

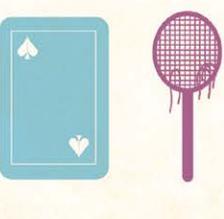
JACK LEMMON

LA 

SHIRLEY MacLAINE

GAR 

FRED MacMURRAY

CON 

NIÈRE

UN FILM DE BILLY WILDER



Les Acacias distribution
présente

LA GAR ÇON NIÈRE

UN FILM DE BILLY WILDER

**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**

 **Les Acacias**
DISTRIBUTION

**REVUS
& corrigés**



SYNOPSIS

C.C. Baxter, anonyme employé d'une gigantesque société d'assurances, prête son appartement comme garçonnière à son supérieur. Ce geste lui vaut une promotion mais aussi des ennuis. En effet, le soir de Noël, il découvre chez lui la charmante liftière d'ascenseur de la compagnie qui a tenté de se suicider par désespoir...

EDITO

« Be a Mensch ! » : comportez-vous en être humain. Tout l'enjeu de *La Garçonnière* tient dans cette injonction que le Dr. Dreyfuss adresse à son voisin C.C. Baxter interprété par Jack Lemmon.

Dans ce récit cinglant de l'ultra moderne solitude, Billy Wilder documente les affres du monde capitaliste. Les petits travailleurs de la compagnie d'assurance La Vie Sûre (The Consolidated Life) sont pris dans les lignes verticales d'une toile d'araignée, allers et retours des ascenseurs, gratte-ciels de New York que l'on aperçoit aux fenêtres. La vie de l'homme sans qualités, C.C.Baxter, en dessine les horizontales : son appartement aplati et découpé par le Scope comme une maison de poupées, l'open space où il travaille, vaste espace rectiligne de bureaux alignés rendant à l'image un infini bureaucratique. Le monde est écrasant, comme dans ce plan nocturne où la nuit noire l'enserme dans l'espace vide de Central Park marqué par une lignée de bancs.

Archétype de la comédie romantique, *La Garçonnière* n'est pas si drôle que ça. Il renvoie aux solitudes intemporelles et aux histoires d'amour mal organisées. La scène pivot du film est celle de la fête de Noël de la compagnie : deux révélations s'y suivent, deux personnages s'y défont intérieurement à quelques moments d'intervalle, brisures matérialisées par celle du miroir que Miss Kubelik tend à Baxter. Ces révélations créent une douleur enfouie en chaque personnage : Miss

Kubelik apprend que son amant Mr. Sheldrake, haut placé de la compagnie, a eu de nombreuses histoires avant elle avec d'autres femmes travaillant pour lui, C.C. Baxter comprend en retour que Miss Kubelik est la maîtresse de Mr. Sheldrake. Comme l'écrivait l'une des héroïnes du film de François Truffaut *Les Deux anglaises et le continent*, « La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas ». Et c'est ce décrochage, cette mélancolie soudaine arrivant au plein coeur de la fête que souligne avec délicatesse le jeu des acteurs Shirley Maclaine et Jack Lemmon.

Car tout se passe sous couvert de comédie, il ne faut surtout rien dévoiler. Se comporter en être humain serait de tomber le masque, ce que Baxter ose finalement, s'extirpant de la servitude hiérarchique de la toile. Être ce que l'on n'est pas, ne plus être en somme. Et la tentative de suicide de Miss Kubelik n'est que l'aboutissement de cette logique du non-être. Par les rouages subversifs des possibilités comiques, Wilder amène ses deux personnages à prendre place dans le monde et à devenir libres. *La Garçonnière* dessine une eau-forte existentielle de la modernité. Arrivant un an plus tard, un autre film new-yorkais à l'héroïne perdue, *Diamants sur canapé* de Blake Edwards, sera marqué d'une même mélancolie moderne.

