HAL open science

Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount

Katalin Pór

To cite this version:

Katalin Pór. Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount. Création Collective au Cinéma, 2017, 1, pp.47-58. hal-03013652

HAL Id: hal-03013652

https://hal.science/hal-03013652v1

Submitted on 25 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Travail collectif et processus industriels : Lubitsch à la Paramount

Katalin Pór
Université de Lorraine/2L2S

Katalin PÓR est MCF en Études Cinématographiques à l'Université de Lorraine. Spécialiste de l'histoire des studios américains, elle s'intéresse à la fois aux dynamiques créatives qui se déroulent en leur sein, ainsi qu'aux relations qu'ils entretiennent avec les médias voisins, notamment les théâtres américains et européens. Elle a publié *De Budapest à Hollywood : le théâtre hongrois à Hollywood 1930-1943* aux Presses Universitaires de Rennes, et termine actuellement un ouvrage sur le travail d'Ernst Lubitsch dans les studios hollywoodiens, à paraître aux éditions du CNRS. Elle coordonne également, avec Bérénice Bonhomme, un projet de recherche collectif intitulé « La Création Collective au Cinéma ».

Résumé. – Si le travail de Lubitsch comme réalisateur a déjà fait l'objet de très nombreuses études et analyses, sa contribution à la réflexion hollywoodienne sur l'organisation du travail créatif collectif reste encore largement méconnue. Pourtant son travail hollywoodien, loin de s'arrêter à ses propres réalisations, se caractérise par un effort constant pour peser sur les modalités d'organisation du travail. C'est à la Paramount, où il passe une partie conséquente de sa carrière hollywoodienne et où il va occuper différents rôles de direction, que cet apport est le plus prégnant : il y recherche avec constance le meilleur modèle de travail coopératif, permettant non seulement une meilleure collaboration entre les différents artistes, mais aussi avec le producteur, envisagé comme une figure artistique à part entière.

2017 © La Création Collective au Cinéma

Abstract. – Lubitsch's work as a director has already been widely studied and analyzed; yet, his contribution to the reflection at stake in Hollywood studios regarding the organization of the collective creative work remains largely unknown. Indeed, his work in Hollywood cannot be limited to his contribution as a director. His efforts to participe in shaping the procedures of work organization were specifically important during his work at Paramount studios. He spent a significant part of his Hollywood career there and held several management positions. He constantly sought for better cooperative working patterns, allowing a better collaboration not between the different artists involved as well as the producer whom he considered as an artistic figure.

Mots clefs
Key words

Lubitsch, Paramount, histoire des studios, organisation du travail, collaboration
Lubitsch, Paramount, studio history, work organization, collaboration

La facilité avec laquelle Lubitsch s'intègre au système hollywoodien repose très certainement pour une grande partie sur sa capacité à comprendre le fonctionnement des studios et à en maitriser les processus de création. Loin de chercher à s'extraire de ce fonctionnement, Lubitsch s'intéresse en effet, dès son arrivée aux États-Unis, à la dimension industrielle des studios, menant une réflexion constante sur la manière dont leurs processus peuvent être mis au service de la créativité, afin de permettre aux différentes personnalités artistiques de s'y exprimer au mieux. Il évolue entre 1922 et 1947 au sein de structures diverses, allant des différentes *Majors*, comme la Warner Bros, la MGM, ou encore la 20th Century Fox, à des entreprises beaucoup plus modestes ; c'est cependant avec la Paramount qu'il noue la collaboration la plus longue – de 1926 à 1938 – et la plus fructueuse. Il y réalise en effet entre dix et treize films[1], dont certains comptent parmi ses plus grandes réussites artistiques, comme *The Smiling Lieutenant* (*Le Lieutenant souriant*, 1931, *Trouble in Paradise* (*Haute Pègre*, 1932), *Angel* (*Ange*, 1937), ou encore *Bluebeard's Eigth Wife* (*La Huitième Femme de Barbe-Bleue*, 1938)[2]. La singularité de ses relations avec ce studio repose avant tout sur le fait qu'il y occupe divers postes de direction et de supervision, couplés ou non avec des fonctions de réalisation, à une période pourtant marquée par un fonctionnement des studios extrêmement rigide, hiérarchisé et compartimenté[3].

