



Genre
Comédie

**Adapté pour
les niveaux**
À partir de la 2nde

**Disciplines
concernées**
Français ·
Anglais



Sérénade à trois

[DESIGN FOR LIVING]

Sérénade à trois est la quintessence de ce qu'on appelle la *Lubitsch Touch* : une comédie sophistiquée qui joue avec les interdits de la société américaine. Vaste et ambitieux projet, en réalité, qui traduit ici, avec humour, l'émancipation féminine dans l'entre-deux-guerres...

« *L'immoralité peut être amusante, mais pas assez pour remplacer 100% de vertu et trois repas par jour...* » : c'est la formule-ritournelle qui structure **Sérénade à trois**. Dans l'esprit d'Ernst Lubitsch elle est traitée, on s'en doute, avec une ironie qui jette précisément son ménage à trois dans les filets de « l'immoralité » – ou plutôt de la liberté. Ainsi que l'écrit Jean Narboni dans une passionnante étude : « Que l'acte de choisir (entre deux personnes, deux modes de vie, deux espaces et même deux temps) ne soit jamais facile, c'est ce dont **Sérénade à trois** et vingt autres films de Lubitsch témoignent. Mais ils disent aussi que refuser de choisir peut être le signe d'autre chose que la macération dans le doute : la force positive d'un non-choix. À l'injonction de trancher [...], à la sévérité des alternatives

simples, Lubitsch préférera toujours l'autre solution, celle qui est ailleurs. » Merveille d'impertinence et d'élégance, **Sérénade à trois** est exemplaire de la période précédant, dans le cinéma américain, l'application du code Hays – bréviaire, à partir de 1934, des « bons usages » que l'industrie du film s'est imposée à elle-même pour échapper à la mise en œuvre d'une censure officielle. Dans le film de Lubitsch, le désir s'exprime frontalement et place à égalité l'homme et la femme pour raconter une histoire qui relève d'un non-conformisme affiché et révolutionnaire pour l'époque. Car c'est bien de l'évolution des mœurs et de la liberté conquise par les femmes durant les bien nommées « Années folles » dont il est question ici. Avec un sens de la répartie et un humour ravageur qui font de ce film un joyau. ♪

Un film de **Ernst Lubitsch**
États-Unis · 1933 · 91 min

Paris, dans les années 1930. Deux amis artistes tombent amoureux de la même femme, la belle et spirituelle Gilda. Celle-ci ne se résoud pas à choisir entre les deux hommes. Ils décident alors de faire ménage à trois sur la base d'un gentleman's agreement ainsi résumé : « No sex »...

Producteur Ernst Lubitsch
[Paramount] **Scénario** Ben Hecht, d'après la pièce de Noël Coward – **Avec Miriam Hopkins** (Gilda Farrell), **Gary Cooper** (George Curtis), **Fredric March** (Thomas Chambers), **Edward Everett Horton** (Max Plunkett), **Franklin Pangborn** (le producteur du spectacle à Londres)...

Les Américaines des années 20 : une révolution des mœurs ?

« J'ai embrassé une douzaine d'hommes. Je pense que j'en embrasserais encore une douzaine. » : la phrase vient de *L'Envers du paradis* (This Side of Paradise), roman publié par Francis Scott Fitzgerald en 1920. À sa manière, Fitzgerald est le chantre du *jazz age* et de sa révolution des mentalités, dont *Gatsby le magnifique* (The Great Gatsby, 1925) opère une saisissante synthèse.



Une flapper des années 1920.

UNE MUTATION À NUANCER

En 1919, les Américaines accèdent au droit de vote grâce au XIX^e Amendement de la Constitution. Droit dont elles s'emparent assez peu au cours des années 1920, malgré des campagnes orchestrées par la *League of Women Voters*. L'engagement en politique est également timide. En 1928, si 145 femmes détiennent des mandats électifs dans 38 États¹, elles le doivent bien souvent au décès prématuré de leur époux ! Le droit de vote, la politique : des mutations profondes, mais très progressives, qui vont de l'investissement du marché du travail – qui est, sans jeu de mots, laborieux² – aux évolutions du cadre familial et domestique. Pour ce dernier, la démocratisation des aspirateurs, des réfrigérateurs ou des machines à laver participe d'une forme de libération qui affranchit (en partie) l'épouse de tâches ménagères qui occupaient auparavant la quasi-totalité de ses journées.

