

KATALIN PÓR

LUBITSCH À HOLLYWOOD



CNRS EDITIONS

Contretemps (CT) : Commençons par la photographie de couverture. Comment le choix de cette illustration a-t-il été fait ? Montrant Ernst Lubitsch assis au bureau, en costume-cravate, allumant un cigare de la taille d'un saucisson, elle suggère un homme de pouvoir...

Katalin Pór (KP) : Effectivement, le choix de la photographie – comme celui du titre d'ailleurs – n'a pas été sans poser question. La question de la place accordée dans l'analyse à l'individu, et singulièrement au réalisateur – même si le propos du livre consiste justement à dire que les activités de Lubitsch excèdent largement la seule réalisation – est des plus sensibles dans le champ des études cinématographiques, soucieux depuis une bonne vingtaine d'années de tourner la page de l'« auteurisme ». Il s'agissait donc pour moi, dans le titre comme dans le choix de la photo de couverture, de donner à voir l'effort

pour réguler la part accordée à l'individu Lubitsch, par rapport à celle dévolue aux structures de production, mais aussi par rapport aux différents collectifs de travail qu'il construit pour la mise en œuvre de ses projets. J'avais par exemple envisagé une photo de plateau de *The Merry Widow*, dans laquelle on voyait Lubitsch et Jeanette MacDonald (l'actrice principale du film) ; on y apercevait également des éléments de tournage, permettant de suggérer les interactions entre équipe de film et matériel technique.

J'ai finalement fait le choix de cette image de Lubitsch seul, dans une attitude ne renvoyant pas à une situation de création, mais plutôt de négociation, marquant ainsi sa pleine adaptation (et intégration) au système industriel hollywoodien. Elle me paraît en effet correspondre le plus précisément au propos du livre, dans la mesure où elle illustre directement l'impossibilité d'opposer les points de vue auteuriste et industriel lorsqu'on parle du système de production hollywoodien classique. Celui-ci est justement construit sur une forme de reconnaissance du réalisateur en tant qu'auteur, une caractéristique que Lubitsch a su identifier, et avec laquelle il a su particulièrement bien jouer.

CT : Lubitsch était déjà un protagoniste de ton précédent livre, [De Budapest à Hollywood](#), notamment dans le cadre de son tandem avec le scénariste Samson Raphaelson. Qu'est-ce qui t'a motivée à resserrer le point de vue sur lui ? Est-il par exemple victime de clichés qui, sans être forcément faux, ne donnent qu'une représentation partielle du personnage ? As-tu toi-même, en faisant ce travail, découvert en quelque sorte un « nouveau » Lubitsch ?

KP : Dans *De Budapest à Hollywood*, je m'étais intéressée aux usages faits par Hollywood d'un répertoire théâtral particulier, celui des « pièces à succès » hongroises. Cela m'avait déjà amenée à me pencher plus particulièrement sur le travail de ce réalisateur, puisque c'est lui qui s'était servi de ce répertoire à la fois de la manière la plus numériquement importante (quatre films entre 1932 et 1943 : *Trouble in Paradise*, *Angel*, *The Shop Around the Corner*, *Heaven Can Wait*), mais aussi sans doute la plus artistiquement féconde. Il y avait donc quelque chose d'intrigant dans la manière dont Lubitsch parvenait à faire des films salués aussi bien par les milieux cinématographiques (du côté des professionnels comme de la critique) que par le public, à partir de pièces qui, si elles ont connu un vrai succès international dans les années 1920 et 1930, étaient en revanche – à l'exception de celles de Ferenc Molnár, et encore... –, plutôt dépréciées par la critique de l'époque, et qui sont à l'heure actuelle toujours assez absentes des histoires du théâtre, y compris hongroises et centre-européennes. J'ai alors cherché à approfondir l'analyse de son travail créatif dans les studios, en m'intéressant aux autres films qu'il y réalise, et en essayant de comprendre comment il travaille à partir d'autres sources que ces pièces hongroises.

