

---

## La star et son image. Construction et déconstruction de l'image publique d'Arletty

**Auteur :** Dreessen, Pauline

**Promoteur(s) :** Melon, Marc-Emmanuel

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

**Année académique :** 2019-2020

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/10694>

---

*Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

*Arletty avant Arletty :*  
Édification de l'image de la star dans les années trente

Mémoire présenté par Dreessen Pauline  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Arts du spectacle  
à finalité spécialisée en Cinéma et arts de la scène

Année académique 2019 /2020

# Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Mélon, mon promoteur, pour son soutien et ses conseils avisés.

Mes remerciements vont également à Daniel Lesueur qui m'a généreusement envoyé des films parfois difficiles à trouver, à Steven Van Impe, qui m'a transféré certains articles de presse référencés à la Cinémathèque Royale de Bruxelles, à Ellen Pullar, qui m'a permis de prendre connaissance de sa thèse au sujet d'Arletty, et enfin à ma famille et mes amis qui m'ont soutenue tout au long de ce parcours parfois difficile.

# Introduction

Ce travail constitue la première étape d'une recherche de plus grande ampleur qui consisterait à revisiter en profondeur le « mythe » Arletty. La grande quantité de films, d'articles, de biographies, d'autobiographies, de textes scientifiques rend effectivement impossible le traitement de l'ensemble de la carrière de la comédienne dans le cadre d'un mémoire.

Le corpus est par conséquent réduit aux films interprétés par Arletty durant les années trente, ou plus précisément aux œuvres qui sont encore visionnables de nos jours<sup>1</sup> : *La Douceur d'aimer*, *Un chien qui rapporte*, *Enlevez-moi*, *Un Soir de réveillon*, *Pension Mimosas*, *Amants et Voleurs*, *La garçonne*, *Aventure à Paris*, *Faisons un rêve*, *Messieurs les ronds-de-cuir*, *Mais n'te promène donc pas toute nue*, *Si tu m'aimes/Mirages*, *Désiré*, *Le Petit Chose* et *La Chaleur du sein*.

Ces films sont réalisés entre 1930 et 1938. Nous avons choisi ces dates car 1930 est l'année où Arletty débute au cinéma avec *La Douceur d'aimer*, et 1938 est la dernière année au cours de laquelle la comédienne n'a pas encore acquis un statut de star. *Hôtel du Nord* la hisse effectivement au rang de star l'année suivante, soit en 1939. De nombreux articles au sujet d'*Hôtel du Nord* soulignent son interprétation et la désigne comme la révélation du film :

« Il y a de bonnes choses dans ce film[...]surtout la silhouette d'Arletty qui s'affirme ici comme une de nos plus grandes actrices. Nous sommes loin du morne réalisme d'une Viviane Romance. Arletty, elle, parvient à mettre de l'humour, presque de la poésie, dans les plus basses querelles »<sup>2</sup>.

« *Hôtel du Nord* a été pour elle le billet de loterie qui gagne. Car il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut aussi un rôle. Arletty, cette fois-ci, l'avait. Elle en a tiré le maximum de vérité et de drôlerie. Maintenant les producteurs se l'arrachent. Elle touche des appointements de star. Bravo ! »<sup>3</sup>.

Après *Hôtel du Nord*, le salaire d'Arletty passe de 60000 à 300000 francs par film et elle décroche davantage de rôles principaux<sup>4</sup>.

Le corpus est également constitué d'articles de presse, majoritairement publiés entre 1930 et 1938<sup>5</sup>, essentiellement recherchés sur *Gallica*, la bibliothèque numérique<sup>6</sup> de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, ainsi que sur *Retronews*<sup>7</sup>, site dédié aux archives de presse de la Bibliothèque nationale de France. Notre panel d'articles est assez large, ce qui permet de tirer des conclusions pertinentes sur la façon dont Arletty était présentée dans des articles de presse issus de divers journaux.

---

<sup>1</sup> Seuls seize films sur vingt-six, tournés entre 1931 et 1938, sont encore visionnables aujourd'hui.

<sup>2</sup> Jean Fayard, « *Hôtel du Nord* », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 9 juin 1938, n°771, p. 17.

<sup>3</sup> Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 15 mars 1939, cité par Ellen Pullar, *op.cit.*, p. 161.

<sup>4</sup> Edward Baron Turk, « Une étrange défaite *Le jour se lève* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 144.

