



HAL
open science

Certains l'aiment chaud de Billy Wilder : un film travesti ?

Nina Galmiche

► **To cite this version:**

Nina Galmiche. Certains l'aiment chaud de Billy Wilder : un film travesti ?. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00943388

HAL Id: dumas-00943388

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00943388>

Submitted on 7 Feb 2014

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

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

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et des sciences de l'art

Master de Cinéma
Nina GALMICHE

***Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder**
Un film travesti ?

Mémoire préparé sous la direction de Jose MOURE

Déposé en septembre 2013

Université Paris I Panthéon-Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et des sciences de l'art

Master de Cinéma
Nina GALMICHE

***Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder**
Un film travesti ?

Mémoire préparé sous la direction de Jose MOURE

Déposé en septembre 2013

Nina GALMICHE

Numéro étudiant : 11033726
Coordonnées : 06 76 20 28 96
nina.galmiche@gmail.com

Résumé

A travers ce mémoire je propose une analyse du film de Billy Wilder *Certains l'aiment chaud* (1959) sous l'angle du travestissement et décline ce concept le plus largement possible. L'analyse des composants du films (acteurs, personnages, lieux, dialogues etc.) puis de la structure globale du film (temporalité, découpage, intrigue etc.) et enfin de l'auteur lui-même et du contexte socio-politique qui entourait l'œuvre (l'après-Guerre, la censure, les mœurs etc.) via le prisme du masque et du travestissement m'ont permis de mieux appréhender le geste artistique de l'auteur.

Mots clés

Certains l'aiment chaud

Billy Wilder

Tony Curtis

Jack Lemmon

Marilyn Monroe

I.A.L. Diamond

Travestissement

Masque

Mise en abyme

Genres

Détournement

Censure

Code Hayes

Homosexualité

Transgenre

Féminisme

Identité

Comédie

Névrose

Seconde Guerre Mondiale

Introduction

Billy Wilder est un réalisateur américain parmi les plus importants de l'histoire du cinéma. Il n'est pourtant pas d'origine américaine mais polonaise : alors qu'Hitler arrive au pouvoir en 1933, il a 27 ans et s'installe en France où il réalise son premier long-métrage, *Mauvaise Graine*. Un an après, il émigre aux Etats-Unis. Il obtiendra la nationalité américaine en 1939. C'est donc avec un regard d'« étranger » qu'il peindra l'Amérique avec un certain humour (le *Witz*¹ Autrichien) tout au long de sa carrière, comme un autre émigré allemand avant lui, Ernst Lubitsch, auprès de qui il fera ses débuts de cinéaste et qu'il considérera toujours comme son « seul Dieu ».

« La chose que je me demande en dernier, c'est où placer la caméra². »

Wilder est réputé pour ses films noirs et ses comédies, son style moraliste et caricaturiste de la société américaine étant reconnaissable à ses scripts efficaces et à ses mises en scènes soignées et fluides. Il lui a cependant été reproché un certain manque d'audace formelle et visuelle par la critique (en comparaison avec ses contemporains Orson Welles ou Hitchcock par exemple) mais l'analyse de certains de ses films comme *Assurance sur la Mort*, *Boulevard du crépuscule* ou *Spéciale première*³ par les universitaires l'ont réhabilité comme metteur en scène hors pair.

Ayant l'année dernière travaillé et approfondi l'étude du travestissement des personnages principaux dans *Certains l'aiment chaud*, il nous est apparu qu'il pourrait être pertinent d'échafauder l'hypothèse d'un possible travestissement du film lui-même. L'objectif de ce premier article était d'analyser les différentes comédies produites et réalisées à Hollywood entre 1930 et 1960 dont l'intrigue repose sur le travestissement des personnages principaux : *Sylvia Scarlett* de Georges Cukor (1935), *Allez Coucher Ailleurs* de Howard Hawks (1949) et *Certains L'aiment chaud* de Billy Wilder (1959), afin de voir s'il y avait corrélation systématique entre travestissement d'un personnage et

¹ (*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.

² CROWE Cameron, *Conversations avec Billy Wilder*, coédition Institut Lumière / Actes Sud, 1999, édition française 2004, p.130.

³ Titres anglais : *Double Indemnity*, *Sunset Boulevard* et *The Front Page*

volonté politique des auteurs de représenter l'homosexualité. En effet, à cette époque régnait aux Etats Unis un système de censure particulièrement restrictif : le Code Hays, appliqué de 1934 à 1966 et mis en place peu après que le cinéma devenait parlant. L'homosexualité était alors très mal perçue par une grande part de la population, illégale dans la majeure partie du pays et était proscrite par le Code sous l'appellation de "perversion sexuelle". Nous avons vu que les personnages gays et lesbiens n'étaient pas pour autant absents du cinéma et reflétaient sans doute une volonté artistique de remise en cause discrète d'un ordre moral établi, avec lequel l'éthique morale des cinéastes entraînait en contradiction.

La période de sortie du film qui nous intéresse suppose en effet l'élaboration de stratégies de contournement pour que l'artiste puisse transmettre, sans risquer la censure, ses convictions concernant ce qu'il estime être la vérité, sa vision du monde.

Le travestissement des personnages et de façon plus globale le travestissement du film pourrait alors être, outre un procédé comique efficace, un moyen pour l'auteur d'introduire des notions taboues dans l'imaginaire collectif.

Wilder transgresse déjà la censure dans son premier film américain comme scénariste et réalisateur : *Uniformes et jupons courts*⁴ (1942). Personne ne se rend alors compte de la dimension subversive de son scénario : une femme se déguise en gamine de douze ans et ainsi grimée, séduit un homme. La métaphore pédophile échappe à la censure qui ne saisit pas d'avantage que Wilder égratigne des travers de la société américaine et présente les hommes, jeunes ou vieux, comme des êtres immatures.

Chez Wilder le travestissement, le déguisement, le détournement d'un genre en un autre, la puissance du faux, semblent être des motifs *en creux* qui s'inscrivent dans toute son œuvre : ils n'apparaissent pas nécessairement comme essentiels ni directement visibles par rapport à l'histoire racontée mais sont bien présents dans chacun des films.

En effet, l'un des thèmes favoris de Billy Wilder est le jeu des apparences, qui lui permet de composer avec différents niveaux de lecture et d'intrigue et d'exploiter la connivence du spectateur. Le travestissement des personnages, s'il n'est pas le motif essentiel du

⁴*The Major and the Minor*

film, comme c'est le cas dans *Certains l'aiment chaud*⁵ mais également dans son deuxième film *Uniformes et jupons courts*, est très souvent repris par d'autres personnages de ses films qui échangent leurs vêtements, sans qu'il s'agisse toujours d'un changement de sexe. La transformation et le mensonge sur l'identité d'un personnage sont également des thèmes récurrents dans ses films (dans *Sabrina* et *Ariane* par exemple).

Dans de nombreux films de Billy Wilder, la supercherie et le mensonge sont alors le moteur de l'action : un soldat britannique ne pouvant échapper aux nazis se fait passer pour un maître d'hôtel dans *Les Cinq secrets du désert*⁶; un arnaqueur à l'assurance feint une blessure pour toucher le pactole dans *La Grande combine*⁷; dans *Uniformes et jupons courts* une femme se déguise en jeune fille pour ne pas payer un billet de train au plein tarif ; dans *Irma la douce* un policier se fait passer pour un client afin d'avoir l'exclusivité du marché de la prostituée dont il est amoureux ; Dans *Fedora* l'obsession d'immortalité d'une ancienne star du cinéma aboutit à une usurpation d'identité pour perpétuer sa légende. Dans *Témoin à charge* et *La Vie privée de Sherlock Holmes*,⁸ le déguisement sera également central.

Wilder s'intéresse aux possibilités offertes par le subterfuge en utilisant régulièrement le déguisement comme créateur d'évènements, de relations et surtout de mensonges (jusqu'au clin d'œil avec Jack Lemmon qui échange ses vêtements sans raison apparente avec un autre passager de son avion, et marque ainsi l'ouverture muette d'*Avanti !*).

Les personnages de *Certains l'aiment chaud*, comme ceux de tous ses films, suivent le même principe : ils jouent un rôle, veulent donner une image faussée de la réalité. Mais chez Wilder, ceux qui portent des masques n'obtiennent pas forcément le résultat escompté : la conséquence inattendue sera de révéler leurs personnalités profondes.

Tous les films de Wilder questionnent plus ou moins la place de la femme dans la société, la relation entre sexe et argent, le principe d'escroquerie, le choc entre classes sociales, l'hypocrisie de la société américaine etc. Tous ces thèmes sont traités dans

⁵*Some like it hot*

⁶*Five Graves to Cairo*

⁷*The Fortune cookie*

⁸*Witness for the Prosecution, The Private Life of Sherlock Holmes*

Certains l'aiment chaud, et c'est ce qui fait notamment sa grande richesse d'interprétation.

Dans plusieurs films, Wilder met également en scène une mise en abyme du cinéma (*Boulevard du Crépuscule*⁹, *Fedora*) et instaure une dimension réflexive sur ce dernier. De plus, sa filmographie est composée de genres filmiques très différents, du film policier (dès son premier : *Mauvaise graine*) et film noir (*Assurance sur la mort*) à la comédie (de *Sept ans de réflexion*, à son dernier film : *Victor la gaffe*¹⁰) en passant par la comédie musicale (*La Valse de l'empereur*¹¹). Nous verrons que dans *Certains l'aiment chaud*, ces différents univers sont mêlés et *masquent* en quelque sorte la réelle nature du film : la comédie.

Par bien des aspects, *Certains l'aiment chaud* peut donc être considéré comme un film *emblématique* de l'œuvre de Billy Wilder.

Notre hypothèse de départ est que par une mise en abyme et un foisonnement des styles et des genres au sein de son film, Billy Wilder évite d'entrer frontalement dans une querelle concernant les enjeux sociétaux, et ainsi parvient à communiquer sa vision du monde sans introduire le discours. La place du cinéma dans les arts est en effet toute particulière : étant à la fois un média accessible à tous, populaire, et donc un moyen de communication à l'échelle du groupe (*collectif*), en plus d'être un moyen de jouissance intime de l'artiste (*individuelle*).

Francesco Casetti, analysant les écrits de Gilles Deleuze à propos du cinéma, souligne d'ailleurs que « (...) si le cinéma « pense », ce n'est pas parce qu'il « dit » (Deleuze réfute fermement l'assimilation du film comme discours), mais parce qu'il a recours à l'être, ou si l'on veut parce qu'il présente (et se présente lui-même comme) une forme d'existence¹². »

⁹ *Sunset Boulevard*

¹⁰ *The Seven Year Itch* et *Buddy Buddy*

¹¹ *The Emperor Waltz*

¹² A propos de Gilles DELEUZE : Francesco CASETTI, « Les philosophes devant l'écran », in *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. Armand Colin cinéma, 2005, p. 313.

Le titre du mémoire peut paraître abusif, il nous faut donc nous expliquer à propos de l'utilisation du terme *travesti*.

A l'origine du mot *travestissement*, son usage n'était pas « sexualisé », et désignait les personnes qui se déguisaient avec les habits d'une autre condition ou de l'autre sexe,¹³ pour diverses raisons, bien souvent par obligation (lorsque les femmes ne pouvaient jouer au théâtre dans les pays anglosaxons par exemple, les hommes étaient obligés de se travestir pour interpréter les rôles féminins). Apparue au XVIème siècle, le verbe *travestir* vient de l'italien *travestire*, transformer sa manière de se vêtir, un/e « travesti/e » adopte un déguisement pour une mascarade, une représentation théâtrale, et/ou pour prendre les apparences de l'autre sexe¹⁴.

En revanche, le mot « travestisme » (ou « transvestisme ») issu du vocabulaire de la psychiatrie allemande, désigne plus spécifiquement, à partir du XIXème siècle, l'adoption par un/e « inverti/e » (homosexuel/le en vieux français), des vêtements et des habitudes de l'autre sexe, dans un but qui ne relève pas d'un choix libre et encore moins ludique¹⁵.

Cette notion va progressivement recouvrir celle de « travestissement » dans la seconde moitié du XIXème siècle, acte qui deviendra alors de plus en plus « sexualisé », à vrai dire « homosexualisé » et masculinisé. Ce glissement traduit sans doute la volonté d'établir plus fermement une norme hétérosexuelle et de cataloguer, c'est-à-dire de repérer, donner nom, classer, et finalement stigmatiser les déviances.

Au départ, un travesti est donc une personne déguisée en personnage avant d'être un *homosexuel* travesti en femme. Nous utiliserons donc tous les sens du mot travestissement : à la fois déguisement, changement d'apparence vestimentaire et changement de genre.

A l'instar d'un *bal travesti* où les danseurs sont déguisés, le film de Wilder pourrait être considéré comme un *film travesti* à la fois parce que ses composants sont *déguisés* mais aussi parce que l'auteur *travesti* la structure même du film, c'est à dire *transforme* la nature du film (qui est une comédie) le rendant par moment méconnaissable, et va, peut être, jusqu'à *travestir la vérité, travestir sa pensée* d'artiste politisé, aux yeux du public.

¹³ Le Petit Larousse, Bordas, Paris, 1997, p.1029.

¹⁴ Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française (...) du IXème au XVème siècle*, Bouillon, Paris, 1902, p.803.

¹⁵ *Trésor de la langue française du XIXème et XXème siècles*, Paris, Gallimard, 1994, p.564.

Cette problématique est née d'un questionnement : est ce qu'ici la structure de la représentation a un rapport avec la structure du représenté ?

La question de la nature du film par exemple, du genre, est ambiguë car on peut voir en *Certains l'aiment chaud* à la fois une comédie qui prend des allures d'autres genres cinématographiques, mais peut également être considéré comme un film aux questionnements très sérieux qui prend des allures de film léger et drôle pour contourner la censure morale. Que travestit Wilder ? La comédie derrière d'autres genres ou bien les questionnements sérieux sous la comédie ? Nous tenterons d'apporter des réponses à ces questions à travers l'analyse du film.

Nous interrogerons le caractère social du film en prenant en compte son époque, son sujet, mais surtout la manière dont Wilder le traite. L'aspect sociologique de la recherche autour de ce film étant l'un des aspects qui nous attirera en premier lieu vers ce travail.

Le style de l'auteur sera également au cœur du questionnement, ainsi que son geste à la fois artistique et politique. Nous essaierons de voir en quoi le corps du film peut être considéré, à l'instar du corps de ses acteurs, comme un élément *déguisé* par l'auteur, donc *travesti* au sens premier du terme. Et - s'il y a bien travestissement global, si on peut parler de *corps filmique* travesti - comment celui-ci se donne-t-il à voir et qu'est ce que cela produit (pour les personnages et pour le spectateur).

À travers l'analyse, nous interrogerons le rapport du film au spectateur, son inscription dans l'idéologie politique de son époque, et bien sûr sa place dans l'histoire du cinéma à travers la question des genres.

Le film comprend un grand nombre de séquences intéressantes à étudier : construites dans un rapport de lien entre le fond et la forme mais également prises dans une lecture de la structure globale du film, notamment les scènes d'ouverture et de fermeture du film car l'accroche du spectateur, l'annonce d'un genre et la fin en suspension entrent en résonance avec ma problématique.

En effet, un film sur le travestissement ne pose pas systématiquement la question du genre et de la relation à l'auteur.

Nous verrons dans un premier temps en quoi les composants du film, c'est à dire les personnages principaux et secondaires ainsi que les objets, lieux et dialogues - sont travestis par l'auteur, comment ils se donnent à voir et ce que cela révèle de leur identité. Ce sera pour nous l'occasion d'interroger le lien entre identité (et identité sexuelle notamment) et apparence vestimentaire. Nous verrons ainsi que *tout* le film repose sur le masque et le détournement.

Nous verrons que le travesti masculin fait partie du spectacle social, il en constitue la caution ludique, parodique et carnavalesque, confortant le plus souvent le système de stéréotypes dominants¹⁶. Le travesti se conforme en effet le plus souvent aux images et aux imageries féminines fabriquées par l'imaginaire masculin. C'est pourquoi le travesti est souvent caricatural, plus femme que les femmes. Il pourrait s'agir au fond d'une *mascarade* destinée le plus souvent à protéger et, par là même, à renforcer une masculinité qui se sent menacée. Mais, nous le verrons, cette thèse est suspecte, elle présuppose une vision du monde où chaque sexe est voué à rester frileusement « chez lui », au titre d'une conception dialectique qui consiste à reconnaître l'« autre » pour mieux rester le « même ». Or chez Wilder cette dialectique semble remise en question fondamentalement.

L'auteur fait un parallèle avec les interdits de son époque : sexe et violence ne seront pas « montrés » à l'écran, comme le veut le code Hays, mais ces interdits seront néanmoins présents au cœur de l'intrigue, de façon détournée mais bien visible par le spectateur. Il en est de même pour un interdit encore plus tabou : l'homosexualité.

Ensuite, il nous faudra étudier la structure globale du film afin d'analyser quels sont les différents espaces qui composent le film, comment ils sont filmés, comment ils sont liés entre eux et ce qu'ils représentent dans l'inconscient du spectateur, des personnages et finalement du film lui-même. Nous tenterons de mettre en évidence les relations systématiques qui existent entre différents composants du film : entre lieu et

¹⁶ Bernard MARCADE, « Le devenir – femme de l'art, « Misère et grandeurs de la Mascarade » », in *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995, p. 38.

personnage ou entre musique et situation par exemple. La question des genres et du cinéma mis en abyme sera au cœur de la recherche et nous permettra éventuellement de mettre en lumière le travestissement du film par l'auteur.

L'intrigue de *Certains l'aiment chaud* se déroule en 1929, époque de la prohibition aux Etats-Unis, et met en scène deux musiciens, Joe et Jerry (Tony Curtis et Jack Lemmon) qui, témoins d'une tuerie entre bandes rivales de la Mafia (le massacre de la Saint Valentin), doivent fuir Chicago. Ils se font alors enrôler dans un orchestre composé uniquement de femmes et doivent se travestir en conséquence. Ils se nomment alors Joséphine et Daphné et partent en train pour la Floride avec le groupe, dont la chanteuse – la très séduisante Sugar (Marilyn Monroe) - ne les laisse pas indifférents. L'orchestre s'installe dans un hôtel en bord de mer, lieu de retraite de riches milliardaires oisifs.

Nous pouvons observer qu'à l'intérieur des deux territoires se profilent déjà des ambiances très différentes, ce qui nous servira de base à l'exploration des genres du film dans la deuxième partie de notre recherche autour du travestissement.

Enfin, en mettant le film en résonance avec d'autres films, issus de la filmographie de Wilder mais aussi de celle de ses contemporains qui ont travaillé les mêmes questions de contournement de la censure, nous interrogerons la parole de l'artiste à travers son œuvre : une œuvre « maquisarde » qui explore la marge tout en faisant mine de respecter les règles en vigueur à Hollywood. La question principale de cette dernière partie sera : quelle vision du monde Billy Wilder nous transmet-il à travers ses films et à travers *Certains l'aiment chaud* en particulier ? Nous questionnerons le regard du spectateur sur le film, le travestissement de la société telle que l'auteur la perçoit et enfin nous questionnerons l'idée du *masque* de l'auteur lui-même.

Analysons pour commencer le rapport entre travestissement et identité des composants du film.

Partie I

**Travestissement des composants du film :
vers une remise en question de leur identité**



Le travestissement des personnages principaux (Joe et Jerry, interprétés par Tony Curtis et Jack Lemmon) intervient durant le premier quart du film - à 23 minutes du début - et sera d'actualité jusqu'à la fin. Joe se *déguise* entre temps souvent en homme - un certain « Shell Jr. », riche et impuissant - pour séduire la chanteuse Sugar (Marilyn Monroe). Durant les dernières minutes du film, les deux héros se déguiseront également durant des laps de temps très courts en différents personnages (vieux client de l'hôtel, groom...) lors de la course poursuite finale avec les gangsters.

L'intrigue repose sur le travestissement des personnages principaux, pour une raison extérieure (survie, urgence, besoin), par nécessité, non pas par goût. Les scénaristes (B. Wilder et I. A. L. Diamond) ne représentent pas des travestis qui auraient choisi de l'être, cela serait de toute façon interdit par la censure. La raison première du passage à l'acte est la suivante : il leur faut se cacher.

Déguisement, travestissement et dissimulation forment alors la thématique centrale du film. Non seulement sous la forme évidente du travestissement homme/femme, mais par une multitude de détournement et de dissimulations annexes qui en sont comme les résonances : les personnages secondaires, mais aussi les objets, les dialogues et autres composants du film semblent être sans cesse détournés de leur fonction, transformés par rapport à leur identité « première » comme nous allons le voir.

Nous avons vu en introduction qu'à l'origine du terme un « travesti » est une personne déguisée en *personnage* avant d'être un homosexuel travesti en femme, et que nous allons utiliser tous les sens du mot travestissement : à la fois déguisement, changement d'apparence vestimentaire et changement de genre.

Ces *travestissements* à différents degrés de sens ont un impact, plus ou moins conscient, sur le spectateur et sa perception des enjeux internes du film : nous verrons qu'en agissant sur l'identité *physique* des composants de son film, Wilder transforme aussi leur identité *profonde*, ce qui lui permet d'introduire différents degrés de lecture de son film ainsi que des notions interdites à la représentation. Des notions relatives :

- à l'**identité sexuelle** de ses personnages à travers le travestissement des deux héros (l'identité homme/femme est notamment remise en question chez le personnage de **Jerry**)
- à l'**identité de l'acteur** derrière le masque de son personnage (nous étudierons entre autre le cas de **M. Monroe** et son utilisation par l'auteur dans ses films)
- ou encore à l'**identité d'un objet** servant de **transfert** à la représentation d'un autre (l'évocation et la représentation d'un objet tabou en 1939 comme une bouteille d'**alcool** peut par exemple servir de transfert à la représentation de la **sexualité, objet**, ou notion, taboue en 1959 dans le cinéma hollywoodien censuré par le code Hayes).

Le titre du film lui-même porte une double signification et invite le spectateur à une lecture du film sous l'angle de la sexualité : « *Certains l'aiment chaud* » fait officiellement référence à la **musique**, au *Jazz hot*¹⁷ dont parlent les personnages (Sugar et Shell Jr.) sur la plage de Floride, mais fait également référence à la **sexualité** et notamment à la prétendue frigidité de Shell Jr. Qui déclare « Oui, je suppose que certains l'aiment chaud. ¹⁸ » : jeu de mot sur le jazz et son propre état d' « homme brisé » (sexuellement impuissant).

Le film traite - entre autres sujets « tabous » - de l'**homosexualité** : elle est sous-entendue à certains moments du film dans les dialogues entre les personnages - notamment dans la scène où Jerry annonce à Joe qu'il est fiancé à Osgood, un riche milliardaire de l'hôtel - et apparait de façon explicite dans la dernière scène du film lorsqu'on découvre qu'Osgood veut toujours se marier avec Daphné/Jerry alors que celle-ci vient de lui révéler qu'elle est en fait un homme. L'un des premiers titres envisagés par l'auteur était d'ailleurs *Not tonight, Josephine* et reflète encore davantage le caractère (homo) sexuel du film.

Nous allons voir dans un premier temps les différents traitements du travestissement homme/femme que Wilder nous propose à travers ses deux personnages qui réagissent différemment.

¹⁷ Cette référence sera au centre du film de Blake EDWARDS *Victor Victoria* (1982), clin d'œil au film de Wilder.

¹⁸ " Yes, I guess some like it hot."

I. Les personnages principaux : changement d'identité sexuelle

« La forme, c'est le fond qui remonte à la surface »
Victor Hugo¹⁹

1. Remise en question et perte de l'identité : deux corps travestis qui réagissent différemment

Chez Wilder le processus d'inversion est décliné de plusieurs façons avec les deux musiciens qui, d'abord, se changent en femmes, en homme, puis s'emberlificotent dans leurs rôles au point de perdre la notion de leur identité.

Joe et Jerry forment un couple (comme souvent dans le cinéma de Wilder, le rapport homme-homme est assez ambigu) et le film, au fur et à mesure de son déroulement, resserre leurs liens. Lorsqu'ils arrivent à l'hôtel en Floride, leurs scènes de ménage dans la chambre ressemblent à celles des couples hétérosexuels de la comédie américaine classique : Jerry/Daphnée initie les disputes tandis que Joe commande et dicte le destin du couple. Au fur et à mesure du déroulement de l'action, Joe revient vers une position masculine tandis que Jerry se complait dans son identité féminine.

- **Joe/Josephine/Shell Jr. : deux travestissements réversibles**

Le saxophoniste, la partie *viril* du duo impartie à Tony Curtis, est la « confidente » de Sugar, qu'il désire. Contraint d'endosser un déguisement masculin pour la séduire, il s'improvise en beau milliardaire impuissant (avec la voix de Cary Grant), mais ne peut pas tenir longtemps ce rôle à cause des arguments sexuels de Sugar et perd en quelque sorte

¹⁹ N'ayant pas trouvé la source exacte de cette citation pourtant célèbre de Victor Hugo, il nous semble qu'elle est tirée de sa réflexion à propos du « goût » :
« Le beau est l'épanouissement du vrai (la splendeur a dit Platon). Fouillez les étymologies, arrivez à la racine des vocables, image et idée sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond, rendu visible. » [« Le Goût », in *Proses philosophiques*, 1860-1865, Books LLC, Classics Series, 2011, p. 575]

son identité en passant ainsi d'un rôle à l'autre. Il ne la retrouvera qu'en affirmant sa réalité de travesti à la fin du film quand il embrasse publiquement la chanteuse, puis en enlevant sa perruque sur le bateau, montrant à Sugar qu'il est un *faux* milliardaire, et dévoilant ainsi sa véritable identité.

Joe/Josephine/Shell Jr. est donc un personnage dont le travestissement est *réversible*. Au cours de ce que nous pouvons appeler ce *voyage initiatique*, le saxophoniste cesse d'être un « salaud » et finit par être sincère avec Sugar quand les masques tombent. C'est son mode de vie : son identité de « coureur de jupon » qui est finalement remis en question.

- **Jerry/Daphne : un travestissement irréversible**

Le contrebassiste, interprété par Jack Lemmon, est la partie *féminine* du duo. Il ne bénéficie que d'un seul système d'inversion, son travestissement en femme, et il doit l'assumer tout au long du film.

Courtisé par le vieux milliardaire, il explore manifestement jusqu'au bout sa seconde identité : il profite des dîners fins, tango à la rose et cadeaux de luxe. Un homme comme Jerry qui semble ne penser aux femmes qu'en terme de consommation au départ (il en parle comme des « gâteaux », des « flans », etc. dans le train couchette), tel le cliché du mâle moyen un peu rustre, adopte vite un comportement féminin une fois passés des vêtements de femme, et en particulier au contact des hommes : lui seul se trouve un prénom de femme original (Daphné) qui n'est pas dérivé de son prénom d'homme (au départ ils devaient s'appeler Joséphine et Géraldine).

L'identité sexuelle étant le « fait de se reconnaître et d'être reconnu comme appartenant à tel sexe²⁰ », nous allons voir que Jerry perd totalement son identité masculine au cours du film et ne la retrouve pas à la fin, contrairement à Joe. Son travestissement sera donc *irréversible*.

Notons que selon les rites initiatiques en Afrique, le masque n'est pas sans risque pour celui qui le porte : celui-ci, ayant voulu capter les forces de l'autre en l'attirant dans les

²⁰Le Petit Larousse, Bordas, Paris, 1997, p. 526.

pièges de son masque, peut être à son tour possédé par l'autre. « Le masque et son porteur s'intervertissent tour à tour et la force vitale qui s'est condensée dans le masque peut s'emparer de celui qui s'était placé sous sa protection : le protecteur devient le maître²¹. »

Les deux individus réagissent donc différemment à leur travestissement. Cette divergence est annoncée par la mise en scène de Wilder dès la première apparition des travestis : ils sont séparés par le cadre pour la première fois :



départ pour la Floride, gare de Chicago (00:23:15 – Seq. 7) :
séparation des deux personnages dans le cadre

Wilder et Diamond recherchent autant la perfection du gag que la façon la plus efficace de l'amener au public : « On a voulu une transition abrupte pour que le public éclate de rire quand il voit nos deux gars arriver sur le quai de la gare habillés en femme, dans une démarche qui faisait tellement rire les gens. ²²» Pas de scène explicative donc, d'essai de maquillage ou de costume : Wilder prend le chemin le plus court, le plus percutant pour introduire ses nouveaux personnages au public.

Wilder joue en effet de l'interprétation des acteurs, entre l'imitation et la caricature de la féminité, et encourage cette source potentielle de rire : sur la plage, en maillot de bain, Daphné singe la féminité en gesticulant de manière précieuse, à la limite du cabotinage, tandis que Joséphine est affublée d'une moue pincée qu'elle ne quittera plus, jusque dans son sommeil.

²¹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, définition de « Masque », in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p.614.

²² Cameron CROWE, *Conversations avec Billy Wilder*, coédition Institut Lumière / Actes Sud, 1999, édition française, 2004.



