

BILLY WILDER

UN EUROPÉEN À HOLLYWOOD

Marc Cerisuelo

capricci

Directeur
Thierry Lounas

Responsable des éditions
Camille Pollas

Coordination éditoriale
Maxime Werner

Correction
Samuel Lamarque

Conception graphique
Juliette Gou

Couverture et réalisation de la maquette
Clarisse Espada

© Capricci, 2025
isbn 979-10-239-0781-0

Capricci remercie Manlio Helena

Droits réservés

Ouvrage publié avec le concours
du CENTRE NATIONAL DU LIVRE

Avec le soutien du Laboratoire Littératures,
Savoirs et Arts (LISAA)
- EA4120 de l'Université Gustave Eiffel



Et celui de l'Institut universitaire de France



Capricci
editions@capricci.fr
www.capricci.fr

AVANT-PROPOS	6
APPROXIMATIONS	12
LES FICTIONS DU RÉEL	20
EUROPE	46
«MON AMÉRIQUE COMMENCE EN POLOGNE»	47
AU CŒUR DE LA CACANIE	48
THE FRONT PAGE	50
BERLIN, DE LA PRESSE AU CINÉMA	54
BRÈVE ÉTAPE PARISIENNE	71
AMÉRIQUE	76
L'EUROPAMÉRIQUE DU SCÉNARIO	78
ÉCRIRE POUR LUBITSCH	82
LEISEN ET HAWKS	92
LES DÉBUTS D'UN METTEUR EN SCÈNE	99
DRAMES AMÉRICAINS	109
DU CINÉMA	128
SUNSET BOULEVARD, MÉTAFILM NOIR	129
POÉTIQUE DE LA COMÉDIE TRANSATLANTIQUE	160
BERLIN	162
LEMMON	168
SUBSTITUTION D'IDENTITÉ	178
SECONDE COMÉDIE WILDERIENNE	190
PARIS	196
L'EUROPE TOUJOURS	202
UN CHEF-D'ŒUVRE ANGLAIS :	
<i>THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES</i>	203
UNE COMÉDIE ITALIENNE : AVANTI!	223
L'ŒUVRE ULTIME : FEDORA	232
ENVOL	240
FILMOGRAPHIE	250
BIBLIOGRAPHIE	264



BILLY WILDER SUR LE TOURNAGE
DE *LOVE IN THE AFTERNOON*

*Le monde se partage entre optimistes
et pessimistes : les premiers ont été gazés,
les seconds ont une villa avec
piscine à Beverly Hills.*

BILLY WILDER

AVANT-PROPOS

Une bonne règle de la critique est de ne pas chercher à rivaliser avec son objet : il vaut mieux montrer comment s'élabore une œuvre que de se prétendre aussi drôle que Woody Allen ou plus sublime que Poussin.

Une autre bonne règle de la critique consiste au contraire à composer une image adéquate et à trouver un ton conforme à l'objet étudié : on n'a pas à être guilleret avec la destruction des Juifs d'Europe ou sinistre en évoquant les Monty Python.

De telles « prescriptions » sont moins morales que médicales : elles appellent davantage la réussite – le bon remède – que le désir de décerner l'éloge ou le blâme. Il faut faire taire le petit juge qui est en nous. Une fois le temps de la réflexion passé, lorsque l'action commence, le critique a tôt fait d'oublier ces grands principes. Il se trouve face à un cas : le bon docteur doit poser son diagnostic et rendre au malade son authentique usage. Le cas Wilder est à cet égard particulièrement intéressant. Contrairement à Eisenstein, Murnau ou Hitchcock, il ne fait pas partie des grands « inventeurs de formes », toujours déjà liés à l'origine, c'est-à-dire au cinéma muet. Mais, contrairement à d'autres metteurs en scène moins connus, oubliés, et auxquels la croyance au scénario, au dialogue, au parlant semblerait le rapprocher – l'exemple, choisi au hasard, de Preston Sturges en donne une bonne illustration –, Billy Wilder est loin, très loin d'être un inconnu. Il fut un cinéaste couvert d'honneurs, d'or et d'oscars. Ses films sont célèbres dans le monde entier, ils ont été vus par des dizaines de millions de spectateurs et ont influencé à des degrés divers l'œuvre de cinéastes non négligeables, à commencer par David Lynch et Pedro Almodóvar. Tout le monde a éclaté de rire au moins une fois dans sa vie en regardant *Some Like It Hot*. Presque tout le monde a éprouvé l'amertume du destin tragique de Walter Neff dans *Double Indemnity* ou de Joe Gillis dans *Sunset Boulevard*. Le respect est universel, particulièrement dans les pays de langue anglaise, mais également en Italie ou en Espagne où il apparaît comme un cinéaste unanimement célébré, aussi à l'aise dans le drame que dans la comédie. Et puis on aime sa hargne, sa méchanceté, ses répliques, ses blagues et ses bons mots.