<sup>5</sup> Nous avons consulté un panel plus large d'articles évoquant sa carrière théâtrale antérieure mais également sa carrière cinématographique postérieure. L'ensemble des références bibliographiques de ces articles se trouvent dans les annexes. Dans la bibliographie, nous n'avons mentionné que les articles employés pour analyser son image dans les années trente.

<sup>6</sup> Gallica BnF, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

<sup>7</sup> RetroNews, Le site de presse de la BnF, <https://www.retronews.fr/>

Cette première incursion au sein du « mythe » Arletty s'intéresse donc à la période antérieure aux chefs-d'œuvre. L'objectif de ce travail est de comprendre comment l'image d'Arletty s'est forgée dans les années trente par le biais des films, de leur mise en scène et de leur scénario ainsi que par le biais des articles de presse.

Arletty est une comédienne iconoclaste au parcours atypique. Elle débute comme petite femme de revue sur les planches des théâtres parisiens, avant de devenir actrice de cinéma. Elle est actrice de second rôle dans des films de second plan avant d'être tête d'affiche et de devenir la star des films de Marcel Carné et de Jacques Prévert. Elle redevient discrète à la libération dans des seconds rôles au cinéma et dans des rôles tragiques au théâtre. Sa carrière est donc loin d'être continue et homogène.

Notre but est de comprendre comment cette carrière singulière s'est construite dans les années trente, période de sa filmographie peu étudiée par les chercheurs, bien que faste pour la comédienne<sup>1</sup>.

Étudier le mythe Arletty peut sembler inutile au premier abord. Il peut effectivement être supposé qu'une telle actrice, encore évoquée et célébrée vingt-huit ans après sa disparition, a suscité énormément de travaux de recherche. Or, au fil des prospections effectuées à son sujet, nous avons constaté qu'il existe de nombreuses biographies et autobiographies la concernant mais très peu d'écrits scientifiques. De plus, ceux-ci traitent souvent une infime partie de sa carrière, voire seulement quelques films, généralement les quatre chefs-d'œuvre<sup>2</sup> qu'elle a tournés en collaboration avec Marcel Carné.

Ces travaux scientifiques seront détaillés au sein de l'état de la question. Il faut toutefois préciser que seuls deux chercheurs se sont intéressés à la première partie de carrière d'Arletty : Ellen Pullar<sup>3</sup> et Keith Reader<sup>4</sup>. Tandis que Keith Reader s'attarde brièvement sur quelques films des années trente, Ellen Pullar propose une analyse comparée de la comédienne française et d'une actrice américaine, Jean Harlow, dans les années trente. Sa recherche a pour but de montrer comment les deux actrices sont créées et employées en lien avec le trope de la femme moderne<sup>5</sup>, trope culturel très

---

<sup>1</sup> Elle tourne vingt-quatre longs-métrages et deux courts-métrages et joue dans quinze opérettes et pièces de théâtre entre 1930 et 1938.

<sup>2</sup> *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, 248p.

<sup>4</sup> Keith Reader, « "Mon cul est intersexuel ?" : Arletty's performance of gender » in A.Hughes and J.S.Williams (eds), *Gender and French Cinema*, Oxford and New York : Ed. Berg, 2001, pp. 63-76.

<sup>5</sup> Le *Modern Girl Around the World Research Group* affirme que le trope culturel de la femme moderne était présent dans de nombreux pays durant les années d'entre-deux-guerres. Plusieurs termes étaient employés pour le désigner en fonction des pays : garçonne, vamp, nouvelle femme, etc. Ellen Pullar emploie le terme « femme moderne » plutôt que celui de « fille moderne », utilisé par le *Modern Girl Around the World Research Group*, car Arletty et Harlow étaient des femmes, possédaient à la fois des qualités de jeune fille et de femme, et particulièrement Arletty qui avait treize ans de plus que Jean Harlow. Ces informations sont citées par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 2.

présent à la fois en France et en Amérique durant l'entre-deux-guerres selon les hypothèses du *Modern Girl Around the World Research Group*<sup>1</sup>.

Ellen Pullar analyse la persona d'Arletty dans les années trente par le biais d'articles de presse, de critiques, de portraits, etc. et de films, mais elle ne s'attarde néanmoins que sur deux œuvres cinématographiques, à savoir *Un chien qui rapporte* et *Hôtel du Nord*. Son choix est justifié car *Un chien qui rapporte* est le premier film dont Arletty est la vedette, et *Hôtel du Nord*, comme expliqué ci-dessus, est l'œuvre qui amorce un tournant dans la carrière de l'actrice et la hisse au rang de star, faisant d'elle une des comédiennes françaises les plus populaires des années quarante.