Nadine Méla, Les Acacias

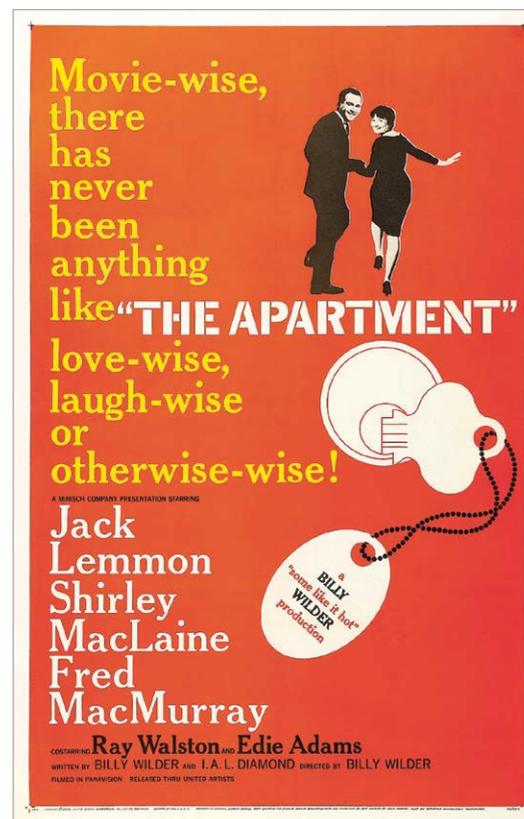
LA GARÇONNIÈRE OU LE « CYNISME COMPATISSANT »

par Nicolas Tellop

La *Garçonnière* hésite continuellement entre la comédie et la tragédie, entre le burlesque et le mélodrame. Mais les virages émotionnels que suit sa narration sont d'autant moins brusques que la joie et la détresse empruntent souvent le même véhicule. Jamais heurté par ces changements de régime, le film conserve au contraire une fluidité de ton qui le rend tout à fait unique.

Cette singularité se retrouve dans la contradiction entre la façon dont le film a été distribué à sa sortie et les choix stylistiques qui ont été opérés. En 1960, de chaque côté de l'Atlantique, *La Garçonnière* a été commercialisée comme une comédie. L'affiche originale clame « Niveau-film, il n'y a jamais rien existé comme "La Garçonnière", que ce soit niveau-amour, niveau-rire ou à quelque niveau que ce soit !¹ » On y voit, dans la partie supérieure, les deux protagonistes de dos, mais retournés vers le spectateur, complices, le visage radieux. Ils ont chacun leur pied gauche posé sur une marche qui nous est invisible, suggérant une ascension vers le fameux appartement éponyme, envisagé dès lors comme un but à atteindre, leur nid d'amour. Dans la partie inférieure, une clé est dessinée, introduite dans une serrure. C'est une tout autre histoire que celle de *La*

1. Le texte original est « Movie-wise, there has never been anything like "The Apartment" love-wise, laugh-wise or otherwise-wise. »



Affiche originale américaine.

Garçonnière que semble suggérer cette affiche. Rien ne laisse supposer le véritable rôle dévolu dans le récit à la clé et plus largement à l'appartement. À l'inverse de ce graphisme badin, annonciateur d'un marivaudage qui sera en grande partie déçu, le film est photographié en noir et blanc, à une époque où les comédies privilégient au contraire massivement le technicolor. C'est bien sûr la Wilder-touch, la marque d'un cinéaste résolument attaché au noir et blanc (dans les années 1960, Billy Wilder tournera cinq films, tous des comédies, un seul en couleurs). Et puis, il faut

encore compter avec le fait que *La Garçonnière* est tourné en cinémascope, format que l'on associe alors plutôt à des récits dramatiques – rarement à des gaudrioles. Formellement, le film brouille donc d'entrée de jeu les pistes et les canons de l'époque.

Ces paradoxes à l'œuvre dans *La Garçonnière*, I.A.L. Diamond les résume parfaitement. Billy Wilder et lui collaborent depuis 1957. Ils ont écrit *Certains l'aiment chaud* (1959) et à partir de là ils ne se quitteront plus, cosignant onze films ensemble.

2. I.A.L. Diamond, "‘Apartment’ with a view", in *The New York Times*, 12 juin 1960, p. 121. Le payola désigne une pratique employée par les maisons de disques. Elle consiste à verser une certaine somme d’argent à une station de radio ou directement à un animateur pour s’assurer que certains morceaux de musique soient bien diffusés. À la suite de plusieurs scandales survenus pendant les années 1950, le payola est devenu illégal à partir de 1960, considéré qu’il était comme une forme de corruption.

