

*Viviane Romance et Edwige Feuillère
ou l'ingérence de deux actrices populaires
dans le cinéma français de l'Occupation (1940-1944)*

Claire Daniélou



Nombreux sont les acteurs qui veulent tâter de la mise en scène, depuis Fernandel jusqu'à Viviane Romance (j'anticipe à demi), en passant par Fresnay et Blanchar¹.

Quand Arthur Hoérée critique dans *Comedia* le deuxième film de l'acteur Pierre Blanchar, il fait le parallèle entre cette réalisation et celles d'autres comédiens, tels que Fernandel et Pierre Fresnay, et joint à cette comparaison l'actrice Viviane Romance. Bien que cette dernière n'a pas alors « tâté de la mise en scène » – et qu'elle ne signera de son nom aucun film – il la juge susceptible de vouloir elle aussi passer derrière la caméra. Il rend ainsi compte d'une des craintes de la critique cinématographique de la période : l'influence croissante des acteurs et des actrices dans l'élaboration des films.

La fragilité économique de l'industrie cinématographique contribue à un renouvellement à marche forcée de la profession, exacerbé par l'éviction du personnel juif, des techniciens aux producteurs, notamment à partir des lois portant statut des Juifs d'octobre 1940. Le départ de réalisateurs importants, tels que Julien Duvivier, Jean Renoir, Jacques Feyder, René Clair ou Pierre Chenal, pèse aussi sur l'atmosphère de crise que connaît le secteur. De futurs personnages-clefs de l'histoire du cinéma français tirent alors leur épingle du jeu : les débuts de cinéastes de Robert Bresson, d'Henri-Georges Clouzot ou la reconnaissance un peu plus tardive de Claude Autant-Lara sont par exemple bien connus.

Ce contexte chamboulé est aussi propice aux ambitions de certains artistes. Les producteurs mettent davantage les vedettes au cœur de leurs projets, pour en limiter les risques commerciaux. S'élaborent alors des stratégies pour les

¹ Arthur Hoérée, « Un seul amour », *Comedia*, 4 décembre 1943, p. 4.

intégrer dans la conception des films, soit en leur confiant la réalisation, soit en leur donnant une grande part dans la production. Mais cette implication grandissante ne se concrétise pas de la même manière pour les acteurs et pour les actrices. Si le cinéma français comptait déjà des réalisatrices avant-guerre, d’Alice Guy à Germaine Dulac, en passant par l’actrice Musidora, l’Occupation se distingue comme un intervalle où les femmes sont totalement absentes de l’exercice de la mise en scène. Jacqueline Audry est encore assistante réalisatrice et c’est seulement à l’extrême fin de la période qu’elle commencera à travailler sur son premier film, *Les Malheurs de Sophie*. La double casquette d’« acteur-réalisateur » reste exclusivement l’apanage de quelques vedettes masculines au cours de ces années. Pour autant, les actrices parviennent peut-être mieux que d’autres femmes du secteur à outrepasser leur fonction première pour s’immiscer dans la création cinématographique.

Examiner la place des actrices de cette époque dans la création collective du film implique en partie de remettre en question ce qu’on considère comme le champ traditionnel de l’autorité et de la paternité d’une œuvre. C’est aussi s’interroger sur ce que peut recouvrir le statut d’auteur, tant dans des domaines reconnus de cette autorité (réalisation, scénario, production) que concernant l’implication dans des choix de distribution ou de costumes. Dans *L’Acteur de cinéma*, Jacqueline Nacache écrivait que « la prise du pouvoir par l’acteur, cependant, est toujours une affirmation d’autonomie² » : imposer ses choix est ainsi pour une actrice une forme d’affirmation de soi comme de ses choix de carrière. Cette affirmation est nécessaire à l’appropriation de l’œuvre et à la revendication d’une quelconque autorité, y compris collective, qui dépasse la propriété de son rôle ou de son personnage. Elle apparaît alors constitutive de la *persona* de ces artistes.

Cette étude de cas réunit les figures de Viviane Romance (1912-1991) et d’Edwige Feuillère (1908-1997), actrices extrêmement populaires au cinéma de la fin des années 1930 et des années 1940. Si elles jouissent alors d’une popularité comparable, leur position au sein du vedettariat et les types d’emploi qu’elles occupent ne les rendent pas interchangeables : la première est la vamp par excellence du cinéma français classique, l’autre incarne l’élégante romantique. Ces deux actrices mettent en œuvre des stratégies différentes afin de dépasser la simple fonction d’acteur-matériau au service du film. L’ingérence dont elles font toutes deux preuve au cours de l’élaboration des films peut aussi s’analyser au prisme du stéréotype de la vedette-diva et de ses présumés caprices, qui nuiraient à la réussite esthétique d’un film ou en modifieraient les intentions. Enfin, des parallèles entre leurs carrières respectives font ressortir combien des opinions misogynes pèsent sur le procès

² Jacqueline Nacache, *L’Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 84.

en légitimité des deux actrices, dont Edwige Feuillère parvient à se démêler grâce à son aura de comédienne de théâtre.

Viviane Romance : outrepasser sa fonction d'interprète pour changer son image d'actrice

« Échapper à un emploi³ »

Nul dans les milieux du cinéma n'ignore plus que la Vénus aveugle prétend modifier à sa guise les scénarii qu'elle doit tourner. D'où lui vient, vous dites-vous, ces soudaines prétentions littéraires ? Vous semblez ignorer qu'elle est l'auteur d'un ouvrage autobiographique auquel elle a donné le titre de « Métier de Vedette »...⁴

Née en 1912, Viviane Romance a commencé très jeune une carrière au music-hall et dans le théâtre de boulevard. Elle joue de nombreux petits rôles au cinéma au début des années 1930, avant d'être remarquée dans *Princesse Tam-Tam* d'Edmond T. Gréville (1935), film qui lui ouvre la voie notamment à *La Belle Équipe* de Julien Duvivier (1936) et au *Puritain* de Jeff Musso (1937), dans lesquels elle s'impose comme la vamp par excellence du cinéma français.

Le climat plus puritain qui règne sur les productions françaises à partir de 1940 met à mal cet ancien emploi. L'heure n'est plus à la représentation de femmes fatales⁵, comme son personnage de Gina, épouse adultère de Charles Vanel brisant l'amitié de ce dernier avec Jean Gabin dans *La Belle Équipe*, et encore moins de « filles » et d'aventurières qu'elle avait aussi incarnées (citons *Naples au baiser de feu* d'Augusto Genina, 1937 ou *La Maison du Maltais* de Pierre Chenal, 1938).