Tout au long de ce mémoire, consacré à la carrière d'Arletty dans les années trente, nous dialoguerons avec la thèse d'Ellen Pullar puisque la chercheuse propose une démarche qui s'apparente à la nôtre. Nous discuterons notamment de l'association d'Arletty avec le trope de la femme moderne. Nous apporterons certaines nuances en ce qui concerne l'image médiatique d'Arletty dans les années trente. Nous analyserons également davantage de films pour déterminer si l'association d'Arletty au trope de la femme moderne peut être étendue à l'ensemble des rôles incarnés par l'actrice durant cette décennie, ou si, comme nous le présentons, les personnages incarnés par Arletty sont plus ambivalents qu'il n'y paraît.

Un journaliste a, semble-t-il, repéré la particularité des personnages interprétés par l'actrice :

« Elle a réussi à créer pour l'écran un type de jeune femme qui jusque-là avait un caractère légèrement teinté de vulgarité. Ce qu'elle fait là n'est pas banal. Faites donc le tour des vedettes. Combien peuvent se prévaloir d'un tel privilège ? La plupart appartiennent à la classe dites des amoureuses – de ces amoureuses dont on serait mal venu de discuter le charme et le talent, mais dont le jeu n'a rien de transcendant et de durable. Dans ce domaine il suffit d'un gentil minois et d'un air photogénique. Les techniciens font le reste avec l'aide d'un jeune premier. Chez Arletty la séduction ne ressortit ni de l'idylle où règne la fleur bleue ni de l'aventure sentimentale avec abandons et retours et même coups de revolver. Elle a su rendre vivantes ces filles qui ne sont plus de chastes amoureuses et qui n'ont rien de femmes fatales, elle a su rendre très proches de nous et sans qu'on puisse être choqués, toutes celles dont les charmes sont à la portée de toutes les bourses, si l'on peut dire. Il faut tenir de tels rôles sans les dépouiller de ce qu'ils ont d'humain, de vrai »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. iv.

<sup>2</sup> « Confidences d'artiste, Arletty », article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.

# 1. Cadre théorique

## 1.1. *Star studies* : les pionniers

Deux ouvrages de référence en matière d'étude des stars, à savoir *Les Stars*<sup>1</sup> d'Edgar Morin et *Le star-système hollywoodien*<sup>2</sup> de Richard Dyer, constituent l'arrière-plan théorique de ce mémoire. Ces deux livres, parus respectivement en 1957 et en 1979, première traduction française en 2004, sont des références dans le domaine des *star studies*. Edgar Morin et Richard Dyer sont considérés comme les pionniers de l'étude des stars. Avant l'initiative de ces auteurs, les acteurs étaient en effet envisagés comme des objets illégitimes et non dignes d'une analyse scientifique.

Cette absence d'intérêt vis-à-vis des acteurs, souligne Ginette Vincendeau<sup>3</sup>, s'explique principalement par deux raisons. D'une part, l'étude du cinéma selon un point de vue esthétique se base sur la « suprématie de l'auteur », et particulièrement en France avec l'avènement de la Nouvelle Vague et de la politique des auteurs dans les années soixante<sup>4</sup>. D'autre part, les stars ont souvent été considérées uniquement d'un point de vue dithyrambique en raison d'une certaine adversité vis-à-vis des analyses universitaires de l'art cinématographique<sup>5</sup>.

Depuis la fin des années septante, principalement suite aux écrits de Richard Dyer, une brèche a néanmoins été ouverte dans le champ des *star studies*. Plusieurs travaux ont été menés dans ce domaine, majoritairement du côté anglo-saxon, mais aussi en France. De jeunes chercheurs<sup>6</sup> ont suivi la voie ouverte par Ginette Vincendeau et Geneviève Sellier, pionnières en la matière.

## 1.2. *Star studies* : deux approches possibles

Deux approches existent en ce qui concerne l'étude des stars : l'approche industrielle et l'approche socio-culturelle. Ellen Pullar les développe en détail<sup>7</sup>. Nous allons les expliquer brièvement.

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, éd. du Seuil, coll. "Microcosme. Le temps qui court, 5", 1957, 192 p.

