



HAL
open science

Hollywood revisité : Marcel Achard et le cinéma américain au cours de la première moitié des années trente

Nicolas Boscher

► **To cite this version:**

Nicolas Boscher. Hollywood revisité : Marcel Achard et le cinéma américain au cours de la première moitié des années trente. Déméter - Théories & pratiques artistiques contemporaines, 2020, Fantasmies du cinéma américain en France, 4, [18 p.]. hal-02948727

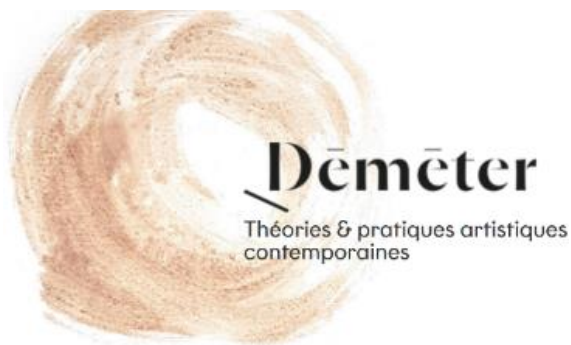
HAL Id: hal-02948727

<https://normandie-univ.hal.science/hal-02948727>

Submitted on 25 Sep 2020

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.



Déméter

4 | 2020

Fantômes du cinéma américain en France

Hollywood revisité : Marcel Achard et le cinéma américain au cours de la première moitié des années trente

Nicolas Boscher

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Nicolas Boscher, « Hollywood revisité : Marchel Achard et le cinéma américain au cours de la première moitié des années trente », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 4 | 2020, mis en ligne le 15 février 2020. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille

Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 16 juillet 2020.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



Hollywood revisité : Marcel Achard et le cinéma américain au cours de la première moitié des années trente

Nicolas Boscher

Résumé :

Au cours de la première moitié des années trente, Marcel Achard a eu l'opportunité de découvrir à plusieurs reprises le système de production américain, d'abord à Hollywood, puis dans les studios français de la Paramount. Cette expérience fondamentale alimentera ensuite des articles de presse, des conférences, des pièces et des scénarios de films. Cet article se concentrera sur les premiers témoignages de cette inspiration hollywoodienne afin d'en questionner l'hybridité et les manques significatifs : d'abord les conférences proposées au public français, puis le film *Une étoile disparaît* (1932) qui, bien que situé dans un contexte français, emprunte certains aspects (production, figure de la star, stéréotypes) au cinéma américain.

Abstract :

During the first half of the 1930s, Marcel Achard got the chance to discover the American production system on several occasions, in Hollywood or in the Paramount French studios. Many of his articles, conferences, plays or scripts were influenced by this fundamental experience. In this article, we will focus on the first examples from this Hollywoodian inspiration, in order to question their hybridity or their gaps : firstly, some of the conferences offered to the French audience ; then, *Une étoile disparaît / A Star Disappears* (1932), a film that borrows some aspects from Hollywood (production, fictional character of the star, stereotypes), despite it is placed in a French context.

Quelques mots à propos de Nicolas Boscher :

Enseignant et formateur, Nicolas Boscher prépare actuellement une thèse sur les activités cinématographiques (critique, producteur, réalisateur, scénariste) de Marcel Achard. Il a consacré à ce dernier plusieurs articles et interventions.

Texte intégral :

1. Marcel Achard est aujourd'hui rangé parmi les auteurs de Boulevard. Pourtant, ses premières pièces, mises en scène par les membres du Cartel (Dullin, Jouvet, Pitoëff), l'associèrent, à partir du début des années vingt, au renouvellement du théâtre français. Après le triomphe critique et public de l'adaptation filmée de *Jean de la Lune* (1931), il accepte la proposition de la Paramount et traverse l'Atlantique, en mars 1931, pour adapter sa propre pièce, *La Vie est belle*¹. À Hollywood, il retrouve d'autres auteurs français, Jacques Bataille-Henri et Yves Mirande². Mais le projet échoue à cause d'un conflit entre Achard et le metteur en scène. De retour en France, le dramaturge est engagé en septembre 1931 par la branche française de la Paramount³, qui abandonne progressivement la production des multi-versions au profit de films entièrement en français⁴. Entouré par des réalisateurs et techniciens américains, il coordonne ainsi l'écriture et le découpage de quatre films, dont *Une étoile disparaît* (1932). En 1933, la Paramount, plombée par des difficultés financières, doit liquider sa branche française. Heureusement, au cours de son premier séjour américain, Achard a rencontré Maurice Chevalier et Ernst Lubitsch, qui lui demandent de revenir aux États-Unis afin de prendre en charge l'écriture et le tournage de la version francophone de *La Veuve joyeuse* (1934). L'année suivante, il adapte et réalise *L'Homme des Folies-Bergère* (1935), version francophone de *Folies-Bergère de Paris*. La baisse de rentabilité des films en multi-versions et le poids que font peser sur l'auteur la censure et l'autorité du producteur conduisent pourtant Achard à revenir en France.
2. En définitive, son erratique carrière hollywoodienne aura couru sur quatre années, suffisamment pour occuper une place centrale dans sa pratique professionnelle et son imaginaire. Il aura appris à concevoir un scénario et un découpage technique en un temps limité, découvert l'organisation complexe d'un tournage, suivi la production d'un film jusqu'au montage, qu'il aura d'autant mieux pu anticiper dès la phase d'écriture. Le journaliste, le conférencier, le dramaturge (avec *Le Corsaire* (1938)⁵) et le scénariste en feront leur miel en proposant une reconstruction personnelle de l'imaginaire hollywoodien. C'est ce second aspect que nous souhaitons explorer, en nous intéressant à la manière dont Marcel Achard va exploiter sa connaissance du système et du mythe hollywoodiens afin d'en proposer une représentation fidèle aux attentes du public français, donc ambivalente, dans la première moitié des années trente. Dans les manifestations qui seront évoquées – une série de conférences consacrées au cinéma hollywoodien entre 1932 et 1935, puis le film *Une étoile disparaît* (1932) – l'auteur exploite l'exotisme du lointain Hollywood. Mais, fidèle à sa réputation d'habile rhétoricien, maîtrisant un art du paradoxe fort apprécié de son auditoire français, il

convoque nombre de stéréotypes (celui de la Star, particulièrement) pour mieux les renverser. De même, en dépit de leur exhaustivité déclarée, les panoramas proposés comportent d'importantes lacunes, dont il s'agira d'approfondir la signification.