Ainsi, s'il signe un premier contrat de réalisateur en août 1926, son statut évolue en août 1930 : en plus de cette fonction il est également nommé *supervising director* de l'antenne du studio située à Astoria, près de New York, jusqu'à la fermeture de cette dernière, en février 1932. A l'expiration de son contrat de réalisateur, au début de l'année 1932, il signe ensuite un nouveau contrat de réalisateur et producteur associé (« associate producer ») : s'il n'est

---

1 Selon si l'on intègre ou non au décompte *One Hour With You* (*Une Heure près de toi*), ainsi que les films pour lesquels il ne réalise qu'une séquence, *Paramount on Parade* (*Galas de la Paramount*) et *If I Had a Million* (*Si j'avais un million*).

2 S'y ajoutent *Love Parade* (*Parade d'amour*, 1929), *Paramount on Parade* (*Galas de la Paramount*, 1930, pour lequel il réalise une séquence), *Monte Carlo* (1930), *Broken Lullaby/The Man I Killed* (*L'Homme que j'ai tué*, 1932), *One Hour With You* (*Une Heure près de toi*, 1932, pour lequel il n'est d'abord que producteur, mais finit par reprendre en main la réalisation), *If I Had a Million* (*Si j'avais un million*, 1932, segment « The Clerk »), et *Design for Living* (*Sérénade à trois*, 1933).

3 Voir à ce sujet l'ouvrage fondateur de David Bordwell, Janet Staiger et Kristin Thompson : *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press, 1985.

pas le seul réalisateur à cette période à bénéficier de ce statut, il s'agit malgré tout d'une situation hors-norme, lui permettant de superviser l'ensemble du processus de production des films qu'il réalise. Sa nomination comme directeur de la production (« production head ») en février 1935 est en revanche totalement inédite, et tranche radicalement avec les habitudes hollywoodiennes consistant à séparer clairement les fonctions artistiques et celles d'encadrement. Sa nomination est saluée comme un événement considérable : c'est en effet la première fois qu'un réalisateur se retrouve à la tête d'un studio hollywoodien. Après sa révocation un an plus tard, en février 1936, il devient producteur-réalisateur, à la tête de sa propre unité de production, fonction qu'il occupe jusqu'à son départ du studio, en mars 1938.

Son degré d'investissement dans ces fonctions d'encadrement est très variable. Si l'historien Richard Koszarski[4] considère que Lubitsch ne s'occupe en réalité que très peu de la gestion d'Astoria, il y exerce néanmoins des activités de production, au moins pour *One Hour With You*. De même, si l'obtention du statut d'*associate producer* semble avant tout être un moyen de maîtriser les projets dont il a la charge, en revanche, lorsqu'il est nommé *head of production*, de février 1935 à février 1936, il renonce à réaliser des films pour se consacrer entièrement à ses fonctions d'encadrement, tout comme il s'investit pleinement, de 1936 à 1938, dans la direction de son unité de production. Lubitsch obtient ainsi à la Paramount non seulement une autonomie de création, grâce à son statut récurrent de producteur-réalisateur, mais aussi la possibilité, par les divers postes de production et de supervision qu'il occupe, de peser véritablement sur les processus de production. On essaiera de voir comment il utilise cette latitude et ce pouvoir afin d'essayer de penser et d'expérimenter un modèle de travail collectif dans lequel les processus industriels, loin d'être un frein à la créativité artistique, pourraient au contraire être pleinement mis au service de celle-ci.

Un processus ouvert

Lubitsch s'attache tout d'abord à valoriser la notion de processus artistique, défendant des modèles de production dans lesquels le film reste une œuvre ouverte, susceptible d'être modifiée et améliorée le plus longtemps possible. Il ambitionne ainsi d'appliquer à l'ensemble de la production les méthodes qu'il pratique déjà systématiquement au moment de l'écriture scénaristique. En effet, de nombreux témoignages, notamment de Samson Raphaelson ou encore de

[4] Voir Koszarski Richard, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*, New York, Rutgers University Press, 2008.

