

Boulevard du crépuscule



Un film américain

de Billy Wilder (*Sunset boulevard*, 1951, noir et blanc),

scénario de Charles Brackett, Billy Wilder et D. M. Marshman Jr, avec William Holden (Joe Gillis), Gloria Swanson (Norma Desmond), Erich von Stroheim (Max von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer).

1 h 46 min

Chef-d'œuvre du cinéma classique américain, le film de Billy Wilder analyse en profondeur les conséquences dramatiques de la machine hollywoodienne à travers la « déchéance » d'une ancienne star du cinéma muet. Portée par une structure narrative pour le moins surprenante, cette satire cruelle et funèbre convoque des fantômes du passé mais les rend particulièrement poignants.

Fin de partie

Éducation au cinéma, lycée

synopsis

Le corps de Joe Gillis est découvert par la police dans la piscine de Norma Desmond, une ancienne gloire du cinéma muet... Six mois plus tôt, le couple avait fait connaissance après que Joe, scénariste aux abois, se fut retrouvé par hasard dans l'immense villa-fantôme de la star. Norma avait alors demandé au jeune homme de réécrire un mauvais scénario qu'elle avait rédigé et qu'elle entendait tourner avec son ancien réalisateur attiré, Cecil B. DeMille. Obnubilée par son désir de jouer, elle avait bientôt enfermé Joe dans sa prison dorée sous le regard protecteur de son majordome Max von Mayerling, ex-réalisateur et ex-époux. Or, à leur insu, Joe élaborait un autre scénario avec une jeune lectrice de studio, Betty Schaefer, dont il s'éprit. Jalouse, Norma convoqua sa rivale pour lui révéler les moyens d'existence de Joe qu'elle tua au moment où il s'apprêtait à la quitter. Devenue folle, Norma finit par confondre les caméras des journalistes avec celles du cinéma qui avaient autrefois fait sa gloire.

L'usine à rêves

> **Décrire l'atmosphère et le genre du film. Brosser le portrait de Norma. Distinguer la part «documentaire» de la fiction.**

• **Film noir.** Terrifiant portrait d'Hollywood et de l'univers du cinéma en général que celui que brosse *Boulevard du crépuscule* (*Sunset Boulevard*), en référence au fameux axe qui parcourt Los Angeles jusqu'au quartier des stars hollywoodiennes de Beverley Hills ! Pour cela, le film s'appuie sur une dramaturgie de film noir : un petit quidam cynique pris au piège d'une situation qui le dépasse, duplicité envers les personnages qu'il côtoie, voix off pour conter sa propre histoire, atmosphère cauchemardesque, etc. La construction et le mode de narration laconique du film, propres à ce sous-genre policier, s'articulent autour d'une trame narrative frappée du sceau du destin qui mène irrémédiablement Joe Gillis vers la mort. D'emblée, celui-ci est pris en chasse par des créanciers qui le poursuivent et qui le poussent dans les bras de Norma. Son arrivée chez cette dernière au moment de l'enterrement de son chimpanzé comme représentation sublimée de ses anciens amants vampirisés par son orgueil est évidemment prémonitoire. Les anciennes gloires du cinéma muet qu'elle invite à sa table, sortes de fantômes d'un autre temps, comptent comme autant d'autres signes avant-coureurs de l'issue fatale du récit. La villa même de Norma n'est qu'un champ de ruines qui ne vibre plus guère qu'au son d'un sinistre orchestre ne jouant plus pour personne.

• **Rôle de (dé)composition.** En réalité Norma n'est désormais qu'une image grimaçante, décatie, hideuse de ce qu'elle était naguère. Prisonnière de son passé, elle est dorénavant absente à elle-même. Le temps n'existe plus, ou plutôt seul le passé a cours pour cet être déformé, Norma anormale, femme fatale pour qui la réalité se perd dans les brumes d'une époque lointaine et ses divagations de diva. Au finale, le film est un tableau sans concession, féroce et réaliste, de l'usine à rêves (et à broyer ces rêves), de ses stars déclinantes et à demi-folles, de ses scénaristes aux dents longues, de l'orgueil du milieu, de son inconséquence et de son ingratitude. Il est aussi une réflexion sur la nécessité navrante de la fiction pour vivre, sur la solitude et l'amour à sens unique, l'ambition, la vieillesse.