La France a été plus partagée sur le plan de la reconnaissance critique. Michel Ciment fut l'interlocuteur idéal, le meilleur connisseur de l'homme et de l'œuvre, et les quelques dizaines de pages consacrées à Wilder dans *Les Conquérants d'un nouveau monde* (Gallimard, 1981, version complétée en 2015) n'ont absolument pas vieilli. Mais, parce qu'il était un maître du scénario, Billy Wilder n'a pas eu que des amis au

pays où les auteurs sont surtout des (purs) metteurs en scène. Il faudra garder en tête cette tension critique, sans pour autant lui donner plus d'importance qu'elle n'en revêt dans la réalité, pour bien accommoder notre regard sur une œuvre dense (vingt-cinq films «signés» Wilder) et une longue vie.

Nous proposons une démarche par cercles concentriques, en spirale, pour atteindre le cœur de l'œuvre. L'obsession majeure de Billy Wilder est l'échec, et ce n'est pas vraiment un paradoxe que de la relier à l'évident succès du cinéaste. L'identité juive est essentielle, et elle fera même un retour étonnant après qu'on «aura arraché la caméra des mains» du cinéaste, dans les dernières années de sa vie. Plus étonnant encore est le double attachement à l'Europe et à l'Amérique, tension essentielle qui anime l'individu et irradie l'œuvre. Wilder reste indubitablement un Européen à Hollywood. Mais il a choisi l'Amérique – et ce, au moins à deux reprises, comme on le verra. Afin de garder les rênes de ce cheval piaffant et remuant, l'ouvrage présentera d'abord une synthèse bio-filmographique qui esquissera en mode mineur le trajet du cinéaste. Elle sera suivie d'une présentation plus détaillée du «problème Wilder», homme de l'entre-deux – entre Europe et Amérique, langues allemande et anglaise, réalisme et comédie, scénario et mise en scène.

Le décor et la problématique ainsi posés, entrer dans le cœur de ce transfert culturel incarné qu'est M. Billy Wilder nous entraînera de la Galicie à Los Angeles, en passant par Vienne, Berlin, Paris et New York – sans compter quelques allers-retours, heureux ou funestes. Passager sans billet mais non sans bagages, Wilder traversera le siècle de tous les périls comme un *tough Jew* d'un raffinement sans égal. Nous suivrons moins cependant sa vie que son œuvre. L'Europe réelle se métamorphose en effet en mémoire, souvenir, nostalgie, mais aussi en manière de vivre et de travailler. De son maître Lubitsch, Billy Wilder retient la force des sujets européens; contrairement à lui cependant, il s'affirme comme un cinéaste délibérément américain. L'histoire de ce va-et-vient est celle d'un exil sans réel retour, mais également sans véritable oubli. Le plus extraordinaire dans cette affaire est l'immense plaisir qui résulte de la vision des films, drames et comédies confondus. Tout se passe comme si le transfert culturel ne se monnayait pas en termes d'apport pour l'individu ou pour l'industrie, mais bien pour nous, ce «merveilleux public dans le noir» («*wonderful people out there in the dark*») dont parlait Norma Desmond dans *Sunset Boulevard*. Ce livre a pour charge l'administration de la preuve du plaisir.