<sup>2</sup> Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien : chapitre additionnel de Paul McDonald. Suivi de : Marilyn Monroe et la sexualité*, traduit de l'anglais par Noël Burch, Jacqueline Nacache, Sylvestre Meininger, Paris, éd. L'Harmattan, coll. "Champs visuels étrangers", 2004, 213 p.

<sup>3</sup> Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, traduit de l'anglais par Geneviève Sellier, Charlotte Sanson, Brigitte Rollet, Diane Gabrysiak, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 1<sup>re</sup> éd. en 2001, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée en 2008, pp. 11-12.

<sup>4</sup> Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> Delphine Chedaleux, *Jeunes premiers, jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, préface de Pascal Ory, Pessac, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2016, 319 p. ; Jérémie Kessler, *Catherine Deneuve, femme maison*, Lyon, éd. ENS, coll. « Tohu Bohu », 2016, 212 p. ; Gwénaëlle Le Gras, *Le mythe Deneuve : une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, éd. Nouveau monde, coll. « Histoire et cinéma », 2010, 463 p.

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 8-35.

### 1.2.1. L'approche industrielle

L'approche industrielle envisage les stars comme des produits commerciaux. Les premières stars sont effectivement apparues, selon certains universitaires<sup>1</sup>, suite à la mise en place, par les studios, d'un système organisé pour vendre les acteurs<sup>2</sup>. Selon ces auteurs, la célébrité des stars apparaît uniquement à cause de la décision prise par les studios de commercialiser leurs comédiens.

Envisager les acteurs comme de simples produits commerciaux est, selon Ellen Pullar<sup>3</sup>, trop réducteur. Les spécificités du contexte culturel au sein duquel les stars apparaissent doivent être prises en compte<sup>4</sup>.

Par exemple, Samantha Barbas<sup>5</sup> prend en compte le contexte culturel dans son étude de la célébrité. Les studios ont commercialisé les stars, avance Samantha Barbas, parce que le climat social y était favorable<sup>6</sup>. La croissance de la culture de consommation et de masse, dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, suscite un intérêt croissant pour la notion de « personnalité » et une redéfinition de ce terme<sup>7</sup>. La personnalité, qui désignait auparavant un ensemble de traits de caractère<sup>8</sup>, définit un individu charismatique dès le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Ce changement de signification, avance Samantha Barbas, est lié à la croissance de la culture de consommation et à la commercialisation de toute une série de produits de beauté destinés à modifier l'apparence et la personnalité d'un individu. Le concept de personnalité apparaît de manière significative à la fois dans les textes au sujet des acteurs et dans le discours des fans<sup>10</sup>. Les fans ont ainsi contribué, au même titre que les studios, à l'édification de la célébrité des stars<sup>11</sup>.

D'autres études<sup>12</sup> au sujet des stars, bien qu'apparentées à l'approche industrielle, tiennent également compte du contexte culturel. Elles concernent cependant majoritairement des acteurs américains.

---

<sup>1</sup> Maureen Orth, *The Importance of Being Famous : Behind the Scenes of the Celebrity – Industrial Complex*, New York, éd. Henry Holt and Company, 2004 ; Charles Eckert, « The Carole Lombard in Macy's Window » dans *Stardom : Industry of Desire*, Londres/New York, éd. Routledge, 1991, pp. 30-39 ; Richard DeCordova, *Picture Personalities : The Emergence of the Star System in America*, Urbana, éd. University of Illinois Press, 2001 ; Gorham Kindem, *The American Movie Industry : The Business of Motion Pictures*, Carbondale, éd. Southern Illinois University Press, 1982, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 10.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup> Samantha Barbas, *Movie Crazy : Fans, Stars and the Cult of Celebrity*, New York, éd. Palgrave, 2001, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> Martine Danan, « The Studio, the Star and International Audiences : Paramount and Chevalier » dans *Journeys of Desire : European Actors in Hollywood*, édité par Alastair Phillips et Ginette Vincendeau, Londres, BFI Publishing, 2006, pp. 53-60 ; Cathy Klapart, « The Star as Market Strategy : Bette Davis in Another Light », dans *The American Film Industry*, édité par Tino Balio, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 351-376, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 13.

Les *star studies*, comme précisé précédemment, ont mis plus de temps à se développer du côté francophone que du côté anglo-saxon. Il existe néanmoins, outre les ouvrages de Ginette Vincendeau<sup>1</sup>, quelques travaux<sup>2</sup> au sujet des stars dans l'industrie cinématographique française. Ils se concentrent cependant davantage sur la place de la star au sein des films plutôt que sur la signification des stratégies et des pratiques commerciales de l'industrie cinématographique<sup>3</sup>.

