

Certains l'aiment chaud

Plan de l'intervention de Charlotte Garson

Clermont-Ferrand, 7 janvier 2010

I) Eléments contextuels

Il ne s'agit pas là d'un cours d'histoire du cinéma mais de données sur le contexte de production de Certains l'aiment chaud, qui permettront de comprendre sa genèse et certaines de ses allusions, et qui doivent s'articuler à l'analyse du film lui-même.

1) Le système des studios hollywoodiens

Successivement centré autour d'une personne-clé, qui est davantage considérée comme « l'auteur » du film que les autres : le caméraman (1896-1907), le réalisateur (1907-1914), le producteur (1914-1931), l'unité de production (1931-1954) et le *package unit system* (qui a encore cours, depuis 1955 : un producteur indépendant s'associe à un studio mais il n'est pas sous son autorité).

Le Code Hays, un système d'autocensure des studios :

<http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/530-gjb-p.1/lecode.htm>

Le système des contrats et sa fin vers 1948.

La particularité de Mirisch Productions : un producteur indépendant distribué par les majors, qui attire par des avantages fiscaux de grands réalisateurs hollywoodiens (John Ford, John Huston...) à partir du milieu des années 50 (et produit *Certains l'aiment chaud* puis d'autres films de Wilder).

2) La « comédie américaine »

Présentation de la particularité de la comédie loufoque (*screwball*) telle que l'a identifiée le philosophe américain Stanley Cavell. Un milieu social aisé, des dialogues « à la mitraille » et surtout une intrigue centrée autour d'un « remariage ».

Bibliographie : JL Bourget *Hollywood, un rêve européen* (chapitre « La migration des formes germaniques »).

3) Wilder, Lubitsch et l'humour Mitteleuropa

Les origines de Wilder, le « Witz », l'humour juif. Son passé de scénariste pour Ernst Lubitsch. Ce en quoi le cinéma de Wilder mêle à la fois burlesque, *screwball*, tradition de la « comédie de Schlemiel » yiddish.

Extrait : *Ninotchka* d'Ernst Lubitsch (co-scénariste : Billy Wilder). chapitres 10 et 11 (jusqu'à « un vieux copain de régiment »).

Farce et rupture de ton (que l'on retrouve dans *Certains l'aiment chaud*, en particulier au début).

La tradition allemande du vérisme dans les années 20 (en peinture Otto Dix, Georg Grosz) : un certain cynisme.

4) Wilder, scénariste et cinéphile

Comme aucun autre il a le don du casting : il connaît bien la carrière de ses acteurs et exploite leur « persona » filmique existante.

Extrait : *7 ans de réflexion* (chap. 10-11). Marilyn Monroe. La blonde piquante mais innocente.

Extrait : *Scarface* de Hawks : George Raft. (Il entre toujours dans le champ sans le moindre dialogue (chap. 3 et 24), charriant avec ses guêtres, véritable hommage au noir et blanc concentré sur un seul accessoire, tout l'héritage du cinéma muet. + la tradition du film de gangsters (*Les Nuits de Chicago*, 1927 avec G Raft).

Extrait : *L'Impossible Monsieur Bébé* de Hawks : Cary Grant. (+ intérêt de Grant pour Wilder : Hawks l'a toujours travesti à un certain moment de l'intrigue, que ce soit dans *L'Impossible Monsieur Bébé* ou dans *Allez coucher ailleurs*). Grant est le modèle de Shell Junior (accent « mid-Atlantic »).

>>Questions/discussion

II) Wilder, formes et rythmes

1) Le jazz et la vitesse

L'importance de la course-poursuite (qui ouvre également *Certains l'aiment chaud*) comme constitutive du récit filmique américain : elle cristallise le montage parallèle car soit l'un rattrape l'autre et les personnages se retrouvent dans le même plan, soient l'autre le distancie.

Les utilisations de la musique dans *Certains l'aiment chaud* : importance de la variation rythmique : ce sont des coups d'accélérateur ou inversement, des inflexions mélodramatiques.

Le modèle jazz du « bœuf » (*jam session*) se traduit dans l'espace dans la scène de

« foule » de la couchette du train.

Extrait : scène de la couchette.

Son inspiration :

Extrait : *Une nuit à l'opéra* des Marx Brothers (la cabine de bateau).

Son remake par Wilder :

Extrait : la séquence du « panier à salade » dans *Irma la douce* de Wilder : Jack Lemmon fait une descente de police dans l'hôtel de passe et embarque les prostituées. Dans *Certains l'aiment chaud*, le rythme syncopé ne se traduit pas par un montage haché (Wilder préfère laisser jouer ses acteurs en plan-séquence).