A Chicago (00:22:57 – Seq. 6) et dans le train couchette (00:38:36 – Seq. 10) :
l'interprétation « pincée » de Tony Curtis

Tout au long du film, Jerry est tellement confiné dans son rôle de femme et y est tellement habitué qu'il en oublie de retirer ses accessoires féminins comme ses talons lorsqu'il est déguisé en groom lors de la dernière scène de poursuite.



Sur la plage de Floride (00:55:47 – Seq. 12) et dans le hall de l'hôtel (1:44:05 – Seq. 19) :
Jerry est à l'aise dans son identité de femme

Deux *corps* travestis qui réagissent donc différemment au costume.

Au delà de l'effet comique issu de la comparaison entre leurs comportements, le spectateur a devant les yeux deux personnages qui incarnent des archétypes très différents (que l'on pourrait résumer simplement par le *séducteur* et le *naïf*) qui subissent dans le film le même *rite initiatique*.

2. Analyse de scène : dispute dans la chambre d'hôtel (de 1:26:49 à 1:29:25)

- **Jerry perd son identité masculine, mais retrouve ainsi son indépendance vis à vis de son partenaire**

Dans leur chambre d'hôtel, Jerry/Daphné euphorique annonce à Joe qu'elle est « fiancée ». Cette scène est l'une des plus comiques du film. Elle fait immédiatement suite aux scènes parallèles de « rendez-vous » entre Shell Jr. et Sugar et entre Daphné et Osgood. Jerry a en effet passé la soirée à danser le tango avec Osgood, pour laisser à Joe (déguisé en Shell Jr.) le temps de séduire Sugar sur le yacht du milliardaire. Leurs retrouvailles dans la chambre d'hôtel donne lieu à une confrontation entre les deux personnages.

Au cours du film, à force de « faire la femme », Jerry devient une femme plus « féminine » que les autres. Dévoré par la tentation alors qu'il est dans le wagon-couchette du train qui les emmène en Floride, entouré de femmes, Jerry se répète furieusement l'injonction de Joe : « Je suis une fille, je suis une fille²³... », puisqu'il ne doit surtout pas révéler son identité sous peine de mort.

Dans cette scène, lorsqu'il fait part à son ami de la demande en mariage qu'il (« elle ») a reçue, il doit revenir à la réalité, toujours sous la pression de Joe : « Tu es un homme ! », « Je suis un homme, je suis un homme... »²⁴. Cette duplication humoristique nous donne alors à voir l'identité sexuelle comme un fragile effet de langage, ou du moins, comme quelque chose qui, pour être, a besoin d'être affirmé. Jerry semble alors être réellement en proie à un trouble de son identité sexuelle.

Cette séquence nous montre pour la seconde fois²⁵ les deux personnages à la fois seuls dans la scène et séparés par le cadre alors que pendant tout le film ils sont filmés

²³ " I am a girl, I am a girl..."

²⁴ " You are a boy ! ", " I am a boy, I am a boy..."

²⁵ voir la séparation lors de l'apparition des travestis (23 :15)

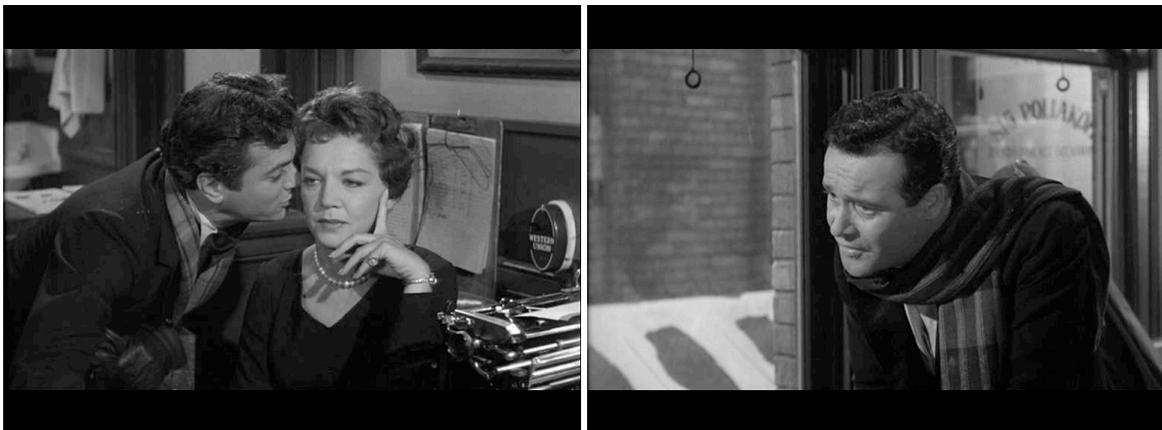
dans un seul et même plan lorsqu'ils sont ensemble. Ici le champ contre champ est répété :



Scène des retrouvailles dans la chambre d'hôtel (de 1:26:49 à 1:29:25 – Seq. 16)

A deux autres reprises seulement ils sont filmés en champ contre champ au cours du film :

- Dans le bureau de la secrétaire lorsqu'ils cherchent du travail au début du film (on a d'un côté Joe et la secrétaire et en contre champ Jerry seul). Le champ contre champ est répété une fois.



A Chicago, dans le bureau de demande d'emploi (de 00:13:17 à 00:13 : 37 – Seq. 5)

- A la plage puis dans la salle de bain de l'hôtel après le bain de mer (d'un côté Joe et Sugar, de l'autre Jerry, mais dès que Sugar s'en va ils sont à nouveau filmés dans

le même plan). Le champ contre champ est ici répété deux fois :



Dans la salle de bain de leur chambre d'hôtel en Floride, après la plage (de 1:02:29 à 1:03:36 – Seq. 13)

A chaque fois ils sont en désaccord, mais une troisième personne est en jeu et vient en quelque sorte « s'incruster » dans leur couple. Dans la scène qui nous intéresse, ils sont seuls dans la chambre et leur conflit concerne directement la décision de Jerry (accepter la demande en mariage d'Osgood). Le champ contre champ est répété et nous fait fortement sentir la rupture de point de vue entre les deux personnages lorsque Jerry annonce qu'il est fiancé à un homme.

Cette séparation par le cadre (dans la scène qui nous intéresse) isole également Jerry du point de vue de son identité : il ne se reconnaît plus comme partie du « duo » qu'il formait jusqu'à présent avec Joe et prend ainsi son indépendance.

En effet la relation de couple qui lie les deux personnages se rapproche à la fois du couple *homme-femme* traditionnel comme nous l'avons vu, mais également du couple *maître-esclave* dans le sens où Jerry est totalement soumis aux ordres et décisions de son partenaire tout au long du film.

Ainsi, on peut considérer la perte d'identité masculine de Jerry comme une opportunité pour lui de se retrouver en tant qu'individu libre et indépendant.

Outre l'identité sexuelle de Jerry, cette scène met en jeu un autre sujet *tabou* présent tout au long du film : l'évocation de l'*homosexualité*.

- **Une représentation *ambiguë* de l'homosexualité ?**

Dans cette scène Joe incarne la morale nationale de l'époque : il déclare son ami malade (« Jerry, tu devrais t'allonger. Tu ne te sens pas bien. »²⁶) devant son désir d'union avec un autre homme, or l'homosexualité était considérée à cette époque comme une maladie. Jerry se plaint alors d'être « traité comme un enfant » par Joe, certainement au courant de l'idée ayant cours à l'époque qu'un désir homosexuel chez l'adulte aurait à voir avec un arrêt de la croissance.

La représentation du désir homosexuel est donc ici nettement liée à la déraison, à la maladie mentale, comme le pensait la société de l'époque.

De plus, la tentation de mariage de Jerry semble liée à son désir d'argent lorsqu'il déclare vouloir se marier à un milliardaire « pour la sécurité ». Ce comportement vénal est également dénoncé par Joe qui se place là encore en vecteur de la moralité.

Mais tout ceci pour un temps seulement. Une fois qu'il a réussi à convaincre Jerry de son erreur, Joe devient à son tour vénal lorsqu'il apprend que Jerry a reçu un cadeau de mariage de la part d'Osgood (un bracelet de diamants). Il persuade finalement Jerry de ne pas rendre le bijou immédiatement pour « ne pas vexer Osgood » et la scène se termine sur cet échange.

Cette scène apparaît donc paradoxale : Dans la première partie, Joe se fait la voix de la raison et Jerry semble à la fois perdu entre ses parts de féminité et de masculinité et apparaît un peu vénal, Joe arrive alors peu à peu à prendre le dessus dans la conversation et à convaincre son ami. Dans la seconde partie, Jerry a repris sa voix et ses manières d'homme (il a enlevé sa perruque et posé ses maracas) et c'est Joe qui apparaît comme vénal et manipulateur, tandis que Jerry appelle toujours Osgood « mon fiancé ».

Ainsi Wilder semble ne donner raison à aucun des deux personnages et évite certainement la censure en faisant reposer la scène sur l'absurde de situation.

²⁶ “ Jerry you should lay down. You're not well. “

II. Les autres personnages : l'habit fait le gangster

Wilder procède très souvent de l'inversion et entreprend avec *Certains l'aiment chaud* de radicaliser sa démarche. Au delà du travestissement des deux héros, les autres personnages du film sont construits sur le détournement : La chanteuse vamp, Sugar, devient une fille naïve et victime de ses illusions, le milliardaire séducteur est un vieux pervers infantile, les gangsters jouent aux bourgeois, leur chef, George Raft, se fait sans cesse avoir comme un néophyte de la pègre.

De plus, la mise en scène de Wilder orchestre tout cela selon le même système d'inversion : substitution d'un travestissement à l'autre, jeux de rideaux dans le train de nuit, bain de mousse recouvrant le costume du yachtman, femmes jouant du jazz hot, personnages sans manteau en plein hiver, simulacre d'enterrement pour se saouler clandestinement, gangsters assassins chantant « Car c'est un bon camarade... »... Tout le film repose sur le masque et le détournement.

Franco La Polla remarque dans son article sur le Masque au cinéma²⁷, que le cinéma de Wilder repose le plus souvent sur une *opposition fondamentale* qui s'enrichit de facettes différentes avec le temps, à savoir : l'opposition entre paraître (et faire-semblant) et être. En d'autres termes entre le mensonge et la vérité. Il ne faut donc pas s'étonner, d'après La Polla, si l'un des thèmes majeurs de Wilder est le Masque sous toutes ses formes (la fausse identité, la prétendue respectabilité, la prétendue honnêteté, le prétendu honneur, et même la culpabilité mensongère et le pêcher mensonger). L'univers de Wilder repose en effet sur « un chaos sentimental et moral qui tient lieu d'accusation à la fois brutale et explicite d'une société toute entière, d'une éthique - l'éthique américaine - vue et revue par un exilé européen à Hollywood²⁸ ».

En latin, *persona* signifie *masque*, et le Masque a des rapports étroits avec les deux sens du mot : masqué ou démasqué, l'homme joue toujours un *personnage*, et le cinéma de Wilder nous le confirme à sa manière, comme nous allons le voir.

²⁷ Franco LA POLLA, « Le masque dissimulateur d'identité dans *La Vie privée de Sherlock Holmes* et *Avanti !* de Billy Wilder » in *Masque et lumière*, CinémAction n°118 Corlet éditions diffusion, 2006, p.168.

²⁸ Ibid., p.169.

Un film d'époque : de l'importance du costume

De même que les vêtements sont traditionnellement des signes d'identification de la différence sexuelle, le costume ou vêtement typique d'un pays et d'une époque, contextualise immédiatement le film et le déroulement de son intrigue.

Le costume de cinéma, à l'instar du costume de théâtre, est en effet à considérer sous ses deux aspects d'instrument de jeu et d'élément plastique comme le souligne Etienne Souriau²⁹ :

- Le costume aide l'acteur à la composition du rôle : on peut parler d'« imprégnation psychologique » dans certains cas.
- Le costume a un intérêt plastique : c'est un élément de la décoration. Il entre naturellement dans le souci de la composition générale, pour l'harmonisation nécessaire des styles de jeu, de mise en scène et de décoration.

Roland Barthes donne un exemple probant de l'utilité du costume comme élément contextualisant, et notamment du détail de *la coupe de cheveux avec frange courte*, qui situe et caractérise immédiatement aux yeux du spectateur un personnage romain de l'antiquité : « On voit donc opérer ici à découvert le ressort capital du spectacle, qui est le *signe*. La mèche frontale inonde d'évidence, nul ne peut douter d'être à Rome, autrefois. (...) les Romains sont romains par le plus lisible des signes : le cheveux sur le front.³⁰ »

Dans *Certains l'aiment chaud*, l'utilisation que fait Wilder du travestissement (costume, accessoires) va donc permettre au spectateur d'identifier les personnages au premier coup d'œil, et à l'auteur de mettre en abyme le cinéma et ses codes de représentation.

²⁹ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique*, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 530.

³⁰ Roland BARTHES, « Les Romains au cinéma », in *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, p. 27.

1. La mafia, de Charlie-Cure-Dent à Colombo-Les-Guêtres :

Importance du détail vestimentaire jusque dans les noms des gangsters

Le point de départ du film introduit la pègre et ses criminels et permet au réalisateur de mieux ancrer l'histoire dans son époque. Par les costumes et l'emprunt des codes du genre policier, Wilder situe dès les premières minutes l'histoire à l'époque de la prohibition aux Etats-Unis. Le panneau « Chicago, 1929 », intervenant à 10 : 00 du début du film, devient alors inutile et donc *comique* par le fait de sa redondance. Ainsi, avant même que la moindre parole ne soit prononcée, ce qui est vu renseigne immédiatement sur la situation : en quelques plans, Wilder donne au spectateur le ton du film. Pour appuyer la tradition du film de gangsters et rappeler son esthétique, Wilder choisit de tourner le film en noir et blanc alors que la mode à cette époque est au Technicolor et au Cinémascope.

- **La *grande Mascarade* : le travestissement au service de l'identification des personnages**

Nous avons relevé que le cinéma de Wilder repose toujours sur le système d'opposition mensonge/vérité. Le Masque semble donc être la figure emblématique de son style, et nous pouvons remarquer que dans *Certains l'aiment Chaud*, il n'hésite pas à illustrer cette figure sous toutes ses formes à travers les personnages des gangsters :

- On assiste par exemple à une véritable ***Mascarade***, au sens propre comme au figuré, lors du banquet des « amis de l'opéra italien » : il s'agit à la fois d'une *mise en scène trompeuse, comédie, imposture*³¹, un simulacre de banquet qui va tourner au carnage, et à la fois d'une *réunion de personnes déguisées, masquées*³² si l'on considère les personnages des gangsters comme des personnages travestis

³¹ Le Petit Larousse, Bordas, Paris, 1997, p.632.

³² Ibid.

en mafieux, avec tout l'attirail que cela implique (costume, comportement, nom etc.).

- Wilder illustre aussi l'expression « **Arracher le masque** », c'est-à-dire *révéler, dévoiler sa duplicité*³³ à travers le personnage de Colombo-les-Guêtres qui se fait assassiner à la fin du film pour avoir joué *double jeu* contre d'autres membres de la mafia : sa duplicité est révélée puis il est exécuté avec les siens, par les siens.



Durant le banquet des « Amis de l'Opéra italien » dans l'hôtel en Floride (1:45:30 et 1:49:18 – Seq. 20)
La mascarade tourne au carnage : Spats-Colombo est démasqué puis tué

- **Mise en abyme du cinéma : les noms, les acteurs et les genres**

Wilder avait déjà rendu hommage à un genre de cinéma avec *Boulevard du crépuscule* : le *cinéma muet* et s'intéresse avec *Certains l'aiment chaud* au *film de gangsters*. Avec son scénariste I. A. Diamond, il en détourne les codes, s'approche de la caricature et la parodie en jouant par exemple avec le physiques des mafieux (trahis par leurs mines patibulaires) ou avec la tradition des surnoms : après le célèbre **Little Caesar**, et le film éponyme (Mervyn LeRoy, 1930), Wilder introduit le personnage « Little Bonaparte », parrain de la mafia. Le rôle était prévu pour Edward G. Robinson car le réalisateur souhaitait appuyer le second degré en engageant des acteurs célèbres ayant marqué le genre. Mais Robinson refusa le rôle car il devait donner la réplique à une autre

³³ Ibid., p.633.

icône du film de gangsters, George Raft (qui incarne Spats-Colombo), connu pour ses véritables liens avec la pègre, qu'il détestait et avec qui il en était déjà venu aux mains.

La présence de Raft sur le tournage permet en revanche à Wilder de lui rendre un petit hommage : lorsque son personnage arrive à la Convention en Floride, il croise un jeune homme de main qui joue avec une pièce de monnaie. C'est une référence directe à son propre rôle et à son propre jeu d'acteur dans *Scarface* (Howard Hawks, 1932) :



Avant le banquet des « Amis de l'Opéra italien » dans l'hôtel en Floride (1:31:27 et 1:32:21 – Seq. 17)

Sa réaction, « *Où as-tu trouvé un truc aussi ringard ?*³⁴ », est alors un clin d'œil au spectateur averti.

Wilder ne s'arrête pas là et offre quelques citations de classiques aux connaisseurs, notamment lorsque Raft manque d'écraser un pamplemousse sur le visage d'un de ses sbires : rappel d'une scène célèbre de *L'Ennemi public* (William Wellman, 1931) dans lequel James Cagney écrasait un demi-pamplemousse sur le visage de Mae Clarke sans raison apparente.

³⁴ “ Where did you pick up that cheap trick ? ” traduit sur ce DVD par « Alors, tu m'imites ? »



Durant le banquet des « Amis de l'Opéra italien » dans l'hôtel en Floride (1:45:10 – Seq. 20)

Concernant les autres figures mythiques du genre : on reconnaît **Pat O'Brien** dans le rôle du détective Mulligan, il jouait le prêtre ami d'enfance de James Cagney dans ***Les Anges aux figures sales*** (Michael Curtiz, 1938).



Dans le hall de l'hôtel (1:32:24 – Seq. 17)

A propos du port du masque de théâtre, que l'on peut rapprocher du travestissement des *acteurs* au cinéma, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant précisent que « La personnalité du porteur n'en est généralement pas modifiée ; ce qui signifie que le

Soi est immuable, qu'il n'est pas affecté par ses manifestations contingentes.³⁵ » Sous un autre aspect pourtant, ils n'excluent pas qu' « une modification par l'adaptation de l'acteur au rôle, par son identification à la manifestation divine qu'il figure, est le but même de la représentation.³⁶ ». On peut voir ici une explication au phénomène « Monroe », à la fois personnage public et personnage de fiction.

2. Marilyn Monroe : personnage public et personnage de fiction

L'actrice hollywoodienne, à la fois star et sex-symbol, que les spectateurs attendaient certainement dans un rôle de vamp (en raison du titre prometteur et de l'affiche du film) joue en fait les ingénues. Et Sugar, son personnage naïf, joue la femme fatale pour séduire Joe. Wilder s'amuse ici encore du décalage entre les attentes du spectateur et ce qui est filmé et en profite pour décliner une fois de plus l'utilisation du Masque dans le film sous une nouvelle forme : le Masque *protecteur* de l'individu (le Masque social) utilisé par Marilyn Monroe, au service du cinéma et de sa mise en abyme.

- **Le Masque de maquillage**

Les nombreuses couches de maquillages nécessaires au travestissement de Jack Lemmon et Tony Curtis lors du tournage du film sont aussi célèbres que leurs perruques et talons. Ce maquillage sophistiqué entre en écho avec celui qui sert M. Monroe à la construction de son personnage public, tout les jours, même hors plateaux.

Noëlle de Chambrun, à propos du *masque protecteur*, note que l' « On n'a jamais vu Marilyn sans maquillage, tout simplement marchant dans la rue avec des lunettes et jouant de ce décrochage. (...) le masque est protecteur à condition qu'on sache l'enlever. Tandis que dans le cas de Marilyn, le maquillage colle à la peau, c'est le masque de

³⁵ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, définition de « Masque », in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p.614.

³⁶ Ibid.

Lorenzaccio ; si on enlève le masque on enlève la peau avec³⁷. » Pour l'auteur, le maquillage c'est le Masque : c'est porter le masque, se transformer, s'embellir, voire se transfigurer pour s'identifier à d'autres personnes, souvent célèbres, ou pour tenter d'atteindre, par l'artifice, à l'éternelle jeunesse.

Les auteurs du *Dictionnaire des symboles* que nous avons cités plus haut, expliquent que c'est le masque de déguisement de tradition grecque, le *prosopon*, qui a donné son nom à la *personne*. Ces masques de théâtre, généralement stéréotypés (comme dans le théâtre japonais), soulignent les traits caractéristiques d'un personnage (roi, vieillard, femme, serviteur etc.) et l'acteur qui se couvre d'un masque *s'identifie*, en apparence ou par une appropriation, au personnage représenté : « C'est un **symbole d'identification**. Le symbolisme du masque s'est prêté à des scènes dramatiques, dans des contes, des pièces, des films, où la personne s'est identifiée à tel point à son personnage, à son masque, qu'elle ne peut plus s'en défaire, qu'elle ne peut plus arracher le masque ; elle est devenue l'image représentée. (...) On conçoit aussi que l'analyse s'exerce à arracher les masques d'une personne, pour la mettre en présence de sa réalité profonde³⁸. ». Ce type de masque fut repris par Marcel Marceau dans un de ses spectacles : *Le marchand de Masque*. Le marchand passe d'un masque à l'autre de plus en plus vite avec aisance, puis ne peut plus retirer le dernier, un masque à l'expression de joie. Il s'éreinte à vouloir le retirer, sans succès et finit au sol, le corps épuisé mais le visage toujours souriant, face au public.

Le « cas » Marilyn Monroe, tel qu'il a souvent été décrit dans les articles qui lui étaient consacrés, semble être concerné par ce phénomène d'identification au Masque Proposon.

Jacques Lecoq en revanche explique qu'au théâtre, le travail avec le masque (masque neutre, masque expressif, demi-masque etc.) permet d'agrandir le jeu du comédien et d'« essentialiser » le propos du personnage et de la situation : « Il [le

³⁷ Penny STARFIELD (sous la direction de), « Le masque protecteur », in *Masque et lumière*, CinémAction n°118 Corlet éditions diffusion, 2006, p.219.

³⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, définition de « Masque », in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p.614.

masque] précise les gestes du corps et le ton de la voix. Il porte le texte au dessus du quotidien, il filtre l'essentiel et laisse tomber l'anecdote, il rend lisible.³⁹ »

Au delà de l'emprisonnement que lui impose son masque social, il est donc pensable que Marilyn Monroe se serve de son « masque de maquillage », de son masque de personnage public, comme d'un masque de théâtre afin de préciser son jeu d'actrice.

- **Mise en abyme du cinéma : hommage aux années 20**

Par cette utilisation exagérée du maquillage dans le film, Wilder positionne son cinéma comme un cinéma non *réaliste*, comme c'était le cas jusque dans les années 20 où le maquillage, issu des traditions théâtrales, ajoutait à l'artifice : les jeunes premiers devaient alors « ressortir du groupe » comme l'explique Jean Mitry⁴⁰ ainsi étaient-ils maquillés « en clair » (ocre léger ou rose pâle) contrairement aux autres (ocre foncé). Les sourcils bien dessinés, les lèvres peintes en rouge (ou plutôt de rose vif, le rouge étant noir à l'orthochromatique) : « (...) tout dans leur visage les désignait d'emblée à l'admiration des foules. Les cheveux calamistrés, rasés de frais, bien coiffés, le héros traversait aventures et mésaventures, essayait les plus rudes bagarres sans qu'il lui en coûte un poil de travers.⁴¹ » Mitry précise néanmoins que le goût du public allait dans ce sens à cette époque où un jeu ou un maquillage *réalistes* auraient choqué la population, habituée à une esthétique d'exagération.

Wilder, en proposant non pas une réalité « vraie » mais une réalité de « rêve » rend ainsi hommage à un cinéma passé (à l'âge d'or du film de gangster comme nous l'avons vu et à l'esthétique du cinéma muet), à une époque (1959) où la *modernité* naissait en Europe. Ce positionnement esthétique montre bien que ce que Mitry et Lecoq appellent le *geste* au cinéma, c'est à dire le jeu de l'acteur et son masque, s'inscrit dans l'histoire de la société du XX^e siècle et relève bien d'un va et vient entre les attentes du spectateur, l'esthétique du réalisateur et la mise en abyme du cinéma.

³⁹ Jacques LECOQ (sous la dir. de), « Le jeu du masque » in *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987, p. 115.

⁴⁰ *ibid.*, Jean MITRY, « Le geste et la parole », p. 92.

⁴¹ *ibid.*

On peut remarquer que Billy Wilder joue de ce phénomène de masque/jeu/voix concernant M. Monroe, à la fois *personne* et *personnage* dans la vie comme dans les films, en lui attribuant un rôle décalé dans chaque film qu'ils ont tourné ensemble : c'est à dire une jeune femme naïve et maladroite, drôle, et inconsciente de l'effet qu'elle a sur les hommes dans *Sept ans de réflexion* et ici dans *Certains l'aiment chaud* avec son personnage Sugar. Les noms des personnages chez Wilder sont très souvent caractéristiques et sont consciencieusement choisis par l'auteur : ici « Sugar », évoquant le sucre, la douceur, est certainement inspiré de la *voix* de M. Monroe, qui la caractérise toute entière quel que soit le rôle que lui attribuent les auteurs (*voix de femme-enfant* qui déjà, contraste avec son physique de *femme fatale*). Wilder caricature cette image populaire de « femme-enfant » de deux femmes « stars » dans ses différents long métrages : Marilyn Monroe et Audrey Hepburn, représentées dans ses films à la fois comme attirantes et séductrices (il offre d'ailleurs aux actrices des scènes parmi les plus belles et les plus célèbres de leurs carrières) et à la fois comme de simple objets de phantasmes érotiques dont la fonction est alors questionnée, parfois de façon radicale. Ainsi, Wilder contribue également à la création du « mythe Monroe », qui sera d'ailleurs évoqué au cinéma dans de nombreux films par la suite, en faisant se confondre le *personnage* avec la *personne*, en renforçant l'amalgame entre personnage de fiction et personnage public.

- **Jerry/Daphne : une relation *en miroir* avec Sugar**

Dans le film, il est intéressant de rapprocher et comparer les parcours de Sugar et Jerry tant la corrélation est forte entre ces deux personnages : comme Sugar, Jerry vivait avec un saxophoniste qui le maltraitait (Joe), il se trouve un riche fiancé en Floride sous les traits de Daphne (Osgood Fieldind II) comme Sugar en rêve, et de façon générale ils sont toujours *complices* car ce qui était le moyen de séduction de Jerry au départ devient pour lui un véritable mode de vie au cours du film (Daphne et Sugar sont véritablement

de « bonnes copines »). Nous pouvons voir par là qu'une relation *en miroir* s'installe entre les deux personnages : Daphne étant peut être la *caricature* de Sugar.



Photo du tournage⁴² de *Certains l'aiment chaud*
Marilyn Monroe (Sugar) et Jack Lemmon (Daphne), en couleur.

Les travestis sont, d'après Andy Warhol, « le témoignage vivant de ce que les femmes voulaient être, de ce que certaines gens veulent encore qu'elles soient, et de ce que certaines femmes veulent encore être⁴³ ». Les travestis seraient ainsi les archives ambulantes de la féminité idéale de star de cinéma : « Ils remplissent une fonction documentaire, en consacrant généralement leur vie entière à maintenir vivante et disponible pour l'inspection (pas de trop près) la chatoyante alternative ». D'après cette vision du travestissement homme / femme, nous pouvons considérer Jerry comme le miroir de Sugar, voir de la star Marilyn Monroe par extension.

Nous pouvons donc y voir une volonté du cinéaste de critiquer le système hollywoodien : en opposant, par un système de miroir, Marilyn Monroe et un personnage masculin travesti, Wilder remet ici en question Hollywood en procédant à une mise en abyme du cinéma en général et de son système de starification en particulier.

⁴² source internet (site IMDB autour du film)

⁴³ Andy WARHOL, *Ma philosophie de A à B*, Paris, Flammarion, 1977, p. 52.

A travers cette vision du travestissement, nous avons tenté de rechercher l'écho d'un éventuel féminisme chez Billy Wilder. En effet, Anne-Emmanuelle Berger envisage la *drag queen* comme la figure d'un certain féminisme dans son essai *Le Grand Théâtre du genre*⁴⁴ : elle revient ici sur les différentes théories du genre (qui désignent tout ce qui porte le trouble dans l'ordre binaire et normatif des genres), leur émergence et leur réception notamment en France et aux Etats-Unis.

Elle explique ainsi qu'en 1990, la parution de *Trouble dans le genre*, de Judith Butler, déconstruit les premières définitions du genre et ouvre le champ de la recherche à la bisexualité, aux transgenres et travestis, etc. Butler, dans ses essais classés *gender studies*, remet en question la binarité homme / femme, et par conséquent l'idée que le féminisme serait, essentiellement et conceptuellement, un mouvement de femme pour les femmes. Si Berger reconnaît que « la déconstruction des logiques sociales et intellectuelles binaires est incontestablement salutaire ⁴⁵ », elle souligne également la grande diversité de mouvements féministes et la complexité voir l'impossibilité de parler d'un féminisme.