Charles Brackett et Billy Wilder, évoquent la manière dont Lubitsch conçoit l'écriture comme un exercice de perfectionnement et de réécriture permanents, jusqu'à ce que les scènes atteignent un stade où elles ne sont plus simplement drôles, mais véritablement hilarantes[5]. Dans la continuité de cette méthode de travail, il met en place, lorsqu'il se retrouve à la tête de la Paramount, le modèle du *retake and remake* tel qu'il est notamment pratiqué à la MGM, c'est-à-dire un modèle de production dans lequel il est habituel et normal de tourner de nouvelles versions de certaines scènes après la diffusion du film en *preview* (avant-première)[6]. Il s'efforce ainsi de corriger ce qui constitue selon lui une dérive du fonctionnement de certains studios : il déplore en effet, en octobre 1934, l'évolution de la fonction des *previews*, qui fonctionneraient de plus en plus comme des premières, alors que le film présenté ne devrait pourtant pas encore être considéré comme le produit fini[7]. Le protocole est qualifié de « rehausseur de divertissement » (*entertainement enhancer*) : il ne s'agit pas uniquement d'identifier des problèmes et de sauver des films qui seraient jugés insatisfaisants à la projection, mais bien de poursuivre le travail d'amélioration sur des films ne posant pas de difficulté précise, l'objectif étant de rendre excellents des films jusque là simplement ordinaires.

Lubitsch estime cependant que c'est un travail que seuls les artistes peuvent mener à bien : ce sont en effet les scénaristes et les réalisateurs, et non les responsables d'unités de production, qui sont encouragés à identifier les améliorations potentielles, puis à les mettre en œuvre[8]. Tino Balio note avec justesse que Lubitsch, en tant que producteur, se soucie peu du respect de l'intégrité artistique du réalisateur, ni même de ses prérogatives professionnelles, n'hésitant pas à retourner lui-même des scènes afin de les améliorer[9]. Il tourne effectivement très souvent des *retakes* pour des films qu'il ne réalise pas : c'est évidemment le cas pour *One Hour With You* (1932), pour

---

5 Voir par exemple "Tribute to Ernst Lubitsch", written by Charles Brackett and Billy Wilder, *Hollywood Reporter*, 3 décembre 1947.

6 "While MGM routinely previewed and then extensively reshot and re-edited…", in Bordwell, Staiger et Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*…, *op. cit.*, p. 323.

7 *Film Daily*, 10 octobre 1934.

8 "Ernst Lubitsch will inaugurate the retake and remake process as an entertainment enhancer for Paramount pictures after they have been completed. Lubitsch feels that many pictures are made which, upon completion, could be made excellent box office instead of just ordinary if the studio would put them back into production for a few days. To this extend he had told all the directors and writers if they see possibilities for building their efforts during their production period, a huddle will be called and, if agreeable to all, picture will be put back into production again (…)" ; *Variety*, 7 août 1935.

9 "Lubitsch, in his capacity as production chief, disregarded so-called director's prerogatives and used previews and the retake and remake method to improve pictures" ; Balio Tino, *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise*, 1930-1939, p. 79.

lequel le travail de réalisation de Cukor ne le satisfait pas, mais aussi pour *Desire* (Frank Borzage, 1936), qui est pourtant le fruit d'une collaboration harmonieuse ; de même, il est prévu qu'il refasse certains plans de *Street of Sin* (Mauritz Stiller, 1928), et n'y renonce que pour des questions d'emploi du temps. Il promeut ainsi une vision à la fois collective et élitiste de la création cinématographique, dans laquelle le processus collectif prime sur la contribution individuelle, à condition qu'il soit mené par de véritables artistes, et non par de simples professionnels de l'industrie.

Réalisateur et producteur

La revendication d'un espace de travail autonome pour le réalisateur est un enjeu central pour Lubitsch, qui constitue déjà une des principales sources de ses conflits avec les frères Warner. Il évoque notamment cette question en 1932, dans un entretien à *Variety*, dans lequel il pointe la contradiction entre le fait que le réalisateur soit considéré comme un artiste par les studios – ce qui leur permet surtout selon lui de l'écarter de toute décision à caractère commercial – et le fait que les contraintes industrielles empêchent en réalité le réalisateur de travailler avec la liberté nécessaire à la création artistique. La limitation de la créativité artistique induite par cette situation se situe selon lui à un double niveau, à la fois dans le choix des sujets, et dans la liberté de les traiter avec un style personnel[10]. Il y revient également en 1934, dans un entretien à *Film Daily* : il souligne alors la contradiction, inhérente aux processus de production cinématographique, entre d'une part, la planification de la production, indispensable pour produire 50 à 60 films par an, et d'autre part, la dimension aléatoire du temps qu'il faut à un artiste pour avoir une bonne idée[11].