Lubitsch est une figure très importante de la cinéphilie française, et sa filmographie, aussi bien allemande qu'américaine, a déjà fait l'objet de nombreuses exégèses. Ces travaux proposent cependant essentiellement des analyses stylistiques et thématiques : ils s'intéressent aux films et valorisent avant tout le travail de réalisation. En revanche, la manière dont Lubitsch menait ce travail au sein des studios, la façon dont il parvenait à maîtriser les différentes étapes d'un travail créatif pourtant réputé très fragmenté, tout ceci restait encore largement à préciser et à comprendre. Or, j'avais été frappée par l'insistance avec laquelle Lubitsch s'assurait, dès la signature de son premier contrat chez Warner, de pouvoir choisir en toute autonomie ses collaborateurs de création. Cette volonté de

maîtrise de l'équipe créative se retrouve ensuite tout au long de sa carrière hollywoodienne, que ce soit sous des formes contractualisées, ou via des négociations plus ponctuelles. Plus généralement, ce qui m'apparaissait de plus en plus clairement, au fur et à mesure de l'avancée de mes recherches, est l'intérêt constant de Lubitsch pour les questions relatives à la *maîtrise du pouvoir créatif* : ses prises de position sur les relations entre réalisateurs et producteurs, ses efforts pour monter des structures partiellement autonomes, ses négociations constantes avec la direction des studios au sein desquels il évolue... Il intervient aussi bien au niveau des grandes décisions stratégiques qu'à celui des processus internes de production, ou encore sur la définition de la nature des projets développés. Son action hollywoodienne déborde donc largement ce pour quoi il est connu et célébré, c'est-à-dire son travail de réalisateur, voire d'artiste. Bien loin du stéréotype du créateur européen idéaliste et éthéré, effaré devant le cynisme de la création hollywoodienne industrialisée, son parcours se caractérise au contraire par une volonté claire et constante d'assumer et d'exercer le pouvoir sous toutes ses formes.

CT : Le livre explique comment Lubitsch, cinéaste déjà accompli, s'est confronté à Hollywood, machine bien huilée. On pourrait peut-être parler, en termes sociologiques, de la rencontre d'un habitus et d'un champ... De ce point de vue, qui était Lubitsch avant Hollywood ?

KP : Lubitsch est un cinéaste déjà très reconnu en Allemagne, raison pour laquelle le cinéma américain cherche à le faire venir. Il se forme d'abord au théâtre, au sein des troupes de Max Reinhardt, avant de passer au cinéma, d'abord en tant qu'acteur, puis comme réalisateur. Il réalise un certain nombre de comédies en Allemagne, mais ce qui va surtout faire sa réputation, et expliquer l'intérêt de Hollywood, ce sont les films historiques à grand spectacle qu'il met en scène, témoignant notamment de sa capacité au maniement des foules, dans la droite lignée de ce qui se pratiquait dans les théâtres de Reinhardt. C'est donc un artiste profondément marqué par les cultures scéniques centre-européennes. Il est frappant de constater que son travail à Hollywood porte ensuite de manière privilégiée sur des formes directement issues de cette culture : comédie d'une part, spectacle musical de l'autre.

Par ailleurs, les espaces professionnels dans lesquels il évolue, qu'il s'agisse des troupes de Reinhardt ou des studios de cinéma allemands, sont également des espaces de rencontre et de sociabilité, qui réunissent à cette époque des dramaturges, scénaristes, acteurs, techniciens venus de toute l'Europe Centrale. Or, Lubitsch ne vient pas seul à Hollywood. Au-delà du tandem, valorisé par la presse de l'époque, qu'il aurait formé avec l'actrice Pola Negri, différents professionnels allemands et centre-européens le suivent assez rapidement après son arrivée aux États-Unis. Il s'agit de personnels occupant aussi bien des fonctions artistiques que de production (la distinction entre les deux étant par ailleurs souvent discutable) : Henry Blanke, qui est son assistant personnel, le scénariste Hans Kräly, le producteur Eric Locke, le chef décorateur Hans Dreier, le costumier Ali Huber... Ces différents professionnels ont non seulement l'habitude de travailler ensemble, mais ils sont aussi porteurs d'habitudes de travail héritées du cinéma allemand, et même plus probablement du théâtre allemand. Cette culture professionnelle commune, à laquelle s'ajoute la culture artistique héritée de l'espace centre-européen, vient donc probablement complexifier la rencontre entre habitus et champ, si l'on se place dans cette perspective.