Il n'est donc pas évident de prouver notre intuition concernant le féminisme de Wilder à travers le travestissement de ses personnages, et nous nous contenterons de relever les indices de cet éventuel *féminisme* pour développer le raisonnement en troisième partie de ce mémoire.

Notons cependant qu'à travers ses deux films mettant en scène Marilyn Monroe, Wilder a offert à l'actrice deux des moments les plus célèbres de sa carrière : le souffle d'une bouche de métro sous sa robe lors du tournage de *Sept ans de réflexion* et l'interprétation de " I Wanna be Loved by You " à l'occasion d'une scène chantée dans *Certains l'aiment chaud*.

⁴⁴ Anne-Emmanuelle BERGER *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en " Amérique "*, Paris, Belin, 2013.

⁴⁵ Interview d'Anne-Emmanuelle BERGER par Eric LORET pour le journal *Libération* du 29 avril 2013.

La volonté de Billy Wilder de détourner ses acteurs et ses personnages dans *Certains l'aiment chaud* est donc assez évidente. De la même façon, les autres personnages secondaires intervenant de façon récurrente comme le milliardaire Osgood Fielding III ou le jeune groom de l'hôtel ont des caractéristiques très différentes de ce que le spectateur pourrait s'attendre à retrouver : ces deux personnages sont à la fois lubriques comme le loup de Tex Avery (ce qui nous amènera à une étude du genre « cartoon » dans le film en deuxième partie) et très caricaturaux. D'une certaine manière, là encore, nous parlerons de *détournement* des rôles habituels, d'un *travestissement* de personnages traditionnels en personnages extravagants.

III. Travestissement des objets, des lieux, des dialogues ...

Dans *Certains l'aiment chaud*, les choses ne sont pas ce qu'elles ont l'air d'être, à commencer par les êtres humains comme nous l'avons vu. Les apparences sont trompeuses : c'est un moteur comique efficace, et c'est le principe de construction du film qui repose aussi sur le détournement des objets, des lieux et même des dialogues.

Dans son article *Identités & Mascarades*⁴⁶, M. – L. Bernardac remarque que Marcel Duchamp, en 1921, était un artiste précurseur en matière de travestissement : A l'époque, il se fait photographier par Man Ray en femme du monde, élégante, maquillée, avec chapeau et col de fourrure, et s'invente du même coup un alter ego féminin : Rose Selavy, une *femme* artiste qui signe des oeuvres et des écrits (notamment les contrepèteries⁴⁷ publiées dans la revue *301*).



Rose Selavy (Marcel Duchamp)
par Man Ray, 1921

Nous pouvons ainsi remarquer que *l'inversion des genres* concerne, déjà à ce moment là, aussi bien des retournements de mots (les contrepèteries), des permutations phonétiques (Rose Selavy = « Eros c'est la vie ») que le changement de religion (Duchamp était catholique et voulait prendre un nom juif comme pseudonyme au départ) ou le changement de sexe.

Dans *Certains l'aiment chaud*, il en va de même : objets, lieux et dialogues sont détournés, travestis, au même titre que les personnages.

⁴⁶ Marie-Laure BERNARDAC « Identités et mascarade » in *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995, pp. 119-121.

⁴⁷ Rose SELAVY, « Poils et coups de pieds en tous genres » in *Oculisme et Precision* de Marcel Duchamp, New York-Paris, 1939.

1. Détournement des lieux et des objets

Tout le film est fondé sur une série d'oppositions qui pourraient se ramener à cette opposition fondamentale :

APPARENCE	REALITE	
▪ Lieux		
Pompes funèbres.....	Cabaret.....	Seq. 3
Agence pour l'emploi.....	Site de rencontre.....	Seq.5
Garage.....	Repère à tueur.....	Seq. 6
Train couchette.....	Lieu de fête.....	Seq. 10
Convention des amis de l'opéra italien.....	Réunion de mafieux.....	Seq. 17
▪ Objets		
Cercueil.....	Réserve à bouteilles.....	Seq. 2
Bouillote.....	Shaker à cocktails.....	Seq. 10
Club de golf.....	Mitraillette.....	Seq. 17
Gâteau d'anniversaire géant.....	Cachette à tueur.....	Seq. 20
Alcool.....	Sang.....	Seq. 2
▪ Personnages		
Femmes.....	Hommes.....	Seq. 7
Milliardaire (Shell Jr.).....	Musicien pauvre.....	Seq. 12
Homme à femmes (Joe).....	Grand romantique.....	Seq.18
Homme à femmes (Jerry).....	Homme à hommes.....	Seq.16
Femme fatale (Sugar).....	Femme naïve.....	Seq. 8
Femmes du monde (musiciennes).....	<i>Party girls</i> portées sur l'alcool..	Seq. 10
Dangereux mafieux.....	Tueurs incapables.....	Seq. 20

La liste n'est pas exhaustive mais montre bien que chaque séquence du film est construite sur le détournement d'un composant du film, sans parler des dialogues sous-entendus et connotations verbales.

Ainsi, dès le début du film, un cercueil est un réservoir à bouteilles de whisky, un magasin de pompes funèbres n'est que la façade légale d'un cabaret aux mains de la mafia, où on joue, danse et boit. Une bouillote devient un shaker à cocktails lors de la fête improvisée par l'orchestre dans le train et les filles semblent avoir l'habitude de s'en servir ainsi.



Objets détournés : à Chicago (00:03:09 – Seq.2) et dans le train couchette (00:40:32 – Seq. 10)

D'une manière générale, nous pouvons donc remarquer que **l'alcool** joue un grand rôle dans *le film*. L'ivresse est déjà un ressort classique de la *comédie* et le thème de la fête qui devient hors de contrôle (comme c'est le cas dans le wagon couchette - séquence hommage à la « scène de la cabine » dans le film *Une nuit à l'Opéra*⁴⁸ des Marx Brothers) en est un aussi et sera ensuite repris par un autre maître de la comédie : Blake Edwards avec *The Party*⁴⁹. Wilder reprendra d'ailleurs le motif de l'accumulation des corps dans un espace confiné en 1963 dans *Irma la douce* où Jack Lemon, là encore, est enfermé avec une troupe de jeunes femmes dans un bus de police.

C'est également l'alcool qui crée le lien entre Sugar et les deux hommes lorsqu'ils la voient ranger sa fiole en cachette dans le train (Seq. 8), leur silence impliquant alors une complicité. De la même façon, il rassemblera dans la couchette de Jerry les musiciennes à l'insu de Sweet Sue et de son administrateur (Seq. 10). Par lui, toute complicité se noue en même temps *contre* d'autres personnes, de même que le peuple du cabaret est tout entier opposé aux représentants de la loi (Seq. 4). On notera aussi la charge érotique du lieu où Sugar cache sa fiole : ses bas ; en cachant son secret - l'alcool -, elle révèle aux hommes travestis un secret de son corps.

Dans la deuxième partie du film, la convention des « Amis de l'opéra italien » dans l'hôtel de Floride sert en fait de prétexte à une réunion entre dangereux gangsters.

⁴⁸ *A Night at the Opera* réalisé par Sam Wood en 1935

⁴⁹ *La Party* en français



Détournement de lieu : l'hôtel de Floride (1:30:48 – Seq. 17)

Les clubs de golf y sont en réalité des mitraillettes et un anodin gâteau d'anniversaire cache un homme armé venu régler son compte Spats-Colombo.



Détournement d'objets : lors de la convention des amis de l'opéra italien en Floride (1:49:00 – Seq. 20)

Lieux et objets sont ainsi détournés de leur fonction première tout au long du film. Ils sont déguisés par l'auteur, donc *travestis* selon le sens premier du terme, à l'instar des personnages qui composent le film. Là encore, le travestissement de ces composants amène le spectateur à remettre en question leur identité, leur *fonction* d'objet, ce qui crée un trouble comique et une sorte de méfiance jubilatoire constante envers les composants du film.

A propos du comique au cinéma, Albert Laffay cite justement le film des frères Marx qui a inspiré Wilder et explique dans son ouvrage *Logique du cinéma* : « Le spectateur rit parce qu'on lui présente tout à la fois, qu'on met vivement en rapport ce qu'il n'a pas

coutume de voir simultanément (exemple : *Une nuit à l'opéra* des frères Marx) Une sorte de surabondance mécanique lui fait brusquement mesurer l'inépuisable : il y a trop de tout dans le monde. Mais ce débordement des choses provoque le rire parce que l'excès, dans le même temps qu'il accable, anéantit toute grandeur qui n'est que de nombre et de dimension. C'est bien par ses moyens propres que le cinéma tire de cette façon un effet comique⁵⁰. »

2. Dialogues : des métaphores filées

Tout au long du film, le spectateur assiste à des jeux de mots et dialogues à double sens, dont certains sont répétés systématiquement jusqu'à la fin, comme de véritables métaphores filées. Parmi ces nombreuses métaphores, nous pouvons relever notamment les liens qui sont faits entre alcool et violence comme nous l'avons vu, entre musique et sexualité ou encore autour de l'oralité et de la nourriture.

- **La musique et le sexe**

Cinquante ans après sa réalisation, il est d'autant plus évident que *Certains l'aiment chaud* traite de l'ambiguïté, particulièrement de l'ambiguïté sexuelle. Le titre original sonne de façon ambiguë, avec son « l' » indéterminé. Il reprend certes une réplique de Shell Jr. à qui Sugar annonce qu'elle joue du jazz « hot » : « Je suppose que certains l'aiment [= le jazz] chaud. Personnellement je préfère la musique classique.⁵¹ », répond-il. Mais le spectateur devine la connotation sexuelle de ce « chaud », dans la situation où il est prononcé, d'autant que Tony Curtis/Shell Jr. jouera un peu plus tard la comédie de l'homme frigide : « C'est comme emmener un sourd à un concert !⁵² »

⁵⁰ Albert LAFFAY, *Logique du cinéma : Création et spectacle*, Masson, Paris, 1964, p. 124.

⁵¹ Shell Jr. : " I guess some like it hot, but I personally prefer classical music. " (00:58:52)

⁵² Shell Jr. : " It's like taking someone to a concert when he's tone-deaf. " (1:20:30)

réplique-t-il à Sugar qui tente de vaincre sa frigidité supposée lors de la célèbre scène sur le Yacht.

L'une des étymologies de « jazz » renvoie d'ailleurs à l'excitation sexuelle⁵³, et, comme le montre l'atmosphère du film lui-même, jazz, sexualité (prostitution) et alcool sont liés dans l'imagerie collective.

Au delà de cette métaphore, le film multiplie les allusions sexuelles et va, sans provocation inutile, à l'encontre du puritanisme américain : on observe différents indices comme la présence de symboles phalliques (le saxo entre les musiciens dans la séquence 4 par exemple, les revolvers de façon générale), le trombone à coulisse d'une des musiciennes qui évoque l'acte sexuel (Seq. 7), la scène de la couchette débouche sur une « partouze » déguisée, la scène de la chaussure entre Jerry/Daphne et Osgood lors de l'arrivée de l'orchestre en Floride (Seq. 11) est elle aussi évocatrice (prendre son pied, trouver chaussure à son pied et clin d'œil à Cendrillon). Quelque temps après, Daphné se retrouve dans l'ascenseur avec Osgood : en route vers le « 7^{ème} ciel », et enfin la jambe de Shell Jr. qui se dresse lors du long baiser de Sugar sur le yacht (Seq. 15).

- **Oralité et sexe, oralité et violence**

Le lien entre nourriture et sexualité est le premier mis en place par Wilder dans les dialogues du film : Jerry compare en effet sa consommation des femmes avec celle de gâteaux et friandises dans la séquence 9 (obligeant Joe à lui rappeler qu'il est « une fille » comme nous l'avons vu). Mais les femmes du films ne sont pas exemptes de sous-entendus : la secrétaire de l'agence pour l'emploi (seq. 5) n'hésite pas à entrer dans le jeu de Joe qui lui promet de l'emmener dans « le meilleure restaurant de la ville » en l'embrassant dans le cou pour se faire pardonner son manquement à leur dernier rendez-

⁵³ Joachim Ernst BERENDT, *Le Grand Livre du Jazz*, Éditions Du Rocher-Le Livre de Poche, 1994.

vous, pour lequel la secrétaire lui avait justement préparé « une grande pizza », précision qui suit l'achat d'un nouveau « négligé »⁵⁴ ...

De la même façon qu'un gâteau peut cacher un tueur, l'évocation de la nourriture dans le film peut masquer la *violence* de la situation, comme durant cet échange « culinaire » entre l'inspecteur de police et Little Bonaparte à propos du « gâteau-tueur » :



Sens de la réplique : Wilder termine l'intrigue des mafieux sur un jeu de mot (00:49:41 – Seq. 20)

Les dialogues participent donc eux aussi fortement au travestissement des composants du films, étant eux-mêmes déguisés la plupart du temps, ou bien parce qu'il masquent la réalité de la situation.

⁵⁴ en français dans le film

Le mensonge, l'inversion des rôles et le travestissement sont donc les ressorts comiques essentiels du film. Ils s'inscrivent dans une tradition assez ancienne remontant aux courts métrages de Charlie Chaplin (il est arrivé à Charlot de se déguiser en fille⁵⁵). Comme nous l'avons vu, les croque morts du début du film n'en sont pas vraiment, deux des membres de l'orchestre féminin ne sont pas des femmes, le milliardaire dont tombe amoureuse Sugar n'en est pas un etc...

Mais le film est-il seulement une comédie ? Est-il composé uniquement des codes de la comédie Hollywoodienne classique ? C'est ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

Nous nous poserons cette question : la remise en question de l'identité des personnages et autres composants du film ne pourrait-elle pas, par extension, devenir chez Wilder une remise en question des genres cinématographiques ? Ainsi nous parlerons d'un éventuel *travestissement* du film lui-même et des genres cinématographiques qui le composent.

Ce sera pour nous l'occasion d'interroger les rapports que le film entretient avec le(s) genre(s) au(x)quel(s) il appartient : leur rend-il hommage, les parodie-t-il ? C'est ce que nous tenterons d'analyser en deuxième partie.

⁵⁵ Dans *Mam'zelle Charlot (A Woman)* de Charlie Chaplin en 1915.

Partie II

Le film comme mise en abyme des genres et du cinéma



Du travestissement d'un genre

Après avoir étudié le travestissement des composants du film, nous nous intéressons à la structure globale du film, c'est à dire aux séquences et segments qui le composent et qui semblent à première vue assez hétérogènes du point de vue des genres filmiques. En effet, comme l'intrigue principale qui semble sans cesse *s'envelopper* d'histoires parallèles, le genre principal du film, la comédie, semble se parer de genres différents par moments.

Nous avons avancé en introduction l'hypothèse que le film de Wilder pourrait être considéré comme un *film travesti* à la fois parce que ses composants sont *déguisés* mais aussi parce que l'auteur *travestit* la structure même du film, c'est à dire *transforme* la nature du film (qui est une comédie) le rendant par moment méconnaissable. C'est ce que nous allons analyser dans cette partie : quels sont les genres qui composent le film ? L'enjeu de cette partie sera de souligner en quoi le corps du film peut être considéré, à l'instar du corps de ses acteurs, comme un élément *déguisé* par l'auteur, donc *travesti* au sens premier du terme : nous parlerons alors de *corps filmique* travesti.

L'une des questions de départ était : que travestit Wilder ? La comédie derrière d'autres genres ou bien des questionnements sérieux sous la comédie ? Nous avons soulevé quelques pistes concernant les enjeux sociétaux « sérieux » introduits et questionnés par l'auteur dans son film, tels que l'identité sexuelle, la place de la femme dans la société et les rapports sociaux entre classes différentes, toujours sous couvert de comédie, parfois burlesque. Nous allons analyser à présent de façon plus distanciée la structure du film, les différents espaces qui le composent et les liens qui existent entre personnages et territoires. L'analyse de la musique et des différents mouvements de caméra et raccords entre les plans sera également au cœur de cette étude.

I. Du film noir au cartoon : différents univers se côtoient au sein de cette comédie

1. *Certains l'aiment chaud* : une comédie Hollywoodienne classique

Certains l'aiment chaud est avant tout une comédie qui respecte tous les codes de la comédie burlesque telle qu'elle a été conçue à Hollywood depuis les débuts du cinéma. Différents paramètres lient fondamentalement le film à ce genre déjà codifié à l'époque⁵⁶ :

- ❖ Le film repose sur les aventures ou plutôt les mésaventures d'un **duo** qui n'est pas sans rappeler Laurel et Hardy. Chaque membre du duo a sa personnalité propre : Joe (Tony Curtis) est aventureux, effronté, séducteur, menteur et *dominateur* comme nous l'avons vu. Jerry (Jack Lemmon) est plus peureux, hésitant (sauf pour ce qui est de changer de sexe) : il est par bien des aspects le *dominé* dans le couple qu'il constitue avec son partenaire.
Notons par exemple que Joe est à l'initiative des décisions qui auront une influence sur tous les deux (comme lors de la scène des pardessus pour que les deux musiciens puissent manger par exemple – seq. 5).
- ❖ Le thème de la **poursuite** est également classique dans une comédie : elle peut donner lieu à un certain nombre de gags et/ou de quiproquos permettant de faire rire ou sourire le spectateur. Nous étudierons plus profondément ce thème qui appartient à d'autres genres également.
- ❖ Autre thème comique : la **confrontation des classes sociales** (lorsque le groupe de musiciennes arrivent en Floride dans un hôtel pour milliardaires). En effet Albert Laffay remarque que : « Beaucoup d'effets comiques naissent au cinéma de la

⁵⁶ Inspiré de l'analyse du film effectuée par F. FAUVEL et E. POPU dans leur article « Confusion des genres, confusions du genre dans *Certains l'aiment Chaud* » en ligne sur le blog : *Les routes de la critique*.

présence simultanée ou quasi simultanée de diverses parties du monde⁵⁷ ». Dans le film, musiciens sans le sou et chanteuse itinérante côtoient le beau monde, celui des milliardaires oisifs et mariés / divorcés à de multiples reprises. Mais si l'on y regarde de plus près, on constate que ce monde de luxe, strass et paillettes attire tous les personnages qui ne rêvent que de s'enrichir. On peut y voir une parabole d'Hollywood, un clin d'oeil à la société américaine. Souci qui paraît légitime dans cette société américaine au point que cela apparaît comme la première revendication de Daphné, qui revient radiieuse à l'hôtel, après sa folle nuit avec Osgood (seq. 16). Elle confie à Joséphine que celui-ci l'a demandée en mariage et à la stupéfaction de sa complice « elle » est prête à accepter, pour divorcer très vite et percevoir une pension à vie. Cette motivation, est tout à fait crédible et choque moins le public qui ne condamne pas le désir d'argent même s'il n'est pas très moral, alors qu'il se serait sans doute offusqué de l'aveu d'un désir homosexuel. Mais les motivations de Daphné sont plus troubles que ce qui est formulé comme la fin du film nous le laisse à penser.

- ❖ Autre ressort de la comédie : le **comique verbal**. La place des dialogues est essentielle dans une comédie et carrément indissociable de la « *screwball comedy* » : ils doivent être fins, brillants, incisifs, cinglants comme chez Lubitsch ou Cukor. Sous-entendus et double sens (y compris sexuels) rythment le récit comme nous l'avons vu précédemment.

On peut citer en exemple, parmi beaucoup d'autres, le dialogue final, échange de répliques courtes, comme au jeu de ping-pong : Osgood repousse, d'un revers, tous les obstacles avancés par Daphné/Jerry à leur mariage programmé jusqu'au célèbre mot de la fin qui suit l'aveu de sa masculinité : « Et bien, *personne n'est parfait* !⁵⁸ ».

- ❖ le film repose aussi sur le **détournement** des objets ou des lieux comme nous l'avons vu : là encore nous assistons à un ressort comique des plus efficace.

⁵⁷ Albert LAFFAY, *Logique du cinéma : Création et spectacle*, Masson, Paris, 1964, p.123.

⁵⁸ « *Well, nobody is perfect !* »

2. Au delà de la *Screwball Comédie*...

D'autres genres viennent *s'incruster* dans la trame du film, de façon plus ou moins discrète. Le terme de *confrontation* est un peu fort et concerne principalement la comédie et le film noir qui sont par nature assez éloignés en terme de style.

Le **film de gangsters** en premier lieu (l'ouverture du film notamment : 3 minutes sans dialogues ponctuées par des coups de feu et des sirènes de police). Wilder rend hommage, comme nous l'avons vu, aux films du genre et cela lui permet de mêler son talent de metteur en scène de film noir avec la comédie classique. Dans la deuxième partie du film, nous pouvons même parler de *transposition* d'un genre dans un autre : Wilder place dans un autre décor, dans un autre contexte (la Floride, le soleil et la mer), les données fondamentales d'une intrigue de genre (liée à l'histoire d'Al Capone). Dans le film, l'esthétique du genre précède toujours l'arrivée des mafieux : on remarque par exemple que Wilder filme le retour de Spats-Colombo (seq. 17) d'une manière typique du genre « film noir » : C'est d'abord l'*ombre* de Spats qui est filmée à l'entrée de l'hôtel, comme un menace qui revient poursuivre deux musiciens. Wilder se réapproprie ainsi un genre qu'il affectionne et qui décline depuis le début des années 50 après avoir atteint son apogée quelques années auparavant notamment avec *Assurance sur la mort* (1944).



Retour de Spats, dans l'hôtel de Floride (01:30:31, seq. 17)

La **comédie musicale** également : nous assistons à plusieurs scènes chantées (par Marilyn Monroe) qui interrompent régulièrement le récit (dans le train séquence 9 et à l'hôtel séquences 14 et 21). Ces scènes sont néanmoins incorporées dans le récit et sont expliquées par le fait que la troupe de musique doit répéter, puis se produire, ce qui en fait un cas *limite* de transposition de genre. Il s'agit d'avantage d'un clin d'œil hommage que d'une véritable réutilisation des codes du genre.

Le **mélodrame** apparaît à la fin du film lors des adieux de Joe/Joséphine à Sugar. Lors de cette scène, le spectateur ne rit plus, la mise en scène ralentit le rythme de la poursuite tout à coup pour laisser place à l'interprétation d'une chanson triste par Marilyn Monroe (" *I'm Trough With Love* " seq. 21) : les plans sont plus longs, le temps est comme suspendu pendant quelques minutes, avant que la poursuite et la musique jazzy extra-diégétique reprennent.



Wilder joue avec les ombres et lumières qui font pour la première fois apparaître le travesti comme un être triste (1 :52 :07, seq. 21)



Fin de la chanson (1 :52 :20, seq. 21)

Le **burlesque** pur intervient par petites scènes : celle du wagon couchette par exemple est une référence à la célèbre scène de la cabine dans *Une Nuit à l'Opéra*⁵⁹ de Sam Wood avec les Marx Brothers, et le personnage de Jerry/Daphné d'une façon générale peut être considéré comme un *personnage burlesque*.

C'est la *façon d'être* d'un personnage qui en fait un personnage burlesque, dont le but premier est de faire rire : l'utilisation d'un objet pour un autre, la poursuite permanente, les discours insensés etc.



Dans le train couchette (00 :45 :16, seq. 10)



Dans la cabine du bateau de *Une Nuit à l'Opéra* (Sam Wood, 1935)

Pour Emmanuel Dreux, auteur d'un ouvrage sur la portée politique du geste burlesque, gestes ou paroles qui font geste forment le mode d'existence de ce personnage burlesque :

⁵⁹ titre original : *Room Service* (Sam Wood, 1935)

« (...) les personnages burlesques incarnent une forme de refus : leurs gestes sont des défis, leurs actes nous soulagent, leur présence même est une promesse d'attentat et leurs victimes sont aussi les nôtres. Loin de châtier les mœurs par le rire qu'ils provoquent, ils ne nous donnent pas de leçon : ils agissent, et leurs actes sont d'autant plus jouissifs qu'ils sont parfaitement gratuits, souvent injustifiables et parfois fous ? C'est cette folie, paradoxalement pleine de sens, qui donne au geste burlesque toute sa puissance, toute sa force politique – pour rire... mais pas seulement⁶⁰. »

Nous reviendrons sur l'aspect politique et subversif du personnage de Jerry en troisième partie.

Le **cartoon** enfin apparaît à certains moments du film de façon très ponctuelle et discrète, se mêlant bien à la mise en scène comique de Wilder : le comportement lubrique d'Osgood Fielding II rappelle celui du loup de Tex Avery (le réalisateur a d'ailleurs choisi l'acteur Joe E. Brown pour l'interpréter en raison de sa grande bouche, ce qui lui donne un effet très comique).



Les millionnaires observent les musiciennes arrivant à l'hôtel en Floride (00 :46 :52, seq. 11) : si les yeux d'Osgood pouvaient s'exorbiter davantage, ils le feraient sans doute.

Le phrasé de M. Monroe rappelle celui du personnage de *Betty Boop*, notamment lorsqu'elle interprète la chanson " I Wanna Be Loved by You " (1 :06 :40 – 1 :09 :40) avec le fameux passage " *pou pou pidou !* ". Le groom de l'hôtel semble également tout droit

⁶⁰ Emmanuel DREUX, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, 2007.

sorti d'un cartoon : le jeune homme est petit, il ressemble à Spirou dans son costume, mais semble encore plus obsédé par les jeunes femmes de l'hôtel que les vieux milliardaires.

Enfin, la scène de l'ascenseur à l'hôtel, répétée plusieurs fois, est une scène classique du cartoon américain : Wilder suggère ce qui se passe dans l'ascenseur (Osgood Fielding profite de ce court moment d'intimité pour embrasser et « pincer » les fesses de Daphne) sans le montrer au spectateur. La caméra filme le cadran des étages et l'aiguille qui s'arrête net entre le 2° et le 3° pour finalement redescendre. C'est principalement *la musique* qui inscrit ce plan dans le genre cartoon.



Ascenseur de l'hôtel en Floride (0 :49 :30 – Seq. 11).

L'auteur va plus loin encore dans le mélange des genres et l'intertextualité : il n'hésite pas à parsemer son film de références à d'autres films :

Pour mieux incarner sa nouvelle identité de milliardaire, avoir la classe et la distinction nécessaire, Joe imite **Cary Grant**. Wilder fait d'ailleurs un clin d'œil au spectateur (« *Où as-tu pris cet accent stupide ? Personne ne parle comme ça* » demandera Jerry à son partenaire dans la séquence 13), et prend une sorte de revanche sur le destin, n'ayant jamais réussi à travailler avec Cary Grant par le passé (l'acteur était pressenti pour *Ariane* et a brillé dans de nombreuses comédies, notamment ***Chérie, je me sens rajeunir !*** d'**Howard Hawks** (1952) où il avait justement pour partenaire Marilyn Monroe). Wilder multiplie les références à quelques classiques du genre comme ***Les hommes préfèrent les blondes*** où M. Monroe essayait déjà de séduire à tout prix un milliardaire.

Il reprendra également, comme nous l'avons vu, des acteurs de films de gangsters comme **Georges Raft** qui incarnait le second de Tony Camonte dans l'emblématique ***Scarface***

d'**Howard Hawks** (1932). Et il intègre dans le scénario certains éléments de la vie du gangster **Al Capone**, comme cette exécution des traîtres à l'occasion d'un banquet.

D'après Francesco Casetti : « Une œuvre doit sa qualité au fait qu'elle élargit les horizons du territoire dans lequel elle s'inscrit. (...) ce qui compte, c'est que les canons courants soient mis en perspective et révèlent ainsi aussi bien leurs limites que leurs potentialités.⁶¹ » Nous voyons ici combien le film de Wilder est riche et de qualité, esthétiquement parlant.

3. Le mélange des genres : naissance des codes d'un sous-genre « films de travestis » ?

Toute la mise en scène de Wilder se nourrit donc de différents genres cinématographiques, sans les parodier mais en les détournant et en utilisant leur particularités de mise en scène pour enrichir son film. Il questionne ainsi les genres et le cinéma (le spectacle dans le spectacle) comme il le fera plus tard de façon plus évidente (dans *Fedora* notamment). Wilder modifie et réinvente les codes en même temps qu'il les utilise : plus tard, les comédies basées sur le thème du travestissement seront également composées de plusieurs genres qui viendront nourrir le rythme du récit. Citons par exemple *Victor Victoria* de Blake Edwards ou encore *Tootsie* de Sydney Pollack sortis tous deux en 1982 : là aussi différents univers filmiques se mêlent au sein de la comédie (comédie musicale, mélodrame, cartoon, film de gangster mais aussi « série télé »).

De plus, on peut observer qu'à chaque fois les personnages vivent dans la misère et sont obligés de se travestir pour trouver du travail : Joe et Jerry - qui sont témoins d'une tuerie entre bandes rivales de la Mafia - se font enrôler dans un orchestre composé uniquement de femmes et doivent donc se travestir en conséquence. Dans le film de Blake Edwards, c'est Toddy (l'ami homosexuel de Victoria/Julie Andrews) qui élabore un plan des plus fous : puisque personne ne veut de Victoria en chanteuse, elle sera chanteur, rebaptisée

⁶¹ Francesco CASSETTI, « Chap . 16 : Culture, art, pensée », in *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. Armand Colin cinéma, 2005, p. 306.