³ Jacques Siclier, « Le cinéma d'Occupation », *La Femme dans le cinéma français*, p. 87 et suiv.

⁴ Georges Beaume, « Chacun son métier », rubrique « Coups de Bec », *Filmagazine*, n° 17, 1^{er} octobre 1941, p. 2.

L'ouvrage mentionné ne semble pas avoir connu de publication et de diffusion auprès du grand public. Il s'agit certainement de la base de *Feu sacré*, scénarisé par Pierre Rocher.

⁵ De fait, sous l'Occupation, alors que les rôles des individus dans la société sont profondément contraints, les stéréotypes classiques ou emplois subissent des transformations, notamment morales, importantes.

Geneviève Sellier et Noël Burch ont analysé ces mutations dans *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, édition revue et augmentée, 2019 (1^{re} éd. 1996). Les rôles de vamp et de femme fatale sont très affectés mais c'est aussi le cas des figures paternelles ou patriarcales, mises à mal par une défaite militaire qui est aussi une défaite virile. Les vedettes se situent à la fois en amont et en aval de ces représentations collectives.

Ce changement d'emploi n'est pas uniquement subi par la comédienne : elle en est aussi à l'origine. Dès 1937, elle construit sa vision de la « vamp à la française », qu'elle définit de la sorte :

[...] je veux d'abord faire mon « nom », devenir une artiste, en France. Ce que j'aimerais jouer ? Un genre de personnage qui n'existe pas dans le cinéma français. Une « vamp », mais pas dans le genre de Marlène. Je voudrais faire quelque chose de spontané, de jeune. Pas de visage creusé, de démarche ondulante, de plumes d'autruche. C'est trop conventionnel. Une « vamp » ? Mais c'est n'importe quelle femme, c'est la petite dactylo qui prend son métro chaque matin, si on la place dans une situation dramatique exceptionnelle. Toutes les femmes peuvent être des femmes fatales⁶.

Au regard de la poursuite de sa carrière, cette interview est programmatique : elle cherche à imposer une vision détournée du personnage dans lequel elle s'est fait connaître. Cette mutation commence dès *La Tradition de Minuit* (Roger Richebé, 1939) et *L'Esclave Blanche* (Marc Sorkin, 1939), deux films qui la portent vers ces rôles plus dramatiques qu'elle appelait de ses vœux. Loin de mettre l'actrice au chômage par rapport à son personnage de prédilection⁷, le contexte lui permet d'imposer son changement de registre. Elle incarne ainsi la contradiction que doivent résoudre de nombreuses artistes féminines de l'époque, contraintes d'adapter leur *persona* antérieure alors que les conditions politiques et sociales promeuvent des figures opposées aux femmes « de mauvaise vie », qui disparaissent de plus en plus des écrans quand ils ne sont pas assez édifiants. Conformément à ce qu'elle entendait jouer quelques années auparavant, Viviane Romance trouve donc une situation propice au développement d'une version infléchie de la vamp, débarrassée de sa dimension intrinsèquement malfaisante.

Entre 1940 et 1944, Viviane Romance tourne six longs métrages : *Vénus aveugle* (Abel Gance, 1940), *Cartacalba, reine des gitans* (Léon Mathot, 1941), *Feu sacré* (Maurice Cloche, 1942), *Une femme dans la nuit* (Edmond T. Gréville, 1943), *Carmen* (Christian-Jacque, 1945) et enfin *La Boîte aux rêves* (Yves Allégret, 1945). Cette importante activité se caractérise par des efforts pour échapper à son image déjà établie, en se concentrant sur des rôles mélodramatiques, et même autobiographique dans le cas de *Feu sacré*. Son principal moyen d'action est alors une intervention directe et quasi-systématique dans la production des films.

⁶ Robert-E. Bré, « Je voudrais être “une vamp à la française” », *Pour Vous*, n° 470, 17 novembre 1937, p. 6.

⁷ C'est le constat effectué par Jacques Siclier, « Le cinéma d'Occupation », *La Femme dans le cinéma français*, *op. cit.*

Vénus aveugle, un des premiers films tournés après l'armistice, apparaît comme un symbole de la mue entamée par l'actrice. Elle y incarne Clarisse, une chanteuse qui prétend être infidèle pour éloigner son amant. En réalité, elle est en train de devenir aveugle et s'efface par abnégation, alors qu'elle découvre qu'elle est enceinte, d'un enfant qui meurt ensuite en bas âge. Son amant épouse une autre femme, avec laquelle il forme un ménage malheureux. La fin du film les voit se réconcilier, et Clarisse recouvre la vue en même temps que l'amour.

Gance, également auteur du scénario, considéra lui-même ce film comme mineur au sein de sa filmographie, notamment du fait des circonstances de production. Selon Roger Icart, les relations difficiles du metteur en scène avec un « producteur inexpérimenté⁸ », Pierre Danis⁹ ont aussi un impact sur le tournage. On peut suggérer que ce dernier, du fait de la position de faiblesse d'Abel Gance (depuis le désastre financier de *La Fin du monde*, 1931), tend à privilégier les demandes de l'actrice vedette à celles du cinéaste. De fait, le film est fortement marqué par l'interventionnisme de l'actrice. La réception du film, qui sort finalement en 1943, est vraisemblablement influencée par la relation de suspicion entre les journalistes et Viviane Romance qui s'est développée au cours des années précédentes : la rubrique « Les P'tits Potins » de *Film magazine* la prend par exemple régulièrement pour cible entre l'automne 1941 et l'été 1942, en moquant notamment ses relations amoureuses et leurs répercussions sur la carrière de l'actrice¹⁰. En mars 1942, l'hebdomadaire marseillais *Artistica* l'accuse même d'avoir été interdite de tournage pour une durée de trois mois par le Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, information totalement fallacieuse¹¹.

Une première marque de l'autorité dont va faire preuve l'actrice dans ses films de la période est sa surreprésentation à l'écran et plus spécifiquement l'excès de gros plans, dans une critique caractéristique de la place des vedettes dans l'économie du cinéma :

⁸ Roger Icart, « Abel Gance, auteur et ses films alimentaires », 1895, *revue de l'AFRHC (Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma)*, n° 31, 2000, p. 19.