CT : Dès lors, Hollywood a-t-il (ou a-t-elle) changé Lubitsch ? Inversement, Lubitsch a-t-il changé Hollywood ?

KP : Les films américains de Lubitsch sont sans conteste des produits hollywoodiens. Ils sont autant le fruit de son travail avec ses collaborateurs directs que celui de sa capacité à mobiliser et utiliser les studios, non seulement pour leurs ressources techniques et financières, mais aussi comme des réservoirs de propositions créatives. En revanche, je ne pense pas que l'on puisse dire que Lubitsch a changé Hollywood... Sa seule tentative de réformer les processus de production, durant son année en qualité de directeur de la production à Paramount, se solde par un échec. S'il parvient à imposer, à l'échelle de ses projets, un modèle créatif qui soit à la fois collectif et élitiste, il échoue à systématiser la mise en œuvre de ces méthodes à l'échelle d'un studio, alors même qu'il s'agit de Paramount, réputé élitiste et artistiquement ambitieux.

Cela s'explique sans doute par le fait que Lubitsch trouve dans les studios un espace dans lequel il parvient assez facilement à créer les conditions propices à son travail créatif. Malgré une organisation fondée sur la volonté de distinguer les tâches, de spécialiser les individus et de normer les processus, l'organisation industrialisée de la création à Hollywood n'en garde en effet pas moins une étonnante souplesse et une véritable capacité à se reconfigurer en fonction de la nature des projets et des créateurs impliqués dans leur mise en œuvre. L'action hollywoodienne de Lubitsch, en définitive, ne se fait pas contre ce système de production, mais bien par lui et avec lui.

CT : Dans ce livre, il est certes avant tout question d'art, à travers la poésie et la musique, mais tu abordes aussi la question politique, et ce, de deux façons. La première est que tu utilises ce terme, « politique », pour qualifier l'action hollywoodienne de Lubitsch, la façon dont il s'efforce de maintenir, et si possible d'étendre, son autonomie au sein d'un système hollywoodien fortement codé et structuré, voire formaté. Qu'en est-il ?

KP : Dès son arrivée à Hollywood, Lubitsch a le prestige et le statut d'un *A level talent*, c'est-à-dire d'une personnalité qui tire son influence et son pouvoir de sa qualité d'artiste d'exception. Cela lui permet d'obtenir une maîtrise exceptionnelle sur les projets dont il a la charge : quelle que soit la configuration dans laquelle il se trouve, Lubitsch n'envisage de faire des films à Hollywood qu'à condition de s'être assuré qu'il aurait une autonomie de décision ainsi que des moyens financiers satisfaisants, lui permettant de choisir lui-même ses sources, ses collaborateurs, puis de travailler avec eux comme il l'entend. Son intérêt pour la dimension industrielle de la création hollywoodienne déborde cependant cette seule volonté de créer des conditions propices à sa création personnelle ou aux projets dont il a la responsabilité artistique immédiate. Il ne cesse de réfléchir au fonctionnement global des studios hollywoodiens et de défendre les positions qui lui paraissent les plus favorables à l'industrie dans son ensemble. Qu'il s'agisse de sa politique de recrutement, des films qu'il met en chantier lorsqu'il est en situation de le faire, ou encore de ses efforts de réorganisation de l'industrie au profit des collaborations directes entre créateurs, il s'agit

toujours de mettre en place des configurations centrées à la fois sur la volonté de valoriser au maximum le talent artistique et l'expertise, et de postuler un public intelligent et exigeant.