3. Par ailleurs, alors que ces représentations ont joué un rôle important dans la construction française du mythe hollywoodien, elles sont désormais mal connues puisque les textes de ses conférences n'ont jamais été édités, et que le film *Une étoile disparaît* a été perdu. Le fonds Achard, déposé au sein de la BnF mais dont le référencement demeure inachevé, offre donc de précieux témoignages sur les échanges culturels entre la France et les États-Unis.

« Hollywood, c'est le Paradis et c'est l'Enfer »

4. Hollywood n'est pas seulement cette usine à rêves fantasmée qui rappelle cruellement aux journalistes et artistes français combien la cinématographie française paraît, par contraste, affaiblie et désorganisée⁶. En 1931, Marcel Achard a découvert la Californie sans avoir pu y faire éclore ses propres projets. Lieu où se fabrique la féerie, Hollywood est aussi un territoire féérique. Achard exploite donc une rhétorique épique, seule capable de rendre compte de sa dimension mythique et cruelle : anecdotes frappantes, apologues soulignant la fragilité des positions, antithèses et images poétiques abondent. En témoigne, dès 1932, cet extrait d'une conférence consacrée aux rapports entre théâtre et cinéma, conçue après son retour en France. Significativement, la démarche adoptée est comparative : dans les premières années du parlant, la question des rapports du cinéma avec le théâtre demeure centrale, et polémique. Dans la mesure où l'opposition entre théâtre et cinéma recouvre ici les antinomies vérité/fausseté et naturel/extraordinaire, le cinéma américain est rapidement convoqué :

Qu'est-ce qu'Hollywood ?

C'est l'Eldorado, la Terre Promise. C'est la tour de Babel. C'est Sodome, et c'est Gomorrhe aussi. C'est Dakar et c'est Pékin. C'est l'Alaska, le Far-West, la jungle, le désert et le moyen-âge. C'est même une ville américaine, c'est-à-dire quelque chose de plus étonnant que tout ça.

On y entre chercheur d'or. On en sort ramasseur de cigares, gangster ou dieu. Au ciel d'Hollywood, les superviseurs sont des planètes. Les metteurs en scène, des étoiles. Les étoiles, des étoiles aussi, mais filantes. Les auteurs ne sont même pas dans le ciel, ce sont des vers luisants⁷.



RIVE GAUCHE
CENTRE MARCELIN-BERTHELOT, 28 bis, rue St-Dominique
Tel. : Invalides 65-26, 65-27 (Métro : Invalides et Chambre des Députés)
Pour tous renseignements, s'adresser au Secrétariat de Rive Gauche : 22, boulevard Pasteur - Téléphone : Etoile 66-60

Le Mercredi 20 Mars, à 17 h. 30

Conférence de M. Marcel ACHARD
LES MYSTÈRES D'HOLLYWOOD

BIOGRAPHIE
Marcel ACHARD, né le 5 juillet 1899, à Sainte-Foy-lès-Lyon (Rhône). Souffleur au théâtre du Vieux Colombier. Rédacteur à *Bonsair*, à *L'Œuvre*, au *Figaro*, 1919.

THÉÂTRE
La Messe est dite (Maison de l'Œuvre, 1923); *Celui qui vivait sa Mort* (Atelier, 1923); *Voulez-vous jouer avec Moï* (Atelier, 1923) (Prix de l'Humour, 1924); *Malborough* (Comédie des Champs-Élysées, 1924); *La Femme silencieuse* (Atelier, 1925); *Je ne vous aime pas* (Atelier, 1926); *La Vie est belle* (Madeleine, 1928); *Jean de la Lune* (Comédie des Champs-Élysées, 1929); *La belle Marinière* (Comédie-Française, 1929); *Mistigri* (Théâtre Baugou, 1930); *Domino* (Comédie des Champs-Élysées, 1932); *La Femme en blanc* (Théâtre Michel, 1933); *Petrus* (Comédie des Champs-Élysées, 1934).

Des films : *Jean de la Lune*, *Mistigri*, *La belle Marinière*.

PRIX DES PLACES : 6 à 15 francs
50 % de réduction aux **ETUDIANTS**
sur présentation de leur carte

LOCATION A LA SALLE (Prière de retenir ses places)
Cartes à prix réduits pour 5, 10 ou 20 Conférences
à choisir dans le Programme de « RIVE GAUCHE »

Studio Lipnitzki
M. Marcel ACHARD

Figure 1. Prospectus « Les Mystères d'Hollywood », 1935, BNF.

5. Quand il propose, à partir de 1935, une série de conférences plus spécifiquement consacrées à Hollywood, Marcel Achard a conforté sa légitimité en participant à la production de deux films américains. Hollywood demeure présenté comme un mythe, dont vont être exposés l'endroit pittoresque et féerique comme l'envers plus trouble, l'un comme l'autre continuant d'être situés du côté de l'extraordinaire. Le titre d'une de ces conférences, digne de ceux des romans-feuilletons ou des serials, annonce d'emblée la couleur : « Conférence de Marcel Achard – Les Mystères d'Hollywood » (cf. Figure. 1⁸).
6. Nous avons retenu la plus longue des conférences consacrées à ce thème⁹. En trente-trois pages, elle propose le bilan d'une courte carrière américaine qui vient de s'interrompre à la fin de l'année 1934. Elle s'ouvre sur une litanie directement inspirée de celle qui servait déjà à chanter le mythe hollywoodien dans la conférence de 1932, entrée en matière qui montre que l'auteur adopte systématiquement des accents cérémoniels dans ce cadre : « Hollywood, c'est le Paradis et c'est l'Enfer. C'est la Terre Promise et c'est la Babylone moderne. C'est le Veau d'Or et les Neuf Muses¹⁰ ». D'emblée, la « comparaison sacrilège¹¹ » filée par Marcel Achard permet de mettre en évidence la dualité fondamentale d'Hollywood, à la fois infernale et paradisiaque, caractérisée par son éloignement (spatial, moral, mythique) et pourtant familière pour le spectateur français, qui reconnaît ses stars et ses situations dramatiques. La dimension mythique synthétise cette dualité, en renvoyant à un lointain passé archaïque et barbare, tout en manifestant la