Les études de cas au sujet de la commercialisation d'une star au sein de l'industrie cinématographique française sont assez rares. Ce sujet est peu étudié, avance Colin Crisp<sup>4</sup>, parce que la France ne possède pas un système de studio organisé, contrairement à Hollywood, et manque par conséquent d'une structure pour produire des stars de façon prolifique.

Colin Crisp s'oppose à Ginette Vincendeau sur ce point. Alors qu'il postule que la France ne possède pas de star-système à cause de « la nature distinctive de son système de production et de sa forme de capitalisme moins développée »<sup>5</sup>, Ginette Vincendeau argue qu'il existe bel et bien un star-système en France. Il ne correspond certes pas à la gestion organisée mise en place par les studios américains à l'époque classique<sup>6</sup> mais il existe dans la mesure où les stars sont essentielles à l'économie du cinéma français<sup>7</sup>. La plupart des œuvres cinématographiques contiennent effectivement des stars autour desquels s'organisent le récit et la publicité des films<sup>8</sup>. Les stars sont ainsi :

« des marchandises précieuses pour l'industrie cinématographique, déterminant les projets qui se font, dominant leur identité, et souvent leur réalisation, et jouant un rôle clef dans la promotion et la diffusion »<sup>9</sup>.

Ginette Vincendeau, souligne Ellen Pullar<sup>10</sup>, contrairement à Colin Crisp, considère la manière dont les acteurs sont employés par l'industrie dans la distribution et la commercialisation des films, autant que dans la production. Nous partageons, comme Ellen Pullar, le point de vue de Ginette Vincendeau, car la persona des stars est autant construite par les films que par le discours médiatique circulant à leur sujet. La distribution et la commercialisation des films ne doivent donc pas être négligées dans l'étude des stars.

---

<sup>1</sup> Vincendeau Ginette, *op. cit.* ; Claude Gauthier et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, 255p.

<sup>2</sup> Gwénaëlle Le Gras, *Michel Simon : l'art de la disgrâce*, Paris : éd. Broché, 2010 ; Raphaëlle Moine, « Faut-il épouser Jacqueline Delubac ? », *Double jeu*, 3, 2006, pp. 69-84, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p.14.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup> Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930-1960*, Bloomington : Indiana University Press, 1993, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> «[...]the distinctive nature of its production system and to the less developed form of capitalism[...]». Colin Crisp, *op. cit.*, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 18. Traduction personnelle.

<sup>6</sup> Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> «[...]valuable commodities for the film industry, determining the projects that get made, dominating their identity, and often their making and playing a key role in promotion and exhibition ». Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, London/New York, Continuum, 2000, p. 11, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 21. Traduction personnelle.

<sup>10</sup> Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 21.

### 1.2.2. L'approche socio-culturelle

Comme mentionné précédemment, les stars peuvent également être appréhendées selon une approche socio-culturelle. Cette seconde approche considère les stars comme des produits culturels et tente de déterminer les facteurs sociaux à l'origine de la naissance des stars<sup>1</sup>.

Edgar Morin<sup>2</sup>, un des pionniers des *star studies*, s'inscrit dans cette approche. Il postule effectivement que les stars apparaissent en tant que substitut à la religion et sont omniprésentes au cours du XX<sup>e</sup> siècle parce que la société occidentale se laïcise<sup>3</sup>.

Deux autres chercheurs, moins connus, Francesco Alberoni<sup>4</sup> et John Ellis<sup>5</sup>, considèrent les stars comme des baromètres moraux qui indiquent au public comment se comporter et comment ne pas se comporter. Les stars ne sont par conséquent pas des idéaux.

Richard Dyer<sup>6</sup> et Jackie Stacey<sup>7</sup> postulent au contraire que les stars fonctionnent comme des idéaux sociaux qui signalent au public comment se comporter. Mais tandis que Jackie Stacey développe cette conception des stars en tant qu'idéaux selon une perspective d'identification individuelle, Richard Dyer inscrit son raisonnement dans la perspective plus large du renforcement d'une idéologie<sup>8</sup>.