Il serait cependant illusoire, et certainement assez vain, de chercher à mesurer précisément le poids de l'individu Lubitsch dans les diverses décisions prises par les studios hollywoodiens. Non seulement parce que ses positions sont étroitement dépendantes du milieu dans lequel il évolue, mais aussi parce que le processus de prise de décision dans les studios hollywoodiens est éminemment complexe. On peut en revanche relever à la fois la constance et la cohérence de ses prises de position.

CT : Deuxième façon d'envisager la question politique : un chapitre au moins traite de la façon dont Lubitsch s'est efforcé de traiter les enjeux politiques de son temps. On peut penser peut-être au chômage ou, plus largement, aux relations entre individus et institutions. Qu'en est-il ? Peut-on dire que si Lubitsch est associé, dans les représentations courantes, au genre de la comédie, il fut aussi, à sa manière, un artiste « politique » ?

KP : Effectivement, il s'agissait pour moi d'aller à l'encontre d'un préjugé très répandu, qui ferait de Lubitsch un artiste hors sol, niant le monde social pour mettre exclusivement en scène de riches oisifs évoluant dans des royaumes d'opérettes ou dans des fastueux hôtels européens. Ce ne serait qu'à partir de *Ninotchka*, en 1939, qu'il y aurait une forme de prise en compte du monde réel et des réalités socio-politiques, qui se prolongerait ensuite avec *The Shop Around the Corner* ainsi que *To Be or Not To Be*.

Cette interprétation, qui relève quasiment du lieu commun, n'en pose pas moins un certain nombre de problèmes. Elle postule en effet une rupture qui n'existe pas vraiment dans sa filmographie. Un certain nombre de films postérieurs, par exemple *That Uncertain Feeling*, ou *Heaven Can Wait*, se déroulent à nouveau dans des milieux très privilégiés. Surtout, Lubitsch témoigne dès l'année 1932 d'un intérêt soutenu pour la question de l'articulation entre les films et la situation sociopolitique. Il exprime avec constance, tout au long de cette année, sa conviction que la situation du pays façonne la demande des spectateurs, et que les studios doivent modifier leur production en fonction de l'état de celui-ci. S'il plaide pour le maintien de la farce, il estime en revanche qu'il est indispensable de modifier drastiquement sa tonalité, et d'ajuster son contenu aux réalités socio-économiques. C'est paradoxalement cette même conviction qui le conduit, dans la même période, à défendre le maintien d'enjeux liés au désir et à l'érotisme (*sex interest*) dans les films. Leur présence serait en effet indispensable, non pas parce qu'il s'agirait d'un moyen facile d'attirer le spectateur, mais parce qu'ils seraient la condition d'une adéquation satisfaisante entre le contenu des films et la réalité, puisque « dans la vie, les conflits les plus spectaculaires sont ceux liés au sexe ». Il reprend la même ligne argumentative quelques années plus tard, en 1934, lorsqu'il proteste contre les nouvelles exigences de la League of Decency [« Ligue pour la vertu »] : celles-ci risqueraient selon lui d'entraver le développement du cinéma, dans la mesure où elles l'empêcheraient de traiter frontalement de « questions vitales », alors même que le cinéma aurait vocation à avoir une expression « franche ».

En outre, et à un autre niveau – même si je n'en parle pas du tout dans ce livre qui se concentre sur les relations entre Lubitsch et les structures de production hollywoodiennes –,

Lubitsch, le pouvoir, la politique. Entretien avec

<https://www.contretemps.eu>

Katalin Pór

redaction

Lubitsch est également l'un des cofondateurs, avec William Dieterle, Felix Jackson et Paul Kohner, du European Film Fund. L'EFF est un organisme chargé d'aider les artistes résidant en Europe et candidats à l'exil vers les États-Unis, en leur procurant visas, affidavits et argent. Or, ce réseau politisé et les réseaux artistiques que mobilise Lubitsch dans ses films sont largement entremêlés, témoignant d'un enchevêtrement constant, dans ses pratiques professionnelles, entre dimensions artistiques, professionnelles et politiques.

*

Crédit image : [Collection Cinémathèque française.](#)