

**LE ROMANESQUE  
TRIOMPHANT**  
ARIANE DE BILLY WILDER

REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS

**C'ÉTAIT WILDER,  
AVANT-PROPOS DE MICHEL CIMENT** PAGE 9

**QUI ÊTES-VOUS, ARIANE ?** PAGE 15

MI-TEMPS, FRÉDÉRIC MERCIER PAGE 16

"ARIANE" : LE POUVOIR DU ROMANESQUE, ALAIN MASSON PAGE 30

INGÉNUÉ MAIS PAS TROP, GÉRARD LEGRAND PAGE 40

AUDREY HEPBURN OU LA POLITIQUE DES ACTRICES, YANN TOBIN PAGE 46

**QUI ÊTES-VOUS, BILLY WILDER ?** PAGE 71

UNE TÊTE VAUT MIEUX QUE DEUX, BILLY WILDER PAGE 72

PETIT DICTIONNAIRE WILDÉRIEN PAGE 76

BILLY WILDER URBI ET ORBI, MICHEL CIMENT PAGE 82

ENTRETIEN AVEC BILLY WILDER, MICHEL CIMENT PAGE 88

ENTRETIEN AVEC ALEXANDRE TRAUNER,  
MICHEL CIMENT ET ISABELLE JORDAN PAGE 128

BLACK BILLY, CHRISTIAN VIVIANI PAGE 138

LES FEMMES DANS LES COMÉDIES DE BILLY WILDER :  
FANTAISIE ET TENDRESSE, GÉRARD LEGRAND PAGE 142

BILLY WILDER 1906-2002 : ET MAINTENANT, PETIT HOMME ?,  
JEAN-LOUP BOURGET PAGE 152

CAHIERS DE PHOTOGRAPHIES : VOIR PAGES 53 ET 113

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

# **C'ÉTAIT WILDER**

**AVANT-PROPOS DE MICHEL CIMENT**

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

Selon Horace Walpole : « la vie est une tragédie pour l'homme qui sent et une comédie pour l'homme qui pense ». Billy Wilder serait alors un homme complet qui excella aussi bien dans le drame (d'*Assurance sur la mort* au *Gouffre aux chimères*, de *Boulevard du crépuscule* à *Fedora*) que dans la comédie (de *Ariane* à *Certains l'aiment chaud*, d'*Embrasse-moi, idiot* à *Avanti !*). Il a souffert longtemps de cet éclectisme auprès de la critique. Éclectisme qu'il revendiquait, se définissant comme un médecin généraliste par rapport à Hitchcock qui serait oto-rhino-laryngologiste. Le penseur britannique Isaiah Berlin a distingué les deux grands types de créateurs. Les premiers, qui rapportent tout à une vision centrale, à un seul système cohérent et qui sont des hérissons, et les seconds qui poursuivent plusieurs fins sans rapport entre elles, voire contradictoires, et qui sont des renards. Wilder, de toutes évidences, appartient à cette dernière catégorie. Si l'on a pu dire (est-ce Chaplin ou Welles ?) que « la comédie c'est la vie en plan général et le drame, la vie en gros plan », la diversité de la mise en scène de Wilder prouve elle aussi le pragmatisme de son approche du cinéma.