⁹ Pierre Danis a pourtant collaboré avec Abel Gance auparavant : il est crédité dans son *J'accuse !* (1918) et joue un aide de camp dans *Napoléon* (1925). Il a aussi été assistant réalisateur d'Augusto Genina sur *Paris-Béguin* (1931), *La Femme en homme* (1931) et *Nous ne sommes plus des enfants* (1934). Malgré le jugement de Roger Icart, *Vénus aveugle* n'est pas sa première expérience dans la production : il a occupé cette fonction dans quatre films entre 1938 et 1940 : *Trois valses* de Ludwig Berger, *Paris-New York* d'Yves Mirande, *Chantons quand même* de Pierre Caron et *Narvisse* d'Ayres d'Aguiar.

¹⁰ Rubrique tenue par Georges Beaume dans *Film magazine*. Sur Viviane Romance, voir particulièrement le n° 18, 15 octobre 1941, p. 12, le n° 21, 1^{er} décembre 1941, p. 12 et le n° 24, 22 décembre 1941, p. 11.

¹¹ Léo Blitz, « Derrière la façade », *Artistica*, n° 1 007, 14 mars 1942, p. 3.

M. Gance – on ne se fût guère attendu à cela de la part de l'autoritaire doyen de nos metteurs en scène – s'est laissé dominer par sa vedette.

Le film, qui voulait surtout des épisodes et des péripéties, ne comporte que des gros plans. Gros plans de Viviane Romance chez l'oculiste, gros plans en bateau, gros plans au cabaret, gros plans avant la cécité, gros plans pendant, gros plans après, profil droit, trois quarts ; gros plans de larmes, gros plans de rires, gros plans de larmes, gros plans en madone, en pécheresse, en jeune mère, en amoureuse, en joyeuse, en lugubre, en lâchée, en reprise, en cheveux, en voile, en mantille, gros plans à la Henner, à la Henri Machin [sic]¹², à la studio d'art. On n'en sort plus.

Viviane Romance éclipse le drame. Le film disparaît sous le portrait¹³.

Ce n'est pas le seul film auquel pourrait s'appliquer ce constat : *Cartacalba, reine des gitans* et *Une femme dans la nuit*, où elle incarne une artiste (dans le premier, une danseuse gitane qui devient vedette de théâtre ; dans le second, une comédienne à succès qui se retire comme infirmière) semblent surtout destinés à la mettre en valeur. Les deux films sont aussi une illustration de sa définition de la vamp : non pas exactement une Madame-tout-le-monde placée dans des conditions dramatiques comme elle le revendiquait dans l'article susmentionné, mais une femme exceptionnelle, une artiste, au destin tragique et édifiant. Son personnage dans *Une femme dans la nuit* consacre cette tendance : devant s'occuper d'un mari souffrant, elle y porte le voile de l'infirmière. Elle est alors plus proche de la religieuse que de la femme fatale.

Une fâcheuse « tendance à contrôler ses films »

Encouragée par ces premiers « empiétements », Viviane Romance semble accroître son emprise sur les deux films suivants dont elle est l'héroïne : *Feu sacré* et *La Boîte aux rêves*. La réception de ces deux films est marquée par une dégradation sensible du rapport de l'actrice avec la presse. Alors qu'avant l'Occupation, les critiques ne mentionnent pas d'ingérence spécifique de sa part dans l'élaboration des films, ils se concentrent à partir de *Feu sacré* sur l'illégitimité de la prise de pouvoir de l'actrice. Si Viviane Romance ne figure au générique qu'en tant qu'interprète et non comme autrice, elle a cependant collaboré au scénario, dont l'argument est celui de l'accession d'une jeune fille au statut de vedette de cinéma.

Le film est d'ailleurs perçu comme une reconstruction autobiographique, comme le souligne Roger Régent : « le scénario de *Feu sacré* avait été conçu en effet par cette artiste, et l'on disait même qu'il retraçait, dans ses grandes lignes,

¹² Erreur de composition, il faut lire Henri Martin.

¹³ Max Bihan, « Vénus aveugle », *Comœdia*, 6 novembre 1943.

sa propre vie¹⁴ ». Plus loin, le critique poursuit en affirmant les qualités de l'actrice mais déplore son manque de discernement quant à ses interventions sur ses films, qu'il juge dispensables et même nuisibles à la qualité de ceux-ci. Il va jusqu'à blâmer les producteurs qui sont les responsables des errements de divas infantilisées auxquelles toutes les concessions sont accordées :

Elle est une vedette d'une espèce assez rare, douée de sensibilité, de talent et d'un fort tempérament dramatique. Mais elle est fâcheusement portée à « contrôler » ses films jusque dans leurs plus petits détails et le choix du scénario, du metteur en scène, de l'auteur de ces dialogues, de l'opérateur, de ses partenaires et jusqu'à celui des script-girls et des assistants même doit avoir son agrément. En outre elle semble disposée à composer elle-même les sujets de ses films : nous avons déjà vu avec *Feu sacré* à quel désastre cela l'a conduite. Cette prétention de certaines vedettes à se substituer à l'auteur n'est d'ailleurs pas l'un des aspects les moins étonnants du cinéma de ces dernières années. Les producteurs qui sont prêts à tout accepter pour avoir une tête d'affiche sensationnelle sont les plus grands responsables de ce déplorable état d'esprit qui règne dans certains milieux de comédiens¹⁵.

En 1941, la commission du Crédit national, instance de décision de financement du film, anticipait déjà ce constat dans son examen du dossier et du devis du film et nous renseigne sur le contenu des documents contractuels qui ne nous sont pas parvenus :

En ce qui concerne les contrats de M^{elle} Viviane Romance et de M. Georges Flamant, qui leur permettent de discuter sur presque tous les points en cours de production, le Groupement des Collaborateurs de Création doit faire accepter à ces artistes des modifications à ce sujet¹⁶.

Les prétentions d'intervention de Viviane Romance sont donc un sujet d'inquiétude pour le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique – dont le Groupement des collaborateurs de création est une des sections. Cependant, ces critiques n'entament pas la réputation commerciale de l'actrice, reconnue par la même commission du Crédit national en 1943 lors de la première présentation du dossier de *L'Affaire du collier de la reine*¹⁷.

¹⁴ Roger Régent, *Cinéma de France, De La Fille du puisatier aux Enfants du Paradis*, p. 88.

¹⁵ *Ibid.*, p. 112-113.

¹⁶ Cinémathèque française-Bibliothèque du film, CN33-B24, devis du 25 septembre 1941.

¹⁷ Cinémathèque française-Bibliothèque du film, CN97-B62, devis du 29 septembre 1943.

Le film, qui devait initialement être réalisé par Marco de Gastyne, n'obtint pas l'avance malgré sa vedette principale car il fut refusé par la commission de censure du fait du montant très supérieur à la moyenne du devis. Il fut finalement mis en scène par Marcel L'Herbier et sortit en salle en 1946.