permanence d'un imaginaire greco-biblique, et de son expression poétique. Marcel Achard en est le messenger. Témoin revenu du « Paradis » et de « l'Enfer », poète épique capable de chanter la divine comédie hollywoodienne, il va peindre une ville qui « est devenue comme une espèce de rêve » et faire revivre ses « habitants [qui] restent des ombres pour le public¹². »

7. Sa position d'intermédiaire privilégié est rappelée ponctuellement : collaborations avec Louis B. Mayer, Irving Thalberg, Darryl Zanuck, Lubitsch et, bien sûr, Maurice Chevalier ; rencontres avec Mae West, Marlene Dietrich, Greta Garbo¹³... Cette position est précieuse, puisqu'elle le distingue de la plupart des auteurs français.
8. Enfin, l'évocation d'Hollywood offre l'opportunité de forger une fiction auctoriale, pourtant instable au point de laisser échapper de curieux repentirs. Dans la conférence de 33 pages, une importante omission se révèle *in fine* d'autant plus frappante que Marcel Achard prend soin d'annoncer, après le long préambule présentant la dualité et le caractère hors-norme de la ville, les aspects qu'il entend aborder. Il s'agit pour l'essentiel des « gens de cinéma » composant la « faune » hollywoodienne :

Depuis le financier jusqu'au figurant, en passant par les stars, les producteurs, les metteurs en scène et les auteurs.

J'essaierai de les étudier les uns après les autres¹⁴.

9. À l'exception d'une catégorie dont l'absence va s'avérer significative, il va respecter pour l'essentiel ce programme exhaustif. Il commence par proposer une cartographie des grandes sociétés de production, en précisant leurs caractéristiques ainsi que les financiers qui les dirigent : juifs (Marcel Achard le souligne lourdement en énumérant leurs patronymes afin de montrer qu'ils « se ressemblent¹⁵ », idée reprise au début de la version théâtrale du *Corsaire*, dont l'action se situe à Hollywood¹⁶) et supérieurement intelligents, « ils sont plus importants que tous les autres. Ce sont les véritables artistes du cinéma¹⁷ ». Puis « après les financiers, dans la réalité – mais bien avant eux, dans l'esprit du public, viennent les stars¹⁸ ». Marcel Achard se place d'ailleurs du côté du public en consacrant aux acteurs et actrices le plus long développement, soit une dizaine de pages au cours desquelles il commence par évoquer leur destin nécessairement tragique : « dévorées¹⁹ » par Hollywood, menacées par l'oubli. À son auditoire, pourtant venu découvrir l'envers du décor, Marcel Achard propose une évocation stéréotypée du star-system, en alignant les formules convenues :

Toutes ces étoiles sont filantes.

Et la plupart d'entre elles ont une fin de vie d'autant plus horrible que le début en avait été brillant.

C'est pourquoi on peut les admirer sans envie.

D'ailleurs, leur vie n'est pas ce qu'un vain peuple pense²⁰.

10. Il participe ainsi par ses conférences, au même titre que les autobiographies ou les publications populaires qui fleurissent au cours des années trente, à la diffusion des topoï attachés à la star : nécessairement double, à la fois déifiée et réifiée par l'industrie hollywoodienne, déchirée entre son identité propre et celle de ses personnages, elle peut sombrer dans l'oubli voire la folie²¹. Les intrigues d'*Une étoile disparaît* et du *Corsaire* respectent cette représentation tragique de la star, assassinée au début du premier film, hantée par la mort du personnage qu'elle incarne dans le second. Autrement dit, la conférence dévoile au public un envers qu'il connaît déjà, soit que l'expérience du praticien ait confirmé la pertinence d'un stéréotype digne d'être promu au rang d'archétype, soit que Marcel Achard préfère en exploiter la puissance évocatrice plutôt que de le remettre en cause. Il illustre son propos en décrivant la manière dont les plus grandes stars incarnent justement un type. Will Rogers « représente exactement l'Américain moyen²² », Maurice Chevalier a permis de renouveler le type du Français grâce à son charme²³, Marlène Dietrich s'impose sur l'écran comme une beauté inhumaine soigneusement construite par l'actrice et son mentor. Marcel Achard note le caractère paradoxal de cette construction, dans une rare tentative pour échapper à une stéréotypie prégnante : Marlène est sur l'écran ce qu'elle paraît dans la vie. Simplement, « pour retrouver à l'écran son visage, pour que soit perçue cette pâleur et cette transparence, elle doit se maquiller outrageusement. Pour retrouver sa beauté, il faut qu'elle se défigure²⁴ ». Marcel Achard a d'ailleurs pu découvrir cette incroyable reconstruction – plutôt que métamorphose – en assistant au tournage de *La Femme et le Pantin*, dont il proposera une critique assassine à sa sortie en lui reprochant sa fausseté²⁵.