3. *The Write Stuff : The 25 Greatest Screenplay of All Time*, *Premiere*, mai 2006, p. 85.

Cette collaboration exclusive (qui suit celle, moins étroite, que le réalisateur avait entretenue avec Charles Brackett) est décisive pour la carrière de Wilder, puisqu’avec Diamond il va pouvoir façonner un ton sans réel équivalent. Avec *La Garçonnière*, ils en offrent, sinon déjà l’aboutissement, du moins une espèce de mètre-étalon à l’aune duquel tous les films à venir ne cesseront d’être évalués. Dans un article écrit pour le *New York Times* à l’occasion de la sortie du film, le scénariste confie : « À quel genre appartient *La Garçonnière* – une comédie, un drame, une histoire d’amour ? Il ne s’accommode pas trop bien avec aucune de ces catégories, puisqu’il puise des éléments dans chacune d’entre elles. C’est un film qui tente de dire quelque chose de pertinent à propos de la société dans laquelle nous vivons, en 1960, à l’âge du payola². » À une autre occasion, Diamond a expliqué que Wilder et lui avaient voulu créer pour *La Garçonnière* « une délicate harmonie entre le drame et la comédie ; et nous avions peur d’obtenir un rire au mauvais endroit, auquel cas tout le film aurait été fichu³. » Une délicate harmonie entre des genres auxquels le récit n’appartient pas : voilà qui synthétise parfaitement la singularité de *La Garçonnière*.

THE SWEET AND THE SOUR

Authentique auteur, Billy Wilder a toujours eu besoin d’un complice à ses côtés. De la même façon qu’il aime s’approprier les récits des autres pour les adapter à sa vision, les retravailler et les amener sur son propre territoire, il lui faut un alter ego avec qui échanger pour élaborer ses scénarios – un autre soi auquel se mesurer pour mettre à l’épreuve ses idées, les challenger, en repousser les limites. En toutes choses, son travail repose sur un dialogue avec une forme d’altérité.

4. Shirley MacLaine, interviewée par Maurice Zolotow, in *Billy Wilder in Hollywood*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1977, p. 337.

À ce titre, Diamond n’est pas le seul partenaire de Wilder. Depuis *Le Gouffre aux chimères* (1951), le cinéaste s’efforce d’être le producteur de ses propres films. À partir de *Sept ans de réflexion*, c’est même systématiquement le cas. Il s’associe alors non seulement avec son co-scénariste, mais aussi avec Doane Harrison, qui a été son monteur pour la plupart de ses films américains jusqu’à *Sabrina* (1954). Après ce titre, Harrison abandonne presque totalement sa profession première pour se consacrer à la coproduction des films du cinéaste jusqu’à *La Grande Combine* (1966). Leur association est interrompue par son décès en 1968. Même s’il est parfois difficile de déterminer le rôle d’un producteur associé dans le parcours créatif d’un film, un témoignage de Shirley MacLaine concernant les coulisses de *La Garçonnière* permet d’y voir un peu plus clair. Au critique Maurice Zolotow, l’interprète de Fran Kubelik raconte : « Vous vous rappelez cet homme, Doane Harrison, qui accompagnait tout le temps [Billy Wilder] sur les plateaux de tournage ? Doane était là pour lui dire si, à la fin de chaque journée, il avait été touché ou pas – parce que Billy savait que son cynisme pouvait entraver ses sentiments. Je crois néanmoins que c’est une personne très sensible, sous tout cela, sous tout ce cynisme⁴. »

S’ils ne sont pas complètement à charge, les propos de l’interprète de Fran ne sont pas non plus sans un certain parti pris, en particulier celui qui, depuis ses débuts derrière la caméra à Hollywood, consiste à voir Billy Wilder comme un cynique patenté – ce dont il s’est lui-même toujours défendu. L’actrice donne presque l’impression que le cinéaste souffre d’une espèce d’handicap émotionnel qui l’empêcherait d’apprécier la justesse des sentiments suscités par sa mise en scène. Sachant que le réalisateur a plutôt la réputation d’être expert



dans l'art de diriger ses acteurs, très sûr de ce qu'il cherche et de ce qu'il veut, ses rapports avec Harrison étaient sans doute plus complexes et plus subtils que cela. Toujours est-il que, là encore, il s'agit pour lui de se confronter au regard de l'autre et d'éprouver sa sensibilité (ou son manque de sensibilité, si l'on suit MacLaine) à un jugement extérieur.