La Boîte aux rêves, finalement confié à Yves Allégret, provoque également des remous et montre précisément l'envenimement des relations entre la comédienne et l'ensemble des collaborateurs de création. Après l'échec critique de *Feu sacré*, l'annonce de l'écriture d'un nouveau scénario par l'actrice engendre des moqueries et commentaires misogynes, qui fondent leur argumentation sur le physique de l'actrice pour dénigrer ses capacités d'auteur. Dans *Ciné-mondial*, on peut ainsi lire sous la plume de Jeander le commentaire suivant : « Elle a la hanche subtile, le sein éveillé et la cuisse émouvante, c'est entendu. Mais nous pensons que ce ne sont pas là des qualités suffisantes pour se sacrer scénariste¹⁸ ». Le cours du tournage ne fait qu'aggraver ce climat déjà tendu, dans lequel Viviane Romance est identifiée comme une diva fautiveuse de trouble. L'actrice s'oppose violemment aux choix du metteur en scène Jean Choux, au point d'obtenir son renvoi¹⁹ et son remplacement par Yves Allégret. Après l'évincement du réalisateur importun, elle obtient également la réécriture des dialogues de Pierre Laroche et Roger Vitrac par l'acteur René Lefèvre, aussi à l'affiche du film. Ces tensions s'expliquent en partie par la personnalité de l'actrice : jugée d'un caractère versatile et autoritaire, elle paraît user et abuser de son statut pour faire plier ses producteurs, réalisateurs et partenaires.

Le choix des partenaires

Viviane Romance excelle aussi à imposer des choix de distribution. L'évolution de ses partenaires à l'écran pendant la période suit ainsi le cours de sa vie personnelle. Dès 1936, son influence dans l'industrie cinématographique lui permettait déjà d'imposer son compagnon puis époux, Georges Flamant²⁰, à l'affiche de plusieurs de ses films. Cette tradition commencée avec *Le Puritain* déjà cité continue pendant la guerre, au point que Georges Flamant, acteur médiocre, ne tourne presque que dans les films où la vedette apparaît. Sur cinq longs métrages, l'acteur tourne sans Viviane Romance uniquement dans *Le Grand Combat* de Bernard-Roland (1942). Il est en revanche présent au générique de *Vénus aveugle*, de Cartacalha, reine des gitans, de *Feu sacré* et d'*Une femme dans la nuit*, et il incarne presque toujours l'amoureux potentiel ou le compagnon du personnage qu'incarne l'actrice. On peut aussi noter que dans le dernier film dans lequel le couple est réuni, *Une femme dans la nuit*, l'image de Georges Flamant connaît une nette dégradation, puisqu'il joue un

¹⁸ Jeander, « Plume d'oie ? Plume de paon ? Viviane Romance écrit un second scénario », *Ciné-mondial*, n° 68, 11 décembre 1942, p. 3.

¹⁹ « Viviane Romance limoge son metteur en scène Jean Choux », *Ciné-mondial*, n° 101, 6 août 1943, p. 3.

²⁰ Georges Flamant (1903-1990) a fait ses débuts au cinéma dans *La Chienne* de Jean Renoir (1931). Il apparaît aussi dans *L'Étrange Monsieur Victor* de Jean Grémillon en 1938.

ancien acteur à succès devenu mari alcoolique que fuit Viviane Romance. En dépit de cette évolution, l'actrice lui obtient le premier rôle masculin dans les films qu'ils tournent ensemble jusqu'à leur séparation en 1942. On peut également supposer que c'est elle qui est à l'origine des cachets nettement au-dessus de la moyenne perçus par son mari²¹. Si les contrats ne nous sont pas parvenus, on peut imaginer que les négociations étaient faites de concert pour assurer au couple les meilleurs revenus possibles, l'intérêt pour les producteurs étant de sécuriser la participation de Viviane Romance au succès commercial attendu du film.

La question du genre de l'actrice semble ici déterminante : la presse ne songe guère à reprocher à Henri Decoin d'avoir fait tourner son épouse puis ex-épouse Danielle Darrieux, ni à Pierre Fresnay d'avoir choisi comme première vedette féminine sa compagne Yvonne Printemps dans *Le Duel*, ou encore à Christian-Jaque de faire travailler sa femme Simone Renant. Or pour Viviane Romance, imposer son mari Georges Flamant dans les productions auxquelles elle participe est vu comme une transgression qui compromet sa crédibilité. S'il est évident que les qualités d'interprétation de Flamant sont minces, il nous semble que la critique se montre bien plus sévère qu'elle ne le serait dans un cas inverse.

Cette coutume d'imposer des partenaires se poursuit avec Frank Villard²², qu'elle rencontre sur le tournage de *Cartacalba* où il est assistant décorateur. L'actrice persuade le metteur en scène Léon Mathot de lui confier un petit rôle dans ce qui sera sa première expérience à l'écran. Devenu son compagnon et son protégé, il est imposé aussi par elle dans *Feu sacré* et dans *La Boîte aux rêves*.

Il est aussi saisissant de constater que l'empiétement de Viviane Romance sur des fonctions traditionnelles d'autorité pâtit d'un procès en légitimité. La comédienne souffre d'une double incapacité à s'affirmer comme autrice, en tant que femme catégorisée dans un type de rôle d'une part et en tant qu'actrice de cinéma d'autre part, qui ne bénéficie pas de l'aura des acteurs et actrices issus du théâtre, auxquels l'intelligence des textes est reconnue. Edwige

²¹ Georges Flamant reçoit une rémunération forfaitaire de 400 000 francs pour son interprétation dans *Cartacalba* (Bibliothèque du film-Cinémathèque Française, CN9-B8, devis du 25 septembre 1941) et de 350 000 francs pour *Feu sacré* (Bibliothèque du film-Cinémathèque Française, CN33-B24, devis du 25 septembre 1941). Par comparaison, Arletty reçoit 350 000 francs pour *Boléro* de Jean Boyer (1941), produit par Pathé, et Pierre Fresnay perçoit la même rémunération *Le Journal tombe à cinq heures* de Georges Lacombe (1942), produit par la Société Nouvelle des Établissements Gaumont. À noter qu'il s'agit ici de premiers rôles et non de seconds rôles comme ceux de Flamant.

²² Frank Villard (1917-1980) n'a jamais joué dans un film avant *Cartacalba, reine des gitans*. Contrairement à Georges Flamant, sa carrière fut plus fructueuse après la guerre : il connaît le succès en 1949 avec *Gigi* de Jacqueline Audry, aux côtés de Danièle Delorme et dans *Manèges* d'Yves Allégret (1950), avec Bernard Blier et Simone Signoret.