Victor Grezhinski, comte polonais au célèbre passé de travesti, et deviendra alors rapidement la nouvelle coqueluche des cabarets parisiens. Dans *Tootsie*, ne trouvant pas de travail en tant que comédien, c'est travesti en comédienne que Michael/Dustin Hoffman se fera embaucher au nez et à la barbe de son agent comme la nouvelle star d'une série télévisée grand public.

Outre leurs structures narratives relativement proches, ces films sont également des comédies mêlant différents univers : la comédie romantique, le burlesque, le vaudeville (personnages cachés dans le placard – notamment King Marchand qui épie Victoria se déshabillant dans sa salle de bain et qui obtient ainsi la preuve qu'elle est bien une femme –, quiproquos, portes qui claquent dans *Tootsie* également...), le film de gangsters (incarnés par la Mafia qui pourchasse Joe et Jerry, par King – Victoria lui signifie dans le film qu'il est bien un gangster et non pas juste un *homme d'affaire* « un homme d'affaire qui traite avec des gangsters et qui a besoin d'un garde du corps et qui prétend ne pas être un gangster, cela ressemble à mon propre jeu. »), la comédie musicale (notamment dans *Certains l'aiment chaud* et *Victor Victoria*), mais aussi la série télé (*Tootsie*), etc.

Par ailleurs, le travestissement authentique doit toujours être motivé pour des raisons extérieures : dans *Tootsie* de Sydney Lumet (1983), Dustin Hoffmann se travestit parce qu'il a plus d'opportunités de réussite comme comédienne que comme comédien. L'omniprésence de l'artiste travesti est un discret hommage au chef-d'œuvre de Wilder.

D'après Casetti, « (...) un genre naît de la présence de figures récurrentes que ce soit au niveau des personnages ou au niveau des contextes.⁶² » Nous pouvons donc avancer que Billy Wilder, le premier, a sans doute instauré les bases d'un *sous-genre* « film de travestis » dont l'un des codes principaux serait la mise en abyme du cinéma à travers la mise en scène de différents genres cinématographiques au sein d'un même film.

⁶² Ibid. p. 297.

II. Structure globale du film : hétérogénéité des genres et des climats

L'intrigue de *Certains l'aiment chaud* se déroule en 1929, époque de la prohibition aux Etats-Unis, et met en scène deux musiciens qui doivent fuir Chicago. L'orchestre dans lequel ils se font engager s'installe ensuite dans un hôtel en bord de mer en Floride. Le film peut donc être divisé en deux « parties »⁶³ liées aux différents territoires dans lesquels les personnages évoluent :

- La première partie du film se déroule à **Chicago**, principalement dans des lieux rattachés à la prohibition (un cabaret/funérarium, un garage servant de repère aux gangsters etc.) mais aussi dans les bureaux de l'agence des musiciens et à la gare.
- Les deux héros prennent ensuite le **train** (qui sera un lieu *intermédiaire*), pour arriver en **Floride**, territoire de la seconde partie. Les principaux lieux de l'intrigue seront alors l'hôtel, la plage et le yacht du milliardaire Osgood Fielding.

Nous pouvons ainsi observer qu'à l'intérieur des deux territoires se profilent déjà des ambiances très différentes. Nous allons tenter de démontrer que les genres même qui composent le film sont liés à un territoire en particulier. En effet parmi tous les genres introduits dans le film par Wilder (comme nous l'avons vu précédemment), deux en particulier se confrontent directement, à la fois à travers leurs codes et à travers leurs représentants : les genres « film de gangster » (incarné par les mafieux) et « comédie burlesque » (incarné par les musiciens) ; et sont liés à deux territoires bien distincts : Chicago et la Floride.

Nous allons nous intéresser à la façon dont sont filmés les territoires et les personnages dans ces deux parties, afin de voir s'il y a véritablement corrélation entre genres et territoires.

⁶³ Voir en annexe IV le découpage séquentiel du film et en annexe X le schéma du découpage.

1. Chicago : territoire des gangsters et du film noir

- **Mise en valeur des gangsters**

La séquence de course-poursuite qui ouvre le film et cette première partie rend directement hommage aux films de gangster comme nous l'avons vu. A Chicago, les deux héros musiciens ne sont introduits qu'après 7 minutes de film grâce à un plan rapproché dans le cabaret où ils jouent. Une minute avant, on pouvait les apercevoir au milieu des autres musiciens, derrière les danseuses, mais Wilder fait durer le suspens : un lent travelling avant partant du fond du cabaret et arrivant jusqu'à la table du policier en civil, les fait apparaître comme des musiciens lambda au milieu de la foule. Ils ne seront mis en valeur que quelques plans plus tard, après Colombo et sa bande.



Premier plan introduisant les deux musiciens (00 :06 :05) :
Ils sont filmés de loin et le travelling avant les sort du champ quelques secondes plus tard.

Les gangsters et le policier en revanche sont filmés par Wilder comme si le film était un véritable film noir : l'esthétique de la partie à Chicago est sombre, les mafieux sont introduits dans le champ à travers de la fumée, par leur ombre ou bien leur pieds, la caméra positionnée en contre plongée ou rasant le sol...



Premier plan introduisant Colombo-les-Guêtres et sa bande (00 :06 :30) :
à travers la fumée de cigarette, puis en légère contre-plongée lors de l'altercation avec un client



(00 :07 :16) Premier véritable plan mettant en valeur les deux héros

Du point de vue de l'intrigue, et à travers la façon dont ils sont filmés dans la première partie du film, nous remarquons que les musiciens sont *rejetés* par le milieu qui les entoure : après avoir été menacés d'arrestation pendant leur travail (séq. 4) et de mort par les gangsters (séq. 6), sans le sous, les voilà privés de leurs manteaux en plein hiver (séq. 5). Désespérés, mais avant de tout perdre (leurs instruments), ils vont quémander une nouvelle place dans un orchestre et décident finalement de fuir Chicago, pour leur salut.



Les musiciens dans la partie I : Chicago (00 :11 :35)

Il y a dans cette partie un profond désaccord entre ces deux personnages et l'environnement qui les entoure, tandis que les gangsters, eux, s'y trouvent comme des poissons dans l'eau. Nous verrons en revanche que dans la deuxième partie du film, à l'inverse, ce seront les mafieux qui seront *rejetés* par la Floride.

A propos du vêtement, les auteurs du dictionnaire des symboles expliquent que « *déjà dans l'Ancien Testament, le vêtement peut signifier, en le manifestant, le caractère profond de celui qui le porte.*⁶⁴ » Ici les deux personnages principaux, typiquement comiques, sont bien en *décalage* par rapport à la ville de la pègre et sont forcés de fuir ce territoire qui les rejette : Chicago n'est pour eux que pauvreté, débauche, risque de mort, poursuite etc. Nous pouvons lire un peu plus loin : « *Le manteau est aussi, par voie d'identification, le symbole de celui qui le porte.* »⁶⁵ Or, au cours de la partie I, Joe et Jerry vont perdre leurs manteaux aux courses de lévriers. Nous y voyons le symbole de la perte progressive de leur identité « Chicago » pour leur nouvelle identité liée à la Floride : leur travestissement en femme permettra aux deux musiciens de se retrouver à *leur place* dans un costume et un genre cinématographique qui leur conviennent.

⁶⁴ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, définition de « Vêtement », in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p.1008.

⁶⁵ Ibid. p.610.

- **La comédie déteint**

Nous remarquons que malgré les codes visuels, les dialogues de la partie I donnent immédiatement le ton comique du film. Il n'est pas question pour Wilder de piéger le spectateur mais de jouer avec des codes et des références qu'il connaît. L'humour désamorce rapidement la gravité instaurée dans la première séquence.

L'exemple du premier dialogue est ici probant. Après la course-poursuite muette qui ouvre le film, les premiers dialogues annoncent le ton véritable de *Certains l'aiment chaud* (séq.3) : Charlie-Cure-Dent, sur le point de quitter le commissaire après avoir vendu son ami Colombo-les-Guêtres, annonce :

« - Je mets les voiles. Si Colombo me voit, goodbye Charlie !⁶⁶ ».

Réponse du commissaire pour le saluer : « - Goodbye, Charlie ».

Cette réplique sera en effet reprise quelques minutes plus tard (séq. 6) par Colombo avant de massacrer pour de bon Charlie et sa bande.



Massacre de la Saint Valentin (00 :20 :00 ; séq. 6))

⁶⁶ “ I’d better blow. If Colombo sees me, it’s goodbye, Charlie. “

- **Fuite de la comédie**

Lors de l'apparition des personnages travestis sur le quai de la gare, le réalisateur exprime clairement le « comique » de la situation : une fois l'effet de surprise passé, les personnages continuent à parler entre eux avec leur voix grave habituelle qui contraste fortement avec leur physique. Quelques plans plus tard en revanche et pendant tout le reste du film, Joe et Jerry parleront avec une voix plus aigue et très caricaturale lorsqu'ils doivent s'exprimer en publique.

Lors de la première projection des rushes du tournage, le public était tellement hilare en voyant les deux comédiens que Wilder décida d'allonger la scène : on assiste donc à des plans de Joe et Jerry séparés par le cadre – alors que cela n'arrive quasiment jamais dans le film comme nous l'avons vu - le but étant de provoquer et maintenir l'effet comique au maximum, tout en isolant le comportement propre à chacun des caractères. Ainsi Wilder prépare le spectateur à assister à une divergence de réaction des personnages face à leur travestissement : tandis que Joe se servira de ses différents costumes pour trouver sa place dans la société et se définir comme individu indépendant, Jerry sera troublé par ses différents rôles à jouer jusqu'à perdre totalement son identité.

Alors que dans *Mam'zelle Charlot* (1915) le spectateur assistait en détail au travestissement de Charlot (de la découverte de la tenue qui allait lui permettre de circuler incognito dans la maison de sa bien-aimée sans éveiller les soupçons du père, jusqu'à l'entraînement pour s'approprier la démarche féminine en passant par la lutte physique de l'enfilage de la jupe), dans *Certains l'aiment chaud* tout le ressort comique tient à l'utilisation de l'ellipse : le spectateur découvre les personnages qu'il avait connus « hommes » tout à coup transformés en « femmes », par la magie du cinéma. Le spectateur est à égalité cognitive avec les personnages : l'effet a été annoncé dans la scène qui précède l'apparition des travestis, et l'attente suscitée par cette annonce vient renforcer l'effet comique de l'apparition. Il n'y a donc pas ambiguïté pour le spectateur, qui est témoin de ce qui se déroule sous ses yeux, notamment, plus tard dans le film, des liens qui vont se créer entre personnages de même sexe.

Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'à partir de leur fuite, les deux héros, comme le spectateur, seront toujours en position de supériorité cognitive par rapport aux autres personnages et notamment aux gangsters. Le spectateur se fait immédiatement complice des deux hommes et sera témoin de toutes leurs aventures. En choisissant de permettre l'identification secondaire du spectateur avec les deux travestis, Wilder contourne la censure et provoque l'adhésion du public qui ne se sent pas « trompé » par le film : Wilder n'impose jamais un point de vue par vision subjective, c'est toujours avec recul et humour qu'il amène sa vision du monde au spectateur qui est lié au voyage initiatique des deux héros concernant le féminisme, le rapport au genre etc.

On peut remarquer que si le spectateur est en focalisation interne avec le couple de musiciens tout au long du film, il doit cependant « prendre parti » lorsque les deux hommes se séparent (lors de l'apparition de Shell Jr. - séq. 12 - et après le concert - séq. 14). Le spectateur s'identifie alors davantage à celui qui *sait* et qui est dans l'action (Joe/Shell Jr.) et observe alors Jerry, qui n'est plus au courant de tout, avec plus de distance. Ainsi le spectateur ne se sent pas directement concerné par la surprenante remise en question de Jerry (séq. 15). Wilder propose à son public d'*observer* ce cas d'ambiguïté sexuelle sans le forcer à s'identifier. Ceci pourrait expliquer que la censure de l'époque ne se soit pas appliquée ici. Cependant, Wilder utilise le *montage filé* de la séquence 14 (durant les deux rendez-vous parallèles de Jerry-Osgood et Joe-Sugar) alors que la mise en scène du film est principalement *classique*. Ce procédé permet au cinéaste de ne pas séparer complètement ses deux personnages et de lier leurs aventures amoureuses. Wilder place ainsi à égalité les deux relations (hétérosexuelle et homosexuelle) dans l'inconscient du spectateur.

A l'époque de l'avènement de la modernité en Europe, le cinéma de Wilder reste néanmoins un cinéma classique : les différents procédés que l'on pourrait qualifier de « non transparents » (montage filé, mise en abyme, etc.) appartiennent en effet à l'esthétique classique car ils sont toujours au service du récit ou relèvent de l'hommage (au muet) ou de l'éloge de l'image et du cinéma.

2. La Floride : territoire de la comédie légère et du burlesque

- **Une toute autre esthétique**

La transition entre les deux parties est également marquée par l'apparition de Marilyn Monroe. Notons que Wilder retarde l'apparition de l'actrice à l'écran en la faisant apparaître 24 minutes après l'annonce de son nom au générique. L'attente profite positivement à l'effet car Sugar remplacera rapidement le rôle occupé par la mafia dans l'intrigue et n'apparaîtra jamais à l'écran en même temps qu'eux⁶⁷. Ceci nous fait penser que les deux musiciens furent moins Chicago et le gang de Spats qu'ils ne courent après Sugar et l'ambiance de la Floride : en effet, Jerry est en proie au doute et à la peur de ne pas être crédible « en femme » à quelques minutes de leur montée dans le train, c'est alors qu'apparaît Sugar, contrastant énormément avec sa féminité irréprochable, subjuguant les deux hommes.

Ces derniers sont alors rappelés à l'ordre par l'annonce d'un vendeur de journaux : dernière *trace* du film noir dans cette partie, ils sont bien les témoins recherchés du massacre de la saint Valentin. Ils imitent alors de plus belle la femme qu'il vient de rencontrer et prennent de train qui les amène sur *leur* territoire : la Floride.

La musique, les couleurs et le rythme sont très différents de l'esthétique de Chicago : la rupture entre les deux genres est clairement marquée par le changement géographique, les palmiers contrastant avec les extérieurs enneigés de Chicago. Les dégradés de gris du film noir sont remplacés par les tenues claires, le sable et les intérieurs blancs de l'hôtel. Les musiciennes courent vers la mer comme les danseuses d'une comédie musicale de Busby Berkeley, la profondeur de champ réapparaît.

⁶⁷ Voir en annexe X le schéma du découpage.



Partie II : La Floride

Le décor est enfin planté pour la comédie burlesque mais aussi 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, avec son déguisement de yachtman myope. Jerry/Daphne, de son côté, semble confinée au burlesque : c'est d'ailleurs par les pieds (dans une version farcesque de Cendrillon) qu'elle rencontre le milliardaire Osgood. Pour Daphne, burlesque 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.

- **Victoire du burlesque**

L'esthétique de ses deux parties soulignent l'hétérogénéité de l'intrigue : c'est la liberté et l'amour qui se concrétisent sous le climat estival de Floride alors que la mort est associée au froid de l'hiver dans un Chicago aux rues obscures.

Contrairement à Chicago où Wilder montrait les musiciens comme un véritable couple à l'identité unique : couple de musiciens, couple de témoins, partenaires de vie (Joe manque ses rendez-vous galants car il est « avec Jerry » - seq. 5) toujours filmés ensemble, la Floride permet aux deux hommes de s'épanouir l'un sans l'autre comme nous l'avons vu (Jerry prend son indépendance vis à vis de Joe grâce à son travestissement). En Floride, les deux hommes sont filmés séparément, ils sont mis en valeur dans leur individualité et les jeux d'acteur respectivement de Tony Curtis et de Jack Lemmon sont alors distincts et d'autant plus appréciables par le public. Ce n'était pas le cas dans la première partie du film.

En revanche, les mafieux ne sont plus mis en valeur par la mise en scène : acculés dès leur arrivée à l'hôtel par l'inspecteur de police puis par le chef de la Mafia, le gang de Spats-Colombo ne survivra pas longtemps. Cette fois ce sont eux qui sont en *décalage* par rapport au territoire et seront finalement « tués par un gâteau », symbole du burlesque : transplanté hors de son territoire, le genre ne survit pas longtemps. Ces mélanges des genres et des personnages archétypes (les musiciens à Chicago et les mafieux en Floride) relèvent déjà d'une idée propre au burlesque : un corps plongé dans un milieu qu'il ne maîtrise plus du tout.

On assiste donc à une victoire finale du burlesque, après que le genre ait enduré et survécu à la première partie du film.

III. Une hétérogénéité *masquée*

« Le sang et les rires, ça ne se mélange pas bien. Ca va faire un bide⁶⁸. »

Le succès du film auprès du public lors de sa sortie aux Etats-Unis et dans le monde, encore aujourd'hui, a bien heureusement contredit la prédiction de David O. Seiznick, producteur du film.

Si finalement le sang et les rires se sont *bien mélangés*, c'est certainement grâce au *style* très particulier de Billy Wilder, que l'on pourrait décrire de façon très succincte comme un mélange de cynisme et d'humour pur, qui a su lier des éléments cinématographiques très hétérogènes au départ en un film finalement très homogène, dans son contenu et du point de vue de *l'esthétique* notamment.

1. Une unité dramatique et esthétique

Malgré le foisonnement des genres au sein du film, **la trame dramatique** est, quant à elle, cohérente et continue tout au long du film. Ainsi le spectateur « pris dans l'aventure » ne se rend pas forcément compte de l'hétérogénéité des genres qui structure le film en profondeur. Le style de Wilder, tout à fait cohérent d'un film à l'autre dans sa carrière, va ainsi *masquer* cette hétérogénéité et revêtir le film du manteau de la comédie.

Certains l'aiment chaud est un **film d'époque** comme nous l'avons vu à propos des costumes : Wilder situe l'intrigue en 1929 pour que le travestissement des héros paraisse plus vraisemblable : « Si tous les costumes paraissent bizarres, alors ceux des travestis ne semblent pas plus singuliers que les autres⁶⁹ » et **l'utilisation du noir et blanc** finit de

⁶⁸ Alison CASTLE, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, p.241 : exclamation de David O. Selznick, directeur de studio lors de la première projection du film.

⁶⁹ Cameron CROWE, *Conversations avec Billy Wilder*, coédition Institut Lumière / Actes Sud, 1999, édition

masquer l'in vraisemblance, alors que la fin des années 50 marque au cinéma le passage généralisé à la couleur, en particulier à Hollywood. Pour se justifier auprès de Marilyn qui n'était pas apparue dans un film en noir et blanc depuis *Chérie, je me sens rajeunir*, et qui exigeait par contrat que ses films soient en couleur, il souligna que le maquillage des deux hommes ne passerait absolument pas en couleur, les rendrait trop grimés, verdâtres et ridicules.

La **musique** participe également fortement à l'homogénéité du film : elle permet à l'auteur de mêler des genres visuellement très différents. La bande-son participe à la caractérisation des personnages : des thèmes de Jazz récurrents accompagnent l'apparition des musiciens, même dans des situations dramatiques (lors de l'assaut de Police dans le Cabaret séquence 4 par exemple) ainsi que Sugar et les gangsters sont toujours précédés par un thème de film noir.

Wilder a un don pour ce qui tient à l'évitement de tout pathos ou toute lourdeur dans ses films, sans pour autant chercher à révolutionner une certaine forme classique, qu'il portera à son apogée. Ce don se manifeste ici par la légèreté apportée par le rythme du récit et des dialogues.

2. La poursuite comme fil conducteur

La *poursuite* est un motif utilisé dans différents genres (burlesque, film de gangsters, cartoon...) qui sera récurrent durant tout le film, sous différentes combinaisons. L'*ouverture* d'un film met généralement en place ses fondements et sa structure. Dans *Certains l'aiment chaud*, Wilder met en place dès l'incipit un rapport de poursuivi/poursuivant (ici les mafieux et la police) qui sera le *fil conducteur* de tout le récit. Notons qu'au delà de ce rapport fondamental, l'auteur nous indique immédiatement que dans le film, il y a *tromperie sur la marchandise* (on comprend qu'il

française 2004, p.46.

s'agit de faux croque-morts et que le cercueil contient en réalité de l'alcool) et place le spectateur en *témoin*. Wilder annonce au spectateur que le faux et la dissimulation seront la base du récit, et pose ainsi la *distance* comme principe.

- **Le rythme**

La poursuite implique un *rythme* soutenu. Le film tout entier repose sur ce fil conducteur, il se doit donc d'être parfaitement rythmé afin de tenir le spectateur en haleine. Tant que le spectateur est tenu par l'intrigue et le rythme, il n'est pas tenté de remarquer la grande hétérogénéité des formes qui composent le film.

Le rythme du film est tout d'abord servi par l'utilisation du montage : en effet nous pouvons remarquer que le **montage** souligne souvent le rythme d'une réplique. C'est par exemple le cas lorsque Jerry/Daphné tente de se contrôler en se répétant qu'il est une femme. Le lancinant « Je suis un fille, je suis une fille, je suis une fille.⁷⁰ » est renforcé par le plan de coupe sur les roues de la locomotive : la cadence du mouvement circulaire, le bruit de la locomotive mais aussi un court morceau de musique renforcent ainsi l'obsession du personnage en plus de suggérer au spectateur l'approche de la Floride.



Dans le train couchette, plans successifs (00:35:15 et 00:35:20 – seq. 9)

⁷⁰ « I'm a girl, I'm a girl, I'm a girl. »

Le débit des **dialogues** participe également au rythme soutenu du film : les acteurs répliquent et se répondent du tac au tac comme s'ils battaient tous ensemble la même mesure. Parmi les très nombreux exemples du film, outre les plus connus, nous pouvons citer la rencontre entre Jerry/Daphne et le milliardaire : après avoir replacé la chaussure de Daphné, Osgood se présente : « Je suis Osgood Fielding troisième du nom.⁷¹ » ce à quoi Daphne répond immédiatement : « Je suis Cendrillon, deuxième du nom !⁷² ». Wilder soigne chaque instant de son film avec précision et humour.

Au cours du film les personnages sont régulièrement amenés à s'interrompre, à terminer les phrases de l'autre ou encore à les préciser : ainsi le rythme des dialogues est modulé. De même, un élément extérieur peut arrêter net un dialogue et précipiter l'action : lorsque le couple Daphné-Joséphine suscite le doute de Sweet Sue sur le quai de la gare de Chicago, le conducteur du train y coupe court en annonçant le départ imminent du train. Le scénario nous conduit ainsi à la séquence suivante sans temps morts. Fidèle à son maître Ernst Lubitsch, Wilder évite ainsi tout encombrement du récit et favorise la légèreté du rythme et des dialogues.

L'ellipse, forme de montage par extension, qui sert évidemment le rythme du film, est parfois également un ressort comique du film. Par exemple au début du film, un premier plan nous montre Joe proposant de jouer leurs manteaux aux courses de lévriers (« Ecoute, idiot, Il est à 10 contre 1. Demain on aura 20 pardessus !⁷³»). Le second plan nous montre les deux personnages frigorifiés dans la rue sans manteau.

⁷¹ " I'm Osgood Fielding the third."

⁷² " I'm Cinderella the second !"

⁷³ " Look, stupid, he's 10 to 1. Tomorrow we'll have 20 overcoats !"



Chicago, deux plans successifs (00:11:33 - 00:11:34 – seq. 4 puis 5)

Plusieurs heures se sont écoulées entre les deux plans mais c'est l'imaginaire du spectateur qui, par déduction, comble ce manque d'information.

Nous assistons donc à un présent diégétique « accéléré ».

La **mise en abyme** (d'une information, du cinéma, d'un genre etc.) peut, comme nous l'avons vu, jouer le rôle de clin d'œil inséré par l'auteur, ou lui permettre d'engager, sur le mode de l'humour et de l'autodérision, une critique sur sa propre œuvre, voire sur le genre auquel elle appartient. Ce procédé permet également de créer du trouble dans la convention narrative et participe ainsi au rythme du récit car il permet de *donner le tournis* au spectateur qui rapidement ne sait plus qui parle (l'auteur ? le personnage ? le personnage joué par le personnage ?...)

Ainsi, l'hétérogénéité des genres nourrit le rythme du film et le rythme soutenu du film permet de masquer l'hétérogénéité de ce dernier. Ce cercle vertueux permet à Wilder de jongler avec humour avec les sentiments du spectateur et ainsi d'imposer en sous main sa vision du monde au public.

- **Acteur/témoin : réversibilité du statut des personnages**

On peut remarquer qu'il y a très peu de miroirs dans le film de Wilder (nous en avons relevé deux qui servent). On peut se demander si le but de l'auteur n'est pas

d'utiliser directement le spectateur comme reflet des situations qui se déroulent sous ses yeux. Comme l'inspecteur de police, le spectateur a un rôle de témoin de l'intrigue qui se déroule sous ses yeux. Il est à égalité cognitive avec les deux héros la plupart du temps, et en particulier avec Joe lorsque les deux musiciens ne sont plus « sur la même longueur d'onde » (notamment lorsque Joe décide de séduire Sugar en se déguisant).

Dans la première partie (Chicago) les deux musiciens sont davantage témoins qu'acteurs des situations qui les entourent.

Les musiciens sont en effet introduits par un plan d'ensemble sur eux, alors que la caméra vient de parcourir la salle du cabaret au son de la musique de jazz. Ils discutent de leurs problèmes de loyer et de dettes, comme un vieux couple, puis Jerry signale en regardant le public que les ennuis vont arriver : en un contrechamp, nous découvrons un client du cabaret bourrant sa pipe avec son insigne officiel. Les musiciens sont donc les premiers à voir et à deviner la rafle à venir.

Ensuite, ils continuent à être comme les intermédiaires du spectateur, puisque nous les voyons arriver dans deux situations qui ne les attendent pas : au bureau de l'impresario Poliakoff à la recherche de musiciens femmes pour l'orchestre de Sweet Sue ; dans le garage de Charlie Cure-dent, où ils pénètrent pour chercher la voiture de Nellie tandis que les truands jouent aux cartes. Dans les deux cas, ils interviennent dans des situations nullement faites pour eux, là où on ne les attend pas : voyeurs par effraction, tel un spectateur de cinéma. Mais ensuite, au parking, ils assistent, cachés, à l'exécution de la bande de Charlie. Cette situation de témoins combine alors les deux thématiques de l'orchestre et du crime : ils se déguisent en femmes pour échapper aux gangsters et rejoindre l'orchestre de Sweet Sue.

Dans la scène de la gare, scène de transition, nous voyons Sugar de face, en plan américain, portant une jupe semblable, qui marche derrière les deux hommes ; puis la caméra l'accompagne en travelling arrière et s'attarde sur eux lorsqu'elle leur passe devant. Elle est alors vue de dos, par eux, exactement comme Géraldine et Joséphine

nous étaient apparues, seule change la musique : jazzy et entraînante pour le tandem, elle devient plus romantique et envoûtante pour la star.

On retrouve ici cette réversibilité du témoin et de l'acteur : personnages en fuite, donc acteurs de l'action, ils deviennent témoins lorsque Sugar les précède et reproduisent sur l'écran la réaction du spectateur devant l'actrice. Wilder accentue d'ailleurs cette position de spectateur en introduisant un rappel de la fameuse scène de *Sept Ans de réflexion* : cette fois-ci, Marilyn n'est pas déshabillée par l'air ascendant d'une bouche d'aération, mais effarouchée par le jet de vapeur horizontal d'une locomotive. Certes, d'un point de vue narratif, elle constitue, pour ces deux hommes, une tentation et donc un nouveau motif de prendre le train ; mais la similitude formelle indique plutôt une identification qui se noue entre cette femme et les deux hommes qui deviennent deux femmes.

Dans la seconde partie ils deviennent alors témoins d'un monde féminin, en même temps, pour nous, qu'ils sont les acteurs du récit. Les mouvements de la caméra se retrouvent dictés par leur statut de témoin : pour filmer l'agence d'impresario où ils cherchent du travail, un long travelling les suit dans les couloirs tandis que pour nous montrer le monde des femmes, un travelling arrière les précède dans le wagon réservé aux musiciennes de Sweet Sue.

Le retournement du témoin en acteur se marque alors par une figure filmique récurrente, le comique de duplication : ce qui est dit ou entendu une fois est repris activement à l'image par un des protagonistes. Une occurrence principale en est l'apparition de Joe en milliardaire dans son fauteuil en osier, qui découle de la confiance faite par Sugar à Joe : elle cherche un millionnaire.

Or à plusieurs reprises Wilder procède ainsi : lorsque Joe interdit à Jerry de quitter sa couchette même pour boire, il lui dit au pire de « tirer le signal d'alarme » ; c'est ce que fera Jerry plus tard, taquiné par la meute de filles dans sa couchette. De même, lorsque Charlie dit aux policiers qu'il a guidés vers le cabaret clandestin : « S'ils me voient, ce sera Good Bye Charlie. », Spats Colombo lui répétera la même phrase après son exécution. Humour - noir - de la répétition qu'on retrouve dans la réponse de Joe à Sugar déçue de

voir que les milliardaires ont soixante-quinze ans : « Ça donne à une fille trois fois le temps de réfléchir. », sous-entendu, à ne pas épouser un millionnaire, tandis qu'un peu plus tôt elle lui confiait naïvement, « J'ai vingt-cinq ans, ça donne à une fille le temps de réfléchir. », sous-entendu, à épouser un millionnaire.