S'il est conscient des contraintes inhérentes à la planification industrielle, Lubitsch s'emploie cependant, une fois qu'il est en position de pouvoir, à donner au réalisateur un maximum d'espace de liberté créative. Lors de son arrivée à la tête de la Paramount, en février 1935, il insiste en effet sur le fait

[10] "While a director is called an artistic fellow in the picture industry, in order to hush him up about its business problems, the exigencies of the trade prohibits his working like an artist. Ideally, a director should make a picture only when he has an idea, just as an artist creates only when he has something to say, but the necessity of turning out a stated number of pictures a year prevents such a Utopian freedom (…) Let the director then strive to make whatever he's assigned interesting. If what he has to work with is not exactly inspiring to him, let him try at least to say it well, to give it style, to make it individual." ; *Variety*, 1er mars 1932.

[11] *Film Daily*, 24 octobre 1934.

qu'il n'y aura pas de « modèle Lubitsch » (*Lubitsch pattern*) et que les réalisateurs garderont toute leur autonomie artistique[12]. Il s'agit évidemment d'un discours quasi obligé, dans cette configuration inédite de promotion d'un réalisateur à la tête d'un studio, qui suscite probablement les inquiétudes des réalisateurs. Il semblerait cependant qu'il ne s'agisse pas d'un simple effet d'annonce : ainsi, quelques mois plus tard, les désaccords entre Lubitsch et Otterson, le directeur de la Paramount, portent notamment sur la volonté de Lubitsch de laisser effectivement une grande autonomie à certains réalisateurs. D'après *Variety* il semblerait, en effet, que Lubitsch considère que certains réalisateurs peuvent maîtriser leur propre production du début à la fin, sans contrôle par la direction, tandis qu'Otterson estime au contraire, considère que tous les films ont besoin d'être supervisés par la direction[13].

Cette divergence rejoint la seconde grande préoccupation de Lubitsch, à savoir la question de la place du producteur dans le processus créatif. Tout d'abord parce que sa pertinence ne lui semble pas aller systématiquement de soi : il défend en effet avec constance l'idée que certains réalisateurs devraient pouvoir travailler en toute autonomie, soit parce qu'ils ont la stature artistique requise, soit parce qu'ils ont acquis suffisamment d'expérience et de connaissance du fonctionnement de l'industrie hollywoodienne. On trouve cette idée dès l'entretien de 1932 à *Variety*, dans lequel il distingue les réalisateurs inexpérimentés, qui auraient effectivement besoin d'une assistance conséquente du studio, et les réalisateurs plus expérimentés, qui seraient quant à eux parfaitement capables de fonctionner de manière quasi autonome[14]. Plus fondamentalement, s'il concède malgré tout l'utilité des fonctions de superviseur ou de producteur, il semble en revanche très rétif à l'idée qu'elles soient occupées par des personnalités n'ayant aucune légitimité artistique. Il souligne ainsi, à son arrivée à la tête de la Paramount, qu'il s'étonne de la fureur provoquée par sa nomination, arguant qu'au contraire, les artistes du studio devraient se sentir rassurés par la nomination de l'un des leurs : « pourquoi penser qu'on mettrait à ce poste quelqu'un qui n'a jamais fait un film auparavant ?[15] ».

---

12 "There would be no Lubitsch pattern to be followed", *Variety*, 12 février 1935.

13 *Variety*, 9 octobre 1935.

14 Thomas Schatz souligne en effet que certains réalisateurs de prestige, dont Lubitsch, ne font en réalité l'objet que d'une supervision très lâche par la direction du studio : "Schulberg et Selznick supervised the standard features but simply monitored the high class projects, intervening only when production problems warranted it. These projects were produced, for the most part, by Paramount's star directors – notably Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, and Rouben Mamoulian", *in* Schatz Thomas, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York, Pantheon Books, 1996, p. 75.

15 "Why you'd think that someone who'd never made a picture before was saddled to the job" *Variety*, 12 février 1935.