LES ÉGÉRIES DU JAZZ AGE

Quoi qu'il en soit, les femmes ont eu leur part, au lendemain de la guerre, dans l'aspiration générale à l'oubli des heures sombres, des combats et de l'effort de guerre. L'état d'esprit est donc franchement à la fête et aux plaisirs dérivatifs : dans l'ensemble, les Américaines fument et boivent beaucoup plus et les jeunes générations adoptent des comportements vigoureusement réprouvés par leurs parents. Les *flappers*, ces jeunes femmes qui hantent les *petting parties* où elles flirtent ouvertement et dansent joue contre joue avec les garçons, sont le symbole d'une révolution caractérisée par l'évolution de l'apparence : valorisation de la sveltesse, des silhouettes affinées, dans des robes raccourcies qui estompent les formes. La popularité du soutien-gorge (au détriment du corset), des bas de soie ou de rayonne, des cosmétiques et des parfums (dont les ventes explosent), vont dans le sens d'une féminité redéfinie et assumée. De même que les femmes hantent désormais massivement les salons de coiffure – privilège dont les hommes étaient à peu de chose près les seuls à profiter jusqu'à présent. Autant d'éléments qui témoignent d'une révolution certes *in progress*, mais limitée à certaines catégories sociales. Et qui, dans les années 20, ne change pas radicalement les invariants de la condition féminine aux États-Unis.

¹. Source : André Kaspi (cf. page Références).

². Retour des hommes à l'issue de la Grande Guerre, salaires féminins invariablement moins élevés, résistance de la société dans son ensemble... et en particulier des syndicats qui n'hésitent pas à en appeler au « patriotisme » des femmes : elles doivent, pour un retour salutaire à la situation d'avant la conscription, céder leur place aux hommes dans les usines !

La mise en œuvre du code Hays

Les États-Unis n'ont jamais possédé d'organisme officiel de censure cinématographique au niveau de l'État fédéral. Officiellement, jusqu'en 1968, Hollywood a cependant dû se soumettre aux règles d'un « Code de production » souvent surnommé code Hays¹.

Parangon de la censure pour les défenseurs de la liberté d'expression et la création artistique, le Code, rédigé en 1930 sous la houlette de Will Hays, apparaît avec le recul comme le fruit d'un compromis entre Hollywood et les groupes de pression religieux qui jouissent aux États-Unis d'une forte légitimité. Ce compromis a permis au cinéma américain de désarmer effectivement les censures officielles, de conserver durant toute la période de son application un public de masse, de préserver son indépendance, de stimuler son inventivité et de s'assurer la maîtrise de son marché intérieur.

Si les fameuses années folles ont bien existé quelque part, c'est sûrement à Hollywood. Au milieu des années 1920 en effet, l'adultère, le divorce, la prostitution, la consommation d'alcool (malgré la prohibition) ou de drogue sont des sujets courants à l'écran. Dans ce contexte, les tensions vont s'aviver entre l'industrie et les ligues de vertu. Aux yeux de ces dernières, Hollywood est perçue comme rien moins que « la citadelle du vice ». Les principaux producteurs et exploitants s'alarment de cette situation. En 1921, ils adoptent une résolution dans laquelle ils s'engagent à éliminer de leurs films un certain nombre de scènes ou de thèmes « sensibles ». La Paramount publie quatorze articles qu'elle s'engage à respecter et qui définissent une règle de conduite stricte et puritaine. Mais ces articles sont, sur le moment, impuissants à endiguer les vagues de protestation qui déferlent sur Hollywood, d'autant que plusieurs affaires de mœurs défraient alors la chronique. Plusieurs étapes conduisent à la rédaction puis à la réelle application du Code², étapes qui s'échelonnent sur une dizaine d'années. La rédaction proprement dite est confiée à l'éditeur catholique du *Motion Picture Herald*, Martin Quigley, et au père jésuite Daniel Lord. Adopté en mars 1930, le Code comporte un préambule, trois principes généraux, douze applications particulières et une annexe intitulée