11. Puis, troisièmes par ordre d'importance au sein de la hiérarchie hollywoodienne, viennent les producteurs exécutifs, et notamment « les grands producteurs [qui] choisissent eux-mêmes leur histoire, leurs vedettes, leurs auteurs²⁶ ». Marcel Achard exprime alors toute son admiration pour Irving Thalberg et Darryl Zanuck, dont il salue l'énergie, l'érudition et la sensibilité²⁷. Enfin, il conclut son parcours par les « auteurs » (c'est-à-dire les scénaristes pour tous ceux qui, comme lui ou son confrère et ami Henri Jeanson, considèrent que l'essentiel du film est cerné dès l'écriture²⁸). « Manœuvre de la pensée », « terrassier de l'invention », le scénariste est, avec la star, l'autre figure dévorée par le moloch

hollywoodien, à ceci près que le destin de la star est connu de tous, alors que l'auteur demeure dans l'ombre : « la vie des auteurs à Hollywood est évidemment un long martyre²⁹ », dont l'ultime supplice a lieu pendant les story-conferences. Marcel Achard souligne leur position subalterne par un long dialogue entre les producteurs et l'auteur³⁰, dont il reprendra certains aspects pour composer la première scène du *Corsaire* : succession rapide des répliques, caractérisation stéréotypée (la judéité, le cigare) du producteur, joué par Dalio lors de la création de la pièce, hiérarchisation des responsabilités³¹. Le drame proposera pourtant une représentation plus complexe que la conférence. Dans *Le Corsaire*, il ne s'agira plus pour le producteur et ses auteurs de composer un ahurissant récit mélodramatique, mais de produire un film qui demeure fidèle aux reliques venues du passé (journal de bord, coffre)³². Et les auteurs auront voix au chapitre, ce qui n'est pas le cas dans la saynète satirique narrée au cours de la conférence.

12. L'organisation hollywoodienne décrite par le conférencier possède donc des caractéristiques assez nettes. Elle est pyramidale, même si son sommet apparent (les stars placées au pinacle par le public) et sa base obscure (les auteurs méprisés, les « vers luisants » dans la conférence de 1932) partagent un destin tragique. Au centre, les producteurs – financiers et producteurs exécutifs – sont les seuls dont la situation paraisse enviable, et même digne d'admiration : ce sont des figures dynamiques, à la fois acteurs de leur destin et créateurs, à tel point que Marcel Achard les présente comme les « seuls véritables artistes ». Par de nombreux aspects, les « grands producteurs » empiètent d'ailleurs sur les attributions des scénaristes : choix des histoires à partir des propositions des comités de lecture, choix des scénaristes³³, recherches documentaires une fois qu'a été retenue une histoire, orientation du projet en fonction des attentes du public³⁴... Ils sont « l'âme³⁵ » des story-conferences. Il est donc logique, comme le notera Marcel Achard en 1936³⁶, que les metteurs en scène les plus respectés ambitionnent de devenir producteurs, cumulant du même coup les principales responsabilités actoriales (coordonner la production, orienter l'écriture, réaliser, intervenir lors du montage).
13. Mais justement, où sont passés les réalisateurs dans la conférence de 1935 ? Bien qu'ils aient été annoncés en préambule parmi les « gens de cinéma » que le conférencier promettait d'évoquer, leur fonction n'a jamais été précisée au cours de cette longue conférence, si ce n'est pour indiquer en passant, en une phrase, que « le metteur en scène, parfois³⁷ », peut être présent lors des story-conferences.

14. Une phrase sur trente-trois pages : l'omission est d'autant plus significative qu'une quarantaine d'années plus tard, Marcel Achard écrira un conte inédit dans lequel le scénariste-mage parvient à transformer directement ses scénarios en pellicule, grâce à un tour de magie³⁸. L'effacement du réalisateur ou le rêve d'une caméra soumise au scénario se retrouvent sur cinquante ans, alors même que l'apport du réalisateur est reconnu dans de nombreuses critiques publiées par Achard des années vingt à trente. Si le journaliste fait montre d'une certaine objectivité, le conférencier propose des fictions, au même titre que le conteur ou le scénariste. Et c'est à l'aune d'un imaginaire, plutôt que d'une réalité factuelle, qu'il convient de les apprécier.

Une étoile disparaît (1932)

15. L'intrigue d'*Une étoile disparaît* est lancée par le meurtre du personnage de la Star, annoncé dès le titre. Pour la première fois, un film est tourné à partir d'un scénario original de Marcel Achard, qui l'a écrit dans le cadre de son contrat d'exclusivité avec la Paramount. Son réalisateur est le frère de William Wyler, Robert Wyler crédité sous le nom francisé de Robert Villers³⁹. Même si l'action d'*Une étoile disparaît* se situe dans un studio français fictif (« Luminax Films »), le patronyme de la star (Liane Baxter) comme le matériel publicitaire destiné à la promotion du film associent celle-ci à un imaginaire plus hollywoodien que français. Le film est bien sûr tourné dans les studios français de la Paramount, contexte hybride dont s'inspire le scénario réflexif. Enfin, le découpage technique, supervisé par Achard, emploie un lexique technique anglo-saxon.
16. Deux versions successives, mais incomplètes, de ce découpage technique sont présentes dans le fonds Achard : trente-neuf pages pour la première version, couvrant presque entièrement les trois premières séquences⁴⁰ ; onze pour la seconde version, correspondant à une partie de la première séquence⁴¹. Leur comparaison témoigne surtout d'un resserrement du dialogue. Cette accélération du rythme est revendiquée par le scénariste qui souhaite rompre avec ses précédentes productions en ne visant cette fois « qu'un but : amuser le public » et en proposant « moins de dialogue que dans les autres films et beaucoup de mouvement⁴² », dans la droite ligne d'un cinéma américain dont il vante la célérité à travers ses critiques.
17. Le récit se situe entièrement dans le cadre d'un studio de cinéma. Il propose un jeu pirandellien confrontant l'endroit et l'envers d'un tournage, des rôles et des identités. Comme dans les conférences, la mythologie hollywoodienne est convoquée puis adaptée à un contexte français parce

qu'elle illustre exemplairement l'alliance de l'artifice et de sa fabrication, du mensonge et de la violence. Le premier plan expose clairement cet enjeu réflexif. Une caméra filme une caméra. Le plan se fait miroir :

FADE IN

CLOSE UP d'une caméra. Camera TRUCKS BACK. On voit tout le studio. C'est le matin. Les sunlights sont déjà allumés. Sur la caméra, préparant son travelling, on voit Ricot, le camera-man, et derrière lui, tirant la caméra, deux ou trois machinistes.