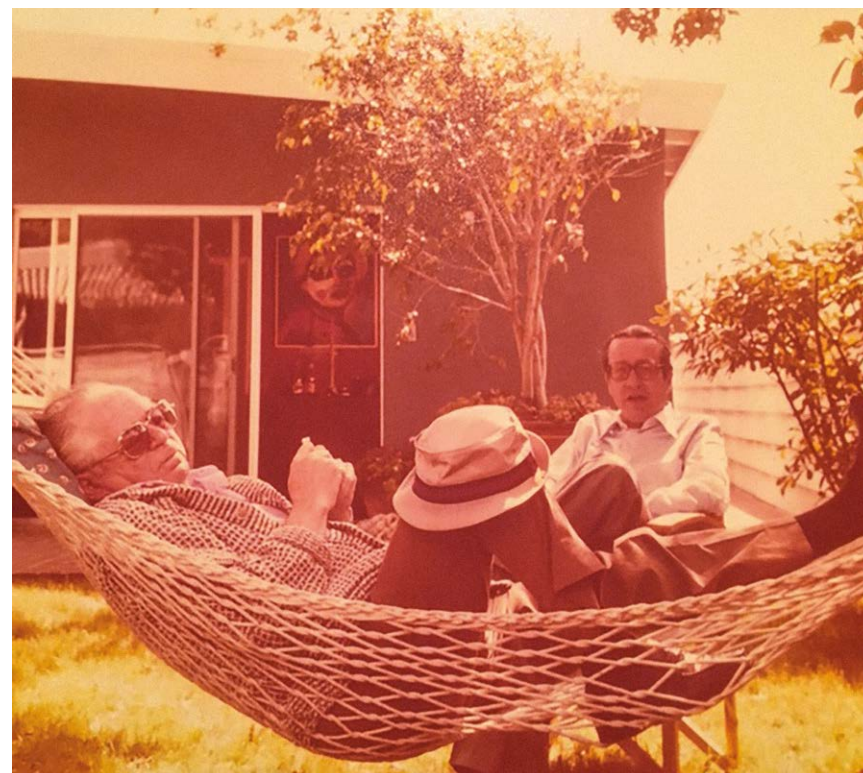
Taxé souvent de son vivant de mauvais goût et de cynisme, il est avant tout un artiste à la recherche de la vérité, dénonçant les faux semblants, démasquant les comportements hypocrites. À Vienne et plus tard à Berlin, il pratiqua très jeune dans les années 1920 le journalisme, une école de concision, de respect des faits et de l'efficacité du style. Les producteurs hollywoodiens à l'orée du parlant, surent apprécier pour leurs scénarios les écrivains venus de la presse comme Wilder. Lui-même en 1929 fit ses débuts au cinéma à Berlin en contribuant au scénario des *Hommes le dimanche* réalisé par Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer sur quelques citadins vivant leur jour de repos. Ancêtre du néo-réalisme, le film témoignait d'un souci quasi documentaire. Wilder consacra deux films entiers au journalisme (*Le Gouffre aux chimères*, *Spéciale Première*) et son cinéma reste imprégné d'une recherche d'authenticité nourrie par une préparation intensive.

Si dans son bureau trônait la maxime « Qu'aurait fait Lubitsch ? », s'il écrivit deux scénarios du maître avec Charles Brackett (*La Huitième Femme de Barbe-Bleue*, *Ninotchka*), si *Ariane*, premier scénario écrit avec I.A.L. Diamond (au titre pré-rohmérien : « *Love in the afternoon* ») est le plus beau film « lubitschien », hormis ceux de Lubitsch bien sûr, il faut aussi ranger parmi les influences majeures qui se sont exercées sur lui, celles de Stroheim qu'il fit jouer dans deux de ses films *Les Cinq Secrets du désert* et *Boulevard du crépuscule* et dont il admirait par dessus tout le film qu'il mit en scène en 1923 *Les Rapaces*. Comment après avoir assisté à l'ascension de l'Autrichien Hitler, à l'antisémitisme régnant à Vienne, puis à la prise de pouvoir en Allemagne par les Nazis, comment ne pas être effrayé par ce dont est capable la nature humaine. Comment ne pas vouloir égratigner aussi les mythes qui fondent les États-Unis ? À l'instar de tous les grands metteurs en scène, juifs pour la

plupart, de la Mitteleuropa qui vinrent travailler à Hollywood (Stroheim, Sternberg, Lang, Preminger, Polanski, Forman), Wilder appartient à l'école de la lucidité. Il l'a exprimé par l'humour provocateur, lui, fils d'une mère morte à Auschwitz : « Les juifs allemands optimistes ont fini gazés, les pessimistes ont une villa avec piscine à Beverly Hills ».

Arrivé aux États-Unis, Wilder n'oublia jamais la vieille Europe où il situa parfois avec nostalgie une dizaine de ses films sur vingt-sept. Parmi ceux-ci *Ariane* est un des plus accomplis et des plus subtils appliquant avec brio son propre commentaire sur Lubitsch : « Il faisait plus avec une porte fermée que la plupart des réalisateurs aujourd'hui avec une braguette ouverte ». C'était Wilder, son regard acéré se doublait d'un œil de connaisseur qui a fait de lui un grand amateur et collectionneur d'art moderne et contemporain.

Septembre 2020



Billy Wilder et Michel Ciment, 1979.