• **Fiction et réalité «documentaire».** Le film peut provoquer un certain choc chez le spectateur. Or ce n'est pas tant l'intrigue elle-même que sa mise en abyme qui est cause de ce malaise. Norma Desmond

est littéralement incarnée par Gloria Swanson car, comme son personnage, celle-ci est une immense actrice datant de l'époque du cinéma muet, elle-même oubliée à l'heure du tournage de *Boulevard du crépuscule*. La star joue en quelque sorte son propre rôle, tout comme l'ex-mari et réalisateur Max von Mayerling *alias* Erich von Stroheim pour qui Gloria Swanson a réellement joué en 1928 (*Queen Kelly*). Aussi quel crève-cœur que d'entendre Stroheim déclarer, un rien désabusé, qu'«il y avait trois jeunes réalisateurs qui promettaient à l'époque : D. W. Griffith, Cecil B. DeMille et Max von Mayerling». Des paroles à la terrible résonance quand on sait que ce sont les querelles avec Gloria Swanson sur le tournage de *Queen Kelly* qui précipitèrent sa chute. Ailleurs, l'effroi le dispute au pathétique quand on voit Norma/Gloria se projeter ses propres films, composés *en réalité* d'un extrait de *Queen Kelly* ! «Toujours aussi merveilleux, n'est-ce pas ? déclare-t-elle fièrement à son amant. Et sans dialogue !» Quant à la rencontre de la star avec Cecil B. DeMille, qui l'a fait jouer dans six de ses films, elle a lieu sur le plateau de *Samson et Dalila* qui se tournait à la même époque. Quelle consternation enfin de voir «quelques vagues célébrités de l'époque du muet» (*dixit* Joe Gillis) telles H. B. Warner, Anna Nilson et Buster Keaton, tristes figures de cire réduites (presque !) au silence et à une seule scène macabre (de *bridge*)... Toutes ces citations ou références extradiégétiques rendent la fiction prégnante et prêtent au propos une force critique rarement atteinte sur les dangers et errements du monde du cinéma.

Le chant du cygne

> **Expliquer le mécanisme des illusions sur la psychologie malade de Norma. Comment le mensonge se met-il en place ? Analyser la mise en scène.**

• **Faux-semblants.** C'est moins le portrait de la star déchue que dresse le film que le travail insidieux des rêves étourdissants de grandeur sur des êtres ayant connu la gloire et devenus mégalomanes. D'où le rôle joué par l'immense villa-mausolée surchargée de reliques, livrée à la décrépitude et fermée sur l'extérieur, tous volets clos. Or la décadence de l'héroïne ne se situe pas tant dans l'idée qu'elle n'est plus la star d'antan, mais bien plutôt qu'elle continue à se jouer la comédie au lieu de s'inscrire dans la *vraie vie*. Son malheur provient de l'idée qu'elle continue d'avoir d'elle-même, image qui l'enferme dans le mirage des illusions, aux antipodes du changement d'époque et de mode ciné-

matographique qu'elle dénigre ouvertement. Cette femme-vampire, totalement aliénée à son image, voit alors en Joe Gillis une source de vie censée renouveler cette illusion. Grâce à ses compétences de scénariste, il peut apporter un regain de vitalité à une carrière qui en manque cruellement. Elle en fait donc son amant, un énième jouet ou singe dans ses mains, dont elle va se repaître. Inversement, Joe représente une menace envers ce fragile édifice. En dénonçant l'imposture, il met la vie de Norma en danger. Toute volonté de fuite pour en réchapper serait considérée comme un désaveu pour elle (cf. sa tentative de suicide quand Joe la quitte). Toute alternative conduit donc à la mort. Le piège s'est refermé sur les protagonistes. La machine infernale est lancée selon les principes dramaturgiques du film noir qui sont ceux d'une tragédie moderne. Même Max, le gardien du temple qui envoie de fausses lettres d'admirateurs à sa maîtresse, ne peut plus grand-chose face à sa maladie, excepté l'accompagner dans sa folie et son incarcération (ou son internement) à la fin du film, en la mystifiant une dernière fois. Deux niveaux se superposent à ce moment-là : le rêve et la réalité, l'une étant prise pour l'autre par celle-là même qui s'est perdue dans les faux-semblants de la Mecque de l'artifice, tout cela dans un film de spectres parfaitement hollywoodien (et c'est sans doute là la suprême astuce de Billy Wilder) narré par la voix d'outre-tombe du héros mort, voix off hors existence portant sur un monde *out*, passé, fini, en dehors de la réalité.