A FOREIGN AFFAIR

APPROXIMATIONS

De Vienne à Berlin, et de Berlin à Hollywood en passant par Paris, Billy Wilder a traversé l'histoire du cinéma en laissant derrière lui l'image d'un amuseur intelligent et sarcastique : on se répète ses bons mots, on sait mieux grâce à lui que « personne n'est parfait », mais aussi que la comédie mérite vraiment d'être prise au sérieux. L'intelligence et le sarcasme peuvent cependant percer sous d'autres genres, plus graves (le drame, le film noir), que Billy Wilder fréquenta assidûment au début de sa carrière de cinéaste à Hollywood. Le réalisme serait donc une voie d'accès à la compréhension d'une œuvre riche et complexe qui, sans doute plus qu'aucune autre à l'époque classique, prend sa racine dans l'écriture. Formé à l'école de la UFA à Berlin au début du cinéma parlant, Wilder est un cinéaste qui a su rester un scénariste. D'aucuns, qui ne savent lire l'heure — midi-minuit — qu'à l'horloge de la mise en scène, semblent le lui reprocher. Ils oublient un peu vite que le scénariste est devenu un grand cinéaste, explorant à sa guise formes et genres en restant lui-même, réunissant sous son faciès de silène les deux définitions de l'*auteur* de films : l'athlète complet qui filme (et produit) ce qu'il a écrit, mais aussi le metteur en scène, au style immédiatement identifiable, non pas selon des critères visuels mais par la reconnaissance de thèmes (l'échec, la prostitution, le journalisme) et de formes (la répétition, l'inversion) qui font du satiriste un véritable artiste.

Né en 1906 dans une petite ville de Galicie — ce qui fera dire à son maître et ami berlinois Ernst Lubitsch qu'il n'était pas un Juif de Vienne mais de Cracovie... —, Samuel « Billie » Wilder, sujet de François-Joseph, est cependant éduqué dans la capitale des Habsbourg. Quand il croisera bien plus tard son autre maître, Erich von Stroheim — auquel il confiera le rôle du maréchal Rommel dans *Five Graves to Cairo* (*Les Cinq Secrets du désert*, 1943) et celui de Max von Mayerling (!) dans *Sunset Boulevard* (*Boulevard du crépuscule*, 1950) —, il deviendra l'un de ses proches en comprenant d'emblée que Stroheim était un aristocrate d'opérette et parlait l'allemand si caractéristique des faubourgs juifs de Vienne. Par une sorte de prescience terrifiante, sa mère, véritable amoureuse des États-Unis, avait imposé à sa naissance un second prénom « yankee » qui se révéla fort utile une trentaine d'années plus tard. Délaissant à la fois les études et le commerce familial de restauration, le jeune Samuel Wilder devient un bon reporter, qui se fait cependant prestement éconduire du domicile de Sigmund Freud après une tentative avortée d'interview (« Vous êtes journaliste, Herr Wilder ? La sortie est par ici »), et va vite tenter sa chance à Berlin, véritable épicentre du monde germanique à la fin des années 1920. Si l'esprit satirique de Karl Kraus, dont il écouta certaines conférences, plane sur mainte comédie de Wilder, le futur cinéaste doit

cependant moins à Vienne qu'à Berlin, car c'est à Babelsberg et dans les studios de l'UFA, auprès des producteurs Erich Pommer et Joe May, qu'il apprit son premier vrai métier, celui de scénariste. Il avait alors pour collègues de futurs grands noms de l'écriture de cinéma : Curt Siodmak (le frère de Robert), Emeric Pressburger (qui connaîtra la gloire en Angleterre avec Michael Powell) et Walter Reisch (qu'il retrouvera à Hollywood). Après plusieurs scripts non crédités, Wilder commence officiellement en 1929 et connaît son premier grand succès avec une adaptation très réussie du célèbre roman pour enfants d'Erich Kästner, *Emil und die Detektive* (Émile et les détectives, Gerhard Lamprecht, 1931). Entre-temps, et pour se délasser des productions en série du studio, Wilder participe à l'aventure de *Menschen am Sonntag* (*Les Hommes le dimanche*¹, 1930) avec Edgar Ulmer, les frères Siodmak, l'opérateur Eugen Schüfftan et le jeune assistant Fred Zinnemann, autre Galicien de Berlin. Tous se retrouveront à Hollywood après avoir signé, en utilisant des acteurs non professionnels, une fiction documentaire collective qui passe à juste titre pour le grand ancêtre du néoréalisme.