« Justification du préambule ». Ce qui frappe à la lecture de cette liste d'articles, c'est l'extrême précision des interdits. Le contraste entre le Code et les films réalisés par Hollywood au moment de sa publication est particulièrement frappant. Le cinéma enregistre alors des records de fréquentation et il doit ce succès à la généralisation du parlant et à l'audace des sujets traités : sexualité décomplexée (**Sérénade à trois** en est un excellent exemple), violence fascinante (**Scarface** d'Howard Hawks, 1932), satire (les Marx Brothers) et même films engagés (**Je suis un évadé** de Mervyn LeRoy, 1932). Dans ce contexte, le Code apparaît de plus en plus pour ce qu'il est : un mécanisme de défense de la profession visant à désarmer les groupes de pression et à écarter les projets de censure officielle. Lorsque les évêques catholiques fondent en 1933 *The Legion of Decency*, les MPPDA ne peuvent plus temporiser et constituent la Production Code Administration (PCA). Un catholique irlandais, Joseph I. Breen, dirige la PCA qui délivre un label de conformité au Code à tous les films destinés au marché américain. Les membres des MPPDA devaient aussi soumettre leurs scénarios avant chaque tournage afin que le *Breen Office* fasse des « recommandations ». Enfin, une amende de 25 000 \$ était prévue contre tout membre qui distribuerait ou exploiterait un film ne portant pas le sceau de la PCA. Tous les films un peu importants, produits ou non par les studios, devaient passer par leurs salles d'exclusivité pour espérer toucher le grand public américain. Un film qui ne recevait pas le sceau était donc, en 1934, et cela resta vrai jusqu'aux années 1950, automatiquement marginalisé. Sur les quarante films rejetés par la PCA entre 1935 et 1943, vingt-sept seulement le seront définitivement et ne seront jamais exploités. Les autres pratiquent les coupes nécessaires pour obtenir le visa. Après les trois premières années d'adaptation (1935–37), le nombre des films rejetés reste bas. Cependant, cette censure ne limite pas ses effets à l'interdiction des films. Essentiellement, elle se fait sentir avant la réalisation en instaurant une auto-censure obligatoire. Étendue à toute la production, la pudibonderie consécutive à la mise en

place du Code ne pouvait et ne devait pas durer ; à long terme, l'infantilisation des scénarios risquait de détourner du cinéma les spectateurs adultes. En conséquence, les réalisateurs inventèrent mille procédés pour suggérer et dire ce que le Code réprouvait et cela avec la bénédiction de toute la profession.

Ernst Lubitsch reste le maître de cet art de la suggestion. Produit entre l'élaboration du Code et son application, **Sérénade à trois** a eu le privilège de faire partie des cinq premiers films condamnés par *The Legion of Decency* avec **La Reine Christine** de Rouben Mamoulian. Même en 1937, Lubitsch arrive à imposer grâce à son art de l'ellipse, une fiction qui défie bon nombre des articles du Code (Angel). Bien sûr, les producteurs eux-mêmes, et Lubitsch en fut un grand, étaient complices de cette stratégie d'esquive et de contournement, sachant pertinemment que le succès au box-office dépendait autant du respect de la lettre du Code que de la trahison de son esprit.

¹. Du nom de l'avocat Will Hays, il fonde en mars 1922 les *Motions Producers and Distributors of America* (MPPDA), organisation chargée de défendre l'industrie du film et notamment de faire l'interface entre celle-ci et les acteurs de la classe politique et de la société civile aux États-Unis.

². Qui intervient véritablement en 1934.

Violence pour l'un ; sensualité et exotisme pour l'autre : *Scarface* (Howard Hawks, 1931) et *L'Oiseau de paradis* (*Bird of Paradise*, King Vidor, 1932), deux films typiquement pré-Code.



Lubitsch à Hollywood : un parcours

En 1921, Ernst Lubitsch et son producteur Paul Davidson se rendent à New York pour présenter **La Femme du pharaon** (*Das Weiss des Pharaos*). Mais si le réalisateur, dont la réputation en Allemagne est au plus haut, est accueilli comme le « Griffith d'Europe », les négociations avec les studios n'aboutissent pas, et Lubitsch rentre en Allemagne. Deux ans plus tard, la United Artists et Mary Pickford invitent le cinéaste et son équipe à Hollywood pour y tourner une nouvelle adaptation de Faust, dont l'actrice serait la vedette. Mais le projet n'aboutit pas¹. Lubitsch propose un autre sujet qui deviendra **Rosita**, avec Mary Pickford. Le tournage est orageux. À sa sortie, Pickford est désappointée : Lubitsch a trop évidemment imposé sa signature au film, au détriment de sa vedette, pense-t-elle. Lubitsch résilie à l'amiable son contrat et signe pour quatre ans avec la Warner Bros.