• *Jeu de dupes*. Norma n'accepte pas la vérité sur sa déchéance. Seule sa vérité, c'est-à-dire le mensonge perpétuel, compte pour elle. Les yeux rivés sur les images de ses films où elle était jeune, lesquelles font littéralement écran à la réalité, elle se ment sur ce qu'elle est devenue, sur ce que DeMille pense d'elle, sur les motivations et sentiments de Joe. Dans ce jeu de dupes, tout le monde lui ment en retour, par pitié (DeMille), par intérêt (Joe) et même par amour (Max). Ce dernier a fait le choix masochiste de ne plus vivre que dans l'ombre de sa maîtresse. Il participe à son embaumement et lui livre un vivant (c'est lui qui introduit Joe dans la villa) pour ne bientôt rendre à la société qu'un mort. De son côté, le veule et vénal Joe pense cyniquement entretenir Norma dans sa névrose pour ainsi être entretenu par elle. Aussi paie-t-il de sa vie le seul moment où il cesse d'être cupide... L'idylle qu'il mène par ailleurs avec Betty Schaefer apporte le contrepoint dramatique et prête par contraste à Norma une allure plus

grotesque et à l'ensemble du film un aspect plus désespéré encore.

• *L'improbable come-back*. Norma ne prend jamais conscience de sa folie. Elle vit recluse dans son délire, interprétant tout ce qui l'entoure comme des signes encourageants à sa gloire et refusant avec une parfaite mauvaise foi tout ce qui la dessert. La mise en scène teintée aux couleurs d'un expressionnisme discret souligne la dialectique de l'ombre et de la lumière qui déchire l'héroïne. Dans les coins obscurs de la villa rôdent la mort et les débris d'un passé glorieux. Pourtant, Norma lutte jusqu'à l'hystérie contre l'évidence. Dans l'obscurité, elle regarde ses anciens films muets et se dresse soudain pour clamer son retour imminent sous les feux des projecteurs. Symboliquement, l'ex-actrice se retrouve alors dans un faisceau de lumière qui scande son besoin de briller devant un public réduit à ce moment-là à son seul amant. Déguisée en Charlot ou naïade pathétique (référence aux *bathing beauties* de Mack Sennet), elle attire constamment l'attention à elle ; son exubérance, qui accroche la lumière et capte le regard de l'objectif, renvoie ses interlocuteurs à de simples figurants. À ses côtés, Joe n'est quasiment pas visible alors qu'il est traité d'égal à égal avec Betty, les deux rivalisant d'imagination pour échanger des répliques à l'eau de rose. Contrairement à William Holden tout en sobriété moderne, le jeu de Gloria Swanson est outré comme celui, emphatique, des acteurs du muet (mimiques démesurées, exagération des gestes, grandiloquence des expressions du visage), causant ainsi dans le cadre du cinéma parlant des dissonances ridicules et hystériques. Norma agit comme si elle n'était plus capable d'apparaître aux yeux des autres (et d'elle-même) qu'à travers le prisme déformant de son propre personnage, somme de tous les personnages qu'elle a incarnés à l'écran.

L'un des premiers plans du film où l'on voit William Holden (Joe Gillis) de face, flottant à la surface de l'eau, le visage orienté vers le fond de la piscine n'a pas été filmé par une caméra placée sous le personnage. Les appareils amphibies n'existant pas à l'époque, Billy Wilder eut l'idée de placer un miroir au fond de l'eau.