Feuillère, au contraire, jouit de ce privilège, sans toutefois se départir de difficultés à imposer ses choix artistiques.

Une vedette exigeante et prudente : Edwige Feuillère

Des relations privilégiées avec les réalisateurs et avec ses partenaires à l'écran

La carrière d'Edwige Feuillère prend elle aussi une orientation différente à partir de 1940, que préfiguraient peut-être ses débuts à la Comédie-Française, qu'elle avait pourtant quittée en 1933. L'incompatibilité des engagements au théâtre et au cinéma a obligé l'actrice, au début de sa carrière, à faire le choix du cinéma, plus porteur et plus lucratif²³. Familière des co-productions franco-allemandes jusqu'au milieu des années 1930, elle cherche toutefois à donner une autre envergure à sa carrière et semble lassée de jouer les ingénues :

Je n'ai pas de chance, au cinéma... Serai-je toujours condamnée à jouer les belles jeunes femmes sur le caractère et les sentiments desquelles règne, à part quelques notations superficielles, l'incertitude la plus absolue ? [...] Pourtant, j'aime le cinéma, je me sens capable d'interpréter de vrais rôles²⁴.

Elle marque ensuite les esprits par son apparition dénudée – fait encore relativement rare à l'époque – dans le *Lucrece Borgia* d'Abel Gance (1935) et tourne notamment avec Julien Duvivier et Max Ophüls. Elle diversifie aussi sa gamme de personnages, incarnant parfois des intrigantes ou des aventurières, à l'image de son rôle d'espionne dans *Marthe Richard, au service de la France* aux côtés d'Erich von Stroheim (Raymond Bernard, 1937).

C'est donc armée de ce début de carrière prometteur et d'une popularité en hausse que Feuillère aborde la période, renforcée aussi par son succès dans le rôle de Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias* au Théâtre des Arts-Hébertot en 1939. Ce rôle-type d'amoureuse tragique continue de la suivre sous l'Occupation. Seul *L'Honorable Catherine* (Marcel L'Herbier, 1943) en constitue un écart : l'« honorable » Catherine du titre n'en a que l'épithète, son « métier » consistant à faire chanter des couples adultères. Dans les autres films

²³ Parmi les motifs de son départ fracassant de la Comédie Française, on peut relever le fait que l'importance des rôles confiés à la comédienne au théâtre était loin d'égaliser la place qu'elle tenait déjà dans des films.

²⁴ Georges-Louis George, « Les incertitudes d'Edwige Feuillère », *Pour Vous*, n° 282, 12 avril 1934, p. 6.

de la période, *Mam'zelle Bonaparte*²⁵, *La Duchesse de Langeais*²⁶ et *Lucrèce*²⁷, Edwige Feuillère creuse successivement un même personnage de femme sacrificielle, dans un registre littéraire ou historique, similaire à celui qui l'a consacrée sur les planches. Étant classée « parmi les grandes comédiennes de [son] temps²⁸ » à la scène, il lui faut être la grande dame de l'écran.

Ses ambitions de carrière la conduisent logiquement à s'impliquer dans le processus de fabrication des films. Elle tourne avec des réalisateurs reconnus tels que Maurice Tourneur, Jacques de Baroncelli et Marcel L'Herbier, auprès desquels elle cherche à jouer d'un rôle peu accoutumé pour une vedette féminine à l'époque. Un document recueilli par Marcel L'Herbier dans le cadre d'une procédure judiciaire de revendication de droits d'auteur aux débuts des années 1970 sur le scénario de *L'Honorable Catherine* en témoigne. L'Herbier lui ayant demandé d'attester de sa propre « auteurité » sur le scénario car il avait fallu reprendre entièrement la fin du film jugée insatisfaisante, elle fait incidemment part *a posteriori* de sa responsabilité dans la prise de décision sur le tournage :

Un premier montage ayant été projeté, ni le producteur, (Orange Film), ni Marcel L'Herbier, ni moi-même n'avons approuvé le déroulement final de l'action du film. En conséquence, il a été décidé que Marcel L'Herbier proposerait, en accord avec moi, une nouvelle version des deux dernières bobines du film²⁹.

Si une telle participation n'est évidemment pas une révolution, on peut néanmoins relever que les autres interprètes, notamment Raymond Rouleau, pourtant vedette de premier plan, ne semblent pas avoir une position aussi privilégiée auprès de L'Herbier³⁰ quant à l'élaboration du film. D'autant que, caractéristique partagée avec Viviane Romance, Edwige Feuillère est l'une des rares vedettes autour desquelles se monte entièrement un film. Dans ses contrats, il est fréquemment indiqué qu'elle a concouru ou approuvé le choix de son homologue masculin, l'attribution du rôle à Feuillère ayant ainsi été

²⁵ Film de Maurice Tourneur, sorti en janvier 1942.

²⁶ Film de Jacques de Baroncelli, sorti en mars 1942.

²⁷ Film de Léo Joannon, sorti en décembre 1943.

²⁸ *Actualités mondiales* du 15 janvier 1941, « Reprise de *La Dame aux Camélias* au Théâtre des Arts-Hébertot » (INA).

²⁹ Attestation tapuscrite et signée d'Edwige Feuillère, datée du 20 mai 1970, BnF-ASP, Fonds Marcel L'Herbier, 4° COL-198 (54). Nous soulignons.

³⁰ Celui-ci raconte d'ailleurs dans son autobiographie parue à la fin des années 1970 que le choix de la pièce de Solange de Têrac lui avait été suggéré par Edwige Feuillère (Marcel L'Herbier, *La Tête qui tourne*, Paris, Belfond, 1979, p. 289). C'est Jean-George Auriol qui scénarise la pièce et figure au générique.

effectuée en amont du reste de la distribution³¹. L'actrice prête un intérêt soutenu au choix de son partenaire, dans un double objectif. Il s'agit – but avoué – de bien s'entendre sur la manière d'appréhender les rôles de personnages ayant une relation amoureuse. À l'écran, Edwige Feuillère est en couple avec Raymond Rouleau dans *Mam'zelle Bonaparte* (1942) et *L'Honorable Catherine* (1943), Pierre Richard-Willm dans *La Duchesse de Langeais* (1942) et enfin Pierre Jourdan dans *Lucrèce* (1943). Mais l'exercice d'un droit de regard permet également de soigner son image de vedette en s'assurant de ne pas partager l'affiche avec n'importe qui. Raymond Rouleau et Pierre Richard-Willm sont pour Feuillère des partenaires habituels de la scène et de l'écran, avec lesquels elle s'entend bien et qu'elle juge à la hauteur de son propre standing. Quant à Pierre Jourdan, acteur de la nouvelle génération, son rôle est moins fourni que celui de ses deux prédécesseurs, et l'intrigue repose surtout sur les épaules d'Edwige Feuillère.