En 1933, « Billie » Wilder a écrit le scénario d'une douzaine de films à succès, mais il comprend très vite — on a toujours loué sa vivacité d'esprit — les conséquences de la nouvelle donne politique en Allemagne. Le passage obligé par Paris sur le chemin de l'Amérique lui donne l'occasion de réaliser son premier film, *Mauvaise Graine* (1934), une histoire de voleurs de voitures (avec Danielle Darrieux). Dès 1935, il fait des États-Unis sa nouvelle patrie, apprend la langue dans les stades, les *comic books* et auprès des jeunes femmes. Grâce à Joe May et à l'agent Paul Kohner, il parvient à vendre aux studios américains certains de ses scripts allemands. En tandem avec l'écrivain Charles Brackett, ancien de Harvard et du *New Yorker* qui fut mieux qu'une « garantie linguistique », il devient l'un des maîtres du scénario américain des années 1930. Il écrit pour Lubitsch (*Bluebeard's Eighth Wife* [*La Huitième Femme de Barbe-Bleue*] en 1938, *Ninotchka* l'année suivante) ou Mitchell Leisen (*Arise, My Love* en 1940, suivi par *Hold Back the Dawn* [*Par la porte d'or*] en 1941), faisant alterner les comédies avec des sujets plus dramatiques, voire politiques — tel est notamment le cas des deux films « interventionnistes » écrits pour Leisen après le début du second conflit mondial.

¹ Il est sans doute difficile de traduire autrement, et la majuscule du titre remplit bien son office à l'écrit. Rappelons tout de même que «*die Menschen*» signifie «les êtres humains», dont les femmes font partie, y compris dans le film...

Depuis 1937, Wilder est un employé du studio Paramount, c'est-à-dire de la compagnie la plus inventive et la plus raffinée de Hollywood. Le studio de Lubitsch et de Cecil B. DeMille est aussi celui de Preston Sturges, futur auteur de *Sullivan's Travels* (*Les Voyages de Sullivan*, 1941) et surtout premier scénariste à avoir réussi le «passage» à la réalisation en 1940. Le grand succès des films de Sturges apparaît comme une opportunité que Wilder ne laisse pas passer. Dès 1942, après un «stage» de mise en scène auprès de Howard Hawks sur le tournage de *Ball of Fire* (*Boule de feu*, 1941), l'un des meilleurs scénarios du tandem Brackett-Wilder, il signe *The Major and the Minor* (*Uniformes et Jupons courts*), charmante comédie qui annonce en mode «mineur»

la *Lolita* de Vladimir Nabokov. Après *Five Graves to Cairo* en 1943, film de guerre et de propagande au scénario subtil, Wilder réalise son premier chef-d'œuvre, *Double Indemnity* (*Assurance sur la mort*, 1944), parangon du film noir, adapté par James M. Cain et coécrit avec Raymond Chandler, à qui le Viennois de Cracovie fit subir une rude initiation, si l'on en croit l'auteur du *Grand Sommeil* («Les trois mois que j'ai passés avec Billy Wilder furent... les pires de ma vie»). S'il n'est pas consacré à la cérémonie des Oscars, le film marque durablement les esprits (on en retrouve des échos lointains mais précis chez Woody Allen, Brian De Palma, les frères Coen et David Lynch), avec une interprétation remarquée de Barbara Stanwyck en femme fatale blonde (avec perruque) et de Fred MacMurray dans le rôle de Walter Neff, l'agent d'assurance dupé. Wilder tourne dans la foulée *The Lost Weekend* (*Le Poison*, 1945), autre histoire «réaliste» d'un écrivain (interprété par Ray Milland) plongé dans les affres de l'alcoolisme.