En réalité, cette scène vint en remplacer une autre que le metteur en scène supprima après quelques projections-tests désastreuses. On y voyait le cadavre de Joe parmi d'autres corps à la morgue. En voix off, tous se racontaient la raison pour laquelle ils se retrouvaient là. Joe déclarait qu'il s'était noyé après avoir reçu une balle dans le dos, etc.

Or, au moment où un employé de la morgue arrachait de son gros orteil l'étiquette portant le nom de Joe, les spectateurs se mirent à rire à plusieurs reprises dans la salle.

« Je sais maintenant, déclara peu après Billy Wilder, que presque tout le monde craint les chatouilles au gros orteil. »

Dépité par ces rires déplacés face aux enjeux de son film, le cinéaste décida de remplacer cette scène par celle de la piscine.

Une image de cinéma

Plans rapprochés



[1]



[2]



[3]



[4]

La dernière séquence de *Boulevard du crépuscule* fait coïncider le rêve de Norma Desmond avec la réalité. Une réalité qui a pour nom « cinéma » dans lequel elle disparaît littéralement. L'icône déchue qui a fini d'impressionner n'est alors plus que pure image de cinéma, un spectre pour la légende.

Boulevard du crépuscule est composé d'un grand flash-back narrant la tragique histoire de Joe Gillis dont Norma Desmond, ex-star du cinéma muet, a fait son amant dans l'espoir d'assouvir son rêve de retour sur les plateaux de tournage d'Hollywood. Ce retour en arrière est encadré par la scène liminaire où l'on voit la police repêcher le corps de Joe que Norma vient de tuer de plusieurs coups de revolver et l'ultime séquence du film où des policiers procèdent à l'arrestation de la diva.

Or celle-ci, devenue folle, ne comprend pas ce qui lui arrive. Pressée de questions, elle ne répond pas, toute occupée à observer son image dans un miroir en se caressant les cheveux de quelques gestes narcissiques. Un seul mot la sort de sa torpeur, « caméra », prononcé par un officier de police. C'est alors que la vieille actrice, assise devant sa coiffeuse, relève la tête, le regard intense, démesurément agrandi selon les principes de jeu expressionnistes des acteurs du muet [1]. Symboliquement, un rayon de lumière comme celui d'un projecteur de cinéma se réfléchit dans la psyché qu'elle tient à ce moment-là en main et lui éclaire une partie du visage. Tout le désespoir hystérique de l'idée fixe de l'actrice s'affiche alors sur son faciès. En arrêt et à l'affût, Norma sent son heure arrivée. Max comprend, quant à lui, que c'est l'unique moyen de la sortir en douceur de sa chambre. Un coup d'œil entendu aux inspecteurs présents aux côtés de Norma, et le voilà parti mettre en scène la grande descente d'escaliers du palais de Salomé, dernier (et ultime) personnage qu'elle s'est proposé de jouer. Max se sert pour cela des caméras d'actualités des journalistes qu'il transforme en caméras pour la fiction. Il redevient à cette occasion le cinéaste qui a découvert Norma pour en faire une star. En transparence, l'acteur Erich von Stroheim joue à l'écran ce qu'il a surtout été pour les cinéphiles : un immense metteur en scène.

Dans cette séquence déchirante d'intensité, Norma joue son dernier grand rôle, celui qui clôt sa vie civile puisqu'elle s'achemine vers l'enfermement (carcéral ou psychiatrique), mais aussi sa carrière d'artiste étant donné que celui qui a présidé à sa naissance au cinéma est celui-là même qui est en train d'y inscrire le mot « fin ». Quoi qu'il en soit, le rêve de Norma devient *réalité* [2]. La diva peut à nouveau se sentir vivre et exister à travers la fiction qui a fait d'elle une *icône*. Dans cette mise en scène d'une fausse mise en scène, l'héroïne quitte le réel pour se dissoudre dans la fiction, pour n'être plus qu'un être de pellicule qui vient telle une phalène attirée par la lumière se brûler définitivement les ailes aux ampoules incandescentes des projecteurs. La scène mime avec une virtuosité rare chez Billy Wilder le passage de la réalité à l'illusion, la métamorphose de l'ordinaire humain en produit ou légende du *star system*.