### 1.3. Richard Dyer et Ginette Vincendeau : la star et son pouvoir réconciliateur

Nous allons nous attarder quelque peu sur l'idée centrale défendue par Richard Dyer, et reprise par Ginette Vincendeau dans son étude du mythe Gabin<sup>9</sup>. Les stars, avance le chercheur, sont des idéaux sociaux dont la fonction consiste à renforcer « les aspects de l'idéologie[...]en les répétant, les reproduisant ou les réconciliant »<sup>10</sup>. La persona de la star sert à exprimer des :

« contradictions idéologiques - soit à l'intérieur de l'idéologie dominante, soit entre celle-ci et d'autres idéologies minoritaires ou subversives. Ces rapports peuvent s'exprimer soit par le déplacement, soit par l'occultation de l'une des deux faces de la contradiction et la mise en avant de l'autre, soit encore par la réconciliation " magique " que la star réalise entre deux termes apparemment incompatibles »<sup>11</sup>.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 21.

<sup>2</sup> Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, éd. du Seuil, coll. "Microcosme. Le temps qui court, 5", 1957, 192 p.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>4</sup> Francesco Alberoni, « The Powerless Elite : Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars » dans *Sociology of Mass Communications*, édité par Denis McQuail, Londres, Penguin, 1972, pp. 75-98, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> John Ellis, *Visible Fictions*, Londres/New York, Routledge, 1994, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 22.

<sup>6</sup> Richard Dyer, *op. cit.*

<sup>7</sup> Jackie Stacey, *Star Gazing : Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York, Routledge, 1994, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 24.

<sup>8</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 24.

<sup>9</sup> Claude Gauthier et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, 255 p.

<sup>10</sup> Richard Dyer, *Stars*, London, BFI Publishing, 1998, p. 27, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 23.

<sup>11</sup> Richard Dyer, *op. cit.*, p. 21.

Nous pensons, tout comme Ellen Pullar, que l'idée centrale du raisonnement de Richard Dyer est pertinente pour l'étude de la persona d'Arletty. L'actrice réunit effectivement plusieurs contradictions, telles que le populaire, via son emploi de l'argot et son accent de titi parisien, et le précieux, notamment par le biais de son élégance.

L'hypothèse de Richard Dyer est très pertinente. Il s'inscrit toutefois, souligne Ellen Pullar<sup>1</sup>, dans une perspective anhistorique, c'est-à-dire qu'il ne localise pas les stars dans l'histoire et ne tient pas compte des changements de la société. Ellen Pullar, tout comme Ginette Vincendeau<sup>2</sup>, s'inscrit davantage dans une perspective culturelle et historique. Elle localise effectivement son étude dans une période déterminée, les années trente, et des lieux précis, la France et l'Amérique.

La démarche que nous adopterons est proche de la sienne et de celle de Ginette Vincendeau. Elle consiste à étudier toute une série d'objets ayant contribué à forger l'image d'Arletty dans les années trente : les films dans lesquels elle a tourné, du moins ceux encore visionnables aujourd'hui, les photographies, les critiques et les articles issus de journaux et de magazines, les interviews, les biographies et les mémoires de l'actrice. Il est effectivement nécessaire de prendre en considération ces différents éléments puisque la persona d'un acteur est constituée à la fois de ses rôles, de son jeu et de l'image construite par les médias<sup>3</sup>.

La particularité de notre étude, par rapport aux autres *star studies*, réside notamment dans le choix de l'actrice étudiée. Arletty est en effet une comédienne iconoclaste que ce soit vis-à-vis des actrices des générations antérieures, de sa génération ou des générations postérieures. Elle débute sa carrière cinématographique assez tardivement, à l'âge de trente-deux ans, et n'atteint la consécration qu'en 1939 avec *Hôtel du Nord* de Marcel Carné.

Arletty parvient néanmoins à se hisser au rang de star et à devenir un mythe alors qu'elle ne joue que dans quelques chefs-d'œuvre reconnus, essentiellement *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

À ce titre, elle ne correspond pas complètement aux caractéristiques de la star telle qu'elles sont définies par Ginette Vincendeau, à savoir une carrière longue et/ou dense et une admiration exclusive de la part de ses fans<sup>4</sup>. Arletty connaît effectivement une carrière hétérogène et discontinue et n'a pas toujours fait l'objet d'une admiration absolue de la part des spectateurs. Elle est cependant un mythe du cinéma français.

Une autre singularité de cette analyse réside dans le choix des œuvres étudiées : des films peu connus et absolument pas reconnus par la critique seront en effet pris en compte. À ce titre, cette étude s'inscrit pleinement dans la démarche des *cultural studies* puisqu'elle prend en compte des objets de la culture de masse<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 26-27.