La grande histoire reprend alors ses droits. Chargé de la dénazification du monde du spectacle germanique, et désireux d'avoir des nouvelles de sa famille, c'est un Billy Wilder encore sans uniforme qui rejoint le quartier général de l'armée américaine à Londres au printemps 1945. Immobilisé dans la capitale anglaise jusqu'en juin, il sera le premier spectateur des films de diverses nationalités tournés à la libération des



camps nazis. Son émotion, redoublée quand il apprend la disparition de sa mère, de son beau-frère et de presque toute sa famille à Auschwitz, le conduit à une forme de révolution intérieure. Wilder veut désormais rester en Europe et préparer un grand film de montage consacré à la Shoah. Ce projet se réduira au fil des mois à un court métrage de vingt minutes, *Die Todesmühlen* (également connu sous les titres *Death Mills* et *Les Moulins de la mort*). Wilder aura compris, comme d'autres, que certaines images ne peuvent pas être montrées — ne désirent pas être vues — à n'importe quel moment. Mais l'on retrouvera des plans de la capitale allemande détruite au début de son premier film «européen» d'après-guerre, *A Foreign Affair* (*La Scandaleuse de Berlin*, 1948) avec Marlene Dietrich et Jean Arthur. Il le complètera en quelque manière la même année avec *The Emperor Waltz* (*La Valse de l'empereur*), incursion (viennoise cette fois-ci) dans le film musical, historique et en couleur. Le rêve de retour est désormais derrière lui, d'autant que *The Lost Weekend* avait reçu en 1945 l'oscar du meilleur film — Wilder deviendra un habitué de ce genre de récompense —, ce qui aidera le cinéaste à se sentir pleinement américain. Mais Wilder reste critique et caustique. En 1950, il signe avec *Sunset Boulevard* une somptueuse dénonciation de l'usine à rêves. Ce métal film hollywoodien oppose des conceptions du cinéma sur un fond macabre : c'est le mort qui raconte l'histoire. Ce jeune scénariste raté a été tué par une ancienne grande star du cinéma muet qui vit recluse dans sa demeure de Sunset Boulevard. Avec un sens historique sans défaut, Wilder dessine la ligne de fracture entre le muet et le parlant, entre la force d'expressivité du visage de Norma Desmond (Gloria Swanson, authentique star de l'âge d'or hollywoodien) et la modernité réaliste de Joe Gillis, l'homme des mots (interprété par William Holden, un des collaborateurs réguliers de Billy Wilder). Cette grande période du réalisme dramatique se clôt avec *Ace in the Hole* (*Le Gouffre aux chimères*, 1951), où un autre raté (Kirk Douglas), journaliste cette fois, exploite insidieusement un fait divers pour le transformer en «scoop» sordide. *Double Indemnity*, *The Lost Weekend*, *Sunset Boulevard* et *Ace in the Hole* forment une série remarquable où domine le thème de l'échec masculin, grande obsession d'un auteur qui aura tout fait pour ne pas tomber dans le travers de ses personnages.

À partir de 1953, Wilder cesse de travailler avec Charles Brackett et s'affaire pendant quatre ans avec des collaborateurs divers. Il s'oriente plus délibérément vers la comédie avec *Stalag 17* (1953), très caustique film d'évasion, avec son ami viennois Otto Preminger dans le rôle du directeur de camp de prisonniers nazi, et ne s'interdit pas un biopic consacré à