À quoi pense Erich von Stroheim, cet autre roi déchu d'Hollywood, à ce moment-là ? [3] Une tristesse infinie, qu'il est impossible de ne pas croire sincère et *réelle*, se lit sur son noble visage d'homme d'une finesse et d'un goût exquis, dont les géniales trouvailles de mise en scène ont hélas sérieusement hypothéqué la carrière. Prête pour le gros plan, Norma s'approche alors de la caméra, tant et si bien qu'elle entre littéralement dans l'objectif pour disparaître à jamais de la réalité [4]. Norma rejoint l'univers des illusions et se confond avec sa légende. Hors du monde, elle impressionne une dernière fois la pellicule et le public « assis dans le noir » qu'elle cherche à rejoindre. Fantôme du monde des rêves diffusés à raison de 24 images par seconde, elle se dissout dans un halo de lumière floue et n'est alors plus qu'image de cinéma.

Billy Wilder



Boulevard du crépuscule

LE SPECTACLE DE LA SOCIÉTÉ

Il a réalisé à Hollywood certaines des comédies les plus célèbres de l'histoire du cinéma : *Sept ans de réflexion*, *Certains l'aiment chaud*... Il a contribué à l'invention du « film noir » (*Assurance sur la mort*). Il a disséqué son propre monde cinématographique (*Boulevard du crépuscule*) et la société du spectacle (*Le Gouffre aux chimères*). Il a tourné enfin de beaux films drôles et mélancoliques (*Avanti !*, *La Vie privée de Sherlock Holmes*). Il a surtout radiographié avec ses scénaristes l'imaginaire et les fantasmes de l'Américain moyen (*La Garçonnière*, *Embrasse-moi*, *Idiot !*). Billy Wilder ou l'un des grands noms d'un *studio system* qu'il a toujours su servir sans se départir de son esprit acéré et de son regard impitoyable.

Au firmament des grands cinéastes, Billy Wilder occupe une place paradoxale et toujours âprement discutée. Célébré à juste titre comme l'auteur d'une succession de chefs-d'œuvre intemporels, tels que les inoubliables *Boulevard du crépuscule* (1950), *Certains l'aiment chaud* (1959) ou *La Garçonnière* (1960), il est néanmoins et depuis longtemps la cible d'un snobisme tenace, ne voyant dans sa virtuosité d'écriture et son ironie explosive (et sans doute aussi dans sa popularité jamais démentie) que l'expression d'une profonde vulgarité – le mot est lâché. Vulgaire serait donc la façon dont Wilder, disciple du prince de la comédie Ernst Lubitsch, perpétua son héritage mais sans les bulles de champagne, en pratiquant un humour qui serrait de beaucoup plus près l'objet de ses litotes et allusions, accompagnant en cela le relâchement progressif du Code Hays entre les années 1950 et 1970.

VULGAIRE, VOUS AVEZ DIT VULGAIRE ?

Vulgaire serait aussi, à ce titre, son intérêt pour le sexe, fond à peine déguisé de la plupart de ses récits, motivation ultime ou obsession de bon nombre de ses personnages, lui qui finira par filmer Jack Lemmon les fesses à l'air et Juliet Mills seins nus dans le sublime *Avanti !* (1972). Comment n'a-t-on pas vu que la vulgarité était le propos même du cinéaste, moins préoccupé d'arbitrer les élégances que de soulever les jupons d'une société américaine puritaine et hypocrite, afin d'exposer, sous le mythe ronflant de la réussite individuelle, cette universelle trivialité des êtres humains et de leurs turpitudes ?

Samuel Wilder, dit Billy, est né le 22 juin 1906 à Sucha Beskidzka, petite ville de l'ancienne Galicie austro-hongroise. Il quitte rapidement son cursus de droit à l'université de Vienne, pour bifurquer vers le journalisme, passant d'une colonne

▶ CINEMATHEQUE.FR

Billy Wilder mode d'emploi : retrouvez une sélection subjective de 5 films dans la filmographie de Billy Wilder, comme autant de portes d'entrée dans l'œuvre.