Sa nomination correspond effectivement à une volonté de mettre un artiste à la tête du studio. Son rôle est ainsi clairement identifié, lors de la présentation de la nouvelle équipe de direction : il est en charge de tout ce qui relève de la dimension artistique[16]. Le nouveau régime de production Lubitsch se caractérise alors par la volonté de mettre en place un système reposant sur des coopérations directes entre les réalisateurs et lui-même. Ainsi, lorsque Lubitsch présente son rôle aux équipes de la Paramount, lors de sa nomination, il définit son rôle comme étant double. D'une part, il aura vocation à être un recours vers lequel les réalisateurs pourraient se tourner en cas de conflit avec la production, parce qu'en tant qu'artiste, il serait plus à même de les comprendre. D'autre part, il fonctionnera également comme un collaborateur artistique à part entière, toujours prêt à discuter des projets et à échanger des idées, aussi bien au sujet de la réalisation que de l'écriture scénaristique[17]. Il s'agit donc bien de mettre en œuvre un modèle dans lequel le travail créatif serait le produit d'une coopération entre un producteur possédant une légitimité artistique et les divers collaborateurs artistiques. Ce modèle centralisé, qui induit symétriquement une diminution du rôle des directeurs d'unités de production, est formellement mis en place fin octobre 1935. *Variety* annonce en effet le 30 octobre 1935 la mise en place d'un nouveau protocole de production, dans lequel l'ensemble des transactions sera dorénavant directement traité par le bureau central, et non plus par les producteurs[18]. Il va pourtant à rebours du mouvement de décentralisation qui avait eu lieu quelques années plus tôt, en 1931, lorsque la Paramount, comme les autres studios, commence sa conversion au modèle des unités de production[19].

Le premier film produit selon ce protocole est *Hands Across the Table*, une comédie réalisée par Mitchell Leisen, avec Carole Lombard. La proximité évidente avec le type de projets que Lubitsch mène habituellement comme réalisateur a manifestement pour vocation de faciliter la mise en œuvre de cette

---

16 "All artistic matters are under the direct supervision of Ernst Lubitsch, managing director of production…", *Film Daily*, 14 décembre 1935.

17 "He said his office would be open at all times to directors and writers and that he would be ready to swap ideas at any time of the working day. Associate producers and supervisors are necessary to successful production, he said, but where differences of opinion may arise he would be ready to step in and adjust the incompatibilities" ; *Variety,* 12 février 1935.

18 "New production layout and system at Paramount was explained to producers on the lot... Producers were given routine for the handling of story purchases, negotiations with players, directors and writers, and informed that all deals had to be handled by the front office and not by the producers…" ; *Variety*, 30 octobre 1935.

19 Elle passe alors d'un système où la supervision des projets est gérée de manière centralisée, à un système où la production est divisée et répartie dans des unités de production. Chacune de ces unités est spécialisée dans un certain type de films, et la supervision de la production est confiée à un directeur d'unité.

conception, faisant du directeur de la production Lubitsch un agent artistique central du processus créatif. Elle vise sans doute également à rendre visible cette nouvelle organisation. Le film porte en effet explicitement la marque de Lubitsch, avec une intrigue fondée sur un trio amoureux, ainsi que sur une opposition entre noblesse de sang et noblesse d'argent, la « Pineapple Queen » renvoyant à toute une lignée de Princes et Princesses de l'industrie moqués par Lubitsch, à commencer par la « Princesse aux huitres ». De même, si le nom de Lubitsch n'apparaît pas au générique, l'inscription du film dans la continuité de ses propres réalisations est revendiquée et valorisée dans le discours promotionnel : *Film Daily* présente en effet le film comme le premier « entièrement conçu, développé et produit par le nouveau régime mis en place par Henry Herzbrun et Ernst Lubitsch[20] », tandis que *Variety* précise que le film est annoncé, notamment dans la presse spécialisée, d'une manière ou d'une autre, comme le premier film que Lubitsch a fait pour la Paramount à 100%, du choix de l'histoire jusqu'à l'achèvement de la production[21]. À rebours d'une défense de l'auteur nécessairement entendu comme metteur en scène, telle qu'elle sera ensuite revendiquée et théorisée par la critique française, ce n'est pas une fonction particulière que Lubitsch défend. Il valorise, y compris sur un mode publicitaire, le travail artistique mené dans les studios, quelle que soit la fonction à partir de laquelle il est exercé. Ses nouvelles fonctions ne doivent pas être comprises comme un renoncement temporaire à la pratique artistique, mais au contraire comme une nouvelle manière de les exercer.

Lubitsch n'est évidemment pas le seul à mener une réflexion à cette époque sur la complexité excessive des processus de production, et sur la nécessité de supprimer des intermédiaires, au profit d'une collaboration plus directe entre les artistes et les producteurs exécutifs. Ainsi, dès sa création en 1936, le *Screen Director's Guild* se donne pour mission d'œuvrer à la simplification des processus de supervision de la production, en éliminant des intermédiaires[22]. La spécificité de sa proposition réside plutôt dans sa volonté de dépasser la distinction traditionnelle entre artiste et producteur, afin de promouvoir l'idée d'un processus de création industrielle dans lequel l'ensemble des intervenants

---

[20] "[…] entirely conceived, developed and produced by the company's new studio regime under Henry Herzbrun and Ernst Lubitsch", *Film Daily*, 25 octobre 1935.