Il y jouit d'un salaire confortable, d'une équipe permanente et choisit ses sujets. Cinq films en résultent, et autant de comédies de mœurs qui mettent les couples à l'épreuve. Déjà, il y joue avec les interdits que l'administration Hays est en train de mettre en place et qui aboutiront à la création du Code. Il devient, au milieu des années 1920, l'un des réalisateurs les plus cotés d'Hollywood.

En 1926, Lubitsch est l'enjeu d'après négociations entre la Warner, la Paramount et la Metro Goldwyn Mayer. La MGM l'emporte, mais le film qu'il y tourne, **Le Prince étudiant**, couvre tout juste ses frais de productions très élevés. C'est au début des années 1930 que le cinéaste trouve à la Paramount ce qui

est peut-être son studio d'élection. Avec le statut de « Supervising director », il y tourne une part non négligeable des comédies qui font aujourd'hui sa gloire² et définissent la fameuse *Lubitsch Touch*³ : **Le Lieutenant souriant**, **Haute Pègre**, **Une heure près de toi**, **Sérénade à trois**, **La Veuve joyeuse**, **Ange** ou **La Huitième Femme de Barbe-Bleue**. Par la suite, Lubitsch reprend son errance de studio en studio (de la MGM à la 20th Century Fox en passant par la United Artists). **Ninotchka** (1939), **The Shop Around the Corner** (1940), **To Be or Not To Be** (1942) : autant d'œuvres en prise – à leur manière – avec les sociétés en crise (l'angle « social » de **The Shop...**), la guerre et les régimes mortifères qui ont prospéré en Europe.

Lubitsch meurt pour ainsi dire « sur scène », durant le tournage de **The Lady in Hermine**, en 1947. À son enterrement, Billy Wilder soupire : « *Plus de Lubitsch* ». Et William Wyler de rajouter : « *Pire que ça : plus de films de Lubitsch* ». Dialogue probablement apocryphe, mais qui dit bien l'importance du cinéaste et son influence sur ses pairs.

¹. Un autre cinéaste allemand, Friedrich Wilhelm Murnau, tournera dans son pays une version de *Faust* en 1926. Le film deviendra l'un des plus célèbres de la fin du muet.

². Bien qu'elles ne rencontrent pas toutes le succès au moment de leur sortie.

³. Voir à ce sujet les éléments livrés par Patrick Richet dans le Ciné-dossier consacré à **Ninotchka**.



Le lieutenant souriant, 1931.

Concevoir le récit et la mise en scène, PAR ERNST LUBITSCH

« On me donne une histoire. Disons, par exemple [...] que le film doit avoir Maurice [Chevalier] et Jeannette MacDonald comme vedettes. Ceci fixé, et étant en possession du canevas général du scénario, je m'enferme pratiquement à clé, coupé du reste du monde, avec mon scénariste et mon équipe technique. Pendant deux ou trois mois, nous travaillons sans relâche. Aucun détail n'est laissé au hasard. Il m'arrive de revenir plusieurs jours de suite sur une même scène. Après beaucoup de réflexions et d'inquiétude, quelqu'un finit par trouver la solution heureuse. Et à ce moment-là, nous pouvons continuer. La semaine suivante, je peux imaginer de façon très différente la manière dont la scène doit être tournée. Nous recommençons, revenons en arrière, renonçant à certaines idées, à des scènes entières s'il le faut, pour nous conformer au nouveau point de vue. Petit à petit, le film prend forme. Mentalement, je peux voir exactement comment le film apparaîtra à l'écran. Je peux tourner et retourner ainsi pendant des jours une idée dans ma tête, voir les choses d'abord d'une façon, puis d'une autre. Une chanson est-elle mieux à sa place à cet endroit ou à cet autre ? Ne risque-t-elle pas, à tel endroit, d'interrompre l'action ?

Voilà pourquoi il est nécessaire d'avoir le film en tête comme un tout avant de commencer à tourner. »

Duos et trios amoureux chez Ernst Lubitsch : *Le Lieutenant souriant* (1931), *Ange* (1937) et *The Shop Around the Corner* (1940).



La structure du film

Sérénade à trois, en reprenant un schéma classique du vaudeville – trois hommes convoitent une femme [image 1] – va jouer sur une exploration systématique des possibles : Gilda et George, Gilda et Thomas, Gilda et Max Plunkett. Mais même si la narration reprend cette succession, elle ne les place pas dans la même perspective. Thomas et George sont des rivaux, toujours présentés conjointement, ils sont ballottés entre la survie de leur amitié et l'amour qui l'exclut. Max Plunkett, que la belle épouse par dépit, construit quant à lui une dimension sociale du film. Le film oppose le groupe des « jeunes gens » – Gilda, George, Thomas – qui rêvent et prennent pied dans la vie, à Max Plunkett, qui offre l'assise sociale.