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

**QUI ÊTES-VOUS,  
ARIANE ?**

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

# MI-TEMPS À PROPOS D'ARIANE DE BILLY WILDER

**FRÉDÉRIC MERCIER**

## UNE NOUVELLE ÉTAPE

### Arithmétique

Puisque Interscholastic Algebra League (I. A. L.) Diamond excellait en mathématiques, puisque le détective privé Paul Chavasse adule les statistiques, commençons par examiner quelques chiffres. Quand il entame le tournage d'*Ariane* (1957), Billy Wilder a tout juste cinquante ans. Il s'agit de son treizième film en Amérique, où il en tournera vingt-six. Cela fait plus de vingt ans qu'il a débuté sa carrière américaine et il lui reste un peu plus de vingt ans de cinéma avant l'arrêt total de sa caméra après *Buddy Buddy* (1981), unique fausse note d'une œuvre à peu près irréprochable.

Pas besoin de tenir une chaire d'arithmétique pour constater qu'*Ariane* – le film le plus atypique, inclassable et ambivalent au sein de toute la filmographie – se situe à mi-temps d'une vie, d'une œuvre qui a toujours fait le pont entre l'Europe et l'Amérique. Film d'hier et de demain sur une jeune parisienne éprise d'un vieil Américain, cet hommage moderne à Ernst Lubitsch est la somme de tout ce qui le précède et de tout ce qui lui succèdera.

### Renouveau

Quand Billy Wilder entame ce tournage, il vient de quitter la Paramount, la plus prestigieuse des Majors, celle de la sophistication et du style. Wilder y a entamé sa carrière de scénariste américain en 1937. Entre 1938 et 1942, il écrit huit scripts avec Charles Brackett, dont trois pour Mitchell Leisen, deux pour Lubitsch. La Paramount fait figure pour Wilder de studio-mère. Il s'y est réalisé en tant que cinéaste en signant au moins trois classiques absolus (*Assurance sur la mort*, *Le Poison*, *Sunset Boulevard*) couronnés d'Oscars.

Cette rupture avec le studio-mère après tant d'années de bons et loyaux services a été consommée au lendemain du tournage de *Sabrina* (1954), premier de ses deux films avec Audrey Hepburn. Ce divorce lui trottait dans la tête depuis que des décideurs lui avaient demandé un an auparavant, lors de la sortie de *Stalag 17* (1953) en Allemagne, de faire de l'espion allemand un Polonais. Une décision prise pour ne pas égratigner les Allemands et vécue comme une trahison par Wilder. Il tenait énormément à ce film se situant pendant la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle toute sa famille avait été exterminée à Auschwitz. Offensé, Wilder avait bataillé pour obtenir que l'espion conserve sa nationalité d'origine. S'il avait obtenu gain de cause, il avait aussi exigé des excuses qu'on lui refusa. Cette brouille scella le divorce avec le studio.

Pour la Fox, Wilder adapte *Sept Ans de réflexion* (1955), une pièce de George Axelrod dont le titre sonne comme l'aveu d'une trop longue relation avec les pontes

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

de la Paramount. Au terme de cette réflexion sur son statut d'auteur sous contrat et son désir d'indépendance, Wilder s'élançait avec *Ariane* sur d'anciens rails (la comédie sophistiquée des années 1930) mais vers de nouveaux territoires comiques. Enfin libre de tout engagement, il revient à la source de ses premiers scénarios et de ses amours cinéphiles. Mais, Wilder oblige, il ne s'agit en aucun cas de les respecter. Mais bien au contraire, de pousser leur logique à son terme, de faire exploser les conventions et les coutures afin de faire peau neuve.

### De nouveaux collaborateurs

Pour se réinventer, l'auteur d'*Assurance sur la mort* (1944) doit trouver de nouveaux collaborateurs. Au Bourget, sur le plateau de *La Vie privée de Charles Lindbergh* (un film qu'il faut lire comme une autobiographie détournée sur un artiste à la croisée des chemins), il fait la connaissance d'Alexandre Trauner, ancien chef-décorateur des films de Marcel Carné avant-guerre. Au cours de la guerre, ce juif d'origine hongroise avait ensuite poursuivi son métier clandestinement pendant l'occupation avant d'entamer une grandiose carrière internationale. Juste avant *Ariane*, il venait de signer les décors de *La Terre des pharaons*, unique péplum de Howard Hawks – et film injustement dénigré. Avec Wilder, Trauner entame une collaboration riche de huit films. Les décors vont prendre une importance de plus en plus considérable dans l'œuvre : comment imaginer aujourd'hui le cinéma de Wilder sans penser aux bureaux tentaculaires de *La Garçonnière* (1960), à l'Angleterre de fantaisie de *La Vie privée de Sherlock Holmes* (1970), au Paris de carte postale ou de bric et de broc d'*Irma la Douce* (1963) et d'*Ariane* ?