Claudius entre dans le champ. C'est l'assistant metteur en scène. Il est jovial et sympathique. Il n'a pas résisté au désir de porter le costume type des assistants metteurs-en-scène : knickers, pull-over impressionnant, le tout à carreaux⁴³.

18. L'argument exploite ensuite ces prémisses méta-cinématographiques en les associant à la structure efficace d'un film policier. Nous l'avons reconstitué à partir de trois sources : les découpages techniques partiels, ce qui explique que les trois premières séquences soient synthétisées avec davantage de précision ; la novélisation publiée dans *Ciné-magazine*⁴⁴ ; et le résumé proposé par le site de l'A.F.I.⁴⁵. Chaque fois que nous évoquons « le film », il s'agit du film dans le film, ou film diégétique :

19. I. Claudius, l'assistant metteur-en-scène, et Ricot, le cameraman, préparent une journée de tournage du film *La Rose de Paris*. Santerre, le metteur en scène est furieux : la Star, Liane Baxter, est en retard. Dans sa loge, Liane est d'une humeur exécrationnelle. Sur le plateau, elle vérifie l'éclairage, écoute les directives du réalisateur. Première prise : Liane, accompagnée par un orchestre, chante. Seconde prise : elle prend le verre d'eau tendu par son assistante (Rosine), reprend la chanson mais s'interrompt, foudroyée. L'assistant pense qu'elle a joué prématurément la scène d'empoisonnement prévue par le scénario. Le docteur constate qu'elle est morte empoisonnée.

20. II. Les acteurs (Meg Lemonnier, Henri Garat, Noël-Noël, Edwige Feuillère...) jouant leurs propres rôles sont attablés au bar du studio. Ils formulent des hypothèses : qui est coupable ?

21. III. Les acteurs et les membres de l'équipe technique n'ont pas quitté le studio. Le producteur, très inquiet, exprime sa joie quand il apprend que la seule séquence qui n'a pas pu être tournée – le baiser final – pourra l'être grâce à une doublure. L'inspecteur Hulot arrive. Le verre d'eau est passé de main en main : autant de suspects. Les soupçons de l'inspecteur se portent sur l'acteur interprétant le Traître qui empoisonne l'héroïne dans le film. Rosine révèle que Liane a mangé des bonbons envoyés par un admirateur

anonyme : c'est Ricot qui, pour s'innocenter, en mange, et s'effondre. On le croit mort ; il n'est qu'évanoui. Le réalisateur propose à l'inspecteur de l'engager dans son prochain film pour jouer un malfrat. Arlette, interprète du rôle de l'Ingénue, s'accuse du meurtre [fin du découpage technique]. Mais la costumière a entendu une dispute entre Liane et Roland : il est arrêté.

22. Rosine, amoureuse de Roland, ne croit pas à sa culpabilité. Elle mène l'enquête et suspecte Santerre, autre amant de Liane. Ricot, à qui elle a confié ses soupçons, questionne Santerre, qui le tue.
23. Rosine suggère à l'inspecteur de regarder le dernier plan tourné par Liane : il révèle que Santerre a empoisonné le verre. Il est arrêté.
24. Le dernier plan du film est tourné par Roland et une doublure : c'est Rosine, qui joue le baiser final avec celui qu'elle aime.
25. Au-delà du pirandellisme prégnant, influence récurrente dans les pièces comme dans les scénarios écrits par Marcel Achard, le théâtre baroque shakespearien est également convoqué : Santerre, le réalisateur, est un chef déchu dont le patronyme éveille le souvenir du roi Jean ; surtout, l'assistant prénommé Claudius, le verre empoisonné bu par la Star ainsi que les jeux de miroir évoquent *Hamlet*, donc la plus célèbre des mises en abyme théâtrales.
26. Quant aux acteurs interprétant leurs propres rôles, ils demeurent éloignés du plateau et du drame, cloîtrés dans le bar du studio, espace intermédiaire entre le plateau où se crée la fiction et le monde social. Assignés à la position passive de spectateurs, ils en sont réduits à émettre des hypothèses illustrées par des plans représentant les suspects, la mise en abyme se déployant sur quatre niveaux : le spectateur réel ; jouant leurs propres rôles, les acteurs-spectateurs ; les acteurs-personnages stéréotypés rejouant ou déjouant dans leur univers diégétique les rôles et situations qu'ils viennent d'interpréter pour le film dans le film.
27. Grâce à ce dispositif complexe renforçant l'effet de distanciation, le scénario pointe une série de clichés et parfois les renverse ou les met à distance. Dans la conférence de 1932, Achard revendiquait la reprise de figures stéréotypées dans ses scénarios, par souci du rythme : il ne faut pas perdre de temps à caractériser des personnages trop complexes, le spectateur de cinéma se montrant plus impatient que son homologue au théâtre⁴⁶. Dans les coulisses et sur le plateau, défile donc une série de types appartenant à la mythologie du cinéma : Star, starlettes, producteur ou réalisateur. Ils synthétisent des caractéristiques reprises par Marcel Achard non seulement

dans ses conférences mais également dans ses fictions consacrées au cinéma, dans ses articles, et parfois dans sa correspondance privée. Mais ici, les personnages créent leurs propres stéréotypes, parfois empruntés au contexte hollywoodien, jusque dans la représentation conventionnelle de Paris. En voici quelques-uns : l'assistant, Claudius, « n'a pas résisté au désir de porter le costume type des assistants metteurs-en-scène⁴⁷ » ; les figurantes sont des « platine blondes⁴⁸ » imitant Jean Harlow. De même, le décor disposé derrière l'actrice est un panorama parisien auquel ne manque qu'un détail pittoresque : in extremis, le « machiniste arrive portant sous le bras une minuscule tour Eiffel, qu'il va disposer dans le décor, derrière la fenêtre⁴⁹ ». Dix ans auparavant, Marcel Achard avait justement consacré un article intitulé « L'idée que les Américains se font de Paris⁵⁰ » à la réduction très hollywoodienne de la Ville-Lumière à quelques motifs pittoresques. Les deux films auxquels il participera aux États-Unis n'y feront pas exception. Mais c'est la figure de la Star féminine qui illustre le mieux ce jeu avec les stéréotypes, et les références hollywoodiennes, en particulier quand elle interprète la chanson « Un grand bonheur va m'arriver » composée par Lionel Cazaux (musique) et Marcel Achard (paroles)⁵¹.