Que ce soit avec Harrison ou avec Diamond (qui lui aussi accompagne systématiquement Wilder sur les plateaux de tournage, vérifiant, un script à la main, qu'aucun comédien ne déforme une virgule de leur texte), il est manifeste que Billy Wilder recherche un dialogue où les questions comptent autant

que les réponses. Si bien que, plus tard, lorsque les intervieweurs se succéderont dans son bureau, le cinéaste rechignera toujours à identifier qui, de Diamond ou de lui, était à l'origine de telle ou telle réplique. En fait, il lui était impossible de trancher la question, d'une part parce que le souvenir s'en était perdu, et d'autre part parce qu'une ligne de dialogue pouvait avoir été écrite et réécrite à la faveur d'une partie de ping-pong au cours de laquelle la balle s'enrichissait, s'affinait et se précisait à chaque échange. Quoi qu'il en soit, ce principe du dialogue au fondement de l'élaboration d'un récit n'est sans doute pas étranger aux lignes sinueuses que suit le scénario de *La Garçonnière*, où la délicatesse répond à l'acrimonie et réciproquement.

Dans la tradition critique anglo-saxonne, le duo Diamond-Wilder est surnommé « The Sweet and the Sour », le Doux et l'Acide, le scénariste étant réputé apporter un peu de douceur au cynisme de son compère. Doux-acide, ou doux-amer : voilà une analogie gustative qui convient à merveille à *La Garçonnière*. Mettons que Billy Wilder soit bel et bien « the Sour », et Diamond (ainsi qu'Harrison, à en croire MacLaine) « the Sweet ». En choisissant comme collaborateur un homme dont la sensibilité est à l'opposé de la sienne, le cinéaste cherche précisément ce qui fait la cheville-ouvrière de son film : le contrepoint. Rappelons que le film se déroule pendant les fêtes, en particulier aux alentours de Noël, et que certains de ses thèmes se rapportent à l'adultère, au voyeurisme, à la prostitution, au chantage, à



5. Gene D. Phillips, *Some Like it Wilder – The Life and Controversial Films of Billy Wilder*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2010, p. 232.

l'aliénation sociale et, cerise sur le gâteau, au suicide. On a déjà vu films de Noël plus en phase avec l'esprit de la période. Or, ce contexte temporel est intervenu très tôt dans l'élaboration de l'histoire, « la période des fêtes apportant un contrepoint discordant avec l'atmosphère décadente du récit⁵ ».

Le contrepoint : un art de la dissonance. Difficile de mieux cerner les paradoxes à l'œuvre dans *La Garçonnière* – si ce n'est peut-être par ce détail : ce n'est pas Wilder, mais Diamond, alias The Sweet, qui a eu l'idée de la tentative de suicide de Fran. Le scénariste s'était souvenu d'avoir entendu une anecdote similaire, mais qui s'était moins bien terminée. L'acidité ne vient pas toujours d'où l'on croit.

« UN CHEF-D'ŒUVRE DE CYNISME COMPATISSANT »

Dès la sortie du film, les critiques se sont fait l'écho de ces paradoxes.