*Ariane*, c'est surtout le premier des douze films co-écrits avec I.A.L. Diamond, ancien mathématicien devenu auteur et dont Wilder avait savouré quelques sketches. Auprès d'Izzy Diamond, de quatorze ans son cadet (exactement comme Wilder était de quatorze ans le cadet de Charles Brackett), Wilder trouve le comparse et compagnon de choix. Avec lui, il va pouvoir multiplier les bons mots et pousser à son terme la ciselure de son écriture cinématographique. Il suffit de voir *Ariane* pour constater du bonheur de chaque réplique comme de chaque détail, de chaque objet comme de chaque détour d'un scénario précis à la manière d'un traité d'arithmétique. Avec Diamond, Wilder peut atteindre à la perfection mathématique de Lubitsch, laquelle exigeait que le spectateur possède tous les outils en main pour faire lui-même le travail.

Wilder et Diamond vont vouloir pousser très loin – au-delà du possible, cette méthode, en multipliant les agrégats, les péripéties, les composantes de leurs équations. Avec *Ariane*, on a l'impression que les deux nouveaux partenaires s'éprouvent et se testent, vérifient ce dont l'autre est capable en se confrontant au raisonnement de Lubitsch. Si bien que comme tout film à partir d'*Ariane*, celui-ci est déjà une sorte

de Lubitsch au carré. Dès leur première collaboration, ils parviennent à une sorte de logique infernale, à la lisière de l'absurde, et dont chacun de leurs films à venir portera l'empreinte. Wilder et Diamond construisent leurs films à la façon d'entonnoirs. Tout ce qui a été lentement mis en place pendant les deux tiers du récit finit par s'agrèger et à faire sens, afin d'obtenir des climaxes émotionnels. Tous les enjeux, tous les détails, tous les dialogues, toutes les allusions convergent dans la dernière scène d'*Ariane* et jamais auparavant, un final de Wilder n'avait été aussi bouleversant. Wilder trouve en Diamond mieux qu'un partenaire pour jouer en double la sempiternelle même partition. Il trouve quelqu'un qui le pousse pour la première fois à puiser au plus profond, afin de réaliser des films toujours aussi coriaces mais dotés soudain d'une indéniable force sentimentale. *Ariane*, c'est aussi le premier film de Wilder où l'on pleure.

Affublé d'un nouveau compagnon d'écriture à la précision redoutable et lui permettant de faire jaillir des émotions inédites, Wilder peut se lancer dans la production aux côtés des Artistes Associés. Le temps des brimades, des frustrations est désormais révolu. Wilder trouve la liberté artistique à laquelle il aspire depuis toujours. Ce désir de liberté l'avait déjà conduit en 1942 à se lancer dans la réalisation en suivant pour cela la voie tracée par Preston Sturges, premier scénariste Paramount à être passé derrière la caméra. Surnommé alors « *the Terror* » par les différentes équipes de techniciens, Wilder scénariste s'immisçait sur les tournages afin d'observer la façon dont les réalisateurs adaptaient – et selon lui « charcutaient » ses récits et ses dialogues. Il avait notamment souffert de nombreuses coupes effectuées sur ses scripts par Mitchell Leisen, lequel lui interdisait d'ailleurs de venir sur ses tournages.

Devenu réalisateur, Wilder s'est ingénié dès son deuxième film (*Les Cinq Secrets du désert*, 1943) à se démarquer de l'esprit des « films-champagne » co-écrits avec Brackett. Wilder cinéaste tempère la brillance et la légèreté de ses premiers scripts. Il veut sans cesse faire peau neuve, se réinventer, changer de registres, alternant comédies et films noirs, drames réalistes, documentaire et comédie musicale. Le cinéaste veut dépasser ou fixer les canons de chaque genre en y injectant davantage de réalisme, de lucidité. À bien y regarder, Wilder cinéaste évente les bulles de ses anciens scénarios pétillants.

Après les accomplissements de *Sunset Boulevard* (1950) et dans une moindre mesure du *Gouffre aux chimères* (1951) – son film le plus sombre, celui qu'il admirait le plus mais qui fut un cuisant échec commercial –, Wilder se sent la capacité de voler de ses propres ailes. Cette quête d'indépendance est au cœur d'une œuvre dont l'émancipation constitue le thème principal, commun à tous ses films. Une œuvre où chaque être s'interroge pour trouver le meilleur moyen de demeurer libre.