Ce rythme se traduit surtout par des coups d'accélérateur scénaristiques, mais qui ne passent pas forcément par des ellipses. Ex : la fin : Wilder choisit de ne pas faire d'ellipse, mais au contraire de condenser une série de péripéties en un temps réduit. Il va ainsi enchaîner en accéléré ce qu'accomplit l'ensemble du film, à savoir une traversée des genres cinématographiques, en multipliant les ruptures de rythme : entre deux moments de poursuite, le *slow* de Sugar allie comédie musicale et mélodrame dans le champ-contrechamp avec Josephine. Ce sont à chaque fois les modulations rythmiques du jazz qui accompagnent les passages d'un genre à l'autre. L'utilisation du tango, musique tout en accélérations brusques, participe aussi de l'aspect syncopé du comique de Wilder. L'orchestre féminin s'appelle d'ailleurs Sweet Sue and her society syncopators, Tendre Sue et ses syncopeuses mondaines. Ensuite le baiser de Josephine et le cri de Sweet Sue tiennent du burlesque et la gestuelle étonnée de Sugar qui répète « Josephine », l'apparente à un personnage de cartoon. La poursuite finale rapatrie le film de gangsters qui, on s'en souvient, ouvrait le film. La noirceur du film de gangsters résonne jusque dans la dernière réplique comique.

>>Comment se traduit ce sens du rythme syncopé à l'intérieur de chaque séquence, de chaque plan-séquence (et non plus au niveau du récit entier) ?

Par l'importance des entrées et sorties de champ. Souvent, elles s'effectuent « par les pieds » : hauts talons qui trahissent Daphne « redéguisée » en groom, pied « en érection » de Joe dans la scène de séduction sur le yacht, guêtres du gangster qui incarnent la fierté du parvenu (qui ressortira « les pieds devant » sur la table-civière), rencontre Osgood-Daphné sur une parodie de Cendrillon – cette transformation « par les pieds » est une thématique typiquement wildérienne (*Sabrina*, 1954,

Ariane, 1957).

Extrait : *La Baronne de minuit* (scénariste : Wilder) : Claudette Colbert, qui a mal aux pieds, enlève ses chaussures dans une réception mondaine chic. Regards outrés et pleins de désir de son voisin.

Extrait : le coup de foudre d'Osgood pour « Cendrillon II » : « *J'aime les femmes à la cheville bien galbée* ».

2) La circulation des objets

Comme les pieds sont une synecdoque dynamique de tout le corps, les objets condensent la circulation du désir.

Au cinéma, importance de l'échelle de plans que rend possible le médium lui-même (contrairement au théâtre) : particulièrement bien exploitée chez

- Hitchcock (le macguffin, exemples dans *Soupçons*, *Les Enchaînés*, *La Mort aux trousses* – statue pleine de microfilms, verre de lait...).
- Lubitsch : *l'Eventail de Mme Windermere* (film de 1925), les tuyaux dans *La Folle ingénue...* Le pyjama dans *La Huitième Femme de Barbe-Bleue*.

Extrait : Début de *La Huitième Femme de Barbe-bleue*, coécrit par Wilder (le haut et le bas de pyjama – cet objet cristallise la circulation du désir : Cooper et Colbert sont déjà de futures « moitiés » car ils marchandent à deux l'achat d'un pyjama – il n'a besoin que du haut, elle du bas).

- Wilder : les objets porteurs de désir (la flasque dans le bas nylon) et de mort (la contrebasse trouée par les balles). Et surtout, les objets « travestis » : le café en alcool, le flic en client, le tripot en chapelle mortuaire, la caisse à whisky en cercueil, le gâteau en cachette à tueur...

3) Travestissement, imposture, escroquerie

Dans *Certains l'aiment chaud*, le déguisement concerne tout et tout le monde, il contamine tout le récit comme le montre cet exemple des objets.

En fait, le travestissement est une forme particulière d'une thématique récurrente chez Wilder, la dissimulation -- dès *Uniformes et jupons courts*, sa première comédie comme réalisateur (Ginger Rogers déguisée en petite fille).

La dissimulation prend plusieurs aspects dans son œuvre :

Le mensonge (*Sabrina*, *Ariane*, *La Huitième Femme de Barbe-Bleue*) ;

la supercherie (*Assurance sur la mort*, *La Grande Combine*, *Témoin, à charge*, *Le*

Gouffre aux chimères) ;

le déguisement (*Témoin à charge, Irma la douce, Fédora*).

Particularité du **travestissement** : c'est un « super-déguisement » puisqu'il transgresse la frontière entre les sexes. Ses conséquences deviennent incontrôlables, et finissent par menacer l'identité sexuelle des personnages.

Wilder joue à plein de l'effet comique du avant/après, en deux temps selon les 2 personnages :

Extrait : le changement de Joséphine en Shell Jr.

Extrait : fin de *Certains l'aiment chaud* : Mais je suis un homme !/-- Personne n'est parfait.

La force comique de la transgression a un revers macabre : la menace de mort permanente : coups de feu, corbillard, cercueil, chapelle funéraire, blague récurrente du « groupe sanguin O », histoire de Nellie tombée dans le vide (dans la scène du yacht). Le masculin comme porteur d'une menace de mort (les mafieux machos ont tous des mines patibulaires et surjouent leur virilité). Le désir est constamment contaminé par cette pulsion de mort. On entend dans la réplique finale une angoisse : être « coincé » dans des limbes entre deux identités sexuelles. Ou au contraire (lecture d'une partie de la critique américaine des années 70-90) : un couple homosexuel est né, et Jerry est libéré du poids macabre de la virilité tel que Spats la charriait.

>>Questions/discussion