<sup>2</sup> Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *op. cit.*

<sup>3</sup> Delphine Chedaleux, *op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> Delphine Chedaleux, *op. cit.*, pp. 20-21.

<sup>5</sup> Delphine Chedaleux, *op. cit.*, p. 14.

## 2. État de la question

En ce qui concerne l'état de la question, deux types d'écrits sont produits au sujet d'Arletty : les écrits biographiques et autobiographiques, et les écrits scientifiques. Les écrits biographiques sont prédominants par rapport aux écrits scientifiques. Ce constat n'est pas étonnant puisque les stars ont longtemps été considérées comme des objets illégitimes et non dignes d'une analyse scientifique.

### 2.1. Les écrits biographiques et autobiographiques

Concernant les écrits biographiques<sup>1</sup> et autobiographiques<sup>2</sup>, leur contenu est à peu près semblable. Ces ouvrages véhiculent effectivement la même image d'Arletty : celle d'une femme libre, franche et moderne, image mythique communément admise, retenue et acceptée, qui mérite pourtant d'être nuancée. Sa liaison avec Hans Soehring et de ses ennuis à la Libération sont généralement abordés de manière superficielle. Certains biographes manquent d'objectivité.

La biographie de Philippe Ariotti et Philippe de Comes<sup>3</sup> est par exemple un peu trop dithyrambique. Elle propose cependant une compilation de critiques couvrant l'entièreté des carrières théâtrale et cinématographique d'Arletty, source essentielle pour mener à bien une *star studies* puisque la persona d'un acteur, outre les rôles et le jeu du comédien, est également composée de l'image construite par les médias.<sup>4</sup>

L'ouvrage de Pierre Monnier<sup>5</sup> fourmille d'anecdotes sur la vie de la comédienne mais l'auteur y livre un avis assez tranché en ce qui concerne la période de l'Occupation. Ses propos laissent effectivement transparaître sa fervente admiration pour Arletty, mais également pour Céline, antisémite notoire et ami de la comédienne avec qui elle partageait des racines communes. Françoise Audé va jusqu'à affirmer que Pierre Monnier a véhiculé une image factice d'Arletty : « Ses adulateurs, tel Pierre Monnier, ont faussé son image en utilisant ses boutades pour réhabiliter la Collaboration et Céline »<sup>6</sup>. Nous ne lui donnons pas tout à fait tort sur ce point, même si elle a peut-être trop tendance à condamner Arletty pour ses faits et gestes durant l'Occupation.

Seuls deux ouvrages se distinguent par leur objectivité et leur discernement. *Arletty : « si mon cœur est français »*<sup>7</sup> propose effectivement un angle quelque peu différent par rapport aux autres

---

<sup>1</sup> David Alliot, *Arletty : « si mon cœur est français »*, Paris, éd. Tallandier, 2016, 252 p. ; Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *Arletty*, Paris, éd. Henri Veyrier, coll. « Flash back », 1978, 203 p. ; Robert de Laroche, *Arletty : paroles retrouvées*, éd. La Tour Verte, coll. « La Muse Celluloïd », 2012, 144 p. ; Denis Demonpion, *Arletty*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, 485 p. ; Christian Gilles, *Arletty, ou, la liberté d'être : avec un portrait entretien*, Paris, éd. La Librairie Séguier, coll. « Biographies », 1988, 207 p. ; Pierre Monnier, *Arletty*, Paris, éd. Stock, 1984, 150 p. ; Michel Perrin, *Arletty*, Paris, éd. Calmann Levy, coll. « Masques et visages », 1952, 135 p. ; Michel, Souvais, *Arletty, confidences à son secrétaire*, Paris, éd. Publibook, coll. « Hors collection », 2006, 206 p. ; Michel, Souvais, *Arletty : de Frédérick Lemaître aux Enfants du Paradis*, Paris, éd. Dualpha, coll. « Hors collection », 2000, 314 p.

<sup>2</sup> Arletty, *La défense*, Paris, éd. La Table ronde, 1971, 235 p. ; Arletty et Michel, Souvais, *Je suis comme je suis*, Paris, éd. Carrère, 1987, 220 p. ; Arletty et Catherine Brecourt-Villars, *Les mots d'Arletty*, Paris, éd. de Fanval, 1988, 155 p.

<sup>3</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *op. cit.*

<sup>4</sup> Delphine Chedaleux, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> Pierre Monnier, *op. cit.*

<sup>6</sup> Françoise, Audé, « Arletty », *Positif*, décembre 1992, n°382, p. 67.