Certains l'ont regretté de toutes leurs forces, tel Hollis Alpert qui qualifie le film de « conte de fée obscène » (ce qui blessa Wilder), « le proxénétisme [y étant] le moyen le plus rapide de gravir l'échelle sociale⁶. » De son côté, Dwight Macdonald se lamente du fait que le film « embraille entre le pathos et le slapstick sans transition⁷. » D'autres, comme Bosley Crowther, saluent au contraire « une ligne se balançant de façon extrêmement sophistiquée entre le cynisme et le sentimentalisme, entre l'ironie et l'empathie, laquelle a traversé la plupart des meilleures comédies américaines, de certains Charlie Chaplin aux excellents films de Frank Capra et Gregory La Cava⁸. » Le titre que John L. Scott donne à sa critique est tout aussi éloquent : « Du pathos fourré à la comédie ». Il y note combien le film, « en d'autres mains, aurait été absolument

6. Hollis Alpert, « *The Apartment* », *Saturday Review*, 11 juin 1960, p. 24.

7. Dwight Macdonald, *On Movies*, Berkeley, New York, 1971, p. 312.

8. Cité par M. Zolotow, op. cit., p. 316.

9. John L. Scott, "‘Apartment’ filled with comedy, pathos", *Los Angeles Times*, 23 juin 1960, p. 11.

10. Philip Kemp, « The Key to the Apartment », supplément à l'édition anglaise du Blu-ray *The Apartment* (Arrow Academy, 2018).

sordide⁹ ». Philip Kemp rejoint ce point de vue en usant d'un parfait oxymore, qualifiant *La Garçonnière* de « chef d'œuvre de cynisme compatissant¹⁰ ».

Quel que soit le jugement, tout le monde s'accorde à dire que le film se situe à la croisée de deux directions contraires. Ceux qui attaquent *La Garçonnière* semblent être des fanatiques de l'étiquette – de ces critiques qui, à l'instar de Marie Kondō, ne conservent que ce qu'ils peuvent aisément ranger dans des catégories préétablies. Les autres notent sa posture le cul entre deux chaises mais semblent n'y voir là que l'effet d'une ironie toute wilderienne. On pourrait aussi s'en référer à la personnalité paradoxale de Billy Wilder, cet ancien danseur mondain qui était incapable de ne pas faire un pas de côté. Celui qui disait « Quand j'écris, je veux mettre en scène, et quand je mets en scène, je veux écrire » se situe toujours là où il ne faut pas être – toujours à l'autre place que celle qu'il occupe. Cette ambiguïté ne se retrouve-t-elle pas dans son souhait d'avoir un collaborateur qui lui donne la réplique, qui l'oblige à aller là où il n'est pas ? Toujours est-il que *La Garçonnière* répond à la même dynamique : on voudrait être dans une comédie chaque fois que le drame s'immisce un peu trop fort dans le récit, mais elle ne suffit jamais vraiment à faire oublier la gravité qui sourd constamment à l'arrière-plan.

Le film repose sur une grande part de satire. Rappelons que Diamond affirmait que Wilder et lui avaient voulu « dire quelque chose de pertinent à propos de la société dans laquelle nous vivons, en 1960, à l'âge du Payola. » La référence à cette pratique peu glorieuse de l'industrie musicale fait largement écho au réalisateur qui parlait, lui, d'aborder « la corruption du rêve

11. Wilder cité par Bruce Block, dans les commentaires de l'édition anglo-saxonne du DVD de *The Apartment* (MGM Home Entertainment, 2008).

américain¹¹ ». À la fin de sa vie, Wilder raconte la genèse du film à Cameron Crowe : « *La Garçonnière* était une idée que j'avais eue dix ans plus tôt. Il y avait la censure à l'époque : dix ans avant, c'est les années 1940, le début des années 1950. En 1960, c'était plus facile, alors on l'a fait. Mais il y avait encore des gens qui sont venus nous dire : "Vous avez fait un conte de fée obscène." On venait aussi nous dire que ce qu'on racontait n'existait pas. Ça n'existait pas ? Ça peut arriver n'importe où. [...] L'origine de *La Garçonnière*, c'est ma vision de l'excellent film de David Lean, *Brève Rencontre* (1945). C'est l'histoire d'un homme qui a une liaison avec une femme mariée et qui vient la voir à Londres par le train. Ils vont dans l'appartement d'un ami à lui. Je l'ai vu et je me suis demandé : "Et qu'arrive-t-il au gars qui doit coucher dans ce lit où ils ont fait l'amour ?" C'est un personnage