Cette réversibilité du statut d'acteur à celui de témoin de l'intrigue peut être considérée comme une mise en abyme du récit filmique et de la position du spectateur à la fois voyeur/témoin de ce qui se déroule sous ses yeux et en même temps acteur social « dans la vraie vie » où se jouent les mêmes enjeux que ceux du film.

À tous points de vue, *Certains l'aiment chaud* est donc une parodie : un couple d'hommes parodie les couples traditionnels dans un film qui parodie des films comme le *film policier* ou encore la *comédie à la Capra*, deux genres qui sont finalement les deux faces d'un même jeu de rôles : le jeu du faux semblant. Ce film met donc en scène le jeu du vrai et du faux, le jeu des apparences à tous les niveaux (genres cinématographique, jeux de mots, objets, déguisements, identités, motivations des personnages) et suppose que toutes relations sociales ou sentimentales fondées sur la séduction recèlent une part de mensonge.

Une question se pose alors : pourquoi un « travestissement » général du film ? Si le travestissement des personnages principaux dans le film est motivé par les raisons de l'intrigue, qu'en est-il du travestissement du film ? En d'autres termes : quelle est l'utilité du masque pour Wilder et quel(s) message(s) l'auteur fait-il passer à travers le corps travesti des personnages, et le corps travesti du film lui-même ?

Nous allons tenter de répondre à ces questions en étudiant le rapport que le film a entretenu avec son époque et ses spectateurs et comment il est perçu aujourd'hui. Nous tenterons également d'élever l'idée du masque à un degré supérieur en posant l'hypothèse que le travestissement s'applique également à l'auteur lui-même, à sa parole d'artiste et d'individu social.

Le film comme représentation d'une société de travestis



Marilyn Monroe, accompagnée de son mari Arthur Miller, lors de la première du film à Broadway

I. Une mise en scène de la société de 1959 :

Visée politique du travestissement

1. Transgression du Code, de tous les codes : un film libre et subversif travesti en comédie politiquement acceptable

- Le masque des réalisateurs face à la censure

Là où il y a *dissimulation*, il y a frontière et lutte : ainsi, dans le film, les faux croque-morts se déguisent contre les policiers ; le policier se fait passer pour un client contre les truands... Mais cette lutte prend aussi la forme de la *séduction* : le second déguisement majeur, celui de Joe en Shell Jr., lui permet de séduire Sugar.

On saisit ici la charge critique de la dissimulation : se travestir, c'est détourner un code pour mieux parvenir à ses fins. Joe déguisé en millionnaire agit comme Spats Colombo qui maquille son cabaret en pompes funèbres : il présente la façade socialement acceptable. Trafiquer et séduire sont les deux faces d'une même entreprise de détournement des codes sociaux implicites, qui suppose toujours *une connaissance de ces codes* : c'est bien le cas pour Joe qui a recueilli les confidences de Sugar dans le train concernant son goût pour les milliardaires à lunettes.

Pour cette raison, la figure de la dissimulation trouve ses plus forts effets dans le travestissement, ce franchissement des genres révélant beaucoup des présupposés qui gouvernent les relations des hommes et des femmes, tout autant que l'ambivalence sexuelle que ceux-ci sont censés occulter.

La question de la place des artistes et de leurs productions au cœur du quotidien se pose alors : de quelle façon ils énoncent, dénoncent, anticipent, mais aussi, avec le recul du temps, quelle est la marque laissée en nos mémoires, quel est le présent continu d'une œuvre.

Lors d'une interview avec le journaliste G. Charbonnier, C. Lévi-Strauss répond à la question de la fonction de l'art dans les sociétés primitives et dans nos sociétés

contemporaines et explique que : « [l'artiste] ne peut ou ne veut pas reproduire intégralement son modèle, et il se trouve donc contraint de le signifier. Au lieu d'être représentatif, l'art apparaît ainsi comme un système de signe⁷⁴. ». Ainsi on peut en déduire que l'artiste représente en *sous-main* un monde et une réalité qu'il estime être la vérité, et peut ainsi *signifier* et dénoncer librement, de façon masquée, le monde qui l'entoure. Un film ne présentera jamais le monde tel qu'il est : il peut seulement le représenter, c'est à dire en donner une représentation de type symbolique.

A la question « Comment Wilder a pu faire son film malgré la censure ? » nous avons répondu que c'est par le biais du travestissement de sa parole : le *masque* dissimule et trompe, cachant l'identité du personnage (ou du film) qui le porte, il « crée ainsi une forme d'impunité, il ne peut être responsable de ce qui n'est pas lui, tout lui est permis et on ne lui refuse rien. Il peut se permettre des gestes et des mots défendus et transgresser toutes les règles établies avec insolence, il n'y a plus d'interdit.⁷⁵ » Le travestissement permet ainsi de libérer les pulsions.

Voyons à présent quelles transgressions Wilder a pu effectuer avec son film à l'époque, à la fin des années 50 aux Etats-Unis.

- **L'amour libre : homosexualité et ménage à trois.**

Nous l'avons déjà vu partiellement, le film met en scène l'ambiguïté sentimentale entre personnages de même sexe et représente à sa façon l'homosexualité à une époque où cette représentation à l'écran était proscrite par la censure.

Didier Roth-Bettoni, auteur d'un ouvrage sur l'homosexualité au cinéma, explique que dès les débuts du cinéma, à l'ère du muet et du burlesque, leur accoutrement sert de cachette à ce que les mœurs du temps ne peuvent tolérer : « On trouve beaucoup de

⁷⁴ Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, 10/18, 1961.

⁷⁵ Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'Esthétique*, définition de « Masque », PUF, coll. « Quadrige », 2004, p.1043.

travestis dès le début de l'histoire du cinéma. Comme, pendant très longtemps, personne ne pouvait ouvertement représenter l'homosexualité, on introduisait une interrogation sur la sexualité par le biais de l'accoutrement⁷⁶ ». Wilder semble ici ne pas déroger à la règle et aller même plus loin encore.

Le spectateur assiste tout au long du film à des scènes ambiguës de différentes natures, comme nous l'avons vu : des scènes d'homosexualité *visuelle*, du fait du travestissement d'un des personnages (deux femmes semblent s'embrasser alors qu'il s'agit d'un baiser hétérosexuel par exemple) et des scènes où l'homosexualité est *latente* aux yeux du spectateur averti de la situation (car visuellement la situation met en jeu deux personnages de sexes opposés).

- Homosexualité visuelle :

Un cas caractéristique de l'homosexualité *visuelle* : à la fin du film Joséphine et Sugar, qui découvre alors la véritable identité de son amie.



Avant la fuite finale de tous les protagonistes (1 :52 :30)

- Hétérosexualité visuelle, homosexualité latente :

⁷⁶ Didier ROTH-BETTONI, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2^e éd., 2007

Le groom de l'hôtel harcèle Joe /Josephine. Il s'agit d'un comique de répétition parmi d'autres dans le film : le groom réapparaissant de temps en temps comme un leitmotiv burlesque.



Première journée à l'hôtel pour Josephine (00 :51 :34)

En revanche le couple Daphné-Osgood se rapproche énormément au fur et à mesure que le film avance jusqu'à danser un tango endiablé, seuls sur la piste de danse.



Un couple danse jusqu'au bout de la nuit... (1 :24 :00)

Wilder termine cette scène par un plan sur les musiciens, yeux bandés, suggérant qu'il se passe sur la piste des choses qui ne sont pas montrables mais qui pourtant sont assez réjouissantes (ils finissent la chanson par un cri enthousiaste).



Les musiciens aux yeux bandés (1 : 24 :23)

On peut remarquer que quelques années plus tard dans *Avanti !* (1972) Wilder réutilisera la même allégorie des musiciens témoins : dans ce film, c'est le valet de chambre de l'hôtel qui évoquera le couple illégitime qui « faisait jouer les musiciens jusqu'au bout de la nuit ». Là encore il s'agit d'un orchestre dans un hôtel et du dernier couple de la nuit. Voici un parmi beaucoup de rapprochements que l'on peut faire entre ces deux films.



Dans *Avanti !* (1 :15 :41) l'une des nombreuses apparitions des musiciens témoins au cours du film

Plus tard, dans la célèbre scène finale de *Certains l'aiment chaud*, Jerry n'avoue sa masculinité qu'après plusieurs arguments prétextes pour refuser le mariage. Quand il

reprend enfin sa voix masculine et avoue « Je suis un homme !⁷⁷ » en ôtant sa perruque, mais en gardant ses boucles d'oreilles et son maquillage, il reçoit une réponse imparable de son soupirant : « Personne n'est parfait !⁷⁸ ». L'absurde absolu de la situation l'empêche alors de retrouver son identité. Il reste fiancé en travesti, quoi qu'il fasse. Le dialogue amène ici à penser que depuis le début la personne la moins dupe de la situation est en réalité Osgood, ce qui donne un retournement de situation final des plus drôles mais également des plus curieux. Le spectateur ne s'y attend pas et c'est la surprise qui crée le comique de la situation tout en amenant le spectateur à se poser, consciemment ou non, des questions essentielles. Wilder l'incite ainsi à revoir le déroulement du film d'une autre manière : Osgood pourrait aimer Daphné sachant qu'elle n'est pas une femme.

Certains l'aiment chaud est un film de duos et plus précisément de couples. La comédie permet de montrer des couples avec toutes les configurations possibles, couples hétéros (Sugar/faux milliardaire qui redevient Joe à la fin du film ; la chef d'orchestre et son adjoint) mais surtout couples homos, sujet tabou dans le cinéma hollywoodien : couples gays (Joe/Jerry au début du film fonctionnent comme un couple ; Jerry/Osgood à la fin du film) et lesbiens (Sugar/Josephine lors de la scène du baiser ; les deux héros travestis en Joséphine/Daphné).

Les plans, le plus souvent américains, isolent ces duos. Quand le plan s'élargit, c'est pour y inclure un tiers, le duo devenant alors trio. Le trio amoureux le plus évident du film étant celui de l'affiche : Sugar-Joe-Jerry. Au cours du film le spectateur ne sait plus si Jerry est jaloux de Joe car il a réussi à séduire Sugar ou bien s'il est jaloux de Sugar car elle lui vole son partenaire de toujours. De même lorsque Joe fait une scène à Jerry après qu'il ait accepté la demande en mariage d'Osgood, on peut se demander si ce n'est pas par peur que son ami lui échappe.

⁷⁷ " I am a man ! "

⁷⁸ " Nobody is perfect ! "

Le thème du trio amoureux (ou du ménage à trois) a servi de base d'autres comédies : on peut penser à *Sérénade à trois*⁷⁹ d'Ernst Lubitsch ou *Indiscrétions*⁸⁰ de George Cukor, l'intrigue brochant sur la composition / décomposition / recombinaison du trio. Notons que la figure du trio est également présente dans d'autres films de Billy Wilder comme *La scandaleuse de Berlin* (la « congresswoman » / le capitaine / la chanteuse de cabaret), *Sunset Boulevard* (le scénariste / la star déchue / le chauffeur) ou encore *Sabrina* (les deux frères Larrabee et la fille du chauffeur interprétée par Audrey Hepburn).

Nous voyons donc que Wilder n'hésite pas à proposer une double lecture de son film au spectateur, et contourne habilement la censure concernant l'interdiction de représenter l'homosexualité et les amours libres grâce à l'humour et au travestissement.

- **L'impuissance**

Le challenge de traiter les questions de sexualité par la comédie pousse Wilder à aborder plus frontalement certains sujets sensibles comme l'impuissance. Avec son coscénariste I. A. L. Diamond, il utilise cet argument comme prétexte de séduction dans la scène entre Sugar et Shell Jr. sur le yacht (seq. 15), trouvant l'angle idéal pour faire accepter une audace aussi croustillante.

« Nous avons réfléchi et nous sommes posés la question suivante : qu'y a-t-il au monde de plus excitant que de séduire Marilyn Monroe ? Et nous avons trouvé la réponse : être séduit par elle bien sûr⁸¹ ! »

En faisant de Sugar la meneuse de jeu, ils inversent les rôles et établissent ainsi un face à face original. Le revirement est suffisamment cohérent pour pousser Sugar à exercer ses talents sur un pauvre (mais ravi) Joe qui a bien du mal à feindre le désintéret.

⁷⁹ titre original : *Design for living* (1933)

⁸⁰ titre original : *The Philadelphia Story* (1940)

⁸¹ Alison CASTLE, sous la direction de, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, p. 286. (traduction de l'interview réalisée en anglais)

La durée de la scène, celle des baisers (entrecoupés par la mise en scène) ainsi que les allusions grivoises (à 1 :20 :00 l'angle de prise de vue montre la jambe de Tony Curtis qui se dresse au second plan pendant le baiser torride de Sugar) la rendent particulièrement érotique. Marilyn, lascive et déshabillée exécute avec talent les indications données par le metteur en scène.



Sur le yacht lors de la scène de séduction entre Sugar et Shell Jr. (1:19:45 - Seq. 15)

Le génie de cette séquence vient de l'inversion des rôles, encore une fois. Non content de se retrouver en tête à tête avec l'Idéal féminin, Joe, prétendant être impuissant, va parvenir à se faire séduire passivement par Sugar, toute entière engagée à relever le défi. Ainsi, Billy Wilder déplace les tabous et les conventions et crée une scène d'une intelligence jubilatoire.

Outre l'impuissance, l'un des motifs principaux dans les scénarios de Wilder concerne les problèmes engendrés par les relations amoureuses. Dans ses films, ces relations sont souvent fausses, truquées ou basées sur l'absence de l'autre. L'un des sujets récurrents est d'ailleurs *l'adultère* : dans *Sept ans de réflexion*⁸² (dont c'est le sujet principal du film) mais aussi dans *Avanti !*, *Ariane*, *Sabrina*, *Uniformes et jupons courts*, *Assurance sur la mort* et *La Garçonnière*.

⁸² Titre original : *The Seven Year Itch* (1955)

- **L'alcool et la violence**

L'alcool de contrebande représentait un tabou quelques années auparavant (il était même banni pendant la prohibition en 1929), mais est toléré en 1959. Nous avançons comme hypothèse qu'il sert à Billy Wilder de « transfert de tabou » dans le film : il représente ainsi ce qu'il est interdit de montrer à l'écran comme la violence en général et le sang en particulier. En effet, si on ne voit pas le sang couler, à chaque fusillade un liquide s'écoule pourtant (l'alcool du cercueil ou encore l'essence lors de la fusillade du garage).



Premières minutes du film : lors de la fusillade entre le faux corbillard et la police (00 :03 :00)



Parti I à Chicago pendant le massacre de la St Valentin : on ne voit pas les corps tomber, mais le tuyau d'essence tombe « raide mort » (00 :20 :15)

Ainsi, le détournement des composants du film permet à l'auteur de contourner la censure concernant le sexe, la violence et les « bonnes mœurs », notamment la question de l'homosexualité comme nous l'avons vu. Au delà du contournement du Code Hays, ce détournement permet également à l'auteur d'introduire des notions morales qui ne sont pas habituelles pour l'époque comme la remise en question de la suprématie masculine par exemple.

- **Initiation au féminisme : analyse de séquences**⁸³

Si nous ne pouvons pas toujours parler d'intention de la part de l'auteur, nous parlerons néanmoins d'intuition : certaines scènes significatives éclairent les différents aspects de l'éventuel *message féministe* transmis par Wilder à travers le film.

Le réalisateur prend ici pour cible le mâle dominant, au point que le film semble parfois être un réquisitoire à peine voilé contre la masculinité abusive et pour une émancipation sociale du sexe dit « faible ». Les héros ont une conception bien définie des relations avec les femmes. Jerry semble être plus timide et réservé au quotidien mais montre rapidement un penchant proche de celui de Joe, abonné aux conquêtes d'un soir et allergique aux relations durables.

Dans un décor et un climat paradisiaques, l'arrivée en Floride accentue la faiblesse des pulsions, les réflexes mécaniques de séduction : les milliardaires au regard avide, parfaitement alignés sur la terrasse de leur hôtel, sont d'ailleurs prêts à donner l'assaut, à bondir sur le nouvel arrivage de chaire fraîche.

A travers les personnages masculins, la femme est d'abord destinée au plaisir et au strict utilitaire (il y a l'exemple de la secrétaire du producteur, bien pratique pour dénicher des contrats pendant la journée et flirter le soir après le travail). Les deux musiciens en viennent à rendre leurs encombrantes congénères enfin nécessaires quand vient le

⁸³ Inspirée d'une analyse de : Stéphane BEAUCHET, *analyse et critique du film*, sur « DVD Classik », 11 septembre 2011.

moment de se travestir en Joséphine et Daphné. Ils s'inspirent alors de leur propre vision d'une Femme qu'ils ne connaissent pas (« *C'est un sexe complètement différent !*⁸⁴ »).

Au cours du film, le spectateur assiste alors à différents cas de figure : la chef d'orchestre incarne une maîtresse-femme qui fait marcher à la baguette son petit monde et plus particulièrement son adjoint. Lors de l'irrésistible scène de danse, Daphné conduit la danse avec Osgood. Au même moment, sur le yacht du milliardaire, Sugar prend les choses en main lorsqu'il s'agit d'échauffer un Joe en milliardaire faussement insensible. Le recours au montage alterné et le glissement d'une scène à l'autre, soutenu par un effet de travelling accéléré, soulignent que les rôles de l'homme et de la femme ne sont jamais, n'en déplaise aux conventions, figés et peuvent glisser de façon subtile. Billy Wilder inverse les rôles et montre que les femmes peuvent aussi avoir le pouvoir sur les hommes.

Wilder et Diamond mettent donc à mal les deux hommes à travers ce *parcours initiatique* qui va radicalement changer leur vision du monde, leur mode de vie, les rapprocher de cette femme qu'ils dénigrent, et transformer leur machisme envahissant en qualité comique. En obligeant les deux musiciens à passer de l'autre côté, dans l'autre genre, et en transformant le regard qui se pose désormais sur eux, Wilder trouve le moyen de déstabiliser le mâle dominant en confrontant son nouvel état de femme à ses comportements passés. Son point faible est atteint : il se retrouve désarmé, affaibli, rabaisé à l'état de celles qu'il dénigrait il y a peu. Quand Daphné s'étonne de son succès (« Je ne suis même pas jolie... »), Joséphine lui répond alors : « Ils s'en fichent : tu as une jupe, c'est comme un chiffon rouge pour un taureau. »⁸⁵

Ce passé pas encore révolu est cristallisé par le jeune groom entreprenant que Wilder n'hésite pas à tourner en ridicule. Le réalisateur rend le personnage aussi grotesque que comique par le décalage caricatural entre sa jeunesse, sa petite taille, son apparence frêle et un discours orienté, assumé et automatisé : « *Oh, tu veux voir mon permis de*

⁸⁴ Jerry : "I tell you it's an all different sexe !" (00:24:44 – seq. 7)

⁸⁵ Jerry : "Look at that, I'm not even pretty !"; Joe : " They don't care. You're wearing a skirt. It's like waving a red flag to a bull" (00:52:25 -seq. 11)

conduire ?»⁸⁶ réplique-t-il à Josephine qui lui fait entendre qu'il est trop jeune pour s'intéresser aux filles. Ce jeune groom, utilisé comme un miroir, synthétise ce qu'a pu être Joe auparavant : rentre-dedans, désagréable, guidé par le sexe et considérant la femme comme un objet à sa disposition. Désormais "devenu femme", Joe change de point de vue et de position sociale, devient à son tour la victime d'assauts répétés. En toute logique il ne les supporte pas et tente par tous les moyens de les esquiver.

Jerry, qui lui aussi aimerait au départ balader ses mains sur le corps de Sugar, doit supporter les avances d'un vieux milliardaire qui lui impose les siennes. Cette première étape est comme une brève revanche de la femme sur l'homme, un juste retour des choses pour les auteurs qui, après avoir été complices de la situation (on sent presque que Wilder pourrait facilement se retrouver dans quelques-uns de ces penchants trop masculins) font la démonstration inverse par l'absurde, utilisent un contrepoint inattendu. Encore un indice de l'éventuel penchant féministe de Wilder à travers le film.

On remarque d'ailleurs que la Femme vue par les deux scénaristes est plutôt décomplexée : elle n'est pas seulement la sage ménagère vantée par la culture de masse mais elle a aussi envie de faire la fête, de s'amuser. Elle aussi aspire à la liberté mais se trouve enfermée dans un rôle que la société a soigneusement limité. Joe et Jerry, logiquement surpris du contraste entre la réalité et leur vision de la Femme, n'en reviennent pas de voir ces demoiselles frivoles portées sur la boisson et la fête.

Ce qui aujourd'hui nous apparaît comme une vision machiste de la femme (la naïveté assumée de Sugar en particulier) peut être considérée pourtant comme une vision *progressiste* et donc en quelque sorte *féministe* de la femme de la part de l'auteur : dans le film, les femmes sont notamment représentées comme des être indépendants, libres, aussi sarcastiques que les hommes (la secrétaire de l'agence pour l'emploi la première, mais également Sweet Sue et son autoritarisme qui contraste avec son nom : Douce), aussi frivoles et dépravées aussi (des filles du cabaret au début – séquence 4 – aux « sages » musiciennes de la compagnie – séquence 10).

⁸⁶ Groom : "Oh, you wanna see my driver's licence ?" (00 :51 :51 – seq.11)

Wilder prend l'attente du spectateur à contrepied et ne propose pas une image de la femme parfaite (Marilyn Monroe à l'affiche) ni supérieure à l'homme (conclusion que l'on pourrait attendre suite au voyage initiatique de ses deux héros) : il place hommes et femmes sur un pied d'égalité.

Cette volonté de s'écarter d'une vision binaire de la société et de ses enjeux (le bien / le mal, homme / femme, supérieur / inférieur, etc.) se retrouve dans toute l'œuvre de Billy Wilder qui propose au spectateur une vision assez désabusée du monde, et se trouve par là même en capacité de l'analyser en profondeur dans toute sa complexité.

à propos des *Dynamiques du plaisir* (1975) de Laura Mulvey, Casetti explique⁸⁷ que d'après l'auteur, les plaisirs offerts par le cinéma classique ont toujours été principalement masculins. Il s'agit du *voyeurisme* (avec comme objet la femme, source d'excitation) et du *narcissisme* (avec comme objet l'homme, le héros, source d'identification) : « *Dans le cinéma classique, c'est l'homme qui, à l'écran, parcourt continuellement la scène des yeux, alors que la femme se montre aux regards des autres ; l'un regarde, l'autre est regardé.* » Ainsi on retrouve un système binaire comprenant l'homme - actif et la femme - passive. Voici, dans les grandes lignes, le tableau dessiné par Mulvey : « *Le cinéma classique attribue la possession du regard à l'homme, qu'il soit personnage ou spectateur, et de cette façon il dévalorise la femme, simple icône à contempler.* » Pourtant, nous pouvons remarquer qu'en travestissant les deux hommes, Wilder propose dans son film un schéma assez différent en proposant une lecture aussi jouissive pour les deux sexes : le voyeurisme s'appliquant également au spectateur assistant avec plaisir au voyage initiatique des deux « héros », et le narcissisme des femmes étant possible avec l'identification aux différentes figures féminines proposées par l'auteur.

Certains l'aiment chaud est tout entier articulé autour de la notion de *voyage* : dans sa structure comme nous l'avons vu avec le voyage des deux travestis de Chicago à la Floride, mais également au niveau des enjeux de l'intrigue car il s'agit du voyage de

⁸⁷ Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. Armand Colin cinéma, 2005, p249.

deux corps masculins vers de nouveaux horizons féminins et de l'initiation de leurs esprits quelque peu étriqués vers une (re)découverte du monde et des femmes.

Dans le dictionnaire des symboles, on peut lire que « Le symbolisme du voyage, particulièrement riche, se résume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité, dans la recherche et la découverte d'un centre spirituel. (...) Le voyage c'est encore (...) la série des épreuves préparatoires à l'initiation⁸⁸. » En effet le film de Wilder pourrait se résumer à ce voyage initiatique qui fait traverser l'Amérique aux deux personnages principaux et va radicalement les transformer. Le reste de l'intrigue n'est que prétexte à ce voyage (nous l'avons vu, Wilder expédie les éléments qui concernent les mafieux à la fin du film). On peut lire également, toujours à propos du voyage : « *Le voyage exprime un désir profond de changement intérieur, un besoin d'expériences nouvelles, plus encore que le déplacement local. Selon Jung, il témoigne d'une insatisfaction, qui pousse à la recherche et à la découverte de nouveaux horizons.*⁸⁹ » En d'autres termes, un voyage, quelque soit sa motivation initiale, est avant tout un voyage à travers soi-même.

2. Réception du film

Le contournement de la censure, la représentation critique de la société, la remise en cause des codes sociaux impliquent une relation particulière entre un film et son public. Nous allons voir dans un premier temps ce qui a été analysé d'un point de vue théorique sur ce rapport film-spectateur en prenant comme référence un film travesti comme *Certains l'aiment chaud*, puis nous mettrons le film en écho avec d'autres films de la même époque qui ont contourné les règles dans les mêmes conditions afin de comparer les moyens mis en œuvre.

⁸⁸ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, définition de « Voyage », in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p. 1027.

⁸⁹ Ibid.

- **Avis de la population américaine**

Le film sort en mars 1959 aux Etats-Unis et provoque peu de remous, exceptés quelques opposants de l'église américaine qui demandent la censure intégrale de la fin du film, à cause des scènes où *un homme accepte la demande en mariage d'un autre homme, et une femme embrasse une autre femme*. Le film est également interdit à Memphis et au Kansas, le travestissement étant « trop dérangeant pour la population⁹⁰ ». Ce qui n'empêcha pas Wilder d'obtenir son plus grand succès commercial, *Certains l'aiment chaud* devenant le troisième au box-office cette année-là. Il fit 4 millions d'entrées en France. Le film ne remporta pourtant qu'un seul Oscar, pour les costumes. C'était l'année où *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) a tout remporté. Wilder se rattrapera aux Golden Globes avec le prix de la Meilleure Comédie tandis que Jack Lemmon et Marilyn Monroe seront récompensés. Depuis, *Certains l'aiment chaud* a été élu par les critiques américaines « meilleure comédie de tous les temps ».

- **Influence du film sur le spectateur**

Edgar Morin dans *Le Langage cinématographique* (1992) rappelle que « “Le monde est un théâtre”, disait Shakespeare. Le cinéma, par un acte pourrait-on dire de magie démystificatrice, peut nous donner à voir cette comédie aux multiples visages qu'est la vie sociale. Cette comédie révèle la vérité autant qu'elle la camoufle : nos masques - je veux dire nos visages - nos rôles - je veux dire nos propos - nous servent, en même temps, à nous exprimer et à nous camoufler. La vérité n'est pas un Graal ultime à conquérir : c'est une navette incessante qui circule de l'observateur à l'observé, de la science au réel⁹¹. »

⁹⁰ Sources : Alison CASTLE, sous la direction de, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, p. 297.

⁹¹ Edgar MORIN, *Le Langage cinématographique*, préface au panorama du film ethnographique et sociologique de Luc de Heuss, 1992, site Art in Situ.

A la différence de l'interdit qui se fonde sur les lois, la censure est plus circonstancielle. Ainsi le Code Hays, qui prenant soin de noter tout ce qui ne devait pas être montré ni dit à l'écran, a pu être l'objet de détournement : des interdits aussi explicites favorisent les processus de détournement en usant des moyens immenses de la suggestion.

Moins de dix ans avant qu'il ne soit abandonné, nombreux sont ceux qui prennent de plus en plus de libertés à l'égard du Code Hayes, des bien-pensants. Wilder est un spécialiste des transgressions qui bernent l'interdit : « La censure étant évidemment toujours très bête, elle incite à la contourner. Nous ressentions la censure comme un défi. Nous éprouvions le besoin de nous payer sa tête, d'être plus malins qu'elle. Nous nous amusons à ses dépens, c'est-à-dire que nous faisons un clin d'œil au spectateur par-dessus sa tête, nous nous entendions avec lui, faisons de lui notre allié⁹² » disait-il. Ayant réussi à passer à travers les mailles du filet, Wilder continue pourtant de provoquer l'interdit, pousse le défi jusqu'à jouer avec le tabou.

La confusion des genres, même pour rire, est très en avance sur son temps. Wilder décrit cet étonnant revirement avec un humour presque surréaliste et annihile toute connotation sur le sexe en trouvant une justification logique dans l'histoire, par rapport au manque d'argent des deux musiciens : « - *Pourquoi un homme épouserait-il un homme ? - Pour la sécurité !*⁹³ ».

Autre réplique : « *Personne n'est parfait !* » est surtout un contrepied malin aux attentes du public qui sait que Jack Lemmon finira tôt ou tard par avouer qu'il est un homme. La réponse de Joe E. Brown, calme et désintéressée, est une surprise qui s'éloigne de l'explosion que le public s' imagine. L'impact est aussi accentué par l'arrivée quasi-simultanée du mot « Fin » qui clôt le film sur un vrai éclat. Malicieusement, la fin du scénario se concluait par « *Et c'est la fin de l'histoire, ou du moins de ce que le public peut voir.* »⁹⁴

⁹² Alison CASTLE, sous la direction de, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001, p. 305.