UNE COMÉDIE EN TROIS ACTES I Le premier acte commence par la rencontre des trois jeunes gens dans le train [image 2], voit les trois rivaux à l'œuvre, et met en place le *gentleman's agreement* : « No sex » [33 min].

Le deuxième acte voit Thomas s'éloigner à Londres pour la représentation de sa pièce, et George et Gilda rompre le contrat [image 3]. Puis le retour de Thomas à Paris, l'éloignement de George à Nice, amènent Thomas et Gilda à rompre à leur tour le contrat. Finalement, le contrat est rendu caduc par le départ de Gilda et la réconciliation de Tom et George. [35 min].

Le troisième acte amène le mariage de Max Plunkett et de Gilda, mais l'arrivée de Tom et George bouscule leurs plans [image 4]. Le contrat entre les trois jeunes gens est rétabli [18 min].

Ou pour le dire autrement, le premier acte est la mise en place du contrat ; le deuxième l'expérimentation de la vacuité du contrat ; le troisième la tentative (avortée) d'échapper au contrat, qui est finalement rétabli. Cette structure démontre que la question essentielle qui agite *Sérénade à trois* est celle du contrat, « No sex ». Un jeu exploratoire à partir d'une proposition incongrue, vivre sans sexe.

La structure en boucle affirme que le film refuse de statuer sur la validité de ce contrat. C'est là qu'Ersnt Lubitsch s'éloigne du vaudeville qui, dans son principe de triangulation se clôt généra-

lement par l'éviction d'un des protagonistes. Alors que *Sérénade à trois* rétablit in fine la triangulation initiale.

UNE DYNAMIQUE EN TROIS TEMPS I

Cette construction en trois épisodes, héritée du théâtre, avec ses vertus qui posent des contradictions et engendre la dynamique du récit, est sans cesse utilisée par Lubitsch dans l'ordonnement de ses scènes.

Dès le début du film, le réalisateur définit les enjeux du récit. Toute la première séquence est liée au voyage vers Paris, lieu de destination, mais aussi chemin vers un devenir, vers un ailleurs. Dans le compartiment, George, Thomas et Gilda se rencontrent et se chamaillent. Sur le quai de la gare, les trois personnages deviennent complices en s'amusant. À l'arrivée à Paris, Gilda est accueillie par Max Plunkett, au grand désappointement des deux amis. Non seulement les quatre personnages sont présentés, mais les possibles sont énoncés – il ne reste plus qu'à les explorer au fil du récit.

UNE STRUCTURE QUI JOUE DES ELLIPSES I

Une autre dimension de la structure du film est celle du morcellement des scènes, des ellipses fortes que François Truffaut appelle le « gruyère » de Lubitsch et qui permet de susciter en permanence de nouvelles surprises.

Exemples :

- La séquence où Thomas déclare à Max Plunkett qu'il aime Gilda embraye (en cut) sur le plan du baiser de George et Gilda.
- Lorsque les deux amis affirment par téléphone à Gilda qu'ils ne veulent plus la voir, Lubitsch embraye (en fondu enchaîné) sur Thomas en train de faire repasser son pantalon et les deux compères qui préparent leur appartement.
- Lorsque Gilda dénie tout intérêt pour la pièce de théâtre de Thomas, Lubitsch (toujours en fondu enchaîné) coupe sur la même Gilda venue soumettre ladite pièce à un metteur en scène londonien. Et ainsi de suite. Ces ellipses ne servent pas seulement à créer la surprise. Elles cernent également les enjeux des relations entre les personnages. Et surtout, elles mettent d'autant plus en évidence ce qui n'est pas montré : le sexe. Lubitsch ne décrit pas les relations sexuelles entre ses personnages, il ne les suggère pas non plus. Il les énonce par le montage et l'ellipse. La relation qu'il crée avec le spectateur n'est pas de l'ordre de la frustration, mais d'une complicité ludique. Il se défend ainsi de franchir l'interdit (la relation sexuelle « frontale ») tout en la suggérant par le montage. Comment mieux s'amuser avec l'interdit ? Comment mieux établir une connivence avec le spectateur ?



1



2



3



4

Pistes pédagogiques

UNE SÉQUENCE CLÉ

À une époque où les films faisaient largement valoir, par leur usage du dialogue, les atouts du parlant, les trois premières minutes de **Sérénade à trois** sont muettes !