intéressant. [...] Le héros de [La Garçonnière], c'est le type qui endure ça, il a été malmené par un mensonge. [...] J'ai repris le projet parce que nous venions de terminer *Certains l'aiment chaud* et que j'aimais tellement [Jack] Lemmon. *Certains l'aiment chaud*, c'est la première fois que je travaillais avec Lemmon, et je me suis dit : "C'est lui. C'est le gars qui doit jouer le personnage." Un peu ballot, comme on l'a dit, on le prend en pitié. Mais *La Garçonnière*, j'y ai pensé pendant des années avant que le projet soit vraiment activé. "Que va ressentir ce type qui couche dans le lit que les amants ont quitté ?" C'est vraiment comme ça que ça

a commencé. J'ai pensé : "Ça va être censurable." Mais j'ai gardé l'idée, et quand la censure s'est un peu relâchée on a pu faire le film. J'avais le point de vue de l'employé d'assurances, C.C. Baxter. Et je voulais dire que Lemmon est un naïf. [...] Il fallait qu'il soit un peu timide pour que ça marche. C'était un point important, le problème que nous devons résoudre – il fallait trouver la façon idéale d'exprimer ça : il fait tout cela naïvement¹². »

12. Billy Wilder, in C. Crowe, *op. cit.*, p. 117 et 119.

13. Code Hayes, tel qu'il a été rédigé le 31 mars 1930.

Lorsque, après la guerre, Billy Wilder envisage un film qui ne s'appelle pas encore *La Garçonnière*, le code Hayes cherche à défendre l'institution du mariage contre toute représentation dégradante au cinéma. À la section « sexe », le code stipule que « le caractère sacré du mariage et de la famille doit être préservé. Dans les films, on ne doit pas suggérer que la promiscuité sexuelle en dehors de ce cadre est une chose normale et acceptée ». Le premier article précise : « Parfois nécessaire au contexte narratif d'un film, l'adultère ne doit pas être montré explicitement, ou justifié, ou présenté de manière attrayante¹³. » Si la question s'est assouplie en 1960, elle reste délicate. La preuve, c'est qu'il existe encore à l'époque des détectives d'hôtel dont le rôle, entre autres, consiste à vérifier que les couples qui s'y rendent sont bel et bien unis par les liens du mariage. D'où l'idée que les supérieurs de Baxter profitent de sa malléabilité pour « emprunter » son appartement à des fins adultérines plutôt que louer une chambre à l'hôtel. D'où, aussi, le problème qu'il y a à raconter une telle histoire.

À L'ÉPREUVE DU RÉEL

Pour autant, il serait réducteur de penser que Billy Wilder éprouve un plaisir cynique, ou ironique, à construire un tel récit. Lorsque, en 1962, *Les Cahiers du Cinéma* lui font remarquer que ses films proposent « une vision assez pessimiste, assez grinçante du monde, surtout du monde américain », le réalisateur bondit : « Pas du tout !¹⁴ » Et aussitôt il cite *La Garçonnière*, notant que le héros se transforme et devient honnête à la fin de son parcours. Plus loin dans cet entretien, *Les Cahiers* insistent en se référant à la scène de la réception de Noël, dans les locaux de la Consolidated Life. « On ne peut pas dire que ce soit gentil », notent-ils. Wilder répond :

14. « Entretien avec Billy Wilder » par Jean Domarchi et Jean Douchet, *Les Cahiers du Cinéma*, n° 134, août 1962, p. 6.

15. *Ibid.*

16. Kevin Lally, *Wilder Times : The Life of Billy Wilder*, Henry Holt & Co, 1996, p. 303.

17. Billy Wilder, in C. Crowe, *op. cit.*, p. 57.

« C'est simplement typique. C'est la vérité. On ne peut pas partir de là pour dire que je suis cynique ou désespéré¹⁵. » Wilder s'est souvent qualifié de réaliste. Il ne considérait pas que « *La Garçonnière* soit une comédie, mais une tranche de vie qui me semble très naturaliste¹⁶. » On pourrait lui rétorquer que c'est bien là une réponse de cynique – et pourtant, ce terme, ainsi que celui de « vérité » choisi pour répondre aux *Cahiers*, est une indication précieuse pour comprendre son cinéma, et *La Garçonnière* en particulier.