28. L'ironie déployée au cours de cette séquence musicale se révèle particulièrement insistante. Pour que le ciel « paraisse bleu », il faut un filtre de mica tandis que le « grand bonheur » attendu sera la mort... Au-delà des effets d'annonce, trop explicites pour ne pas être parodiques, la Star est associée à un oiseau mécanique manipulé par un technicien caché dans les coulisses, analogie d'autant moins fortuite qu'après sa mort, la main de Liane tombe à côté du volatile factice « qui continue à picorer⁵² ». Avant le drame, un autre gros plan isolait le miroir brisé par la Star, annonciateur de sa mort, mais également d'une traversée des apparences⁵³. Le film s'ouvrait sur un plan-miroir, mais le spectateur attend que lui soient dévoilés aussi bien l'endroit que l'envers du miroir, que le stéréotype soit retourné, quitte à produire un autre stéréotype. Ici, la confrontation entre l'endroit – l'image lumineuse de la Star incarnant un lyrisme de pacotille – et l'envers – les coulisses, la mort, l'analogie entre la vedette féminine et un objet mécanique – est violente, si ce n'est misogyne, dans la droite ligne de la trentaine de films prenant, au cours des années trente, le cinéma pour thème⁵⁴. *Une étoile disparaît* innove néanmoins en sanctionnant par le meurtre l'hybris d'une star féminine menaçant, comme dans la plupart des films réflexifs de la période, le pouvoir masculin⁵⁵. Faut-il y voir, comme le suggère Colin Crisp, une manifestation des sentiments ambivalents des scénaristes et réalisateurs vis-à-vis de la puissance croissante des stars féminines⁵⁶, et partant vis à vis d'une mythologie hollywoodienne qu'elles incarnent, dans *Une étoile disparaît* comme dans *Le Bonheur* (1934) de

Marcel L'Herbier, mieux qu'aucune autre figure (patronyme anglo-saxon, artificialité, puissance, alliance de lumière et de morbidité) ?

29. En dépit, ou plutôt à cause de son ambivalence, la Star, jalouée par les femmes et désirée par les hommes, demeure longtemps centrale. Dès la première scène, elle est associée littéralement à la lumière éblouissante des projecteurs⁵⁷. Comme Marlene Dietrich, la Star construit son image et modifie l'éclairage : Liane exige « un reflet derrière [s]es cheveux, genre Madone », puis que l'arrière-plan parisien devienne crépusculaire afin de ne pas concurrencer sa propre photogénie⁵⁸. Créature de lumière, elle bascule brutalement de l'éclat aux ténèbres, de l'hyper-visibilité à l'invisibilité à tel point que, écrite en rouge et soulignée par le scénariste, une consigne exige qu'après sa mort, « on ne voit plus jamais [son] cadavre⁵⁹ », qui devra demeurer hors-champ, être caché par un des acteurs ou se réduire à une abstraite forme lumineuse⁶⁰. Son érotisme est également exploité. Pour sa première apparition, elle est « presque entièrement dévêtue », mais à cet érotisme se mêle d'emblée une aura de violence car elle est « dans un état de fureur indicible⁶¹ ». Semblable à une divinité antique, elle est à la fois désirable et ombrageuse. Comme dans *Le Bonheur*, l'actrice est fascinante et effrayante, mélange instable qui peut être le moteur du crime⁶². Son éclat est donc éphémère, et elle sera remplacée par son assistante qui attendait patiemment dans l'ombre.
30. Étrangement, le scénariste ne se projette pas à travers un alter-ego diégétique, alors que toutes les autres professions cinématographiques s'incarnent à travers des personnages. Il se contente, comme un narrateur extra-diégétique, de distribuer les scènes, les répliques, les axes de caméras afin de composer des analogies ou des contrepoints. Indifférent au drame, le producteur diégétique est quant à lui une figure cynique, uniquement préoccupée de rentabilité financière. Quand il apprend que la dernière séquence pourra être tournée grâce à une doublure, il est « fou de joie », suscitant « le regard réprobateur des autres⁶³ ». Pourtant, sa caractérisation liminaire précise qu'« il est très chic et pas du tout ridicule. C'est son désespoir seul qui est comique⁶⁴ ». De même, quand la Star chantait devant un chromo parisien, le scénario prévenait : « mais pas ridicule, charmante⁶⁵ ». Le scénariste demande donc à son réalisateur et à ses interprètes d'atténuer les contours d'une caricature qu'il a lui-même esquissée, d'échapper à une facilité qui lui a permis de dessiner des figures nettement reconnaissables pour le spectateur mais qui peuvent limiter la portée du film.
31. Ainsi, le scénario appelle une opposition, sollicite un adversaire. Il l'incarne d'ailleurs en présentant le réalisateur comme un être de conflit, transposant

l'anecdote biographique responsable de l'échec du premier projet hollywoodien. Santerre désigne immédiatement l'objet de son courroux : la Star⁶⁶. Marcel Achard choisit de présenter une évidence – le réalisateur violent se déclare hostile à sa future victime – pour mieux en détourner un spectateur qui a trop bien appris à se méfier des évidences et des stéréotypes : la cruauté est une caractéristique régulièrement associée au réalisateur dans les films des années trente⁶⁷.