- Étudier comment le sens circule dans la première séquence sans le secours de la parole.

- *Que comprend le spectateur ?*

- *Que comprennent George et Thomas, et à quel moment ?*

Étendre cette analyse à l'ensemble de la séquence, même après l'irruption des dialogues, et jusqu'aux retrouvailles de Gilda avec Max Plunkett sur le quai de la gare.

LES DÉCORS

Le film évolue d'une ambiance « bohème » à des intérieurs nettement plus sophistiqués – une part non négligeable de la *Lubitsch Touch*, qui s'attache à la conception de fictions cosmopolites invariablement situées, dans les années 1930, dans des intérieurs raffinés.

- *Quels sont les différents décors du film ?*

- *Que disent-ils des personnages et de leur évolution ?*

- *Dès qu'il s'installe à Londres, Thomas semble avoir subitement changé de standing ? Quels en sont les signes ?*

- *Quel est le rapport des décors du film au réalisme ? Quelle est la part de l'esthétique de studio ?*

- *Quel rôle jouent les peintures de George, et pourquoi ?*

- Dans la dernière partie du film, alors qu'elle s'apprête à se marier, Gilda évolue dans un environnement auquel elle n'appartient manifestement pas : *quels sont les éléments de la mise en scène qui décrivent ce défaut d'appartenance ?*

DES PERSONNAGES PARFOIS RIDICULES

- *Quels sont les personnages concernés ? [images 1 et 2]*

- *À quel moment se montrent-ils sous un jour qui dessert leur aspiration à la séduction ?*

LE MÉNAGE À TROIS : UNE AMITIÉ MENACÉE

À de nombreux moments, George et Thomas apparaissent en concurrence pour conquérir le cœur de Gilda. Pointer les séquences concernées.

LA MÉCANIQUE DU DÉSIR

- Repérer les séquences, les postures et les détails significatifs de l'attraction de George et Tom pour Gilda – et inversement ?

- Que se passe-t-il au départ de Tom pour Londres ? Détail piquant : George conseille à Gilda d'aller voir **Tarzan** (Woody S. Van Dyke, 1932) au cinéma. Tarzan est précisément une œuvre pré-codée, au début des années 1930 – et pour des motifs comparables à **King**

Kong de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933. Dans les deux films, exotisme rime définitivement avec érotisme – l'une des œuvres qui participent au dénudement et à l'érotisation du corps : celui de Tarzan, bien sûr, mais aussi et surtout celui de Jane.

- Le phénomène est assez comparable avec le lit, sur lequel chacun des membres du trio s'affale à un moment ou un autre. Repérer ces moments dans le film – et celui où Lubitsch combine le motif de la porte avec celui du lit ! – et en cerner le sens.



Le personnage de Gilda

- Décrire l'apparence de la jeune femme.
- Repérer l'évolution de ses vêtements.

Comment est-elle habillée ? En d'autres termes, comment son personnage est-il « dessiné » et défini par Lubitsch ?

- *Quelles valeurs Gilda incarne-t-elle ?*

- À l'image, Gilda est souvent montrée au centre, entre George et Thomas. **[image 3]** Pointer ces occurrences et définir le sens du positionnement de la jeune femme dans le plan.

- Lorsqu'elle vient pour la première fois à l'appartement sous les combles, Gilda est suivie dans l'escalier par une troupe d'enfants. *Quel est le sens de cette scène ? En quoi aide-t-il à cerner le caractère de Gilda ?*

- À plusieurs reprises, Gilda s'affale sur le

lit, tour à tour dans une pose accablée ou lascive **[image 4]**. Pointer et cerner le sens de sa gestuelle et de la manière dont elle évolue durant le film.

- *Qu'est-ce qui traduit chez elle son attachement pour George et Tom et son indifférence pour Max Plunkett ?*

- En lien avec **La Femme du boulanger** : Gilda, comme Aurélie dans le film de Marcel Pagnol, épouse un homme plus âgé et peu séduisant – tout le contraire du prince charmant ! Pointer les analogies (et les différences) entre les deux films.

En quoi le « choix » des deux femmes est-il comparable ? Que dit-il du statut des femmes dans leurs sociétés respectives (française et américaine) ?