[21] "[…] is being publicized, principally in the trade, in one manner or another as the first Ernst Lubitsch has done for Paramount 100%, from selection of story to completion of production"; *Variety*, 30 octobre 1935.

[22] "It is the firm conviction of the *Screen Director's Guild* that rehabilitation lies, first in changing the present 'system of production' which pervades the Industry, namely, eliminating the involved, complicated and expensive system of supervision which separated the Director and Writer from the responsible Executive Producers", *in* Balio Tino, *Grand Design. Hollwyood as a Modern Entreprise*, Los Angeles, University of California Press, 1995, p. 79.

serait des personnalités artistiques, permettant ainsi d'inscrire la relation entre producteur et réalisateur dans la vaste constellation de coopérations artistiques qui structurent la création cinématographique.

La difficile quête de l'idéal de la collaboration artistique

Lubitsch s'efforce ainsi de mettre en œuvre un modèle dans lequel le travail créatif serait le produit d'une coopération entre différents artistes et un producteur possédant lui-même une légitimité artistique. Sa première véritable tentative en ce sens ne se fait pourtant pas sans difficulté. Il s'agit en effet de *One Hour With You*, tourné en 1932, alors que Lubitsch est *supervising director* du studio Astoria. Le projet est d'abord conçu et porté par Lubitsch, avec l'aide de son scénariste Samson Raphaelson ; il doit ensuite renoncer à le réaliser lui-même, mais en reste néanmoins producteur, la réalisation étant confiée à George Cukor. Dès la fin du tournage, un conflit éclate sur la paternité du film, Lubitsch exigeant et obtenant que le titre de réalisateur lui soit reconnu, et que le nom de Cukor soit retiré. En effet, à compter de la seconde semaine de tournage, Lubitsch est présent sur le plateau et participe pleinement au travail de réalisation. Dans la plainte que Cukor dépose contre la Paramount[23], celui-ci affirme que Lubitsch et lui ont travaillé en étroite collaboration, échangeant des idées sur chaque aspect, qu'il s'agisse de l'éclairage, du placement des caméras, ou encore du jeu des acteurs. La version de Lubitsch, globalement corroborée par les historiens du cinéma, est évidemment toute autre : selon lui, le rôle de Cukor serait rapidement devenu celui d'un assistant, et non plus d'un co-créateur, tandis qu'il aurait assumé seul la dimension artistique propre au travail de réalisation. En outre, Lubitsch justifie cette intervention inhabituelle par la nécessité de reprendre en main la situation, du fait de l'incompréhension totale par Cukor de la nature du projet[24].Quand il revient sur cette mésaventure quelques années plus tard, Cukor y voit la conséquence d'une incapacité de Lubitsch à laisser à un autre réalisateur que lui l'espace nécessaire pour déployer une vision artistique personnelle. Quelle que soit la pertinence de cette analyse, ainsi que les raisons profondes de l'incompréhension entre les deux hommes, cet épisode semble en tout cas suggérer que le modèle collectif voulu par Lubitsch, dans lequel le producteur participe à part entière du

[23] "George Cukor, Plaintiff, against Paramount Publix Corporation, Defendant", déposition du 17 février 1932.

[24] Pour le détail de cet épisode, on peut notamment se référer à Scott Eyman, *Ernst Lubitsch. Laughter in Paradise*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1993, p. 184-187.

processus de création artistique, sous-tend une reconfiguration des interactions entre les différents pôles créatifs qui ne va pas forcément de soi.