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

### Adaptation obscure

Si Lubitsch se choisissait comme livrets d'obscures opérettes hongroises, pour sa première production indépendante, Wilder fait un peu de même. Il ressuscite une matière déjà obsolète : un roman paru en 1920 de Claude Anet, écrivain français aujourd'hui oublié. *Ariane, une jeune fille russe*, n'est d'ailleurs plus édité. Gageons par fidélité à l'esprit du film – et notamment à son ouverture avec sa succession de clichés parisiens – qu'il doit se trouver chez un bouquiniste dans sa très belle réédition de 1927 ornée de vingt-neuf bois originaux d'Angelina Beloff représentant des scènes de la vie russe.

À sa parution en 1920, le roman fait scandale de par la liberté sexuelle de sa jeune héroïne. Il en tire un certain succès public et surtout critique, concourant au prix Goncourt de 1920, lequel couronna pourtant *Nêne* d'Ernest Perochon. Au sujet d'*Ariane*, Lucien Descaves, alors membre de l'Académie Goncourt, écrit : « Ce fut pour nous une révélation. Un grand romancier nous était né, de la classe de Dostoïevski et de Pierre Louÿs. Je crois bien que Claude Anet eut remporté le Prix Goncourt, si les membres de l'Académie ne croyaient avoir la mission de découvrir le talent dans la jeunesse. L'auteur n'était plus un débutant. L'écrivain avait fait ses preuves ; c'était même un chevronné. Le Prix Goncourt fut décerné à un instituteur breton, M. Perochon, dont le roman : *Nêne*, bien que non sans mérites, était littérairement inférieur à *Ariane*. »

Wilder avait-il lu le roman de Claude Anet, auteur de *Mayerling*, dont Anatole Litvak tira en 1936 un très beau film écrit en partie par Joseph Kessel avec Danielle Darrieux ? Connaissait-il ce spécialiste de l'histoire de la Russie qui avait couvert la Révolution de 1917 avant d'être expulsé par les Soviétiques en 1920 ? Rien ne peut le confirmer. Mais il paraît hautement vraisemblable qu'il ait vu l'une des trois adaptations de Paul Czinner, réalisée en 1931. Spécialiste du Kammerspiel muet, le réalisateur d'origine hongroise enferme ses deux personnages dans des décors nus et lugubres où ils passent leur temps à jouer au chat et à la souris. Cinéaste post-muet, Czinner se montre maladroit avec le son et les dialogues, alternant de trop longs silences avec de brusques saillies. À moins que le dialoguiste André Lang n'ait choisi de jouer de ces longues plages de silence afin de mieux faire jaillir et entendre les phrases-clé issues du roman comme : « Quand je vous regarde, vous avez dix-sept ans. Quand je vous écoute, vous en avez trente. »

Malgré la fidélité à certains dialogues et au fil du récit, *Ariane, une jeune fille russe* détourne une grande partie de l'action du roman, lequel se déroule à Moscou. Au cours d'une représentation de *Boris Godounof*, Ariane rencontre Constantin Michel, un aristocrate volage. Craignant de le perdre, elle s'invente un nombre extravagant d'amants afin de le rendre jaloux. Ariane ne veut pas être considérée comme une

filles comme les autres. Elle veut le subjuguier en s'inventant une ribambelle d'amants imaginaires. Czinner avait centré son intrigue à Paris et organisé la rencontre avec le bellâtre au cours d'une représentation du *Don Juan* de Mozart, réalisant par ailleurs la seule séquence vraiment inspirée du film. Alors qu'ils se retrouvent côte à côte, le barbon lorgne avec gourmandise sa voisine et lui pose des questions indiscrettes sur ses mœurs en les lui écrivant sur le programme du spectacle. La scène, d'une durée excédant les dix minutes, riche d'une grande variété de plans, pose l'un des enjeux du livre et du film : Ariane se demande si en cédant à son courtisan, elle ne risquerait pas de perdre son indépendance. Toujours ce thème de la liberté. On peut gager que c'est ce qui intéressa l'auteur de *La Scandaleuse de Berlin* (1948).