SÉQUENCE-CLÉ

Le gentleman's agreement

La scène du *gentleman's agreement* qui énonce la règle « *No sex* » en dit en même temps sa vacuité. Personne, ni les personnages, ni Ernst Lubitsch, ni le spectateur ne croient en ce contrat. Le ton de Miriam Hopkins, cet ineffable balancement de la main, en disent la dimension puérile. La mise en scène, qui place le « *No sex* » entre les deux baisers pudiques sur le front [image 1] et la gestuelle du serment, avec ses trois mains qui se joignent [image 2], en réitère la dimension enfantine. En inventant cette règle, les personnages sont ramenés à l'enfance, ils ne deviendront adultes que lorsqu'ils la transgresseront. En fait, ce contrat apparaît pour ce qu'il est, une stricte règle de fonctionnement. Il permet à Gilda de ne pas choisir, à Tom et George de continuer à croire en leurs chances de conquête et à leur amitié de perdurer.

Pourtant si le sexe est en apparence évacué, il est bien l'enjeu de la scène ; les images le disent on ne peut plus clairement. L'image de Gilda qui se jette sur le lit, son corps allongé entre les deux hommes debout [image 3], le plan où Gilda alanguie sur le lit manifeste son émotion et le suivant, plus serré, avec son corps haletant et cette main qui caresse son front [image 4] disent tout le trouble du désir. Ernst Lubitsch utilise même une image particulièrement osée. Quand Gilda prononce pour la première fois « *Let's forget sex* », c'est sur

l'image des trois personnages en train de manger goulûment des saucisses ! Soulignons que cette dimension sexuelle est donnée par l'image et que les personnages eux-mêmes n'en saisissent pas consciemment la signification, constituant ainsi un discours de connivence entre Lubitsch et son spectateur. Et l'on s'amuse de cette règle paradoxale qui se dénonce au moment même de son énonciation. **Sérénade à trois** devient ainsi un jeu avec le « *No sex* », une expérience de la règle même, qui va être mise à mal, dont on va s'ingénier à montrer la

dimension opérationnelle et l'impérieuse nécessité de sa négation, une expérience de la règle qui ordonne la construction du film et qui se termine sur un pied de nez, en rétablissant le contrat dont on a montré l'innocuité. Il serait difficile de ne pas y voir une mise en scène du code Hays (cf. l'article sur le code), du code vécu comme un artifice qui essaie de régenter un monde au mépris de ses forces constituantes, mais senti comme contrainte génératrice de jeu. Et c'est à quoi le film nous convie. Jouer de, et avec, l'interdit.

**Nuits d'amour**

Si la sensualité émaille tout le film, Lubitsch se confronte directement avec l'interdit avec les trois scènes de nuits d'amour entre les personnages. Comment ne pas montrer l'interdit, puisqu'il est interdit, et ne pas éviter l'interdit puisqu'il existe ? En disant l'interdit. Pas de caméra qui esquive en panotant sur une fenêtre ou une lampe allumée, pas de suggestion mais l'énoncé direct de la sensualité.

La déclaration d'amour entre George et Gilda se termine par le plan du corps de Gilda, allongée sensuellement sur le lit et dit le désir. Fermé à l'iris jusqu'au noir

sur le corps de Gilda, il fait exister la nuit d'amour dans l'ellipse.

La deuxième nuit reprend le même procédé. Tom et Gilda sont debout devant le lit, les corps habillés s'étreignent et le plan se ferme avec un iris au noir. Sans ambiguïté, la nuit d'amour existe là aussi dans le noir de l'ellipse.

La troisième nuit, celle entre Gilda et Max Plunkett reste plus indécise. Après l'irritation de Gilda qui voit George et Tom perturber sa nuit de noces par l'envoi de deux tulipes, fleurs phalliques qu'elle renverse puis replace dans leur pot ; après l'embarras de Plunkett indi-

qué par son verre d'eau, son habit de cérémonie et sa disparition derrière le paravent ; après les allers-retours de la chambre au salon – le plan se ferme sur Gilda qui éteint la lumière et entre dans la chambre. Le suivant (lié par une ouverture au blanc), voit apparaître Plunkett en pyjama dans le salon. Il fait grand jour.

La nuit a bien existé là encore dans l'ellipse, mais le spectateur se doute qu'elle n'a pas été réjouissante. Les ellipses permettent, à chaque fois, de donner la « température » de la relation amoureuse vécue par les personnages.