32. L'ironie de la fable s'exprime suprêmement dans sa conclusion : le réalisateur va être trahi par le plan dont il a organisé le tournage. Faute de découpage technique, il n'est pas possible de savoir comment ce plan dénonce le coupable : reflet, arrière-plan... Le cinéaste fait le vide autour de lui mais est ultimement trahi par son œuvre : le film diégétique documente le tournage au point d'en révéler les coulisses les plus sordides. Ainsi, si le scénariste-personnage est curieusement absent d'*Une étoile disparaît* (1932), dominé par le conflit entre le metteur-en-scène et la Star, l'exacerbation de ce conflit (le premier assassine la seconde) signale pourtant que la fiction peut servir d'exutoire pour le scénariste réel. Dans la pièce *Le Corsaire* (1938) comme dans son adaptation, dont le tournage a été interrompu par la guerre, ce sera l'inverse : s'il y a deux scénaristes (Cadwell et Rickard dans la pièce située à Hollywood ; Guérin et Le Hertois dans le film transposé en France), aucun cinéaste n'est présent. Une constante, donc : le scénariste et le cinéaste ne pouvant cohabiter dans la fiction, la présence de l'un semble exclure celle de l'autre.
33. Après la réception mouvementée d'*Une nuit à l'hôtel*, *Une étoile disparaît* est bien accueilli par le public et la critique⁶⁸. Cette fois-ci, Marcel Achard a su évaluer le degré de subtilité attendu d'un film de divertissement, alignant dialogues explicites et stéréotypes rassurants, invitant à jouer leur propre rôle des vedettes familières du public et qui lui servent de relais en commentant l'action. La reprise des codes du film policier et de la mythologie hollywoodienne renforce encore ce sentiment de familiarité et permet au scénariste d'atteindre le but annoncé : amuser, quitte à se montrer moins ambitieux que dans ses précédentes productions⁶⁹. Quant aux références plus savantes, shakespeariennes et pirandelliennes, les premières sont déjà connues d'un public relativement large tandis que les secondes ne tarderont pas à l'être, grâce aux adaptations tirées du maître italien et à la diffusion d'une partie de ses thématiques.
34. En définitive, les représentations inspirées à Marcel Achard par son expérience hollywoodienne, et avant cela par son expérience de spectateur et critique, témoignent de son imaginaire autant, voire davantage, que de la

réalité d'un système. À la fois satiriques et nostalgiques, elles sont tiraillées entre un certain nombre de constats (la toute-puissance du producteur, la fragilité du scénariste, la prégnance des cadres génériques) et des utopies nourries d'expériences autobiographiques, qu'il s'agit parfois d'exorciser. De ce point de vue, deux figures occupent des positions particulièrement instables. Les Stars sont à la fois omniprésentes et menacées par la disparition. Quant aux scénaristes, c'est-à-dire (en vertu de la terminologie et des revendications partagées à l'époque par la majorité des scripteurs) les « auteurs », si Achard doit admettre la position subalterne que leur impose l'appareil de production américain, il imagine pourtant une série de dispositifs destinés à en célébrer la puissance : évacuation du cinéaste (absent ou criminel) ou magie d'un scénario capable de se transmuier en image sans avoir à passer par la phase de tournage (c'est le cas dans la pièce *Le Corsaire*, dans son adaptation cinématographique ou dans la fable *Capitaine Bernheim*). Enfin, il faut noter que le système de production français, dont Marcel Achard lui-même admet qu'il demeure plus favorable au scénariste, n'aura pourtant jamais suscité une mythologie suffisamment forte pour pouvoir l'inspirer. Quand il écrit pour Édith Piaf une comédie musicale scénique, *La Petite Lili* (1951), qui connaîtra un certain succès, ce sont une fois de plus les codes, les figures (gangsters américains ou femme fatale) et l'esthétique d'un genre spécifiquement hollywoodien, le film noir, qui sont convoqués. La distance alimente la fascination tout en participant à la réflexivité du projet, en autorisant des jeux de superposition : entre des figures hollywoodiennes et un arrière-plan français, entre la fantaisie du musical et la violence du film noir (hybridité qui se retrouve dans *The Band Wagon / Tous en scène* (1953) deux ans plus tard), entre théâtre et cinéma. Cette réflexivité constitue une constante de l'œuvre dramatique puis cinématographique achardienne, depuis ses manifestations les plus démonstratives (sa carrière est lancée par le succès de *Voulez-vous jouer avec Moâ ?* (1923) qui enferme la ronde des amours sur une piste de cirque) jusqu'aux plus subtiles : la pièce *Domino* (1932) comme le film *Madame de...* (1953), dont Achard est le dialoguiste et le co-scénariste, proposent des réflexions complexes sur la construction des identités et la notion de représentation.

Bibliographie :

Achard Marcel, « Le cinéma à vol d'oiseau » publié dans *Les Grandes Conférences de l'aviation au Petit Palais, Souvenirs et récits contés le 19 décembre 1933*, Paris, Éditions du comité des œuvres sociales de l'armée de l'air, 1934.

Achard Marcel, « Le Corsaire » (1938), dans *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942.

Amossy Ruth, « L'autobiographie des stars hollywoodiennes », *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991.

Barnier Martin, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », dans *Hollywood, les connections françaises*, Christian Viviani (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, coll. Cinéma & Cie, 2007.

Bishop Thomas, *Pirandello and the French Theater*, New York, New York University Press, 1960.

Choukroun Jacques, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, Une histoire économique, 1928-1939*, AFRHC, 2008.

Crisp Colin, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

Crisp Colin, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.

Giret Noëlle, « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », dans *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Emmanuelle Toulet (dir.), Paris, BnF, 1995.

Jeancolas Jean-Pierre, Meusy Jean-Jacques, Pinel Vincent, *L'Auteur du film - description d'un combat*, Paris, SACD - Institut Lumière / Actes Sud, 1996 (recherches documentaires par Laurent Véray).

Notes :

¹ BnF, fonds Achard, 4-COL-101 (9, 11). Contrat daté du 23 mars 1931, rédigé par le secrétariat de la Paramount, signé par Marcel Achard.

² Avec Jacques Deval, ils font partie des rares dramaturges français engagés pour travailler à Hollywood : Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 175.

³ BnF, fonds Achard, Cinéma / COIC Cinémathèque - Scénarios à trier - Divers à trier, Hollywood. Contrat rédigé par la Paramount France, daté du 3 septembre 1931.

⁴ Martin Barnier, « Versions multiples franco-américaines à Hollywood et à Joinville », dans *Hollywood, les connections françaises*, Christian Viviani (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, coll. Cinéma & Cie, 2007, p. 44.