▶ À LA BIBLIOTHÈQUE

Consultez à la bibliothèque les revues de presse numérisées des films *Boulevard du crépuscule* (1950), *Sept ans de réflexion* (1955), *Ariane* (1956), *Certains l'aiment chaud* (1958), *La Garçonnière* (1959), *Fedora* (1977) ...
Accès libre sur présentation d'un billet de projection ou d'exposition.

à l'autre (des faits divers aux critiques de films). En 1926, il poursuit sa carrière de feuillettiste à Berlin, grattant articles et feuilletons, et diversifie ses activités en faisant le gigolo dans les salons mondains (la prostitution sera un sujet récurrent de ses films) ou en amendant secrètement les scénarios des autres pour UFA, la grande société de production. En 1929, il participe à l'écriture de *Les Hommes le dimanche*, film miraculeux et collectif qui réunit autour de lui plusieurs débutants comme Fred Zinnemann, Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer. L'originalité du film, très remarquée, lance Wilder comme scénariste professionnel. Mais l'arrivée au pouvoir des nazis entraîne son exil en deux temps : d'abord en France pour une brève escale, où il tourne son premier long métrage, *Mauvaise graine* (1934), puis à Hollywood où il reprend bientôt ses activités de scénariste.

Engagé à la Paramount, il forme alors avec Charles Brackett un duo prolifique, qui enchaîne les scénarios brillants et irrésistibles – *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* (1938) et *Ninotchka* (1939) de Lubitsch, *La Baronne de Minuit* (1939) de Mitchell Leisen, *Boule de feu* (1941) de Howard Hawks, autant de classiques instantanés – et invente un véritable style comique (cascade de bons mots, formules à tiroir, précision rythmique, orfèvrerie dramatique). En 1942, Wilder obtient de haute lutte avec le studio (mais aussi les syndicats professionnels) son passage à la mise en scène, en récupérant la réalisation d'*Uniformes et jupon court*. Dans cette première période, le cinéaste transite par les genres les plus divers du catalogue hollywoodien : du film noir (*Assurance sur la mort*, *Boulevard du crépuscule*) au drame préventif (*Le Poison*, en 1945, sur les ravages de l'alcoolisme), de l'opérette viennoise (*La Valse de l'empereur*, 1947) à la satire militaire (*La Scandaleuse de Berlin*, 1948), en passant même par le documentaire (*Death Mills*, en 1945, sur l'ouverture des camps de concentration). Bien que très différents, ces films ont en commun de refléter la conscience brisée de l'après-guerre, se rejoignant par leur scepticismisme et leur verve démystificatrice dans un même souci de pourfendre les apparences trompeuses d'un monde de plus en plus indéchiffrable.

RADIOGRAPHIE D'UNE SOCIÉTÉ MALADE

Le Gouffre aux chimères (1951), œuvre magistrale et glaçante sur l'information-spectacle et le voyeurisme des foules, soldée par un échec public cuisant, marque un tournant dans la carrière de Wilder, qui rompt avec Brackett et s'engage plus avant sur le chemin de l'indépendance. À partir d'*Ariane* (1957), il entame un compagnonnage pérenne avec un autre scénariste, I. A. L. Diamond, qui lui ouvre le chemin de la consécration (*Certains l'aiment chaud*, *La Garçonnière*), mais aussi d'une sophistication plus accrue. S'ouvre alors une seconde période marquée davantage par la comédie, élevée au rang de genre majeur, avec des films plus ouvertement ambitieux, aux structures amples et complexes, dépassant bien souvent les deux heures. Les grands sujets « sérieux » s'installent dans l'œuvre de Wilder – l'affairisme (*La Garçonnière*), le racisme (*La Grande Combine*, 1966), les idéologies totalitaires (*Un, deux, trois*, 1961), le foyer américain et ses frustrations (*Embrasse-moi, idiot*, 1964) – qui, courant après ses galons d'auteur accompli, se donne à chaque fois un nouveau défi de mise en scène (le découpage en seize chapitres programmatiques de *La Grande Combine* ou l'abattage comique millimétré d'*Un, deux, trois*). Wilder étend son cinéma aux dimensions de la société américaine, comme pour la croquer toute entière, nourrissant une vision radicalement critique de celle-ci et dissipant par les armes d'une satire de plus en plus grinçante les mensonges et mirages sur lesquelles elle repose (la communication, la manipulation des images, la course aux intérêts, le mythe de la réussite individualiste).