Mam'zelle Bonaparte ou comment négocier avec la Continental

Pour *Mam'zelle Bonaparte*, une telle implication dans la préparation du film n'allait cependant pas de soi : il nous faut revenir sur les conditions très particulières de la genèse de ce film produit par la firme Continental. Quelques éléments sur la Continental Films méritent ici d'être rappelés. De droit français mais fondée en octobre 1940 par un allemand, Alfred Greven, la Continental Films produit en l'espace de quatre ans trente films à destination du public français, avec des artistes, des techniciens et des réalisateurs français. La société est un des instruments de la mainmise allemande sur le cinéma français, déterminée par des considérations politiques plus larges, comme le relève justement Colin Crisp :

Que les forces d'occupation allemandes cherchent à surveiller et contrôler toute production cinématographique se déroulant en France, rien de plus naturel. Pour tout régime totalitaire, contrôler les principaux systèmes d'expression et de représentation semble l'étape logique et inévitable dans « l'assainissement » de la conscience populaire³².

Parmi les films produits, on compte notamment *Premier rendez-vous* (Henri Decoin, 1941), *L'Assassin habite au 21* et *Le Corbeau* (Henri-Georges Clouzot, 1942 et 1943) ou *La Main du diable* (Maurice Tourneur, 1943). En ce qui concerne l'engagement des acteurs et des actrices, certains producteurs font

³¹ BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, Contrats pour les films *La Duchesse de Langeais*, 4° COL-40 (398), *Échec à Don Juan* (film non réalisé) 4° COL-40 (411), *Scandale* (film non réalisé), 4° COL-40 (276).

³² Colin Crisp, *The classic French cinema, 1930-1960*, p. 45.

part de doléances vis-à-vis de la concurrence féroce que leur mène la Continental, capable de leur offrir des rémunérations supérieures aux autres sociétés françaises³³. Toutefois l'exemple des relations entre Edwige Feuillère et la firme confirme que l'influence de la Continental sur les comédiens ne se limite pas à des considérations économiques.

Les archives dont l'actrice a fait don au département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (BnF-ASP) rendent en partie compte des difficultés qui ont accompagné l'élaboration du film *Mam'zelle Bonaparte*. Ce sont notamment ses résistances, aussi relatées dans son autobiographie *Les Feux de la mémoire*³⁴, qui se font jour. La correspondance de l'actrice avec la Continental semble étayer ses propos postérieurs sur ses réticences à « collaborer », aux deux sens du terme, avec la firme³⁵.

Initialement engagée à l'été 1939 par Majestic-Films pour tourner dans *Caprices* de Léo Joannon aux côtés de Fernand Gravey, Edwige Feuillère n'honore pas son contrat aux dates prévues en raison des circonstances. Le tournage a évidemment été annulé en raison du contexte politique et militaire. Elle reste toutefois tenue à cet engagement. Aussi, quand la société cède tous les droits du film, dont son contrat, à la Continental³⁶, Edwige Feuillère ne réussit pas à se débarrasser du contrat malgré l'indocilité dont elle fait preuve. Si elle ne tourne pas dans *Caprices*³⁷, elle se trouve requise pour un film réalisé par Maurice Tourneur, *Mam'zelle Bonaparte*. Son engagement pour la Continental ne résulte donc pas d'une volonté personnelle mais d'une certaine forme d'embuscade. On peut même y voir une démarche très opportuniste de la part d'Alfred Greven, qui rachète des projets de films non aboutis à des concurrents incapables de les mener à terme pour alimenter son vivier de vedettes.

³³ C'est le cas de Roger Richebé dans une lettre du 21 mai 1942 (Bibliothèque du film-Cinémathèque française, fonds du Crédit national, CN61-B37).

³⁴ Edwige Feuillère, *Les Feux de la mémoire*, *op. cit.*, p. 149-151.

³⁵ Signalons aussi qu'Edwige Feuillère, à la différence de Viviane Romance, ne figure pas parmi les vedettes de cinéma qui se rendent en Allemagne en mars 1942 par exemple, et qui sont recrutés à la fois parmi les acteurs habitués à travailler avec la Continental (Danielle Darrieux, Albert Préjean, Suzy Delair) ou sans lien contractuel avec la société (Viviane Romance, Juny Astor, René Dary).

³⁶ Une publicité de la Continental Films dans la presse corporative concernant l'ensemble de ses productions futures mentionne ainsi Edwige Feuillère comme principale interprète de *Caprices* au printemps 1941 (*Le Film*, n° 14, 26 avril 1941).

³⁷ La Continental repense alors entièrement la distribution de ce film. Le rôle d'Edwige Feuillère échoit à Danielle Darrieux et celui de Fernand Gravey à Albert Préjean, ce qui montre qu'il importait surtout à la Continental d'effectuer un film avec des vedettes de premier plan pour s'assurer un succès commercial, du fait de l'importante mise de fonds initiale.

Acculée à prendre part au film, Edwige Feuillère tente de faire des difficultés à la production. La question de son partenaire masculin l'occupe alors, comme l'illustre une lettre du 18 février 1940 qu'elle adresse la société :

Je vous rappellerai aussi que mon partenaire devait être Fernand Gravey dans le principal rôle masculin du film – je crois savoir que vous ne lui maintiendrez pas le rôle – je compte sur votre obligeante courtoisie pour me faire connaître au plus tôt le nom de l'artiste sur qui votre choix se sera porté.

Il m'apparaît en effet essentiel pour la réussite de la production que nos deux personnalités soient en harmonie et qu'une complète entente existe entre nous sur la conception des rôles que nous devons interpréter (...) ³⁸.

Ayant accepté sous une contrainte certaine la participation à ce film, l'artiste ne perd pas pour autant de vue l'idée d'en faire un atout pour sa carrière, en faisant jouer les clauses habituelles des contrats qui l'autorisent de manière tout à fait courante à suggérer des modifications dans les parties du scénario et des dialogues la concernant. Ce qui est moins ordinaire en revanche, c'est que pour formuler des réserves à l'égard de ce film particulier, Edwige Feuillère sonde son conseil juridique afin de réagir de la manière la plus neutre possible ³⁹. Elle ne prenait pas de telles précautions dans ses tractations pour ses autres films de la période. Après un entretien, son avocat lui remet un « schéma » censé guider la manière de correspondre avec la Continental. Le résultat final est une lettre datée du 30 juillet 1941, intéressante à plusieurs titres :

Messieurs,

J'ai reçu votre lettre du 28 juillet avec les termes de laquelle je suis d'accord.