Réalisé aux studios de Joinville-le-Pont, *Ariane, une jeune fille russe* a sans aucun doute été vu par Wilder lors de son séjour parisien ou en Allemagne avant son exil. Avec ses quelques scènes en extérieurs, son absence de réelles péripéties, sa dramaturgie ténue, cette chronique sur l'indépendance sexuelle évoque le mouvement artistique allemand de *La Nouvelle Objectivité*, auquel appartient *Les Hommes le dimanche* co-écrit et réalisé en 1930 par Wilder, les frères Siodmak, Edgar G. Ulmer et Fred Zinnemann. Pour le reste, les deux versions du roman de Claude Anet sont si éloignées et leurs différences si écrasantes en faveur du second, qu'aucune comparaison ne devrait en être tirée.

### Tournage et casting

Parmi les critiques émises à l'encontre des trois versions réalisées successivement par Paul Czinner, la plus récurrente concerne le choix des actrices. Pour les versions allemande et anglaise, Czinner donne le rôle-titre à son épouse Elisabeth Bergner avec qui il forme alors un couple vedette. Dans la version française, Ariane est campée par Gaby Morlay, choix logique dans la mesure où elle a incarné au cours des années folles la jeune fille libérée. Mais en 1931, Bergner et Morlay ont presque quarante ans quand Ariane est censée en avoir vingt de moins. Wilder ne voudra pas réitérer cette erreur en choisissant de faire de nouveau appel à Audrey Hepburn. De leur expérience sur *Sabrina*, il garde un souvenir ému de son actrice : « C'est une petite chose fragile mais c'est vraiment quelqu'un ». Son physique et son tempérament réussissent à la rendre à la fois « virginale » et « sexy ». Or, qui est Ariane, sinon une jeune femme se faisant passer pour une fille afin de pouvoir apparaître en tant que femme auprès de l'homme qu'elle a choisi ? Personne mieux que Hepburn peut réussir ce prodige de la femme-enfant dépourvue de naïveté comme de cynisme.

Sur le tournage, si Hepburn noue d'aimables relations avec ses deux partenaires masculins, elle se montre particulièrement angoissée. Elle vient d'achever deux semaines plus tôt *Drôle de frimousse* de Stanley Donen et a encore maigri. Elle exige de Herb Stern, l'attaché-presses de la production, qu'aucun cliché ne soit diffusé sans

**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**

son approbation. Souvent réfugiée dans sa loge, elle refuse presque systématiquement toute photo de promotion. « Je me souviens – confie Stern – qu’il a presque fallu la tenir de force pour en prendre quelques-unes... Elle était dans un état épouvantable, elle n’arrêtait pas de se tracasser et d’ergoter. » Se trouvant laide et fatiguée, Hepburn n’a de cesse d’attendre les week-ends pour filer au soleil avec Mel Ferrer, son époux, dans le midi de la France.

Mais le plus épineux problème concerne l’interprétation de Flannagan, ce vieux-beau milliardaire multipliant les conquêtes sans lendemain. Wilder avait voulu le confier à l’origine à Cary Grant. Ce n’est pas la première fois qu’il choisit et échoue à travailler avec le comédien. Déjà sur son premier film américain *Uniformes et jupons courts* (1942), il lui avait demandé d’incarner le major Philip Kirby, un militaire mal dans sa peau et s’éprenant de Ginger Rogers grimée en une gamine de douze ans. Grant devait aussi jouer à la place de Humphrey Bogart le rôle du vieux Linus Larrabee dans *Sabrina*. Les deux artistes – toujours très aimables vis-à-vis de l’autre, ont donc passé une grande partie de leur carrière à se tourner autour sans jamais réussir à accorder leur planning.

Le choix *a posteriori* de Gary Cooper paraît aujourd’hui évident, tant Flannagan ressemble à Michael Gordon dans *La Huitième Femme de Barbe-Bleue* (1938), premier des deux scénarios écrits par Wilder et Brackett pour Lubitsch. Ce sont tous les deux des milliardaires américains, des séducteurs égoïstes et volages et des êtres un peu faibles à qui il suffit de résister pour les posséder. Wilder va devoir redoubler d’ingéniosité avec son chef-opérateur, William C. Mellor, pour atténuer l’âge de son comédien. Nous y reviendrons.

