector, Fox Pathé Europa.

Première collaboration de Wilder avec Monroe. Des suppléments sur le cinéaste et l'actrice, dont de nombreuses scènes de *Something's Got to Give*, son dernier film (inachevé).

Billy Wilder, *La Garçonnière*, MGM.

La deuxième collaboration de Wilder avec Jack Lemmon, et Shirley McLaine dans un rôle d'émouvant cœur brisé proche de Sugar.

Auberi Edler, Serge July, Marie Genin, *Il était une fois... Certains l'aiment chaud*, Folamour Productions, TCM et catalogue CNC - Images de la culture.

Un 52 minutes bien documenté.

RÉDACTEUR EN CHEF

Stéphane Delorme

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Charlotte Garson est rédactrice aux Cahiers du cinéma depuis 2001. Elle a récemment publié *Amoureux*, un essai sur l'amour au cinéma destiné aux adolescents (Cinémathèque française/Actes Sud junior, coll. Atelier cinéma, 2007), *Jean Renoir (Le Monde/Cahiers du cinéma, 2008)*. *Le Cinéma hollywoodien (Cahiers du cinéma/CNDP coll. Petits cahiers, 2008)*. Elle intervient régulièrement dans les salles et auprès des enseignants autour du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma.

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma en région Centre.

ICONOGRAPHIE

Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

LYCÉENS ET APPRENTIS

AU CINÉMA HAUTS-DE-FRANCE

Dispositif national soutenu par le Ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, la Région Hauts-de-France et le Centre national du cinéma et de l'image animée. Avec la participation du Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille, de la DRAAF Hauts-de-France, des salles de cinéma, des lycées, des CFA et des MFR associés. laac-hautsdefrance.com

PILOTAGE RÉGIONAL ET COORDINATION ACADÉMIE D'AMIENS

Acap - pôle régional image
www.acap-cinema.com

COORDINATION ACADÉMIE DE LILLE

Cinéligue Hauts-de-France
www.cineligue-hdf.org