⁹³ « - Why would a man wanna marry a man ? - Security ! » dialogues du film

⁹⁴ Ibid.

Le sujet du film est significatif d'une époque, d'une société et de ses publics. En choisissant de créer une comédie burlesque, Wilder sait qu'il pourra toucher tous les publics et contourner aisément la censure de son époque, déjà déclinante.

Edgar Morin dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) analysant la participation affective du spectateur en terme de projection-identification, écrit :

« (...) Le cinéma, c'est exactement cette symbiose : un système qui tend à intégrer le spectateur dans le flux du film. Un système qui tend à intégrer le flux du film dans le flux psychique du spectateur⁹⁵.»

Pour Duvignaud⁹⁶, l'art avec ses moyens propres participe à la dynamique sociale. Il est alors plus déterminant que déterminé dans la mesure où en composant son œuvre il est directement un acteur social. Ainsi, *Certains l'aiment chaud* est à la fois déterminé par le contexte politique et social de l'époque dans laquelle il a été produit, mais il participe également à l'évolution de son public dans la mesure où il impose une vision sur les choses et transforme par là-même notre regard.

- **Lecture de la société à travers les films**

A propos de la lecture de la société à travers les films, nous nous sommes penchés sur les théories de champs⁹⁷ de Casetti qui répondent à des questions globales non spécifiques au cinéma et se demandent : Quels sont les problèmes que soulève le cinéma ? Quel éclairage apporte-t-il à ces questions ? Intérêt pour les questions globales qui dépassent les limites des domaines disciplinaires particuliers pour mettre en jeu quelque chose qui les sous-tend (question du politique, du représentable, de l'image, du texte, de la pensée, de l'art, de l'histoire...). Casetti utilise d'abord les termes "théories de spécialité" qui deviennent "théories de champ" lorsqu'elles sont explicitées dans la dernière partie de l'ouvrage⁹⁸. Dans cette partie le cinéma est analysé comme la représentation qu'une société se donne d'elle-même. C'est dans la mesure où le cinéma

⁹⁵ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956, p. 107.

⁹⁶ Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*, coll. Puf, le sociologue, 1984.

⁹⁷ Francesco CASETTI, *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. Armand Colin cinéma, 2005

⁹⁸ Ibid., p 197-345.

est apte à reproduire des systèmes de représentation ou d'articulations sociales qu'on a pu dire qu'il prenait la relève des grands récits mythiques. La typologie d'un personnage ou d'une série de personnages peut-être tenue pour représentative non seulement d'une période du cinéma, mais aussi d'une période de la société. L'équipe des Cahiers du Cinéma avait abordé le film *Young Mister Lincoln* (1939) en examinant les rapports existants entre une figure historique (Lincoln), une idéologie (le libéralisme américain) et une écriture filmique (la fiction montée par John Ford). Mais la société ne se donne pas directement à lire dans les films.

Concernant la part commerciale et financière du cinéma et son influence sur le spectateur, Casetti remarque qu'un film est, d'une part, « un produit fabriqué dans un système économique précis », d'autre part, « un produit déterminé par l'idéologie du système économique qui fabrique et vend les films ⁹⁹ », soit l'idéologie capitaliste. D'après l'auteur, une telle situation risque de rendre l'idéologie maîtresse absolue des lieux : « ses représentations forment un cadre étendu et compact » ; et tous les éléments qui interviennent dans le film, « sujets, style, formes, traditions narratives », ne font que répéter « le discours idéologique général ». Mais une telle position conduit d'une certaine façon l'idéologie à se découvrir : au moment où elle se représente dans un film, elle se met pour ainsi dire en vitrine. Par conséquent, « le cinéma peut exercer une fonction critique, même à travers l'analyse de ses propres conditions d'existence : en tant que représentation d'une représentation. Un film, n'importe quel film, répétant le discours idéologique, peut en devenir un témoin. L'important est qu'il se montre conscient de ce qu'il est, et ne soit pas disposé à opérer en silence ». Or c'est exactement le cas de Billy Wilder : sans remettre ouvertement en cause les formes habituelles de la représentation, il combat de manière indirecte le système qui le produit sans pour autant être moins efficace.

⁹⁹ Francesco CASETTI, « Politique, idéologie, alternance », in *Les théories du cinéma depuis 1945*, chapitre 12, coll. Armand Colin cinéma, 2005, p. 213.

3. Les autres films de l'époque à Hollywood

- **Mise en abyme de la société américaine de 1959**

Outre son rapport avec la représentation de l'homosexualité, le travestissement a aussi à voir avec la disparition de l'individu au profit d'une simple fonction, que le gangstérisme de la Prohibition inaugura, avec son mépris pour la vie humaine et son oubli des lois d'honneur de la mafia même. Dans ces conditions, homme ou femme, quelle différence ? Ce film constamment drôle est tout de même encadré par deux tueries. Wilder inaugure ici la série de ses comédies les plus personnelles, de plus en plus cyniques et amères : *La Garçonnière*, *Un deux trois* et *Embrasse-moi idiot*.

L'hypocrisie de la société américaine était le sujet principal de beaucoup de films américains dans les années suivantes (*L'Arrangement* d'Elia Kazan par exemple, auteur immigré également).

Nous l'avons vu, en plaçant le spectateur en situation de *témoin* permanent, Wilder évite la censure car il n'impose pas l'identification. Le spectateur rit, mais n'est pas obligé de se remettre en question pour autant.

- **Les homosexuels au cinéma : des personnages caricaturaux ou dangereux**

La censure amène les réalisateurs à négocier habilement leurs scénarios afin de transgresser les règles sociales de l'époque : tout d'abord, le travestissement des deux hommes n'est pas un choix de vie de leur part (ils ne sont donc pas ce que l'on appellera plus tard des « Drag Queen ») mais une obligation, il se fait dans un but précis, leur survie. Ensuite, malgré l'homosexualité latente que le spectateur peut percevoir, le film de Wilder s'inscrit dans un monde défendant les « valeurs » hétérosexuelles : Joe se libère rapidement de son personnage de Joséphine, Shell Jr. qui apparaît comme frigide

est guéri par Sugar et Jerry rompt son engagement de mariage en avouant qu'il est un homme.

Dans les comédies hollywoodiennes de la période régie par le code Hays, le travestissement d'un ou plusieurs personnages repose sur les mêmes raisons (survie, urgence, besoin), par nécessité, non pas par goût. Il n'est pas question pour les scénaristes de représenter un travesti qui aurait choisi de l'être, ils ont besoin d'une excuse, n'importe laquelle, pourvu qu'on ne prenne pas le héros pour un « déviant » : certains cherchent à échapper à la misère et à des tueurs (Tony Curtis et Jack Lemmon dans *Certains l'aiment chaud*), à la justice (Katharine Hepburn dans *Sylvia Scarlett*) ou à l'autorité (Cary Grant dans *Allez coucher ailleurs*). Ces films ont ainsi une structure narrative relativement proche bien que le travestissement des personnages ne soit pas traité de la même manière au niveau du temps filmique (quasiment tout le film pour *Sylvia Scarlett*, seulement 8 minutes pour *Allez coucher ailleurs*).

On peut parler d'une volonté chez ces cinéastes de représenter l'homosexualité car les travestis suscitent l'intérêt d'autres personnages du même sexe, à leur insu, au cours du film. Il n'y a en revanche pas d'ambiguïté pour le spectateur, qui est témoin de ce qui se déroule sous ses yeux, notamment les différentes étapes qui conduisent les personnages à se travestir, et c'est sans doute pour cette raison que la représentation de l'homosexualité était d'autant plus « tolérée » par la censure. Le spectateur assiste donc à des scènes ambiguës de différentes natures : ce que nous avons appelé des scènes d'homosexualité visuelle, du fait du travestissement d'un des personnages (deux femmes semblent s'embrasser alors qu'il s'agit d'un baiser hétérosexuel par exemple) et des scènes où l'homosexualité est latente aux yeux du spectateur averti de la situation (car visuellement la situation met en jeu deux personnages de sexe opposés).

On remarque que déjà à l'époque du cinéma muet, le travestissement d'un personnage masculin était systématiquement source de rire car le jeu des personnages gay y était à la fois ridicule et volontairement exagéré ; et l'évocation de rapports homosexuels était source de moqueries : ainsi, dans le film de Chaplin, le père et son ami

tombent tous deux sous le charme de *Mam'zelle Charlot* : ils lui font la cour et finissent par s'embrasser sur la bouche par erreur, ils se mettent alors dans tous leurs états et commencent à se battre. La scène est filmée et jouée de façon à rendre les deux personnages ridicules. De même lorsque le père réalise que Charlot est un homme, c'est parce que celui-ci est à moitié déshabillé à son insu, continuant alors à feindre la féminité. Sous le code Hays, il en est de même : les personnages travestis sont ridicules, les situations d'ambiguïté sentimentale entre personnages du même sexe ont le plupart du temps pour fonction dramatique le rire.

Dans le film de Wilder, les personnages attirés par Joséphine et Daphné sont des hommes caractérisés comme ridicules au comportement pervers : le groom de l'hôtel et le milliardaire Osgood Fielding III harcèlent littéralement les filles.

Dans un film de montage sur « cent ans d'homosexualité à Hollywood », *The Celluloïd Closet*, les documentaristes Rob Epstein et Jeffrey Friedman ont retracé les détours empruntés par les cinéastes pour contourner ce qu'ils appellent « le puritanisme hétéro » à l'instar du scénariste Gore Vidal (*Ben Hur*, *La Chatte sur un toit brûlant*, *Soudain l'été dernier*) qui aura beaucoup combattu la censure et raconte que plusieurs cinéastes composèrent subtilement avec l'interdit. D'après le reportage, dans les années 40 « l'homosexuel est souvent désigné comme un pervers bourré de culpabilité ou un criminel impitoyable ¹⁰⁰ », comme l'inquiétante gouvernante de *Rebecca* (1940), l'efféminé Peter Lorre du *Faucon maltais* (1941) de John Huston ou encore les deux étudiants meurtriers de *La Corde* (1948) de Hitchcock.

Le travestissement, qui, comme nous l'avons vu, peut être considéré comme un moyen d'introduire l'existence de personnages homosexuels dans les films de l'époque, est un ressort comique très efficace lorsqu'il s'agit d'un homme « transformé » en femme, comme le confirment à leur façon *Certains l'aiment chaud* et *Allez coucher ailleurs*, et introduit un décalage, une ambiguïté lorsqu'un personnage féminin androgyne se plait à porter des habits d'homme comme dans *Sylvia Scarlett*. Nous pouvons dès lors nous

¹⁰⁰ EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloïd Closet*, 1995.

poser la question suivante : le travestissement est-il utilisé uniquement comme un ressort comique ou bien est il également le moyen d'une moralisation hétérosexuelle ?

Pour Arthur Laurents (scénariste) le travestissement et l'homosexualité en général subissent le traitement d'un « cliché négatif » à Hollywood à l'époque du code Hays¹⁰¹. Harvey Fierstein (acteur et scénariste) confirme cette théorie tout en considérant que la visibilité compte avant tout : « Je préfère avoir une image négative plutôt que rien ¹⁰²».

Ainsi, progressivement, certains réalisateurs ont su insuffler d'autres idées à travers les personnages de travestis. Le premier à innover vraiment pour la cause des homosexuels fut sans doute Billy Wilder, avec *Certains l'aiment chaud*, à la fois classique et très audacieux pour l'époque : certes il développe la caricature traditionnelle du travesti avec le personnage de Tony Curtis, mais il introduit aussi une deuxième figure, plus originale : en endossant le costume d'une femme, Jack Lemmon en devient une. Il trouve un épanouissement que son identité masculine ne lui offrait pas.

Il apparaît alors que l'humour et la dérision qui ont permis au film d'éviter la censure sont à la fois un moyen pour le réalisateur d'introduire un sujet tabou dans son film sans paraître en opposition avec les codes et les normes de son époque. Le film donne une représentation un peu perverse de l'homosexualité ; mais cependant il montre en même temps avec légèreté cette homosexualité comme quelque chose de tout à fait normal : Jerry continue à appeler Osgood son « fiancé » devant Joe lorsqu'il « redevient » homme, et à la fin du film, alors qu'il révèle sa véritable identité sexuelle, la réaction d'Osgood est, comme nous l'avons vu, des plus étonnante pour Jerry et pour le spectateur.

- **Vers une disparition du Code**

Le comique introduit donc la réflexion tout en restant politiquement correct, ouvrant la voie d'une plus grande liberté aux générations de cinéastes futures, au nez et à la barbe des censeurs.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

Judith Butler voyait dans le travestissement une parodie qui permet de déstabiliser et de mettre en lumière les présupposés à propos de l'identité de genre. L'auteur de l'article *Trouble dans le genre* pense en effet qu'une politique positive et transformative ne peut émerger qu'en « redéployant les jeux de l'identité et en montrant que toute tentative de « devenir » le genre de quelqu'un est vouée à l'échec¹⁰³».

En brouillant à leur manière la notion de genres, les cinéastes rappellent ainsi que les conventions sexuelles ne sont, après tout, que des conventions.

En introduisant des images d'homosexualité visuelle, même si les personnages sont en réalité de sexes différents (deux femmes qui s'embrassent dans *Certains l'aiment chaud*, des hommes qui flirtent dans *Sylvia Scarlett*), les réalisateurs introduisent dans l'inconscient collectif des images de relations homosexuelles, qui plus tard pour le public deviendront aussi « normales » que des images de relations hétérosexuelles.

Après plusieurs années de ce que l'on peut appeler de la résistance cinématographique de la part des cinéastes, réalisateurs, auteurs, scénaristes, comédiens... en 1966, le code est réécrit mais peu appliqué, il est finalement remplacé en 1968 par la classification des films par âges.

¹⁰³ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, Conclusion : de la politique à la parodie*, La Découverte, Paris, 2005.

II. Le masque de Wilder : le cinéma comme lieu de projection des névroses de l'auteur

Nous considérerons ici la notion de *névroses* comme équivalente aux notions d'*obsessions* et *réminiscences de la pensée* du cinéaste, que nous supposons liées au traumatisme de la Seconde Guerre Mondiale ; et non pas comme le trouble psychique du même nom, considéré en psychiatrie et repris par Freud (sous le terme d'« angoisse névrotique » inconsciente et refoulée, dont la genèse « *se ramène partout et toujours à des impressions infantiles très précoces.*¹⁰⁴ »). Cette différence a son importance car nous ne nous proposons pas d'analyser le psychisme de l'auteur – ce qui serait impossible – mais bien d'avoir une vue d'ensemble de son œuvre à travers l'hypothèse qu'un lien existe entre l'Histoire contemporaine à Wilder et le sujet de ses films ou leur mise en scène. Nous prenons le parti de démontrer que malgré la distance évidente que Wilder tenait à garder avec toutes questions liées à son histoire personnelle, il existe dans ses films des *traces* de l'impacte de la Guerre sur sa vie.

Ce chapitre a pour vocation d'inscrire l'auteur, au même titre que son œuvre, dans un processus de travestissement, de sa parole et de son individualité.



¹⁰⁴ Freud, *Moïse et le monothéisme*, 1939, Gallimard, Paris, 1975, p.100.

1. Wilder : un auteur travesti

Contrairement à ce que nous aurions pu espérer, les diverses interviews octroyées par Billy Wilder ne nous permettent pas de saisir l'identité complexe de l'auteur, sa personnalité ou les rapports entre la vie de l'homme et son œuvre, mais contribuent à révéler de nouvelles facettes de l'auteur et son caractère indéfinissable. En effet, si Wilder propose une œuvre *masquée*, ce n'est pas pour s'expliquer ensuite clairement. Mais le discours tenu par l'auteur sur une œuvre passée¹⁰⁵, à travers les *Conversations* de Cameron Crowe par exemple, étant donnée l'évolution des contextes politiques, sociologiques et artistiques, nous ont tout de même permis d'éclairer certains points qui nous semblent intéressants concernant le regard que le cinéaste portait sur le film. Lorsque Michel Ciment émet l'idée d'un parallèle possible entre Sherlock Holmes et Wilder¹⁰⁶, en raison de leur points communs comme le fait d'être à la recherche de la vérité, de collectionner des objets, d'être des personnages sensibles malgré leur carapace, le cinéaste s'exclame, sans exclure que ces qualités lui correspondent, qu'il ne voudrait vraiment pas être connu comme un être romantique et émotif, mais plutôt comme un homme cynique. Le cynisme pourrait en lui-même être un aveu de masque, mais nous chercherons les indices et raisons de ce travestissement de l'auteur.

Différents indices nous permettent d'avancer l'hypothèse que Billy Wilder était, comme son œuvre, un individu *travesti* :

- Tout d'abord le choix de l'auteur d'utiliser un pseudonyme, prénom de substitution : Billy (surnom que sa mère, admiratrice de l'Amérique, de Buffalo Bill et de Billy the Kid, lui donna très tôt) à la place de son prénom de naissance : Samuel.

Pour certains, le pseudonyme peut être considéré comme un masque volontaire employé aux fins de dissimuler un état civil au publique. Or, le véritable nom de l'auteur était connu. Mais cela inscrit déjà Wilder dans une logique qu'il suivra

¹⁰⁵ Le film sort en 1959 tandis que les *Conversations* sont publiées en 1999.

¹⁰⁶ Annie TRESGOT et Michel CIMENT, entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

tout au long de son œuvre : le travestissement ne sert pas simplement à *cache*, mais permet également de *montrer* quelque chose de soi. Selon Freud, lorsqu'on cache quelque chose, c'est pour *mieux le montrer*.

- Wilder s'exprime dès 1933 dans une langue et dans un pays qui ne sont pas les siens : il est d'origine autrichienne et fera ses études de journalisme à Vienne avant de commencer à travailler à Berlin. Wilder raconte que l'exode des écrivains et artistes juifs de Berlin commença lorsqu'ils comprirent qu'Hitler et sa politique arrivait au pouvoir et qu'il leur serait alors impossible de travailler¹⁰⁷. De famille juive - sa mère et son beau père seront déportés et tués à Auschwitz -, Wilder s'exile en France en 1933, il émigre ensuite au Etats-Unis sur les conseils de son frère et obtiendra la nationalité américaine en 1939. Le fait de s'exprimer dans une langue étrangère implique la création par l'individu de sa *persona*¹⁰⁸ : son masque social, créé par le véritable « Moi » de l'individu, mais qui peut aller jusqu'à usurper l'identité réelle de l'individu si ce dernier se prend pour celui qu'il est aux yeux des autres.

C'est pourquoi nous considérons Wilder comme un *individu* masqué, avant d'être un *auteur* masqué.

- **Le masque du Fou**

« Je m'avance masqué. »¹⁰⁹

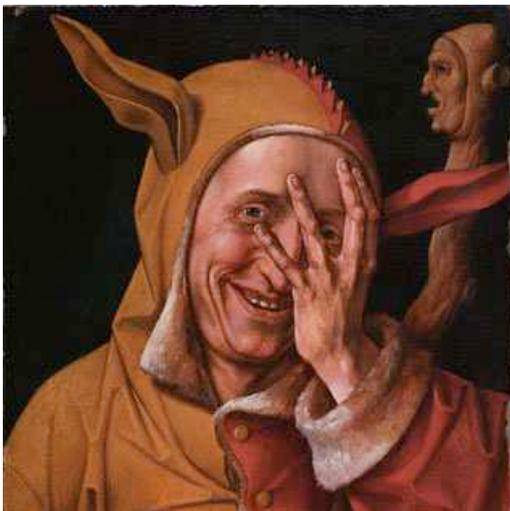
Wilder assume publiquement le personnage du Fou comme son masque : on peut en effet remarquer qu'à la sortie de chacun de ses films le cinéaste assume pleinement la subversion de ses œuvres mais se défend toujours en argumentant que l'humour et le

¹⁰⁷ Annie TRESGOT et Michel CIMENT, entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

¹⁰⁸ Concept proposé par C. G. JUNG dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, issu du masque de théâtre que portaient les comédiens et qui indiquait le rôle qu'ils jouaient.

¹⁰⁹ Expression très connue de Descartes dans son *Discours de la méthode*, impliquant que l'auteur éprouve qui il est et qu'il propose le paraître, le masque, pour les yeux d'autrui.

divertissement sont ses principaux objectifs, de même qu'il provoque les critiques de cinéma en avançant que la mise en scène et le dernier de ses soucis. Ce n'est que plus tard, lors de ses entretiens avec critiques et biographes, que Wilder reconnaîtra que le fait de se jouer de la censure était sa première motivation. Comme le Fou, prétextant être au service du rire et par qui pourtant la vérité subversive advient.



Portrait de fou regardant à travers ses doigts au Musée de Flandre

Le masque du Fou, au service de la vérité, est la conséquence de la raison de l'auteur avec son Histoire contemporaine : la Seconde Guerre Mondiale d'abord (dont l'impact, comme nous allons le voir, a certainement eu plus de résonance dans le cinéma de Wilder que nous pourrions le supposer en regardant ses films d'un œil inattentif), mais également la société américaine, sa terre d'accueil, remplie de paradoxes et d'hypocrisies (en revanche l'impact de la société américaine et de la morale des hommes est assez évidente à travers toute son œuvre).

A propos de l'œuvre théâtrale de l'auteur algérien Mouloud Mammeri, Ali Chibani explique¹¹⁰ qu' « avancer à *raison masquée*, arborer la folie, cacher la raison c'est donc aussi se protéger de la réception (bonne ou mauvaise) de son œuvre auprès du public et de la censure, et ainsi de s'insérer dans la société malgré qu'il [l'auteur portant le masque du Fou] lui tend en miroir son vrai visage. » Le Fou est ignoré par la foule, il est considéré comme un simple divertissement.

¹¹⁰ Beïda CHIKHI (sous la dir. de), *L'auteur masqué*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 68.

On peut alors se poser, de façon générale, la question de l'efficacité et de l'influence idéologique, sociale et politique d'une œuvre artistique issue de ce masque.

Chibani précise encore¹¹¹ que « (...) la fonction énonciative du Fou est celle de redonner raison à la raison et à la vérité, sans mauvaise foi, dans un temps où elles semblent bannies, voire, ce qui est pire, perverties. » D'après lui, grâce à la couverture que représente le masque du Fou, l'auteur peut mesurer sa puissance en orchestrant son œuvre comme il l'entend, au-delà de la censure, ce qui lui permet de dépasser son impuissance face à l'Histoire. Cette hypothèse s'appliquerait doublement à Billy Wilder, à la fois contraint par la censure de son pays d'accueil, et impuissant face à l'extermination de sa famille dans les camps de concentrations nazis.

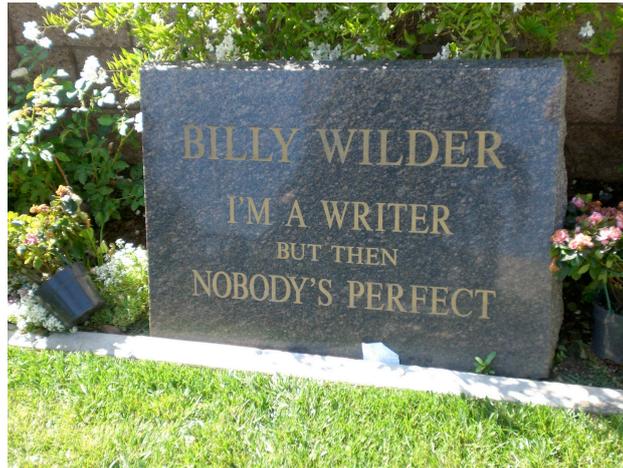
Dans *Certains l'aiment chaud*, les deux héros sont amenés, pour se défendre, à se travestir, donc à porter un *masque* qui « est alors [pour eux comme pour l'auteur] de manière inattendue un moyen de thérapie (...), leur offrant une occasion de subsister dans des structures dominatrices. »¹¹² Cette fonction du masque pointée par l'auteur J-T. Maertens semble dans ce cas correspondre à la fois aux personnages et à Wilder : comme chez Renoir, *la comédie et la vie se confondent*¹¹³. Wilder semble donc se cacher derrière chacun de ses personnages qui se dissimulent eux-mêmes derrière leurs masques pour fuir l'oppression. Oppression que Wilder tourne allégrement en ridicule à travers la figure des mafieux comme nous l'avons vu.

L'auteur ne cachait pas sa fierté concernant son film, que nous considérons comme emblématique non seulement de toute son œuvre mais également de sa propre vie.

¹¹¹ *ibid.*

¹¹² Jean - Thierry MAERTENS, *Ritologiques III, Le Masque et le miroir*, Essai d'anthropologie et de revêtements faciaux, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Etranges/Etrangers », 1978, p.47.

¹¹³ Expression utilisée par Diane Morel à propos de *la Règle du Jeu* de Jean Renoir.



Pierre tombale de Billy Wilder, faisant clairement référence à la réplique culte de son film emblématique : *Certains l'aiment Chaud*

A travers une interview¹¹⁴, Wilder se souvient avoir fait, adolescent, la queue pendant des heures pour quelques pommes de terres car « *il n'y avait rien à manger à Vienne, à cette époque* ». Cette situation, une fois de plus, trouve un écho dans *Certains l'aiment chaud* avec le contexte dans lequel évoluent les deux musiciens lorsqu'ils sont à Chicago. Le film pourrait être analysé comme une allégorie de la victoire, de la liberté et de la vie de Wilder sur la pauvreté et la persécution nazie à travers les personnages des deux musiciens, artistes comme lui, et travestis comme Wilder porte un masque.

A propos du style de l'auteur, il a souvent été reproché à Wilder son classicisme à une époque qui célébrait l'arrivée de la modernité et des nouvelles formes de mise en scène. *Certains l'aiment chaud* est encore une fois un exemple probant : un film en noir et blanc à l'apogée du Technicolor et un style très classique en 1959, année de sortie des premiers films de la Nouvelle Vague en France. Cet aspect peut cependant s'apparenter à de la nostalgie, et non pas à un manque de savoir faire ou d'imagination, comme peut paraître nostalgique l'hommage aux différents genres qui traversent le film du début à la fin. Wilder réussit l'exploit de la synthèse et de l'unification de ces univers par une maîtrise de la forme classique... Les motifs récurrents dans l'œuvre de Wilder (la dissimulation, le simulacre, le masque) semblent bien être au service des motifs en creux

¹¹⁴ Annie TRESGOT et Michel CIMENT, entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

(les névroses de l'auteur, artiste immigré aux États-Unis loin des siens pendant la guerre) : le masque de l'auteur pourrait alors être associé à de la pudeur et à la protection de soi. Wilder se voit comme un auteur cynique : nous y voyons la preuve qu'il assumait un sous-texte politique déguisé, dissimulé, en creux, mais présent dans tous ses films.

2. Les réminiscences de la guerre dans l'œuvre de Wilder

Nous n'entrerons pas en détails dans l'analyse profonde de toute la filmographie du réalisateur, mais notons néanmoins les différents indices de cette possible réminiscence à travers quelques uns de ses films.

- **la mort omniprésente**

Nous l'avons vu, dans *Certains l'aiment chaud* le thème de la mort est bien présent bien qu'il s'agisse d'une comédie : deux tueries encadrent l'intrigue.

Les deux derniers films de Wilder en 1978 et 1981 voient leur intrigue clairement inscrite dans le contexte de la mort :

Dans la première scène de *Fedora*, le spectateur est témoin du suicide d'une jeune femme et l'histoire est racontée par les protagonistes qui se retrouvent autour de son cercueil au funérarium. *Victor la gaffe* parle du lien qui s'établit entre un homme suicidaire et un tueur à gage : l'homme suicidaire tire par inadvertance à la place du tueur et tue la « bonne cible ».

D'autres films voient leur intrigue tourner autour du thème de la mort :

Dans *Assurance sur la mort* : une femme pousse un courtier en assurance à tuer son mari en simulant un accident pour partager ensuite la double prime de l'assurance vie de ce dernier. Dans *Le Gouffre aux chimères*, un reporter pousse un homme vers un danger mortel pour avoir un sujet sensationnel à présenter à la presse. Dans *Avanti !* l'intrigue

démarre sur un accident mortel et tout le temps diégétique se déroule durant les préparatifs de l'enterrement. Enfin, dans *Spéciale première*, toute la narration repose sur les couvertures de presse à scandales et exécutions.

Le choix des sujets de ses films est représentatif d'un questionnement profond chez Wilder : Qu'est ce que la vie et la mort au cinéma, à travers des images animées ?



Dans *Boulevard du crépuscule*¹¹⁵ (1950), toute l'histoire est racontée par un homme (William Holden) que l'on voit mort dans une piscine dès les premières minutes du film.

- **L'Holocauste en filigrane**

En 1942 Wilder réalise son premier long métrage à Hollywood : *Uniformes et jupons courts*¹¹⁶, une variation sur le thème de *Lolita* et se fait alors connaître comme scénariste/réalisateur.