J'accepte de tourner le principal rôle féminin (Cora Pearl) dans votre film Mam'zelle Bonaparte qui sera réalisé par M. Maurice Tourneur, d'après le scénario que vous m'avez fait parvenir. Je fais une réserve pour la scène du duel que je ne saurais tourner que décentement vêtue. Il me semble également qu'il y aurait lieu d'alléger certaines scènes dont le dialogue est peut-être un peu abondant.

Je note que vous commencerez les prises de vues entre le 25 août et le 1^{er} septembre prochain et je vous serai reconnaissante de ce que vous pourrez faire pour maintenir ces dates.

Monsieur Devalde ⁴⁰ m'a dit que vous avez sous contrat les opérateurs Lefebvre, Krüger et Thirard. Je vous signale ma préférence pour Lefebvre et Krüger, qui m'ont déjà photographiée.

³⁸ Copie de la lettre adressée à la Continental le 18 février 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4^o COL-40 (274).

³⁹ Lettre de R. Héronnelle, datée du 24 juillet 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4^o COL-40 (274),

⁴⁰ Jean Devalde, imprésario d'Edwige Feuillère, de l'agence D.I.A.S.A.

La clause n°6 du contrat du 12 avril 1940 concernant les costumes est évidemment annulée, puisqu'il s'agit d'un film historique et que les costumes sont fournis par vous.

Veillez agréer, Messieurs, l'assurance de mes sentiments distingués (...)⁴¹.

Dans cette lettre, Edwige Feuillère se montre plus pondérée que dans les brouillons qu'elle avait rédigés. Elle est même plus prudente que ne lui conseillait son avocat. Elle ne remet ainsi absolument pas en cause sa participation au film, alors que le courrier initialement prévu était bien plus offensif à ce sujet :

Je ne puis toutefois laisser passer sans réponse votre affirmation d'un accord qui serait intervenu pour ma participation dans ce film. Monsieur Devalde m'a confirmé qu'il n'avait pris aucun engagement en mon nom alors qu'il ne m'avait même pas consultée. Néanmoins, je viens de le prier de vous rendre visite pour mener tous pourparlers utiles concernant l'éventualité de ma participation à ce film⁴².

On peut supposer que s'étant résignée à figurer dans le film, l'actrice préfère négliger ce point qui pourrait lui nuire. Elle tente alors d'obtenir des réponses favorables à d'autres revendications qui lui semblent désormais indispensables. Elle ne revient pas sur la question de l'interprète masculin, mais donne son avis sur le choix de l'opérateur⁴³, ce qui est assez caractéristique de ses intentions ici : soigner son image et sa photogénie. De la même manière, elle émet des réserves sur les dialogues ne lui conviennent pas⁴⁴.

Elle s'exprime enfin sur la scène du duel à l'épée entre les deux personnages féminins (Cora Pearl et Lucy de Kaula, interprétée par Monique Joyce), moment-clef du film qui retient à juste titre son attention. Edwige Feuillère comprend bien dès la lecture du scénario la dimension équivoque de la scène que décrit Geneviève Sellier en évoquant un jeu sur la « transgression "libertine" des rôles sexuels, provocation typique des milieux anti-pétainistes parisiens à l'égard de Vichy⁴⁵ ». Si la charge érotique et potentiellement polémique reste présente dans le film, Edwige Feuillère a atténué la force de celle-ci : elle ne correspondait pas en effet à la persona construite par l'actrice. Incarnant une courtisane dans le film (la maîtresse attirée de Jérôme

⁴¹ Lettre d'Edwige Feuillère à la Continental Films, 30 juillet 1941, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4° COL-40 (274).

⁴² « Projet de lettre par Madame Edwige Feuillère à Continental Films », non datée, BnF-ASP, Fonds Edwige Feuillère, 4° COL-40 (274).

⁴³ L'opérateur du film fut Jules Krüger, comme préconisé par l'actrice.

⁴⁴ « Les dialogues ne m'en semblent pas satisfaisants et nécessitent une sérieuse mise au point », écrit-elle dans le projet de lettre susmentionné.

⁴⁵ Noël Burch et Geneviève Sellier, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, op. cit., p. 160.

Bonaparte⁴⁶, qui connaît une passion avec un légitimiste réprouvé par le Second Empire, incarné par Raymond Rouleau), celle-ci ne pouvait en bénéficier que dans la mesure où elle tirerait vers le haut le personnage, insistant sur sa dignité tragique. Son statut de vedette en quête d'une légitimité morale entraine donc en contradiction avec la provocation d'une telle scène, d'où sa fermeté sur la « décence » de son costume. Le caractère subversif du combat à l'épée entre deux femmes lui paraissait suffisamment manifeste pour ne pas le souligner en portant une tenue qu'elle juge visiblement vulgaire. Elle ne veut pas rééditer le scandale de *Lucrece Borgia*, qui ne correspond plus à l'image qu'elle cherche à donner d'elle-même. Son objectif dans les démarches qu'elle conduit auprès de la Continental Films est donc clairement d'imposer sa *persona* au film – et pas seulement d'intervenir sur un problème de costume –, de contrôler par là même son personnage extra-diégétique. La scène retenue la montre ainsi relativement déshabillée dans le contexte du film, mais contrairement à sa partenaire, elle joue ce duel à l'épée de profil, ne dévoilant pas sa poitrine. L'autorité de l'actrice sur ses propres rôles, sur la construction de sa *persona*, entre en conflit avec la vision d'un producteur prédateur tel qu'Alfred Greven.