Des références pour aller plus loin



Bibliographie

Sur l'évolution des mœurs aux États-Unis dans l'entre-deux-guerres et l'émancipation des Américaines

· **André Kaspi**, *Les États-Unis au temps de la prospérité. 1919–1929*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1994. Dans un ensemble très riche, le chapitre consacré aux « Américaines » (pp. 109–144) est à la fois concis et éclairant pour comprendre les logiques (sociales, économiques, pratiques) à l'œuvre dans l'évolution des mentalités.

Sur Ernst Lubitsch

· **N.T. Binh** et **Christian Viviani**, *Ernst Lubitsch*, Paris, Rivages, coll. « Rivages/Cinéma », 1991. Écrit par deux rédacteurs de la revue *Positif*, grands spécialistes du Hollywood de l'âge d'or (N.T. Binh est également un fidèle de l'Université populaire du cinéma de

Pessac), une introduction succincte et documentée sur le cinéaste. L'ouvrage est désormais épuisé, mais disponible d'occasion.

· Revue *Positif*, n°595, septembre 2010. Remarquable dossier consacré à Lubitsch. À lire en particulier les articles « Lubitsch et le code » par Francis Bordat, « Lubitsch, Dietrich et Garbo. Expérimentation et classicisme » par Christian Viviani et « Réflexions sur l'espace lubitschien » par N. T. Binh.

· **Bernard Eisenschitz** et **Jean Narboni**, *Ernst Lubitsch*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque », première édition 1985, réédition 2006. Réédition d'articles souvent passionnants publiés dans *Les Cahiers...* au fil des années.

· **Herman G. Weinberg**, *Ernst Lubitsch. The Lubitsch Touch*,

Paris, Ramsay, coll. « Ramsey Poche Cinéma », 1999.

Herman G. Weinberg a bien connu Lubitsch et a été, aux États-Unis, l'un des premiers à proposer une synthèse – souvent pionnière – sur son œuvre et ses méthodes de travail. Ouvrage précieux donc, et très accessible.

Sur le code de censure

· [En anglais] **Thomas Doherty**, *Hollywood's Censor : Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York, Columbia University Press, 2007. Édition Kindle disponible. Ouvrage récent et de référence sur Joseph I. Breen, tout-puissant responsable de la Production Code Administration durant 20 ans, de 1934 à 1954. Une plongée édifiante et très documentée sur les arcanes de la PCA et son influence sur le destin de dizaines de films de l'âge classique hollywoodien.

Filmographie

Ernst Lubitsch

Le passage remarquable de Lubitsch à la Paramount durant une dizaine d'années (1929–1938) lui permet, avec l'arrivée du parlant, d'affiner les codes de la comédie sophistiquée. Les films de cette période, portés par des castings éblouissants, sont bien évidemment tous recommandables, mais *Une heure près de toi* (1932) et *Haute Pègre* (1932), qui ressortent en salles (et en copies restaurées) en cette fin d'année 2018, forment avec *Sérénade à trois* un ensemble homogène et jouissif sur le motif du triangle amoureux.

La comédie américaine des années 1930

Parmi les films qui cernent en particulier le rapport hommes-femmes, plusieurs classiques :

· *New York-Miami* de Frank Capra (1934)
 · *Femmes* (1939) et *Indiscrétions* (1940) de George Cukor. Cukor avait entamé le tournage d'*Une heure près de toi*, finalement repris par Lubitsch, qui y inséra indéniablement sa patte. Cukor n'en demeure pas moins l'un des grands « Women's director » d'Hollywood, comme en témoigne amplement *Femmes*, dont l'intrigue est transposée, selon l'accroche publicitaire, directement « du boudoir à l'écran ».

Ressources en ligne

https://www.canal-u.tv/producteurs/cinematheque_francaise/ernst_lubitsch
 En septembre 2010, la Cinémathèque Française organise une rétrospective Lubitsch.

Ciné-dossiers

· **Ninotchka**.
 · **La Femme du boulanger**.

Ciné-dossier rédigé par Jean-Marie Tixier – président de l'association Cinéma Jean-Eustache. Auteur avec Claude Aziza du *Dictionnaire du Western*, il intervient fréquemment dans le cadre de l'Université populaire du cinéma (et sa déclinaison, l'Université populaire d'histoire), initiés depuis 2010, à Pessac, par le Jean Eustache – et **Bernard Landier**, qui nous a quittés en 2011, a été délégué au cinéma au Rectorat de l'Académie de Bordeaux. Il a beaucoup œuvré sur le dispositif « Lycéens et Cinéma », à la fois sur la rédaction de dossiers pédagogiques et le suivi logistique de l'opération.