Cette montée en puissance culmine et plafonne au seuil des années 1970 avec l'impressionnant revers de *La Vie privée de Sherlock Holmes* (1970), variation décapante et mélancolique sur les personnages de Conan Doyle qui fut drastiquement rabotée par United Artists et dont il ne reste aujourd'hui que des vestiges magnifiques. Après quoi le cinéma de Wilder entrera en phase crépusculaire, égrenant encore une poignée de pépites décomplexées, hantées par le passé et comme égarées au milieu des années 1970 (*Avanti !* en 1972, *Fedora* en



Mauvaise graine



Ariane



Spéciale première



Assurance sur la mort

1978, produit avec des capitaux européens). Le cinéaste s'éteint le 27 mars 2002 à Beverly Hills, près de vingt ans après avoir tourné son dernier film, *Buddy Buddy* (1981), dernier tour de piste du duo Jack Lemmon-Walter Matthau qu'il avait lui-même contribué à façonner dans *La Grande Combine*.

VIVRE SA VIE

L'œuvre de Wilder, protéiforme et complexe, se caractérise avant tout par la maîtrise de son *écriture*, terme qui ne doit pas désigner le seul scénario mais l'énergie aussi bien conceptuelle que formelle qui entraîne le récit. Preste, incisive, vigoureuse, souple, retorse et syncopée, s'enroulant autour de motifs circulaires ou récurrents (le bracelet de cheville scintillant de Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort*, les bouteilles refluant de l'appartement de l'écrivain dans *Le Poison*), l'écriture wilderienne se conçoit comme une mobilisation complète des ressources du classicisme hollywoodien, mais aussi comme une accélération de celui-ci, véhicule dont Wilder « pousse les rapports » avec beaucoup d'audace. L'emportement de ses films, d'une fluidité qui ira jusqu'à frôler la mécanique rutilante (*Un, deux, trois*), ne va pas sans un respect filial pour les canons du genre comique, remontant en droite lignée aux modèles antiques d'Aristophane, Plaute ou Terence, avec leurs personnages de « *servus* » malins, maîtres des intrigues et des apparences (Walter Matthau dans *La Grande Combine*), leurs déguisements et inversions (le travestissement dans *Certains l'aiment chaud*), leurs grands motifs de l'appariement amoureux (*La Garçonnière*) ou du désordre réordonné (*Un, deux, trois*). Toutefois, l'ironie intempestive, trempée parfois de cynisme, et la conscience adulte dont Wilder investit la transparence classique, ont pour effet de décoller l'apparence des choses : il y a toujours, dans ce cinéma essentiellement dualiste, deux mondes gigognes, deux versions de la réalité qui s'affrontent.

Au début de *Sabrina* (1954), une jeune fille de domestique regarde, cachée dans un arbre, le monde des riches propriétaires qui s'amuse au loin, au-devant d'elle. Dans *La Scandaleuse de Berlin*, la réalité des G.I.'s stationnés à Berlin s'avère bien différente de l'image de dévouement que le commandement renvoie à Washington. Dans *Avanti !*, un chef d'entreprise en déplacement découvre une autre réalité que celle des affaires : la suave et gracieuse désinvolture de l'Italie. Derrière le monde de l'image, du calcul ou des intérêts, du capitalisme triomphant et de son cortège de chiffres croissants, se cache quelque chose d'autre, comme la vraie vie, bêtement matérielle, c'est-à-dire le tronc commun des vicissitudes comme des plaisirs humains. En saisissant cela, Billy Wilder touche à l'essence même du cinéma : montrer que la réalité sensible n'est jamais le terme dernier de l'expérience humaine, mais un voile illusoire déguisant ses données premières et son sens véritable. Ainsi son œuvre ne nous enjoint-elle pas à autre chose que de commencer enfin à vivre.

MATHIEU MACHERET



Le Poison



Avanti !



La Scandaleuse de Berlin