⁵ Marcel Achard, « Le Corsaire » (1938), dans *Théâtre de Marcel Achard : Mademoiselle de Panama, Le Corsaire, Pétrus*, Paris, Gallimard, NRF, 1942.

⁶ Jacques Choukroun, *Comment le parlant a sauvé le cinéma français, Une histoire économique, 1928-1939*, AFRHC, 2008, p. 29.

⁷ BnF, fonds Achard, Écrits – Articles – Conférences : Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau. Marcel Achard, Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 4. Une partie de son contenu est repris dans l'article « Le cinéma à vol d'oiseau » publié dans *Les Grandes Conférences de l'aviation au Petit Palais, Souvenirs et récits contés le 19 décembre 1933*, Paris, Éditions du comité des œuvres sociales de l'armée de l'air, 1934, p. 5-19.

⁸ BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau. Prospectus « Les Mystères d'Hollywood ».

⁹ BnF, fonds Achard, Écrits - Articles-Conférences - Hollywood, Le cinéma à vol d'oiseau. Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien, datable de 1935, 33 ff.

¹⁰ Ibid., p. 1.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., p. 7-22.

¹⁴ Ibid., p. 5.

¹⁵ Ibid., p. 6.

¹⁶ Marcel Achard, « Le Corsaire », p. 94.

¹⁷ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 6 [c'est l'auteur qui souligne].

¹⁸ Ibid., p. 10.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ruth Amossy, « L'autobiographie des stars hollywoodiennes », *Les Idées reçues*, Paris, Nathan, 1991, p. 143-144.

²² Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 11.

²³ Ibid., p. 19-20.

²⁴ Ibid., p. 15.

²⁵ Marcel Achard, « La Femme et le Pantin », *Marianne*, n° 139, 19 juin 1935, p. 11.

²⁶ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 21.

²⁷ Ibid., p. 22-23.

²⁸ Le passage au parlant marque le retour en force des adaptations et des auteurs-dramaturges. Tandis qu'une partie de l'avant-garde littéraire demeure nostalgique d'un mutisme idéalisé, certains écrivains souhaitent exploiter les ressources du cinéma parlant et en devenir les auteurs reconnus. Les critiques venus du théâtre, comme Achard, Steve Passeur, ou Henri Jeanson, font logiquement partie des seconds : le cinéma parlant est avide de pièces à adapter, de dialogues frappants créés par d'habiles praticiens. La SACD, présidée après la Seconde Guerre mondiale par Marcel Pagnol, porte ces revendications. Voir notamment, à ce propos : Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'Auteur du film - description d'un combat*, Paris, SACD - Institut Lumière / Actes Sud, 1996 (recherches documentaires par Laurent Véray).

²⁹ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 27.

³⁰ Ibid., p. 24 bis à 27 quinquies.

³¹ Marcel Achard, « Le Corsaire », I, 1, p. 93-112.

³² Ibid., p. 96-97.

³³ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 21. C'est l'auteur qui souligne.

³⁴ Ibid., p. 25.

³⁵ Ibid., p. 27.

³⁶ Marcel Achard, « Anthony Adverse », *Marianne*, n° 209, 21 octobre 1936, p. 11.

³⁷ Conférence dactylographiée consacrée au cinéma hollywoodien (33 ff.), p. 27.

³⁸ BnF, fonds Achard, Écrits – articles et conférences (1). Marcel Achard, « Capitaine Bernheim (?) », texte écrit après 1971, p. 20.

³⁹ Axel Madsen, *William Wyler, the authorised biography*, New York, Thomas Y. Crowell, 1973, p. 102.

⁴⁰ BnF, fonds Achard, Cinéma C-E. Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version (42 ff.).

⁴¹ BnF, fonds Achard, Cinéma C-E. Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, seconde version (12 ff.).

⁴² Marcel Achard, entretien avec Louis Saurel, « Un nouveau film de Marcel Achard : Une étoile est morte », *Cinéma*, n°183, 21 avril 1932, p. 330 (pagination dans le recueil conservé à l'Institut Lumière).

⁴³ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.

-
- ⁴⁴ Jean Valdois, « Une étoile disparaît », *Ciné-magazine*, n° 9, 12^e année, septembre 1932, p. 49-53.
- ⁴⁵ Résumé d'*Une étoile disparaît* proposé par le site de l'A.F.I. URL : <http://www.afi.com/members/Catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=8429> [consulté le 15 août 2017].
- ⁴⁶ Conférence dactylographiée sur le cinéma et le théâtre, datée de 1932, p. 6.
- ⁴⁷ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 3.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 2.
- ⁵⁰ Marcel Achard, « L'idée que les Américains se font de Paris », *Bonsoir*, n° 1267, 25 juillet 1922, p. 3.
- ⁵¹ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 15-16.
- ⁵² *Ibid.*, p. 21.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 17.
- ⁵⁴ Colin Crisp, *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929-1939*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, p. 110-111.
- ⁵⁵ Après *une Étoile disparaît* (1932), deux autres films français – *Le Bonheur* (1935) et *La Treizième Enquête de Grey* (1937) – organisent leur action autour de l'assassinat d'une star de cinéma. Le dernier film est adapté d'une pièce créée le 10 février 1932, donc contemporaine de l'écriture du scénario : Achard a pu s'en inspirer.
- ⁵⁶ Colin Crisp, loc. cit.
- ⁵⁷ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 1.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.
- ⁶¹ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, seconde version, p. 6.
- ⁶² Christian Viviani, « Bonheur de théâtre, bonheur de cinéma », intervention dans le cadre du colloque consacré à Henry Bernstein à l'I.M.E.C., 9 novembre 2016.
- ⁶³ Découpage technique d'*Une étoile disparaît*, première version, p. 28.
- ⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.
- ⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.
- ⁶⁷ Colin Crisp, op. cit., p. 187.
- ⁶⁸ Noëlle Giret, « Marcel Achard : le cinéma n'est pas le théâtre », dans *Le Cinéma au rendez-vous des arts, France, années 20 et 30*, Emmanuelle Toulet (dir.), Paris, BnF, 1995, p. 197.
- ⁶⁹ Louis Saurel, art. cit.