À travers les cas de Viviane Romance et d'Edwige Feuillère, on voit comment les ingérences des actrices ont un impact direct sur le devenir des films dont elles sont les vedettes. Peut-on dire alors que ces deux actrices « partagent » la création avec les réalisateurs et les autres collaborateurs des films ? Elles investissent effectivement toutes deux des fonctions dépassant largement celle de l'interprétation, de manière plutôt courante, en pesant sur l'écriture d'un film par leur *persona*, ou en contribuant au choix de costumes, de dialogues, de seconds rôles et en allant jusqu'à débaucher un réalisateur. Elles jouissent aussi de certains privilèges de stars, comme lorsque Edwige Feuillère indique ses préférences personnelles dans le choix du chef opérateur. Toutefois, les limites du partage de la création apparaissent nettement quand les ambitions de Viviane Romance la poussent à exiger le départ du metteur en scène. Quand le magazine *Ciné-mondial* décrit « Viviane Romance telle qu'on l'a dite : commandant, dirigeant, remplaçant tout le monde, jusqu'au metteur en scène⁴⁷ », il pointe bien le règne sans partage de l'actrice sur le plateau. À l'inverse, Edwige Feuillère doit, pour l'élaboration de *Mam'zelle Bonaparte*, négocier la contradiction entre la création personnelle d'un personnage, dans

⁴⁶ Il s'agit du cousin de Napoléon III, Napoléon-Jérôme Bonaparte (1822-1891), personnalité politique importante sous le Second Empire.

⁴⁷ *Ciné-mondial*, n^{os} 129-130, 3 et 10 mars 1944, p. 10-11.

toutes ses dimensions, et un espace politiquement contraint et potentiellement périlleux.

Se pose également la question de la légitimité, laquelle permet de mettre en valeur un élément essentiel : la caution littéraire et théâtrale permet véritablement à une comédienne telle qu'Edwige Feuillère d'être reconnue, contrairement à Viviane Romance. Le cinéma seul ne peut pas justifier, à cette période, l'autorité d'un acteur : celle-ci nécessite l'entremise de l'aura culturelle du théâtre.

Dans un article faisant le bilan de la carrière d'Edwige Feuillère paru à l'été 1944, la journaliste Hélène Garcin oppose l'actrice à Viviane Romance :

Son succès à l'écran, elle le doit autant à son intelligence, à sa volonté, à son application, à son travail, qu'à ses dons de comédienne. Son cas est exactement le contraire de celui, par exemple, de Viviane Romance, qui n'a qu'à paraître, avec sa resplendissante photogénie, pour crever l'écran, quoi qu'elle dise ou qu'elle fasse. Edwige Feuillère n'a ni cet éclat (ah ! l'injustice de la photogénie !) ni cette simplicité de moyens. Elle n'a pas non plus, par son type physique, un emploi absolument défini. Pour s'imposer, elle doit choisir, comparer, réfléchir, renoncer, peut-être, à certains rôles et cultiver des aspects d'elle-même qui ne lui sont pas naturels. Sa vie de comédienne de théâtre contribue à façonner en elle la vedette de cinéma. *La Dame aux Camélias* marque une date dans son évolution. L'influence de Giraudoux avec *La Duchesse de Langeais* en marque une autre⁴⁸.

Alors que l'une personifie le travail, le goût littéraire (*La Dame aux camélias*), sous l'influence d'un mentor bienveillant (Giraudoux), l'autre emblématise le naturel photogénique, le talent inné et l'évidence des rôles. Cette opposition entre un succès appliqué et une réussite apparemment insolente finit pourtant par profiter à la réputation d'Edwige Feuillère, alors que la comédienne avait elle aussi été accusée de se comporter en diva quelques années auparavant⁴⁹.

L'évolution de son image, au bout de ces années de l'Occupation, en fait une partenaire de choix pour les metteurs en scène, au théâtre comme au cinéma. Aux yeux des critiques, l'évolution de Viviane Romance est trop forcée et même ratée. René Jeanne étrille ainsi ses choix de rôles inopportuns depuis son interprétation « excellente » dans *L'Étrange Monsieur Victor* (Jean Grémillon, 1938) :

[...] on se demande pourquoi c'est précisément à celle-ci que l'on pense quand on a besoin d'une comédienne capable de camper une infirmière dévouée ou une jeune bourgeoise à la recherche d'une bonne fessée paternelle. Mlle Viviane Romance est sûrement intelligente. Une réussite comme celle qu'elle connaît demande malgré tout de l'intelligence. Comment ne comprend-

⁴⁸ Hélène Garcin, « De Lucrèce Borgia à Lucrèce », *Libération*, 23 juillet 1944 (BnF-ASP, 8° Rsupp-1545).

⁴⁹ Lors de sa démission de la Comédie-Française en 1933, pour privilégier sa carrière cinématographique.

elle pas qu'elle se fait du tort quand elle s'exhibe dans des rôles comme celui qu'elle tient – et de quelle façon ! – dans « La Boîte aux rêves »⁵⁰ ?

À rebours de la mue réussie de Feuillère, la tentative de transformation de Viviane Romance, mal concrétisée, suscite des commentaires dédaigneux et misogynes. Là où Edwige Feuillère n'est pas cantonnée à un emploi « défini » par son physique, Viviane Romance continue d'être limitée à celui-ci : son effort d'ingérence se conclut donc, en miroir de Feuillère, par un échec.



Bibliographie

- ANNENKOV Georges, *Max Ophuls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma sous l'Occupation. Le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, Olivier Orban, 1989.
- BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, édition revue et augmentée, Paris, L'Harmattan, 2019.
- CHEDALEUX Delphine, « La presse de cinéma : au cœur des cinéphilies ordinaires » dans BLANDIN Claire (dir.), *Manuel d'analyse de la presse magazine*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 191-201.
- CHEDALEUX Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2016.
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français. Production et financement, 1940-1959*, Paris, CNRS éditions, « Cinéma & audiovisuel », 2004.
- CRISP Colin, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- FEUILLÈRE Edwige, *Les Feux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1977.

⁵⁰ René Jeanne, « Vie de bohème et de château : La Boîte aux rêves et La Grande Mente », *La France au Combat*, 26 juillet 1945 (BnF-ASP, 8° Rsupp-1651).

- JUAN Myriam, « *Aurons-nous un jour des stars ?* ». *Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940)*, thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Pascal Ory, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2014.
- LE GRAS Gwénaëlle, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre vu par Cinémonde », *Studies in French Cinema*, 2015, vol. 1, n° 15, p. 37-55.
- LE GRAS Gwénaëlle et CHEDALEUX Delphine, *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (coll. « Le Spectaculaire »), 2012, 214 p.
- NACACHE Jacqueline, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, 192 p.
- RÉGENT Roger, *Cinéma de France. De « la Fille du puisatier » aux « Enfants du paradis »*, Paris, Bellefaye, 1948, 302 p.
- ROMANCE Viviane, *Romantique à mourir*, Paris, Vertiges du Nord/Carrère, 1986, 189 p.
- SICLIER Jacques, « Le cinéma d'Occupation » dans *La Femme dans le cinéma français*, Paris, Éditions du Cerf, « 7^e Art », 1957, p. 87-115.