L’autre choix « lubitschien » du casting concerne Maurice Chevalier dans le rôle du détective Chavasse, type même du Français apparemment bonasse et coquin, mâchouillant avec délectation son anglais dans les films du maître avec lequel il tourna à huit reprises. Hepburn s’entendit bien avec ses deux partenaires et notamment Chevalier. Il lui avait écrit un message qu’elle avait conservé sur le miroir de sa loge : « Comme je serais fier, et comme je serais plein d’amour, si j’avais réellement une fille comme toi ». Vieux cabot roué aux tréteaux du monde entier, aux tournages et ayant débuté devant des caméras en 1908, le chanteur français garde un souvenir puissant du tournage d’*Ariane*. Dans son autobiographie, il note : « Nous sommes comme des musiciens qui accordent leurs instruments. Les acteurs échangent plus que des paroles quand ils font leurs répétitions. Des ombres de sentiments se montrent, qui produisent avec le temps les discours, ou la musique – et, parfois, beaucoup d’autres choses. »

Lors de sa sortie en 1957, *Ariane* est affublé par la censure d’un C (condamnabile), interdit aux mineurs. Rien d’étonnant pour ce film où, comme dans toutes les comédies

de son auteur, le sexe est au centre de chaque scène. C’est une constante de l’œuvre, le sexe doit déborder, s’immiscer dans le cadre sans jamais être figuré. Omniprésent mais invisible, il s’introduit par métaphores, allusions, jeux de mots, astuces et travail sur les costumes. On peut s’étonner que la censure ait laissé passer de nombreuses scènes tant Wilder n’avait jamais encore été aussi loin dans la provocation par omissions. Il n’est qu’à voir la séquence où Flannagan écoute l’évocation de tous les amants imaginaires d’Ariane. Comme pour éprouver ses censeurs et se rire d’eux à leur nez et à leur barbe, Wilder fait entendre plusieurs fois d’affilée une réplique fameuse à propos d’un groupe d’étudiants au cours d’une randonnée à vélo. Wilder est tout de même contraint de concocter une réplique finale pour la version américaine afin d’officialiser le mariage d’Ariane et Frank et rendre leur relation légitime aux yeux de la morale.

## UN FILM SANS ENTRAIVE

### Bestiaire

Billy Wilder avait installé au-dessus de son bureau une cage à oiseaux vide. Elle symbolisait pour lui sa « liberté retrouvée après l’emprisonnement des studios ». Wilder a toujours bâti cette métaphore entre la condition animale et humaine à propos de leurs libertés respectives.

Dans *Ariane*, des poissons rouges tournent sans cesse dans leur bocal. Le petit chien de la voisine de palier de Flannagan finit inmanquablement par être fessé par sa maîtresse pour se trouver au mauvais endroit au mauvais moment. Dans l’œuvre entière, nombreuses sont ces bêtes à subir les foudres des exactions humaines, à commencer par les deux chiots bâtards de *La Valse de l’empereur* qu’un médecin autrichien cherche à noyer pour effacer toute trace de leur indigne naissance. Domesticquées, emprisonnées dans des cages plus ou moins spacieuses, plus ou moins dorées, mais ne pouvant jamais échapper au contrôle de leurs maîtres, les bêtes sont maltraitées. Il en va de même dans la grande comédie humaine que constitue l’œuvre de Wilder : les hommes se sentent prisonniers de leur environnement, assujettis à des maîtres et aspirent à demeurer libres de leurs mouvements.