Formellement, Wilder n'a rien d'un réaliste, et encore moins d'un néoréaliste ou naturaliste. Il y a dans ses récits une fantaisie, pour ne pas dire une exubérance, qui ne correspond pas à cette approche esthétique. Par contre, ses films sont toujours ancrés dans une réalité à laquelle ses personnages cherchent à s'accrocher sans jamais complètement y parvenir. De nouveau, on retrouve là un paradoxe inhérent à Wilder. Pour la plupart, ses films sont de pures constructions artificielles, largement tournées en studio. Concernant *La Garçonnière*, quelques rares plans en extérieur ont été photographiés à New York, mais dans des conditions météorologiques si difficiles que l'expérience n'a pas duré bien longtemps. Par contre, avec son chef décorateur Alexandre Trauner, Wilder a visité plusieurs appartements de la ville et s'en est inspiré pour imaginer l'intérieur du logement. Tous les deux, ils ont poussé très loin le souci de vraisemblance et de réalisme. En effet, au mur de l'appartement, on reconnaît « une reproduction du musée d'Art moderne. [C.C.] l'avait punaisé. [...] Qu'est-ce qu'il peut bien faire quand son appartement est occupé ? En particulier les jours fériés, on l'appelait tout le temps... Alors il va au musée et regarde les tableaux et il achète quelques affiches !¹⁷ » Du point de vue des accessoires, on sait

aussi que Wilder a exigé de montrer à l'écran d'authentiques billets de banques ainsi que de vrais paquets de cigarettes, de marques existantes, quand Hollywood, jusque-là, n'utilisait dans les films que des accessoires factices et fictifs.

Plusieurs anecdotes concordent encore avec cette volonté du geste réaliste. Après sa tentative de suicide, Fran est prise en main par le docteur Dreyfuss, voisin de C.C., qui assène violemment plusieurs gifles à la jeune femme pour la réveiller. Wilder avait fait venir des médecins sur le plateau afin qu'ils puissent veiller à ce que tous les détails soient le plus crédibles possibles, sans rien omettre de la réalité telle qu'elle pourrait être vécue. Or, ces consultants firent remarquer au réalisateur que les gifles qu'avait reçues Shirley MacLaine auraient dû





être bien plus fortes – mais Wilder en resta là, constatant que son interprète avait déjà les joues très rouges... Par ailleurs, la comédienne a souvent raconté la façon dont a été tourné le plan rapproché qui la montre réagir aux deux coups de poing que reçoit C.C. : pendant qu'elle était filmé pour un bout d'essai dont elle ignorait la finalité, Wilder a fendu à coup de hache une buche dans un coin du studio, provoquant un tel fracas qu'il fit sursauter MacLaine. Si bien que, dans ce plan, elle ne joue pas : elle est réellement horrifiée par ce qu'elle entend. De façon moins préméditée, il se trouve que Johnny Seven, l'interprète de Karl Matushka, le beau-frère de Fran, a vraiment frappé Jack Lemmon à l'écran. C'est le second rôle qui raconte l'anecdote, non sans truculence : Lemmon a oublié de tourner la tête au

moment du deuxième crochet, si bien qu'il l'a reçu en pleine figure. Le réalisateur aurait alors déclaré qu'il était inutile de refaire la prise – impossible de faire mieux, puisque Lemmon avait été mis K.O. pour de vrai.

Tout ce réseau d'anecdotes est révélateur. Le souci du détail réaliste crée autant d'aspérités qui accrochent le regard et les sens, décrivant ainsi « la société dans laquelle nous vivons, en 1960, à l'âge du Payola ». Or, cette réalité se situe elle-même en dehors de toute réalité raisonnable. Il s'agit d'une réalité constamment travestie. Pour mieux y répondre, les coulisses du tournage sont marquées par une certaine forme de violence exigée par le récit : de vraies gifles, un vrai fracas, un vrai coup de poing... Si *La Garçonnière* est frappé par le motif du débordement, de la cruauté, du cynisme, c'est que, selon Wilder, la réalité est ainsi faite.