Au même moment, la plupart des membres de sa famille et ses amis restés en Europe sont déportés et tués dans les camps de concentration. Beaucoup d'ouvrages ont été dédiés à son travail mais nous savons peu de choses sur l'homme lui-même.

¹¹⁵ Titre original : *Sunset Boulevard*

¹¹⁶ Titre original : *The Major and the Minor*

Nous nous posons alors la question de l'impacte de la Seconde Guerre Mondiale sur l'œuvre du cinéaste et cherchons les éventuelles *traces, signes* de cet impact dans ses films. Ce questionnement s'inscrit toujours dans la problématique du *masque de l'auteur*, et de la difficulté d'analyser la parole de l'homme à travers son œuvre.

En tant que fonctionnaire de l'armée Américaine, Wilder réalise le film *The Death Mills* en 1945. Il s'agit du premier documentaire montrant ce que les Alliés découvrirent lorsqu'ils libérèrent les camps d'extermination nazi : les survivants, les conditions de vie, et la preuve d'un génocide. Le film fait état des aspects économiques de l'opération des camps. C'est l'une des rares condamnations de cette sorte enregistrées dans les archives alliées de la Seconde Guerre mondiale. Au delà de ce documentaire sur l'Holocauste, nous cherchons les marques de la Guerre dans ses films de fiction.

Daniel Hermsdorf, auteur d'un ouvrage sur le cinéaste¹¹⁷ a relevé certaines de ces marques pouvant éventuellement être considérées comme des échos du documentaire sur les autres films :

- Le mot « **déporté** » apparaît dans un autre film de Wilder, une fiction cette fois : Dans *Un, deux, trois*¹¹⁸ (1961) de façon inoffensive, le mot est mentionné à la légère par la fille d'un manager de chez Coca-Cola, qui explique comment ses parents essayent d'empêcher un mariage qui « ne convient pas à son rang » en l'envoyant en Allemagne. « *Ils me déportent, juste pour m'empêcher de retrouver Choo Choo !* » dit elle.

Plus tard, le comportement de la femme du manager de Coca-Cola envers son mari est sans équivoque : il insiste pour qu'ils quittent rapidement l'aéroport où ils viennent de laisser leur fille et elle lui répond en levant les yeux au ciel : « **Yes, mein Führer !** ».

¹¹⁷ Daniel Hermsdorf, *Billy Wilder. Filme - Motive – Kontroverses*, chapitre II : « *Temps de Guerre et signe de guerre* », Bochum, Paragon-Verlag, 2006.

¹¹⁸ Titre original : *One, Two, Three*

A certains moments, ce sont des *images* de *Death Mills* qui trouvent un écho dans d'autres films de l'auteur, la plupart du temps sans réelle pertinence avec le contexte du film :

- Les **fours des crématoriums** par exemple sont reproduits dans une école de cuisine dans *Sabrina* (1954) : les élèves, comme les fours, sont alignés de façon militaire.



Audrey Hepburn dans *Sabrina*, 1954

- Les **tatouages de chiffres** sur le bras des prisonniers des camps sont également suggérés dans *La Grande Combinaison*¹¹⁹ (1966) lorsque Willy parle à son frère (Jack Lemmon) de son admission à l'hôpital : il ne peut pas s'enfuir car il a un numéro au poignet.
- Dans *Stalag 17* (1953), les prisonniers de guerre américains détenus dans un camp allemand reçoivent « **Mein Kampf** » en cadeau de Noël. Plus tard, ils montrent leur opposition au leader allemand en imitant sa moustache et sa coiffure.
- Les **trains** sont un motif récurrent dans les films de Wilder. Ils sont souvent liés à une relation amoureuse plus ou moins romantique, comme dans son premier film *Uniformes et jupons courts*, dans *Assurance sur la mort*¹²⁰

¹¹⁹ Titre original : *The Fortune Cookie*

¹²⁰ Titre original : *Double Indemnity*

(1944), dans *Certains l'aiment Chaud* justement où le train devient l'espace de la rencontre entre les deux héros et Sugar, dans *Ariane* (1957), dans *Spéciale première*¹²¹ (1974) pendant un très court instant lorsque le reporter (J. Lemmon) veut quitter la ville avec sa femme et qu'il est finalement retenu par son collègue ; et dans *Fedora* (1978) où l'actrice, amoureuse de son partenaire et obsédée par ses sentiments, se jette sous un train en marche.

Au niveau du contenu, notons que cela n'a rien à voir avec le destin de sa famille pendant l'Holocauste. Hermsdorf explique que « *c'est le thème souvent sombre ou triste de ces scènes de train qui donne l'impression que ce pourrait être des réminiscences de la Guerre, car il n'est pas toujours connecté au genre des films en question, c'est à dire des comédies légères ou bien des histoires de crimes sensationnels* »¹²² :

Dans *Assurance sur la mort*, le personnage principal met en scène un faux accident mortel à bord du train.

Dans *Ariane*, le personnage d'Audrey Hepburn ne peut cacher son émotion sur le quai de la gare et le spectateur assiste à une scène dramatique qui tire les larmes.

Dans *Spéciale première* le personnage de Jack Lemmon se voit imposer des enfants sur le quai alors que lui-même n'a pas de famille. Au contraire Wilder, lui, a perdu sa famille pendant la guerre, le thème des orphelins est ici présent.

Dans *Certains l'aiment chaud*, la séquence du train nous fera voir les failles de Sugar, alcoolique et désespérée. En introduction de cette séquence, la vapeur sort des valves du train et « attaque » Sugar, exactement comme dans la dernière scène de *Uniformes et jupons courts* où la gare disparaît dans la vapeur.

- Comme les trains, **le gaz, la vapeur et la fumée** sont des motifs récurrents dans ses films. Fumée et vapeur, qui dans leur consistance (visuelle) ressemblent à

¹²¹ Titre original : *The Front Page*

¹²² Extrait de « *Sceptical message from a Cinematic Exile* », documentaire en Allemand sur l'œuvre de Billy Wilder, tiré du livre de Daniel Hermsdorf : *Billy Wilder – Filme - Motive – Kontroverses*.

l'idée que l'on se fait du gaz, assument plusieurs significations secondaires dans les films de Wilder :

Dans *Le Gouffre aux chimères*¹²³ (1951), la fumée d'une cigarette dans la main du reporter monte devant le cadre d'une photo au souvenir douloureux. De cette façon, photo et fumée sont connectées.

La relation entre fumée, photo et déception est ainsi suggérée par la mise en scène.

Dans *Certains l'aiment chaud*, Joe, déguisé en Shell Jr. (Tony Curtis), se plaint de sa prétendue misérable vie sexuelle et explique ce qu'il ressent à Sugar après son baiser torride : « C'est comme fumer, sans inhaler. » ce à quoi elle répond « Alors inhale ! »

Dans *Sabrina*, le patriarche Olivier Larabee doit dissimuler son tabac à sa femme depuis que son docteur lui a interdit cette habitude. Pour ce faire, Larabee se cache dans sa garde-robe pour fumer.

Avec ces scènes, Wilder implique une relation abstraite entre la fumée et les relations humaines et leurs problèmes.

Dans *Irma La Douce* (1963), Nestor (J. Lemmon encore) met en garde sa bien aimée, prostituée, des dangers du tabac pour sa santé. Plus tard, il se déguise en client pour la prévenir du danger de coucher avec d'autres. Une partie de ce déguisement est un bandeau de pirate, et pour excuser son retard, il mentionne le brouillard à travers lequel il a du voyager de Londres à Paris. Irma découvrira vite la mascarade, réalisant que le bandeau ne couvre pas toujours le même œil du « client » : (J. Lemmon) – « Ha oui ! C'est pour cela que ma vue était brouillée ! ».

Les dialogues relient ici le brouillard et la fumée à l'aveuglement ou défauts visuels.

¹²³ Titre original : *Ace in the Hole*

Dans *Victor la gaffe*¹²⁴ (1981), le dernier film de Wilder, le tueur à gage Trabucco célèbre chacun de ses tirs fructueux par un cigare.

Cette fois-ci la fumée est liée au meurtre par implication de la mise en scène.

Dans *Uniformes et jupons courts*, Suzan (Ginger Rogers), sensée avoir 12 ans est interpellée par les contrôleurs alors qu'elle fume sur la plateforme du train, cache alors la cigarette dans sa bouche...

(le contrôleur) – « *Dites Mademoiselle, lorsque vous fumez, vous inhalez ?* »

... avant de la recracher pour s'enfuir.

La plateforme d'un train est également l'endroit choisi par l'inspecteur de *Assurance sur la mort* pour simuler sa mort, et c'est de là qu'il envoie l'éventuel témoin de la mascarade lui chercher son cigare oublié dans son compartiment.

- Notons ensuite que la scène finale, de *Assurance sur la mort*, tournée et montée, fut coupée après le test des premières projections. Elle contenait l'exécution du meurtrier dans une **chambre à gaz**. Lors de ses *Conversations*¹²⁵ avec Cameron Crowe, Billy Wilder explique :

B. W. – « Pourquoi diable devrions nous le voir mourir ? N'ai-je pas raison ? Nous avons donc coupé la scène dans la chambre à gaz. Ça a coûté 5000 dollars, car nous avons construit cette chose. C'était une réplique exacte avec deux chaises. Il y a deux chaises au cas où il y ait un double meurtre, et ainsi ils peuvent exécuter les deux meurtriers en une fois. Donc une chaise restait vide. C'était une bonne scène. Mais nous avons déjà tout dit.

C. C. – C'était une étape courageuse de couper une scène finale « choc » à la faveur d'une scène plus calme.

B. W. – Mais la chose la plus importante était : nous avons déjà dit ce qui devait être dit¹²⁶. »

Le cinéaste avait l'élégance d'élever sa mise en scène et ses films bien au dessus du simple divertissement, dût-il pour cela sacrifier une « bonne scène » et l'argent des studios.

¹²⁴ titre original : *Buddy buddy*

¹²⁵ Cameron CROWE, *Conversations avec Billy Wilder*, coédition Institut Lumière / Actes Sud, 1999, édition française 2004.

¹²⁶ Traduction de l'interview originale réalisée en anglais.

Ces différents motifs récurrents, repérés par Hermsdorf, ne peuvent être interprétés au premier degré de lecture et l'auteur regrette que personne n'ait jamais interrogé Wilder pendant qu'il était encore en vie sur les éventuelles métaphores et allusions contenues dans ses films à propos de l'impacte de la Seconde Guerre Mondiale. Cela aurait sans doute permis une meilleure approche pour l'interprétation de ses films. Il est indéniable que la Seconde Guerre Mondiale a eu un impacte sur la conscience politique de l'artiste. L'horreur de la guerre que l'on veut se dissimuler, mais qui réapparaît sous d'autres formes, masquée, dans son œuvre à travers la description du genre humain et notamment de la cruauté des hommes. L'humour face à la barbarie, l'art face à l'institution.

Conclusion

A la fin des années 50, l'Amérique n'est plus ce qu'elle prétend être : le moral est au plus bas, le chômage continue d'augmenter et la Guerre froide fait trembler le monde. La télévision concurrence le grand écran et un certain cinéma disparaît, celui des grands cinéastes de la légende hollywoodienne qui sont en train de faire leurs derniers films. C'est dans ce climat que Billy Wilder réalise une comédie trépidante où le rire masque l'amertume. Bien qu'il ait réalisé des drames, contribué à l'apogée du film noir, on se souvient surtout de lui pour ses comédies, un genre vers lequel il revenait souvent et dans lequel il excellait. Nous l'avons vu, *Certains l'aiment chaud* peut être considéré presque comme l'opposé du film noir, bien qu'il fasse référence à différents codes du genre. En effet, l'enquêteur de police (Pat O'Brien) est un personnage plus que secondaire, la Femme du film (Marilyn Monroe) est le contraire d'une femme fatale – cela nous a d'ailleurs permis de nous poser la question de la vision de la femme dans le film - et les personnages principaux ne sont jamais dans l'introspection (comme c'est souvent le cas, notamment dans *Assurance sur la mort* où le héros raconte et revient sur sa propre histoire en voix off).

« Quand je suis très heureux je fais des tragédies, quand je suis déprimé je fais des comédies. Pour *Certains l'aiment chaud* j'étais très déprimé, suicidaire¹²⁷. » Toujours avec le sens de la formule, Billy Wilder masque à demi-mot la fierté qu'il éprouve pour son film. Porté par l'accueil enthousiaste du public, il débutera avec *Certains l'aiment chaud* une série de comédies très personnelles, cyniques, amères et sombres à travers lesquelles il règlera ses comptes avec la société et ses contemporains. L'année suivante sort *La Garçonnière* (1960), un chef d'œuvre.

Wilder ne se préoccupe pas du scénario de départ : il met de côté pendant 45 minutes puis expédie la part de récit sur les mafieux en un tour de main (la scène finale entre la police et Little Bonaparte). Cette histoire n'est qu'un prétexte pour filmer la poursuite et le voyage initiatique des deux hommes, machistes au départ, très concernés par la place de la femme dans la société au final. Sujet « sérieux » sous couvert de comédie classique : Wilder se sert de tous les détails de l'intrigue pour suggérer un sous

¹²⁷ Annie TRESGOT et Michel CIMENT, documentaire et entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

texte sérieux et corrosif contre la société américaine à la fois puritaine et hypocrite concernant certains sujets sociétaux tels que la place de la femme dans la société, l'homosexualité, la violence au cinéma, le sexe, l'argent etc.

Avec pour seule arme le rire, le réalisateur s'attaque ainsi à quelques uns des fondements de la société américaine : le puritanisme, l'argent et les règles hétéro-normées et un rien phalocrates. Il déclarait lui même : « *Il y a une chose que je déteste au delà de ne pas être pris au sérieux : être trop pris au sérieux*¹²⁸ ». Sa critique paraît ainsi politiquement acceptable sous couvert de simple divertissement. Wilder ne se considérait en aucun cas comme un rebelle luttant contre l'ordre établi, mais avouait adorer choquer les spectateurs en faisant des comédies à partir de sujets sérieux. Avec son second degré légendaire, Wilder met en abyme le cinéma et le théâtre social.

Nous avons tenté de montrer comment l'auteur se servait du travestissement, du masque, pour jouer avec ses acteurs et se jouer des codes sociaux de son époque. Nous avons montré en quoi nous considérons Wilder comme un auteur politisé, contrairement à l'image qu'il voulait transmettre de lui-même, en analysant l'idéologie sous-jacente véhiculée par le film et en la comparant à celle affichée au départ.

Le film, à l'instar de toute l'œuvre de Wilder, pointe les contradictions de la société, les rapports hommes/femmes préétablis et ceux qui existent malgré la « morale » des bien-pensants qui régissent les codes de cette société. Loin de nous plier aux lieux communs qui affirment la misogynie exprimée dans *Certains l'aiment chaud*, nous avons tenté de montrer au contraire combien le scénario de Wilder permet à la fois l'adhésion au masculin et au féminin. Au delà de la condition féminine, Wilder nous amène d'une certaine manière à nous interroger, à travers le rire, sur la part de féminin et de masculin qui existe en chacun d'entre nous et qui mène parfois à cette confusion des rôles attribués traditionnellement à l'homme et à la femme.

Concernant la représentation de l'homosexualité, manifestement, les grands réalisateurs hollywoodiens des années 30, 40 et 50, et Billy Wilder en tête, par leur

¹²⁸ Annie TRESGOT et Michel CIMENT, entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

habileté à contourner la répression imposée par le Code grâce aux moyens cinématographiques, ont su générer du *sensible* sous l'apparente caricature. Sans se positionner de façon idéologique, leur geste de créateur a permis, par la poétique, d'ouvrir définitivement la voie pour une plus grande liberté à venir.

L'imposture des travestis révèle donc une affaire qui nous concerne tous : la société des hommes génère des jeux de dupes, une sorte de bal masqué perpétuel. Nous l'avons vu, *Certains l'aiment chaud* exprime une grande liberté et une certaine désinvolture joyeuse, alors qu'il témoigne en réalité d'un profond désenchantement de son auteur envers cette même société.

Bernard Marcade, dans son ouvrage consacré au travestissement dans les arts, précise qu'il faut sans doute « distinguer les rituels de travestissements qui entrent dans une stratégie de régulation sociale de ceux qui, au contraire, représentent une menace permanente pour les conventions et les normes¹²⁹. »

En faisant proliférer les identifications dans tous les sens possibles, les travestis hommes et femmes, hétéros ou homosexuels, sèment en effet le trouble dans les immatriculations sociales, opérant une *dénaturalisation*¹³⁰ des genres. Marcade ajoute : « Parce qu'il fait du genre un point de vue polémique sur le sexe, le travestissement, par la richesse de ses combinatoires, se pose comme un défi permanent aux systèmes binaires d'oppositions de la dialectique occidentale : intérieur/extérieur, être/paraître, vérité/mensonge... On peut voir dans cette prolifération d'identités un effet de l'idéologie du simulacre¹³¹. »

Mais chez Wilder, la question de simulacre est posée, non comme dégradation d'une vérité transcendante, mais comme ce que Deleuze appelle une « puissance positive », instaurant « le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées »¹³². Au delà de la représentation de l'homosexualité, à travers le simulacre, il est évident que Wilder cherchait à semer le trouble dans toutes les idées préconçues.

¹²⁹ Bernard MARCADE, « Le devenir – femme de l'art, « Le sexe et le genre » », in *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995. p.39

¹³⁰ Cf. J. BUTLER, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

¹³¹ Ibid. p.39

¹³² Cf. Gille. DELEUZE, *Logique du sens*, Edition de Minuit, 1970, pp.302-307.

A propos des œuvres littéraires, Bergson écrit : « *L'œuvre qui devient classique est celle qui se présente rétrospectivement avec un air de fatalité : aucun détail n'aurait pu, semble-t-il, être différent de ce qu'il est, parce que le tout est présent dans chacune des parties. Cette apparence de fatalité donne à l'œuvre, si personnelle qu'elle ait été, un aspect impersonnel.* »¹³³ Théorie qui convient parfaitement au film de Billy Wilder et explique pourquoi il est devenu un classique du cinéma hollywoodien, si apprécié par le public encore aujourd'hui.

En effet, cette citation comporte une double dimension temporelle, qui réside dans l'idée de rétrospection : elle appelle une réflexion sur les conditions dans lesquelles une œuvre devient classique. Est sous-entendu l'hypothèse d'un jugement porté à posteriori, plus ou moins longtemps après l'apparition de l'œuvre elle-même, car il est rare – observons-le – qu'un écrivain ou cinéaste entre de son vivant dans le panthéon.

Nous pensons qu'il s'agit ici d'un processus de dévoilement par la postérité des qualités intrinsèques que l'œuvre recelait depuis toujours, que nous avons essayé d'étayer davantage dans ce mémoire.

Le second critère retenu par Bergson concerne l'« *aspect impersonnel* » de l'œuvre devenue classique. Il faut ici comprendre qu'une telle œuvre ne semble appartenir en propre à personne, comme si elle était dégagée de toute particularité individuelle, de toute contingence historique ou culturelle, pour atteindre à une sorte d'intemporalité qui touche aussi à l'universel. Il est vrai que sorti de tout contexte, *Certains l'aiment chaud* est une comédie classique appréciée du public. Nous avons malgré tout tenté, en troisième partie, de lier l'expérience personnelle de l'auteur avec son œuvre, pour mieux l'appréhender, mais dans le but de s'en défaire à terme pour n'envisager que l'œuvre elle-même. Nous avons cherché les manifestations de l'auteur dans son œuvre, en imaginant que le film pourrait être considéré, sinon comme un film quasi *autobiographique*, du moins comme un symptôme de la vision du monde de Billy Wilder, rejoignant ainsi Edgar Morin lorsqu'il parle du cinéma en terme d'« archives d'âmes¹³⁴ ». Le cinéaste est un auteur-réalisateur accoutumé à jouer avec les images, les mots et les

¹³³ Dans une lettre à Jacques Chevalier, citée dans *Henri Bergson, essais et témoignages* recueillis par Albert Béguin et Pierre Thévenaz, Cahiers du Rhône, Hors série, août 1943, p. 91

¹³⁴ Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956, p. 221.

significations, habitué à jouer avec son scénariste, ses acteurs et les spectateurs, et nous ne pouvons essayer de le comprendre aujourd'hui qu'à travers ses films. Mieux comprendre l'homme pour mieux comprendre et apprécier son œuvre, tel était le but de notre réflexion en fin de mémoire. Nous avons également tenté d'analyser l'œuvre d'un point de vue esthétique et sociologique en essayant de saisir les liens qui pouvaient exister entre le film et la société qui l'a vu naître.

« *I love to shoot elegantly* »¹³⁵

Concernant le *style* de l'auteur, nous savons qu'il ne supportait pas l'idée que les spectateurs s'extasient devant sa mise en scène en regardant son film au cinéma, en plein milieu de la narration. Il favorisait une mise en scène classique, fluide, minimaliste au service du récit et de ses acteurs, et non pas une mise en scène servant à « épater les bourgeois »¹³⁶. Nous pouvons conclure que ce qui est particulièrement *élégant* chez Wilder, c'est qu'il ne laisse pas au spectateur le temps de capter tous les différents degrés de lecture qu'il propose pour son film : une lecture au premier degré est tout à fait possible (par exemple pour un spectateur qui n'aurait pas toutes les clés des références cinématographiques qui apparaissent au cours de l'intrigue), et ne l'empêche pas, au contraire, d'apprécier la comédie qui se déroule « à toute allure » sous ses yeux. Cependant, et c'est ce qui fait sa force, le cinéma de Wilder propose également, à travers ses films *divertissants*, une réflexion intelligente sur le cinéma et son *fonctionnement* - aussi bien narratif et artistique que commercial - de même qu'il propose au spectateur sa vision du monde unique et marquante. Tous les critiques qui ont pu écrire sur le cinéastes remarquent qu'au delà de ses succès publics et commerciaux, Wilder a su garder une remarquable indépendance et un esprit critique : un mélange particulier de cynisme et d'humanité.

¹³⁵ Déclaration de Wilder durant une interview lors de son apparition à l'American Film Institute en 1986.

¹³⁶ En français lors de l'interview

Après *Certains l'aiment chaud*, qui marqua une étape importante dans la représentation de l'homosexualité au cinéma, il est intéressant de s'intéresser à sa filiation d'un point de vue travestissement/homosexualité.

On observe dans les années soixante, après l'abrogation du Code, l'arrivée d'une vague de films mettant en scène des personnages homosexuels secondaires plutôt tristes et suicidaires. Dans les années soixante-dix, la représentation du travestissement est devenue plus sérieuse, indiquant clairement un trouble de l'identité. La figure du travesti, autrefois moquée ou inquiétante, revient alors souvent à travers des personnages à la fois sympathiques et compliqués. A partir de là, le travesti a même commencé à exister en tant que tel : de nouveaux héros totalement assumés dans leur identité à la frontière des genres apparaissent. Vingt ans après *Certains l'aiment chaud*, *Victor Victoria* marque lui aussi un tournant. A côté du flirt comique classique entre macho et belle travestie, il introduit un « vrai » couple homosexuel de personnages secondaires. On est alors en 1982, et les temps ont changé. C'est à la même époque que sort *Tootsie*, qui propose une vraie transgression féministe. Dustin Hoffman y joue un acteur au chômage qui n'arrive à atteindre le succès que dans la peau d'une actrice : ici l'homme a besoin de « devenir » une femme pour acquérir une place dans la société.

Mais ces films, postérieurs aux années 1960, introduisent un nouvel élément par rapport aux classiques : le trouble qu'ils induisent ne repose plus sur la parodie, mais sur la claire indication d'une ambiguïté sexuelle. Ces personnages travestis font en effet naître l'amour chez des êtres du même sexe qu'eux. Ainsi, *Tootsie* rend plus ou moins amoureux sa meilleure amie, qui se sent tout d'un coup homosexuelle, alors même qu'en réalité la relation n'est pas homosexuelle puisque l'aimé est d'un autre sexe. Au contraire, dans *The Crying Game* (1995), le héros tombe d'abord amoureux de l'héroïne, qui se révèle être un homme ; mais après une violente colère, l'amour reprend ses droits, dans une conclusion identique à celle de *Certains l'aiment chaud*. Dans les années 1990 apparaissent les *drag-queen*, notamment avec le film australien : *Priscilla, folle du désert* (1994). Ce sont des créatures dont la féminité flamboyante est aux antipodes de l'image traditionnelle du travesti empêtré dans son encombrante virilité. Un cas à part, mais qui prouve que la représentation des travestis de cinéma s'élargit. Chacun devient un cas

particulier : le Miguel Bosé de *Talons aiguilles* (1991), à la fois juge et chanteur de cabaret chez Pedro Almodóvar, défie autant les clichés que le personnage de Vincent Perez dans *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1997), ou le fantasque *Ed Wood* de Johnny Depp, dans le film de Tim Burton (1994).

Ces films témoignent bien de l'intérêt proprement cinématographique du travestissement, puisqu'il s'agit avant tout d'une dialectique du se montrer/se cacher, et du suspense né du dévoilement, ou pas, d'un secret.

Nous pouvons remarquer que le cinéma aujourd'hui tend à séparer la figure du travesti de celle de l'homosexuel, qui n'a plus besoin de « costume » pour être représenté à l'écran.

Mais la filiation de l'œuvre de Wilder ne pourrait se résumer à l'avenir des travestis et homosexuels à l'écran, c'est plus profondément la figure cynique de l'*absurde* qui ressort de l'analyse de *Certains l'aiment chaud* : le masque et le travestissement qui dénoncent par le rire et le détournement se retrouvent dans tous ses films.

A l'occasion de son exploration du fétichisme dans la mode et le design aujourd'hui, la très célèbre chasseuse de tendances Lidewij Edelkoort remarque que :

« La philosophie de l'absurde nous apprend à accepter le désordre chaotique de l'existence et à devenir suffisamment intuitif pour improviser nos vies au fur et à mesure que nous avançons. Les disparités entre les riches et les pauvres vont encore enflammer cette tendance avec le retour de la satire burlesque. Un sens du détachement qui invite les gens à explorer le bizarre et le grotesque comme protestation humoristique à la situation actuelle. Ainsi, mode et design vont adopter des styles bizarres et déformés. Les travestis et les clowns vont devenir la norme, avec un sens du déguisement qui aura seulement deux fonctions : amuser et séduire¹³⁷. »

En ce sens, c'est comme si la tendance aujourd'hui, dans les Arts du Design mais pas seulement, allait revenir à ce que Billy Wilder avait instauré à sa façon : la représentation d'une profonde désillusion du monde qui nous entoure à travers la figure de l'absurde, du fou et du travesti, dans le but premier de divertir le public.

¹³⁷ Résumé du chapitre « Absurdism » dans son livre *Fetishism In Fashion*, ed. Philip Fimmano, Arnhem, 2013.

Annexes

Certains L'aiment chaud (Some Like it hot) de Billy Wilder (1959)

Corpus secondaires - œuvres auxquelles nous nous référerons

- Toute la filmographie de Billy Wilder

Notamment pour de la troisième partie du mémoire.

- *Mam'zelle Charlot (A Woman)* de Charlie Chaplin (1915)
- *Charlot machiniste (Behind the Screen)* de Charlie Chaplin (1916)
- *Sylvia Scarlett* de Georges Cukor (1935)
- *Allez Coucher Ailleurs (I Was a Male War Bride)* de Howard Hawks (1949)
- *Tootsie* de Sydney Pollack (1982)
- *Victor Victoria* de Blake Edwards (1982)
- *Madame Doubtfire (Mrs. Doubtfire)* de Chris Columbus (1993)

Ces films sont également des comédies Hollywoodiennes dont l'intrigue repose sur le travestissement des personnages principaux. Ils ont été réalisés avant, pendant ou après la période régie par le code de censure Hayes (il est remplacé en 1968 par la classification des films par âges). Ces œuvres ont pu nourrir notre réflexion à titre comparatif.

- *Le Petit César (Little Caesar)* de Mervyn LeRoy (1930)
- *L'Ennemi public (The Public Enemy)* de William Wellman (1931)
- *Scarface* de Howard Hawks (1932)
- *Les Anges aux figures sales (Angels With Dirty Faces)* de Michael Curtiz (1938)

Le film de Billy Wilder fait référence à différentes reprises à ces classiques du genre « film de gangster » et met en scène leurs célèbres interprètes.

- Les films des Marx Brothers et de Lubitch

Car ils ont grandement influencé le style de Billy Wilder.

***Certains L'aiment chaud* de Billy Wilder (1959)**

Chicago, 1929, Joe et Jerry (Tony Curtis et Jack Lemmon), deux musiciens en chômage, assistent à un massacre entre deux bandes rivales de bootleggers. Le chef de la bande, Colombo-les-guêtres¹ (Georges Raft), veut éliminer à tout prix ces témoins gênants.

Craignant pour leur vie, les deux **hommes**, travestis en " Joséphine " et " Daphné ", parviennent à se faire engager dans un orchestre féminin au départ d'une tournée pour la Floride.

À Miami, Joe, amoureux de Sugar (Marilyn Monroe), la chanteuse de l'orchestre, la séduit en se faisant passer pour un milliardaire oisif et impuissant ; tandis que Jerry, toujours travesti, fait la conquête bien involontaire d'un véritable milliardaire, Osgood Fielding III (Joe E. Brown) bien décidé à l'épouser.