l'odyssée transatlantique de Charles Lindbergh (*The Spirit of St. Louis* [L'*Odyssée de Charles Lindbergh*], 1957) ou encore une adaptation d'Agatha Christie avec *Witness for the Prosecution* (*Témoin à charge*, 1957). Mais il va vite trouver l'indispensable collaborateur régulier niché derrière la machine à écrire (pendant que Wilder arpente le bureau, une badine à la main...) en la personne du flegmatique I. A. L. Diamond. Pendant un quart de siècle, «Izzy» élaborera avec Wilder certains des plus grands succès du cinéma américain, le plus souvent des comédies, mais des œuvres toujours trempées dans l'encre de la critique sociale. Tel est notamment le cas des deux films tournés avec Audrey Hepburn, *Sabrina* (1954), conte de fées ironique, et *Love in the Afternoon* (*Ariane*, 1957), première collaboration avec Diamond et authentique hommage à Lubitsch; ou des deux comédies avec Marilyn Monroe, succès planétaires subversifs : *The Seven Year Itch* (*Sept Ans de réflexion*, 1955) est l'une des grandes œuvres de la «seconde comédie américaine», où le citadin névrosé (ici Tom Ewell en agent éditorial) mêle allégrement fantasme et réalité à cause de l'arrivée estivale et inopinée d'une très troublante voisine; quant à *Some Like It Hot* (*Certains l'aiment chaud*, 1959), le film repense à nouveaux frais hautement comiques le thème traditionnel de l'inversion sexuelle dans un hommage cinéophile au film de gangsters. Wilder commence à cette occasion une autre durable collaboration, celle avec Jack Lemmon, comédien qu'il retrouvera dans *The Apartment* (*La Garçonne*, 1960), *Irma la Douce* (1963), *The Fortune Cookie* (*La Grande Combine*, 1966), *Avanti!* (1972), *The Front Page* (*Spéciale Première*, 1975) et enfin *Buddy Buddy* (1981). Wilder a trouvé en Lemmon un *twin brain*, un esprit jumeau qui incarne et comprend chacune des inflexions d'une œuvre toujours drôle, mais de plus en plus grinçante. *The Apartment* et *The Fortune Cookie* sont à cet égard de véritables essais sur la condition de l'Américain moderne, pris dans le réseau contradictoire de sa carrière, de ses intérêts, de la marche de la société — et du grain de sable qui peut heureusement tout faire dérailler. La décennie 1960 est d'ailleurs très contrastée : Wilder alterne les succès (*The Apartment*, deux oscars supplémentaires) et les premiers échecs. *Kiss Me, Stupid* (*Embrasse-moi, idiot*, 1964) apparaît comme le plus significatif car cette comédie de la jalousie attaque un sujet tabou par excellence, celui de l'épouse américaine — il est vrai remplacée pendant toute l'action du film par une prostituée (Kim Novak). À l'instar de la plupart des cinéastes de sa génération, Wilder éprouve de grandes difficultés à maintenir un rythme de production soutenu au sein d'une industrie en crise. La tentation d'une nouvelle aventure européenne est forte; déjà esquissée dès 1961 avec *One, Two, Three* (*Un, deux, trois*), épatause satire berlinoise de la guerre froide

où tous, Américains, Russes et Allemands (qui font toujours claquer leurs talons) en prennent pour leur grade. Mais il faudra attendre 1970 pour voir Wilder réaliser une série de trois maîtres films européens. *The Private Life of Sherlock Holmes* (*La Vie privée de Sherlock Holmes*, 1970), le premier de la liste, est assurément le plus important, et sans nul doute le chef-d'œuvre de son auteur. Œuvre baroque, faite d'emboîtements et de reprises thématiques et formelles (le thème du lac est filé depuis l'opéra où l'on joue le ballet de Tchaïkovski jusqu'au Loch Ness), *The Private Life of Sherlock Holmes* s'amuse avec le mythe du grand détective, toujours remarquable mais dupé en l'occurrence par une espionne allemande. L'évocation biaisée de l'homosexualité dans la relation Holmes-Watson offre un parfait exemple de l'esprit quand il touche le cinéma. Tournés respectivement à Ischia et à Corfou, *Avanti!* et *Fedora* (1978) achèvent le portrait mythique d'une Europe magnifiée, opposée à une Amérique qui concentre toujours sur elle le feu de la satire, mais c'est aussi celui d'un continent où les îles, fussent-elles enchanteresses, riment toujours avec l'exil. Le cinéaste intercale en 1975 un film typiquement américain avec sa version de *The Front Page*, œuvre majeure du théâtre national, écrite par Ben Hecht et Charles MacArthur et déjà adaptée deux fois à l'écran. Le tandem Jack Lemmon-Walter Matthau fait merveille dans cette grande comédie du journalisme; ce qui n'est pas vraiment le cas dans le film de trop (*Buddy Buddy*). Le cinéaste, toujours vif mais sans emploi, vieillit auprès de sa femme Audrey et de l'une des plus belles collections particulières de tableaux de la modernité européenne. Il vit en appartement, comme un Européen ou un New-Yorkais, ne supportant pas les villas hollywoodiennes. Il aime toujours à déguster un goulasch avec un verre de pinot noir dans un petit restaurant hongrois de Westwood à Los Angeles. Il adore tarauder les imprudents venus l'interviewer. Il est bien loin d'être parfait et s'éteint en 2002, à trois mois de son quatre-vingt-seizième anniversaire.



**WALTER MATTHAU, BILLY WILDER ET JACK LEMMON
SUR LE TOURNAGE DE *THE FRONT PAGE***

LES FICTIONS DU RÉEL