Le réel est représenté comme un mur auquel viennent se heurter les illusions de Baxter. Quand Wilder dit qu'« il fallait trouver la façon idéale d'exprimer ça : [C.C.] fait tout cela naïvement », il insiste sur le rôle fondamental du personnage incarné par Jack Lemmon. Méchante, cynique et ironique, la réalité qui l'entoure l'est sans équivoque. L'essentiel consiste à déterminer comment C.C. se positionne par rapport à elle. D'une certaine façon, *La Garçonnière* propose un parcours situationniste qui oblige le héros à bouleverser son quotidien et dépasser le carcan de la contemporanéité bourgeoise pour se réapproprier le réel en tant que domaine fait pour la vie. Billy Wilder formulait lui-même quelque chose de similaire : « Si je veux montrer deux personnages qui s'émancipent, je dois d'abord mettre en scène le chaos duquel ils veulent

s'émanciper... Tous mes films impliquent des gens confrontés à des choix moraux. Comment puis-je montrer cela si je ne montre pas le côté sordide de la vie ?¹⁸ »

De cette façon, l'art du contrepoint qui domine le film dans son ensemble trouve sa pleine et entière justification. *La Garçonnière* raconte la collision entre deux mondes étrangers l'un à l'autre : celui de C.C. et la réalité. Quand la comédie rencontre le drame. Sans doute que Wilder ne voit aucune contradiction entre son regard cynique et la foi qu'il conserve à l'égard de l'humanité. L'un participe évidemment de l'autre, la vie se résumant à un éternel conflit entre les deux. Dès lors, *La Garçonnière* ne se donne pas tant à voir comme une comédie amère, mais comme la seule comédie possible « à l'âge du Payola ». Telle est la raison d'être du comique chez Wilder : il ne tente pas de reformuler la société ou de la transformer, il cherche à savoir comment il est possible d'y vivre. Le rire, la joie, le transport n'existent alors que pour nous délivrer du monde corrompu dans lequel nous vivons tous. Il en va de même des happy ends, comme celui du film : ils n'ont de sens que dans un récit qui a d'abord mis en péril leur avènement. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle Wilder a été si peiné de voir *La Garçonnière* qualifié de « conte de fée obscène » : parce que, ancré à Noël, il est un authentique conte de fée – le seul conte de fée que mérite notre réalité.



LA GARÇONNIÈRE

(THE APARTMENT)

FICHE TECHNIQUE

Réalisation

Billy Wilder

Scénario

Billy Wilder, I.A.L. Diamond

Photographie

Joseph LaSelle

Musique

Adolph Deutsch

Montage

Daniel Mandell

Décor

Alexandre Trauner,
Edward G. Boyle

Producteurs associés

I.A.L. Diamond, Doane
Harrison

Producteur

Billy Wilder

Société de production

The Mirisch Company

1960 / 2h05 / États-Unis / Noir et blanc / Mono / 2.35:1

Mostra de Venise 1960 : coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine
Oscars 1961 : Meilleur film, Meilleure réalisation, Meilleur scénario original,
Meilleurs décors, Meilleur montage.

VERSION RESTAURÉE 4K

FICHE ARTISTIQUE

C. C. Baxter : Jack Lemmon

Fran Kubelik : Shirley MacLaine

Jeff D. Sheldrake : Fred MacMurray

Joe Dobisch : Ray Walston

Le docteur Dreyfuss : Jack Kruschen

Al Kirkeby : David Lewis

Miss Olsen : Edie Adams

Margie MacDougall : Hope Holiday

Sylvia : Joan Shawlee

Remerciements : Carlotta Films, ParkCircus, Nicolas Tellop.

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés) et Nadine Méla (Les Acacias).

Conception graphique du livret : Morgane Flodrops.

Conception graphique de l'affiche : L'Étoile graphique.

Imprimé en France en juillet 2024 sur les presses de Chirat.

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com



© 2024 METRO-GOLDWYN-MAYER STUDIOS INC. TOUS DROITS RÉSERVÉS.

© 2024 LES ACACIAS DISTRIBUTION




Les Acacias