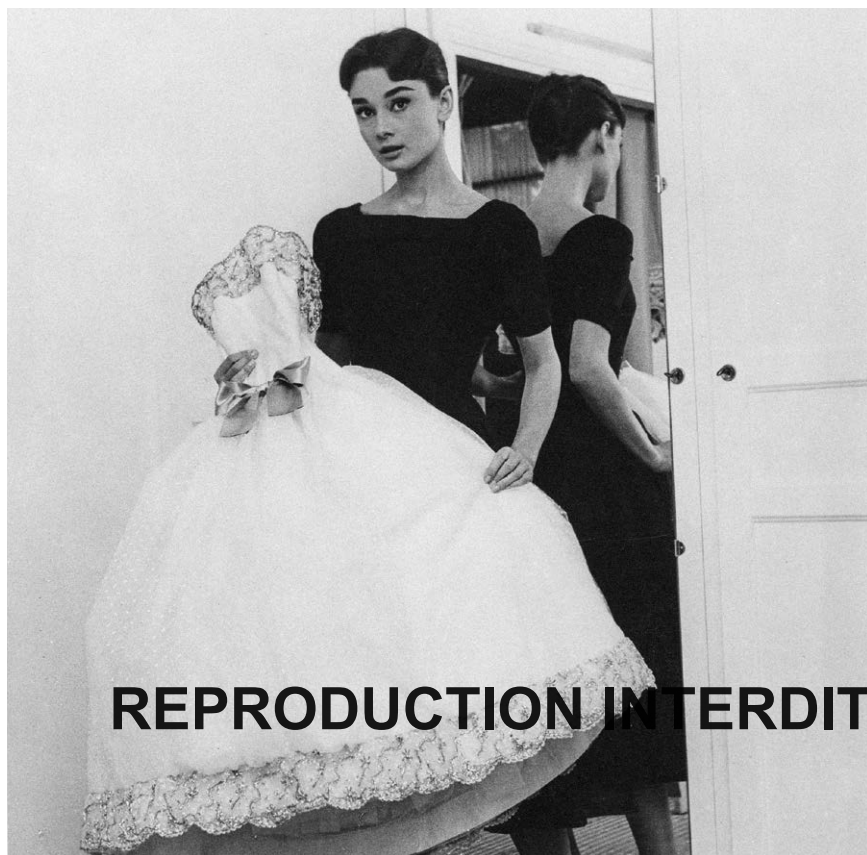
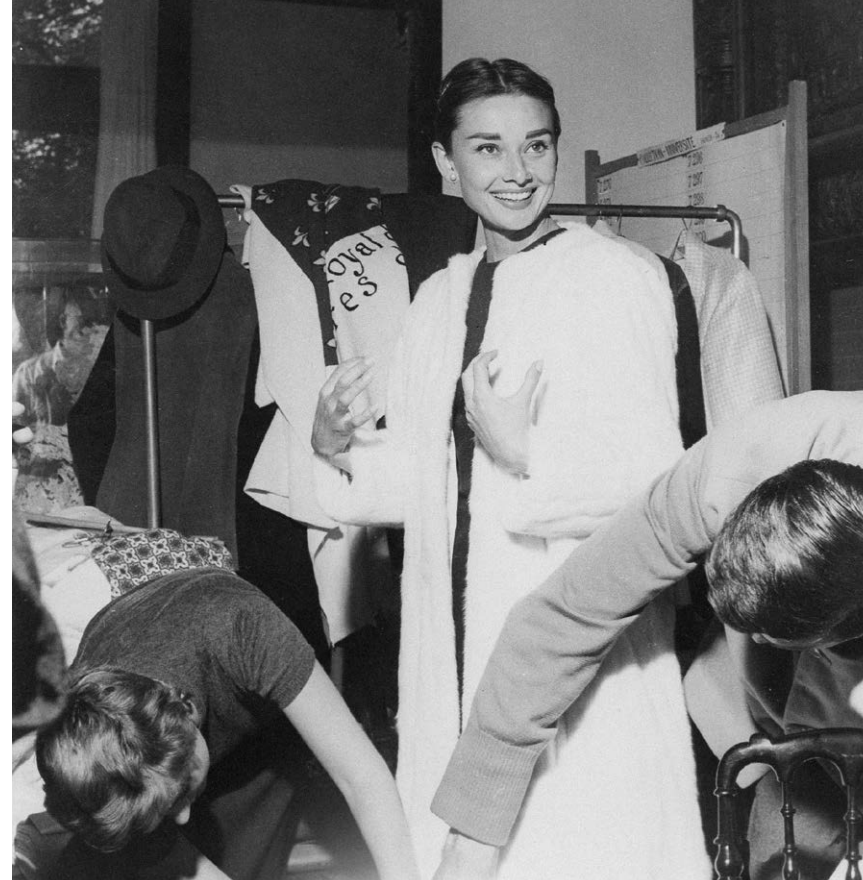
### La prisonnière

Comme tout film de Wilder, *Ariane* est l’histoire d’un corps entravé. Le personnage « wildérien » type rêve de s’ébattre librement, de sortir de son environnement où il étouffe. Ariane ne fait pas exception à la règle : cette « femme-féline » (comme a décrit Hubert de Givenchy lors de sa première rencontre avec Hepburn) est prisonnière de son environnement. Il est important à ce titre de noter les ressemblances entre les décors conçus par Trauner pour les appartements de Chavasse et de C.C. Baxter dans *La Garçonnière*. Ce sont des appartements de célibataire et non des espaces pour permettre la cohabitation libre de deux êtres.

REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS



**REPRODUCTION INTERDITE - PROPRIÉTÉ DE CARLOTTA FILMS**