Cette première expérience difficile n'empêche pas Lubitsch de poursuivre dans cette voie. Ainsi, *Desire*, tourné en 1935, obéit à cette même conception et se révèle au contraire un exemple de réussite éclatante de travail collaboratif. Là encore, le projet est d'abord monté par Lubitsch, avant que la réalisation ne soit finalement confiée à Borzage, Lubitsch gardant la fonction de producteur. L'analyse du film proposée par Hervé Dumont[25] montre comment cette configuration a pu permettre aux deux artistes de créer ensemble un film combinant le talent comique de Lubitsch et la sensibilité romantique de Borzage. Les discours de l'époque relèvent déjà cette double paternité, évoquant « les conseils de production astucieux de Ernst Lubitsch et Frank Borzage[26] » et précisant que « le sens raffiné de la bouffonnerie de Lubitsch est contrebalancé par le charme et la tendresse de Frank Borzage[27] ». Si la qualité de la réalisation, notamment la capacité à mélanger drame et comédie, est attribuée à Borzage[28], de nombreux critiques identifient la patte de Lubitsch – « the hand of Lubitsch[29] » – et notamment la présence de ses célèbres « touches[30] ». De même, lorsqu'une libraire catholique écrit à la *Production Code Administration*[31] pour se plaindre de l'indécence de la bande annonce de *Desire*, elle attribue spontanément celle-ci à Lubitsch : "All decent people, in particular we Catholic people, are looking to you to continue to eliminate the 'nuances' and the Lubitsch touch[32]".

Il est évidemment difficile de dire si les sensibilités artistiques de Borzage et Lubitsch sont tout simplement plus compatibles que celles de Cukor et Lubitsch, si Lubitsch a tiré les conclusions de la mésaventure de *One Hour With*

---

25 Dans son ouvrage consacré à Frank Borzage : Dumont Hervé, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood*, Paris, Éditions Cinémathèque Française, 1993.

26 "[…] the astute production guidance of Ernst Lubitsch and Frank Borzage" ; *Variety*, 15 avril 1936.

27 "[…] the Lubitsch fine sense of buffoonery is balanced by the charm and tenderness which is Frank Borzage" ; critique du (*New York*) *Mirror*, cité dans *Hollywood Reporter*, 22 avril 1936.

28 "Frank Borzage's direction brings forth fine performances from all the players, he blends the comedy and the drama nicely, and he maintains that breezy air throughout" ; titre de revue illisible, 4 février 1936.

29 "[…] the hand of Lubitsch is apparent here and in many other portions of the smartly-piloted romantic comedy" ; *Variety*, 15 avril 1936.

30 "[…] the celebrated Dr Lubitsch was called in to see what his touch system would do" ; critique du (*New York*) *Post*, cité dans *Hollywood Reporter*, 22 avril 1936.

31 Il s'agit de l'instance chargée de veiller à la conformité des films avec le code de moralité adopté par l'ensemble des studios (dit « Code Hays »).

32 Lettre de Kathleen Greely, de la Catholic Lending Library (Holyoke, Massachussetts), pas de date. Une copie de la lettre est transmise à la Paramount, conduisant le studio à modifier légèrement la bande annonce.

You et a infléchi en conséquence ses modalités de travail collaboratif, ou encore si sa nouvelle position de chef de la production lui a permis de mieux maîtriser la situation dès le début. On peut en revanche souligner la constance avec laquelle Lubitsch poursuit cet idéal de coopération artistique, intégrant à part entière le producteur-artiste.

Lubitsch porte depuis le début de sa carrière une attention toute particulière à la question des collaborations artistiques – en témoigne le soin avec lequel il choisit les artistes et techniciens dont il s'entoure, ainsi que son insistance pour avoir la mainmise sur ces recrutements. La réflexion qu'il mène sur les processus de création industriels doit être comprise dans le prolongement de celle-ci. Les postes de pouvoir qu'il occupe à la Paramount lui offrent en effet l'occasion de peser sur les processus de production, afin de favoriser la mise en œuvre de l'idéal de collaboration artistique qu'il poursuit depuis toujours. Cette mise en œuvre reste de l'ordre de l'expérimental et ne se fait pas toujours sans heurts ; il n'en reste pas moins que cette volonté constante de trouver la meilleure manière de travailler ensemble constitue très certainement une clé essentielle pour comprendre la réussite exceptionnelle du passage de Lubitsch dans ce studio.

Bibliographie

BALIO Tino, Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939, University of California Press, Los Angeles Berkeley et Londres, CA, 1995.

BINH NT, VIVIANI Christian, *Ernst Lubitsch*, Rivages Cinéma, Paris, 1991.

EYMAN Scott, LUBITSCH Ernst, *Laughter in Paradise*, John Hopkins University Press, Baltimore et Londres, 1993.

KOSZARSKI Richard, *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New-York from Griffith to Sarnoff*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres, 2010.

SCHATZ Thomas, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s*, University of California Press, Los Angeles Berkeley et Londres, CA, 1995.