Mais une convention de gangsters a lieu à la même période dans la ville, ce qui provoque l'arrivée de Colombo et de sa bande dans leur hôtel. Joe et Jerry doivent de nouveau se cacher pour se soustraire au désir homicide des gangsters. Par chance pour les deux héros, Colombo se trouve à son tour tué au cours d'un nouveau règlement de comptes entre mafieux, et Osgood permet finalement à Joe, Jerry et Sugar de s'enfuir sur son yacht.

¹ « Spats-Colombo » en anglais

Fiche technique

Titre original du film : ***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 :	George Rapht
(Colombo-Les-Guêtres)	
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 :	Harry Wilson
(aux clubs de golf)	
Dolores :	Beverly Wills
Nellie :	Barbara Drew
Johnny Paradise :	Edward G. Robinson Jr.

Découpage séquentiel

Pour faciliter la lecture de la structure globale du film, notamment pour la deuxième partie du mémoire, nous avons pris la liberté de diviser celui-ci en deux « Parties » regroupant chacune plusieurs « séquences » choisies arbitrairement tout en respectant la logique du film.

Seq. 1. Générique

(début - 00 :01 :29 ; chapitre.1)²

Générique en noir et blanc sur un air de jazz qui devient celui de « Running Wild ».



Partie I : Chicago, gare et train

Seq. 2. Course-poursuite

(00:01:29 – 00:03:09 ; chapitre 2)

Un corbillard est poursuivi par la police. Sans musique, sans paroles, les coups de feu fusent, le cercueil 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 la prohibition sont donnés.



Seq. 3. Les pompes funèbres Mozzarella

(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 Mozzarella comme un bon client (« un amis de la famille »). Musique funéraire.



² Sont indiqués entre parenthèses le minutage et le chapitrage de l'édition DVD MGM.

Les titres et commentaires des chapitres sont librement inspirés du catalogue *Lycéens et apprentis du cinéma* autour du film *Certains l'aiment chaud* par Charlotte Garson.

Seq. 4. Le cabaret clandestin

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

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



Seq. 5. L'agence pour l'emploi

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

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



Seq. 6. Massacre de la Saint-Valentin 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 alors à l'agence et se fait embaucher avec Jerry comme musicienne.



Seq. 7. Premiers pas en femme

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

Musique jazz, Joe et Jerry, rebaptisés Joséphine et Géraldine, embarquent à la gare pour la Floride. Joe doit calmer les ardeurs de Jerry, surexcité par la composition exclusivement féminine de l'orchestre dont ils font désormais partie, et qui décide finalement de se faire appeler Daphné.



Seq. 8. Sugar

(00:26:00 – 00:29:46 ; chapitres 8 et 9)

Dans le train, les deux « femmes » sympathisent rapidement avec le groupe, puis avec Sugar, la chanteuse du groupe, qu'elles surprennent en train de boire de l'alcool et qu'elle avaient déjà repérée



lors de son arrivée sur le quai.

Seq. 9. Bœuf dans le train puis « Tu es une fille »

(00:29:46 – 00:35:38 ; chapitres 10 et 11)

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

Peu après, Jerry jubile parmi les femmes qui vont se coucher, mais Joe le calme : « *Souviens toi que tu es une fille* ».



Seq. 10. Couchette-party et confidences

(00:35:38 – 00:46:25 ; chapitres 12 et 13)

Vie nocturne de Sugar à Daphné dans sa couchette. Le travesti s'apprête à révéler son identité, mais la troupe les rejoint pour une surprise-party arrosée. Joe est réveillé, tente de raisonner Sugar partie découper de la glace dans les toilettes. Moment d'intimité entre Josephine et Sugar : éternel cœur brisé, attirée par les saxophonistes, elle se fait toujours plaquer.



Partie II : Floride

Seq. 11. Palmiers et millionnaires

(00:46:25 – 00:50:10 ; chapitre 14)

Arrivée en Floride à l'hôtel Seminole-Ritz de l'orchestre des Syncopators. Sugar veut faire une riche conquête mais s'aperçoit vite de l'âge avancé des millionnaires de l'hôtel. Daphné en fait une malgré elle : Osgood Fielding Junior, vieux garçon coureur de jupons qui la « pince » dans l'ascenseur.



Seq. 12. Stratégies de séduction, Shell Junior

(00:50:10 – 01:01:35 ; chapitres 15 et 16)

Pour séduire Sugar, Daphne joue les bonnes copines, Joe se déguise en riche yachtman à lunettes. Sur la plage, Sugar succombe aux charmes du faux milliardaire, soi-disant héritier des pétroles Shell. Jerry reconnaissant Joe est furieux mais se tait sous les menaces sous-entendues de son ami.



Seq. 13. Joe dans son bain

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

Joe parvient une fois de plus à ses fins : il parvient à temps à l'hôtel et se cache dans un bain moussant pour cacher son déguisement de yachtman. Sugar est dupée et lui raconte sa rencontre avec le millionnaire. Il convainc ensuite Daphne de lui « prêter » le yacht d'Osgood pour séduire Sugar.



Seq. 14. Représentation et course

(01:06:17 – 01:14:22 ; chapitres 18 et 19)

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

Puis, course effrénée de Joe pour arriver au port. Pendant ce temps, Daphné se laisse courtiser par Osgood.



Seq. 15. Menée en bateau

(01:14:22 – 01:24:43 ; chapitre 20 et 21)

Joe, qui fait visiter « son » yacht à Sugar, s'affirme impuissant depuis un deuil douloureux, excitant chez elle le désir de le séduire. À 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. Les deux scènes sont filmées en parallèle et rassemblées grâce à la mise en scène de Wilder : un panoramique filé lie les deux scènes à plusieurs reprises.



Seq. 16. « Tu es un garçon »

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

Daphné rentre exaltée de soirée : Osgood l'a demandée en mariage et elle envisage d'accepter « par sécurité ». Joe lui rappelle qu'il est « un garçon » et insiste pour qu'il oublie ce projet, puis se rétracte en voyant le bracelet de diamants offert par le milliardaire en cadeau de fiançailles. Sugar, aux anges, conte à Daphne et Josephine sa soirée de rêve.



Seq. 17. Retour de Spats-Colombo

(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 talonnés par l'inspecteur, et toujours à la recherche des deux témoins gênants. Josephine et Daphne croisent les gangsters, qui les draguent dans l'ascenseur.



Seq. 18. 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 sous l'identité de Shell Jr.. Il lui fait livrer les diamants offerts à Daphne par Osgood, qui aurait assuré la vie des deux fugitifs.



Seq. 19. Poursuite

(01:41:26 – 01:44:24 ; chapitre 27)

Les gangsters reconnaissent les deux musiciens déguisés en groom et vieux client en fauteuil roulant, et les poursuivent dans tout l'hôtel.



Seq. 20. Carnage au congrès

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

Joe et Jerry assistent au congrès des 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 par un homme caché dans un gros gâteau d'anniversaire. L'inspecteur entre et constate le meurtre.



Seq. 21. Poursuite suite et adieux en direct

(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 Trough With Love », en larmes, dans la même robe transparente version noire. Josephine l'embrasse alors sur la bouche. Sugar



ouvre les yeux et s'exclame « *Josephine !* ». La poursuite reprend, Sugar les rejoint sur le port.

Seq. 22. Double happy end

(01:54:34 – 01:55:55 ; chapitre 31)

Sur 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 !* ».

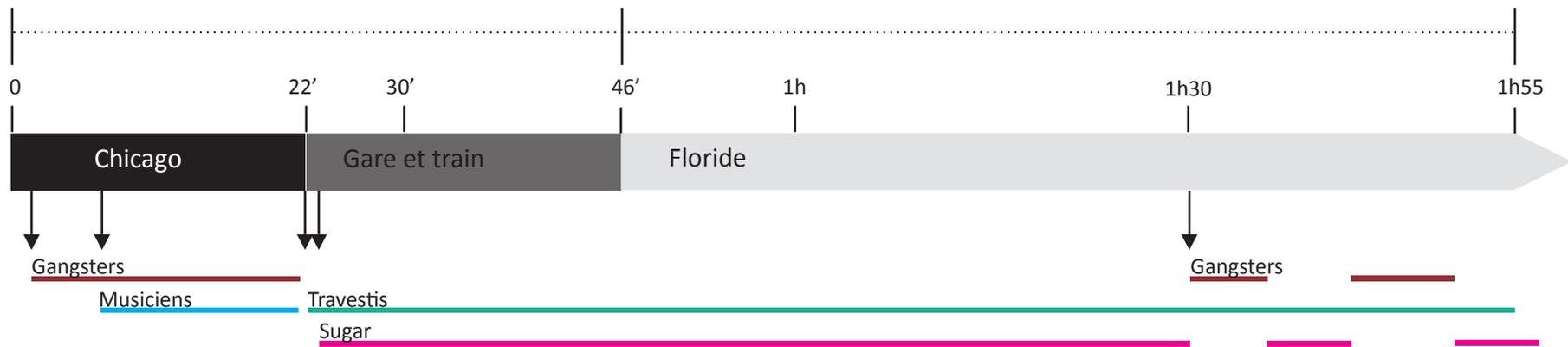


Seq. 23. Générique final

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

Générique sur fond noir, au son de « *Running Wild* ».





- Gangsters
- Musiciens
- Sugar
- Travestis

Filmographie de Billy Wilder

- 1934 : *Mauvaise graine* : France – film policier
- 1942 : *Uniformes et jupons courts* (*The Major and the Minor*)
- 1943 : *Les Cinq Secrets du désert* (*Five Graves to Cairo*)
- 1944 : *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*)
- 1945 : *Death Mills* : documentaire sur les camps de concentration nazis
- 1945 : *Le Poison* (*The Lost Weekend*)
- 1947 : *La Valse de l'empereur* (*The Emperor Waltz*)
- 1948 : *La Scandaleuse de Berlin* (*A Foreign Affair*)
- 1950 : *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*)
- 1951 : *Le Gouffre aux chimères* (*Ace in the Hole* ou *The Big Carnival*)
- 1953 : *Stalag 17*
- 1954 : *Sabrina*
- 1955 : *Sept Ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*)
- 1957 : *Ariane* (*Love in the Afternoon*)
- 1957 : *L'Odyssée de Charles Lindbergh* (*The Spirit of Saint Louis*)
- 1957 : *Témoin à charge* (*Witness for the Prosecution*)
- 1959 : *Certains l'aiment chaud* (*Some Like It Hot*)
- 1960 : *La Garçonnière* (*The Apartment*)
- 1961 : *Un, deux, trois* (*One, Two, Three*)
- 1963 : *Irma la douce*
- 1964 : *Embrasse-moi, idiot* (*Kiss Me, Stupid*)
- 1966 : *La Grande Combine* (*The Fortune Cookie*)
- 1970 : *La Vie privée de Sherlock Holmes* (*The Private Life of Sherlock Holmes*)
- 1972 : *Avanti!*
- 1974 : *Spéciale première* (*The Front Page*)
- 1978 : *Fedora*
- 1981 : *Victor la gaffe* (*Buddy Buddy*)

Références bibliographiques

▪ Ouvrages généraux sur le cinéma et le récit

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications* n°8, Seuil, Paris, 1964.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Folio Gallimard, 1992.

BELLOUR, Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, P.O.L., Collection « Traffic », Paris, 2009.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Ed. de Boeck, coll. Art et Cinéma, 1998.

CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, coll. Armand Colin cinéma, 2005.

CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, éd. origin. 1969, réed. 1982.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DELEUZE Gilles, *L'Image mouvement*, Minuit, Collection « Critique » Paris, 1983.

DELEUZE Gilles, *l'Image-Temps*, Minuit, Collection « Critique » Paris, 1985.

DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991.

DELLUC, Louis, *Écrits cinématographiques*, Éditions de la Cinémathèque Française, collection « cinéma et compagnie », Paris, 1986.

FÉVRY Sébastien, *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, éd. de fournitures et d'aides pour la lecture, coll. « Grand écran, petit écran. Essais. », 2000.

HITCHCOCK Alfred, TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Édition définitive Ramsay, Paris, 1985 : plus particulièrement la partie « De la direction de spectateur ».

LAFFAY Albert, *Logique du cinéma : Création et spectacle*, Masson, Paris, 1964.

MARZANO Michela, *La philosophie du corps*, Ed. Puf, coll. « Que sais-je ? », 2009.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1964, Réed. Gallimar, 1976.

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma, Tome 1 et 2*, Éditions Klincksieck, Paris, 2003.

MORIN Edgar, *Le Langage Cinématographique*, Préface au panorama du film ethnographique et sociologique de Luc de Heussh, 1962.

MOURE, José, *Le plaisir du cinéma, analyses et critiques des films*, Éditions Archimbaud/Klincksieck, Paris, 2012.

PINEL, Vincent, *Le Siècle du cinéma*, Larousse, Paris, 2009.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

▪ **Sur Billy Wilder ...**

BRION Patrick, *Billy Wilder*, CNRS, coll. « Art/Cine », 2012.

CHANDLER Charlotte, *Nobody's Perfect. Billy Wilder. A Personal Biography*, New York, Schuster & Schuster, 2002.

COLPART Gilles, *Billy Wilder*, Edilig, coll. « Filmo », 1983.

CROWE Cameron, *Conversations avec Billy Wilder*, coédition Institut Lumière / Actes Sud, 1999, édition française 2004.

GENE D. Phillips, *Some Like It Wilder: The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, University Press of Kentucky, 2010.

HERMSDORF Daniel, *Billy Wilder. Filme - Motive – Kontroverses*, Bochum, Paragon-Verlag, 2006.

HOPP Glenn, *Billy Wilder, The cinéma of Wit 1906-2002*, Taschen, 2003.

JACOBS Jérôme, *Billy Wilder*, Rivages/Cinéma, 1988.

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

SIMSOLO Noël, *Billy Wilder*, Cahiers du Cinéma, coll. grands cinéastes, 2007.

WILDER Billy et KARASEK Helmut, *Et tout le reste est folie : mémoires*, Robert Laffond, 1993.

ZOLOTOV Maurice, *Billy Wilder in Hollywood*, Pompton Plains, Limelight Editions, 2004.

Articles, revues :

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

- **... et *Certains l'aiment chaud* en particulier**

CASTLE Alison, sous la direction de, *Billy Wilder's Some Like It Hot*, Taschen, 2001.

JENN Pierre, *Certains l'aiment chaud : étude critique*, Nathan, coll. « Synopsis », 1992.

Articles, revues :

DONIOL-VALCROZE Jacques, « Faut-il brûlé Wilder ? », *Cahiers du cinéma*, n°101, novembre 1959.

Article bref mais synthétique du 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.

GARSON Charlotte, *Certains l'aiment chaud de Billy Wilder*, Lycéens et apprentis du cinéma, 2008.

Articles internet :

BEAUCHET Stéphane, analyse et critique du film sur le site « DVD Classik », 11 septembre 2011.

FAUVEL Françoise et POPU Eric, analyse et critique du film sur le blog « Routes de la critique », 22 janvier 2009.

- **Sur l'homosexualité et le travestissement au cinéma et dans les arts plastiques**

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

Recueil de conférences. Celles de Denis Levy (« Hollywood et l'androgynie ») et Philippe-Alain Michaud (« Passage à l'octroi. Sur le travesti au cinéma ») consacrent plusieurs développements à *Certains l'aiment chaud*.

BARD Christine, PELLEGRIN Nicole, *Femmes travesties : un « mauvais genre »*, presses

universitaires du Mirail, 1999.

BERNARDAC Marie-Laure, MARCADE Bernard, *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, 1995.

DHOMMEE Isabelle, « Dietrich, Garbo et Hepburn : trois stars travesties dans l'Amérique de la Dépression », in *Histoire, femmes et société*, CLIO, 1999.

FILIAIRE Marc-Jean, *L'ado, la folle et le pervers - Images et subversion gay au cinéma*, H&O, 2008.

ROTH-BETTONI Didier, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2^e éd., 2007.

Articles, revues :

GIRAUD Cécile, « La confusion des genres », *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006.
Etude comparée du film de Wilder, d'Allez coucher ailleurs de Howard Hawks, de Tootsie de Sydney Pollack et de Mam'zelle Charlot de Charlie Chaplin.

BOYER Elisabeth et DREUX Emmanuel, articles de, in « Le corps amoureux », in *L'Art du cinéma*, n°25-26, ouvr. collectif, ed. Cinéma art nouveau, automne 1999.

▪ **Ouvrages généraux et articles classés « Genderstudies » et « Queerstudies »**

BERGER Anne-Emmanuelle, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en "Amérique"*, Belin, Paris, 2013.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris, 2005.

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

DORLIN Elsa, *Sexe, Genre et Sexualités*, Paris, PUF "Philosophies", 2008.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, 1976-1984.

HANSEM Miriam, « Pleasure, Ambivalence, Identification : Valentino and FemalSpectatorship », in *Cinema Journal*, été 1956.

Critique les théories de Laura Mulvey à travers l'analyse de la réception des films mettant en scène l'acteur italien Rudolph Valentino, par le public féminin.

MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe*, L'Harmattan « Champs visuels étrangers », 2002. [Ed. Originale, 1989 : *The WomenwhoHnewtoomuch : Hitchcock and the FeministTheory*, New York, Methuen].

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and narrative cinema », in *Screen* n° 16, 1975.

Considéré comme un article fondateur des études féministes du cinéma : l'un des premiers à analyser la manière dont la forme des films était structurée par l'inconscient de la société patriarcale.

ROSE Sonya, *Gender and Class in Modern Europe*, sous la direction de Laura FRADER, ed. CornellUniversityPress, 18 juill. 1996.

▪ **Ouvrages et articles d'anthropologie et de psychanalyse**

CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Lévi-Strauss*, 10/18, Paris, 1961.

Duran Gilbert, *Structure anthropologique de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1960.

JUNG Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, trad. Roland Cahen, Folio, 1986.

LEVI-STRAUSS Claude, *œuvres complètes*, La Pleiade, Paris, 2008.

MAUSS Marcel, « *Les techniques du corps* », conférence prononcée en 1934 et publiée dans *Journal de Psychologie* en 1936.

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, 1956, rééd. 1978.

MORIN Edgar, *La connaissance de la connaissance*, tome III de *La Méthode*, Seuil, 1986.

MORIN Edgar, *L'Humanité de l'humanité, l'identité humaine*, tome V de *La Méthode*, Seuil, 2001.

ROUDINESCO Elisabeth et PLON Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Ed. Fayard, 1997, rééd. 2006.

▪ **Sur le masque au cinéma et dans les arts**

CHIKHI Beïda (sous la dir. de), *L'auteur masqué*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

EDELKOORT Lidewij, *Fetishism In Fashion*, ed. Philip Fimmano, Arnhem, 2013.

LECOQ Jacques (sous la direction de), *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 1987.

MAERTENS Jean - Thierry, *Ritologiques III, Le Masque et le miroir*, Essai d'anthropologie et de revêtements faciaux, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Etranges/Etrangers », 1978.

PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma*, Nathan, Paris, 2000.

STARFIELD Penny (sous la direction de), *Masque et lumière*, CinémAction n°118 Corlet éditions diffusion, 2006.

Notamment l'article de Franco La Polla, « Le masque dissimulateur d'identité dans *La Vie privée de Sherlock Holmes et Avanti !* de Billy Wilder ».

- **Sur le cinéma américain**

BOURGET Jean-Loup, *Le Cinéma américain, 1895-1980*, PUF, 1983.

BOURGET Jean-Loup, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, coll. Fac. Cinéma, 1998.

NACACHE Jacqueline, *Le film hollywoodien classique*, Nathan, coll. 128, 1995.

- **Sur le Code Hays et la censure au cinéma**

BIDAUD Anne-Marie, *Hollywood et le rêve américain : Cinéma et idéologie aux Etats-Unis*, Masson, 1994.

BLACK Gregory D., *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge, Cambridge Universitypress, 1994.

CAIRA Olivier, *Hollywood face à la censure – Discipline industrielle et innovation cinématographique 1915-2004*, CNRS, 2005.

COURSODON Jean-Pierre et TAVERNIER Bertrand, « Evolution de la censure », in *50 ans de cinéma américain*, Nathan, Paris, 1995, pp. 154-161.

DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Images interdites, Presses Universitaires de France, 1998.

MAAREK Philippe J., *La Censure cinématographique*, Librairies Techniques, Paris, 1982.

PECHA Laurent, *La Censure cinématographique aux Etat-Unis*, Paris, Diixit, 2000.

- **Sur la comédie au cinéma**

BRION Patrick, *La Comédie américaine*, éditions de la Martinière, 1998.

DREUX Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, L'Harmattan, 2007.

SIKOV Ed, *LaughingHysterically : American ScreenComedy of the 1950's*, New York, ColombiaUniversityPress, 1994.

TÉSSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Cahier du cinéma, coll. Petits Cahiers, 2007.

- **Sur les genres « film noir », « film policier » et plus précisément « film de gangster »**

Film noir :

BORDE Raymond et CHAUMETON Etienne, *Panorama du Film Noir Américain (1941-1953)*, Les Éditions de Minuit, 1955.

BRION Patrick, *Le film noir : l'âge d'or du film criminel américain, d'Alfred Hitchcock à Nicholas Ray*, Éditions de la Martinière, 2004.

GABRIELE LUCCI, *Le film noir : mots clefs, acteurs et créateurs, films*, Hazan, coll. "Guide des arts", 2007.

GUERIF François, *Le film noir américain*, Paris, Denoël, 1999 (éd. Originale 1979).

MULLER Eddie, *Dark City : le monde perdu du film noir*, Clairac, 2007.

SIMSOLO Noël, *Le film noir vrais et faux cauchemars*, Cahiers du cinéma, 2005.

Film policier :

HARDY Phil, *The Aurum Film Encyclopedia : The Gangster Film*, New York, AurumPress, 1998.

HURET Romain, *Le Crime organisé à la ville et à l'écran : 1929-1951*, Neuilly, Atlante, 2002.

LANGMAN Larry, *A Guide to American Crime Films of the Thirties*, Westport, Con., Greenwood, 1994.

PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, éd. Larousse-Bordas, Paris, 1998, p. 182, entrée *Criminel (cinéma)*.

SKLAR Robert, *Movie-Made America : A cultural History of the American Movies*, New York, Random House, 1975.

- **Sur la sociologie du cinéma**

DUVIGNAUD Jean, *Sociologie de l'art*, coll. Puf, le sociologue, 1984.

ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, sous la dir. de François de Singly, Paris, A. Colin, 2005.

FERRO Marc, *Analyse de films, analyse de société*, Paris, Hachette, 1975.

MORIN Edgar, FRIEDMAN G., « De la méthode en sociologie du cinéma », in *Actes du II^e congrès international de filmologie*, Paris, Sorbonne, 1955.

MORIN Edgar, « Recherche sur le publique cinématographique », in *Revue internationale de filmologie*, volume 12, n°4, janvier-mars, 1953.

MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962.

MORIN Edgar, « Le cinéma sous l'angle sociologique », in *Eventail de l'histoire vivante, hommage à Lucien Febvre*, Colin, vol. 2. Réédition éd. du Seuil, Point, Paris, 1994.

- **Sitographie**

Scénario du film en anglais : www.weeklyscript.com

Senses of Cinema : www.sensesofcinema.com

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

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

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

Le code Hayes en ligne : <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>

- **Sélection Vidéo (documentaires)**

EPSTEIN Rob et FRIEDMAN Jeffrey, *The Celluloïd Closet*, 1995.

EDLER Auberi, JULY Serge et GENN Marie, *Il était une fois... Certains l'aiment chaud*, Folamour, TCM, France, 2008.

HERMSDORF Daniel, « *Sceptical message from a Cinematic Exile* », sur Youtube : *Billy Wilder_ A Filmessay*, mise en ligne le 11 juill. 2009.

Documentaire en Allemand sur l'œuvre de Billy Wilder, tiré du livre de Daniel Hermsdorf : *Billy Wilder – Filme - Motive – Kontroverses*

MARTIN Franck, *Sex, Censorship and the SilverScreen*, TV documentary, USA, 1995.

TRESGOT Annie et CIMENT Michel, entretien avec, *Portrait d'un homme « à 60% parfait » : Billy Wilder*, France, 1980.

Remerciements

Je remercie Jose Moure, qui, le premier, a mis des mots précis sur l'idée vague que je me faisais du cinéma, et m'a ainsi donné envie d'étudier l'Art de « filmer des corps dans un espace ».

Céline Scemama, et plus largement les professeurs de l'UFR 04, qui au fil de ces trois années m'ont appris ce qu'était la recherche, et à aimer le cinéma en apprenant à en parler.

Toutes les personnes avec qui j'ai pu parlé de mon mémoire et qui m'ont apporté des pistes de recherche.

Ma famille et mes amis qui m'encouragent dans tous mes projets.

Je remercie particulièrement ma mère, Julie et mon père pour leurs relectures et conseils, Maud et Camille pour leur aide précieuse.

Table des matières

Introduction.....	4
Partie I	
Travestissement des composants du film : vers une remise en question de leur identité.....	13
I. Les personnages principaux : changement d'identité sexuelle.....	16
1. Remise en question et perte de l'identité : deux corps travestis qui réagissent différemment.....	16
• Joe/Josephine/Shell Jr. : deux travestissements réversibles.....	16
• Jerry/Daphne : un travestissement irréversible.....	17
2. Analyse de scène : dispute dans le chambre d'hôtel (de 1:26:49 à 1:29:25).....	20
• Jerry perd son identité masculine, mais retrouve ainsi son indépendance vis à vis de son partenaire.....	20
• Une représentation <i>ambiguë</i> de l'homosexualité ?	23
II. Les autres personnages : l'habit fait le gangster.....	24
1. La mafia, de Charlie-Cure-Dent à Colombo-Les-Guêtres : Importance du détail vestimentaire jusque dans le nom des gangsters.....	26
• La <i>grande Mascarade</i> : le travestissement au service de l'identification des personnages.....	26
• Mise en abyme du cinéma : les noms, les acteurs et les genres..	27
2. Marilyn Monroe : personnage public et personnage de fiction.....	30
• Le Masque de maquillage.....	30
• Mise en abyme du cinéma : hommage aux années 20.....	32
• Jerry/Daphne : une relation <i>en miroir</i> avec Sugar.....	33
III. Travestissement des objets, des lieux, des dialogues	37
1. Détournement des lieux et des objets.....	38
2. Dialogues : des métaphores filées.....	41
• La musique et le sexe.....	41
• Oralité et sexe, oralité et violence... ..	42

Partie II	
Le film comme mise en abyme des genres et du cinéma.....	45
I. Du film noir au cartoon : différents univers se côtoient au sein de cette comédie.....	47
1. <i>Certains l'aiment chaud</i> : une comédie Hollywoodienne <i>classique</i>	47
2. Au delà de la <i>Screwball Comédie</i>	49
3. Le mélange des genres : naissance des codes d'un <i>sous-genre</i> « films de travestis » ?	54
II. Structure globale du film : hétérogénéité des genres et des climats.....	56
1. Chicago : territoire des gangsters et du film noir.....	57
• Mise en valeur des gangsters.....	57
• La comédie déteint.....	60
• Fuite de la comédie.....	61
2. La Floride : territoire de la comédie légère et burlesque.....	63
• Une toute autre esthétique.....	63
• Victoire du burlesque.....	64
III. Une hétérogénéité <i>masquée</i>.....	66
1. Une unité dramatique et esthétique.....	66
2. La poursuite comme fil conducteur.....	68
• Le rythme.....	68
• Acteur/témoin : réversibilité du statut des personnages.....	71
Partie III	
Le film comme représentation d'une société de travestis.....	75
I. Une mise en scène de la société de 1959 : Visée politique du travestissement.....	76
1. Transgression du Code, de tous les codes : un film libre et subversif travesti en comédie politiquement acceptable.....	76
• Le masque des réalisateurs face à la censure.....	76
• L'amour libre : homosexualité et ménage à trois.....	77
• L'impuissance.....	82
• L'alcool et la violence.....	83

• Initiation au féminisme : analyse de séquences.....	85
2. Réception du film.....	89
• Avis de la population américaine.....	89
• Influence du film sur le spectateur.....	90
• Lecture de la société à travers les films.....	92
3. Les autres films de l'époque à Hollywood.....	93
• Mise en abyme de la société américaine de 1959.....	93
• Les homosexuels au cinéma : des personnages caricaturaux ou dangereux.....	94
• Vers une disparition du Code.....	97
II. Le Masque de Wilder : le cinéma comme lieu de projection des névroses de l'auteur.....	99
1. Wilder : un auteur travesti.....	100
• Le masque du Fou.....	101
2. Les réminiscences de la guerre dans l'œuvre de Wilder.....	105
• la mort omniprésente.....	105
• L'Holocauste en filigrane.....	106
Conclusion.....	113
Annexes.....	121
Corpus.....	I
Résumé du film.....	II
Fiche technique.....	III
Séquençage.....	IV
Schéma de la structure du film.....	X
Filmographie de Billy Wilder.....	XI
Références bibliographiques.....	XII
Remerciements.....	XXI
Table des matières.....	XXII