<sup>7</sup> David Alliot, *op. cit.*

biographies. David Alliot a en effet choisi de se centrer sur la période de l'Occupation. Grâce à une recherche approfondie, et notamment à la consultation de diverses archives, l'auteur offre un point de vue objectif et minutieux sur cette période particulière de la vie de l'actrice.

*Arletty*<sup>1</sup> de Denis Demonpion est sans conteste la biographie la plus précise et la plus complète consacrée à l'actrice. Cet ouvrage dresse un portrait détaillé de la comédienne, notamment grâce à la consultation d'articles et d'archives. L'auteur a également publié récemment deux ouvrages<sup>2</sup> qui recensent l'échange épistolaire entre Arletty et Hans Soehring.

En ce qui concerne les autobiographies<sup>3</sup>, la comédienne se livre très peu et reste extrêmement évasive au sujet de sa liaison avec Hans Soehring durant l'Occupation, attitude étonnante de la part d'une femme réputée pour sa franchise.

## 2.2. Les écrits scientifiques

Les écrits scientifiques<sup>4</sup> sont, quant à eux, beaucoup moins nombreux et souvent consacrés à une infime partie de la vie et de la carrière d'Arletty. La majorité d'entre eux se concentre effectivement sur la période 1939-1944, époque durant laquelle Arletty est associée au réalisme poétique puisqu'elle tourne dans quatre chefs-d'œuvre de Marcel Carné : *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

Nous allons proposer un résumé succinct de chacun de ces quatre écrits scientifiques afin de proposer une vue d'ensemble de l'état actuel des recherches menées au sujet d'Arletty. La thèse d'Ellen Pullar sera cependant évoquée de façon plus détaillée car nous entrerons constamment en dialogue avec la chercheuse dans le cadre de ce travail, non seulement parce qu'elle adopte une approche théorique et méthodologique proche de celle proposée par Ginette Vincendeau, et donc assez semblable à la nôtre, mais aussi parce qu'elle est quasiment la seule à analyser la carrière et l'image publique d'Arletty dans les années trente, période étudiée au sein de ce travail.

### 2.2.1. David Aldstadt et la question de la paternité cinématographique

En ce qui concerne David Aldstadt<sup>5</sup>, il propose une analyse comparée de deux partenariats célèbres, Jean Marais/Jean Cocteau et Arletty/Marcel Carné, pour étudier la question de la « paternité cinématographique ».

---

<sup>1</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*

<sup>2</sup> Denis Demonpion, *Arletty-Soehring, Hélas! Je t'aime. Correspondance inédite établie par Denis Demonpion*, éd. Le Cherche-Midi, coll. « Hors collection », 2018, 557 p. ; Denis Demonpion, *Amoureuse et rebelles : histoires d'amour et lettres inédites de Arletty, Edith Piaf, Albertine Sarrazin*, éd. Textuel, coll. « Textuel Beaux L », 2008, 215 p.

<sup>3</sup> Arletty, *op. cit.*, 235 p. ; Arletty et Michel Souvais, *op. cit.* ; Arletty et Catherine Brecourt-Villars, *op. cit.*

<sup>4</sup> David Aldstadt, *Imaginary co-signatures : collaboration, authorship, and star personae in films by Marcel Carné with Arletty and by Jean Cocteau with Jean Marais*, Ohio State University, 2002, 258 p. ; Hervé Picherit, « A strange child of Paradise : The Artistry of Arletty's "Self" in *Les Enfants du paradis* », *Camera Obscura*, vol.32, n°1(94), 1<sup>er</sup> mai 2017, pp. 93-127. ; Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, 248 p. ; Keith Reader, « Mon cul est intersexuel ? : Arletty's performance of gender », dans A.Hughes and J.S.Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford and New York, éd. Berg, pp. 63-76.

<sup>5</sup> David Aldstadt, *op. cit.*

David Aldstadt analyse *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève* et *Les Enfants du Paradis* en ce qui concerne le partenariat Arletty/ Marcel Carné et *La Belle et la Bête*, *Les Parents terribles* et *Orphée* concernant le duo Jean Marais/Jean Cocteau. Par le biais de ces films, il souhaite étudier le lancement, l'amplification et l'apogée de chacun de ces partenariats célèbres de leur premier film à leur chef-d'œuvre respectif.

Sa thèse débute par une présentation des divers points de vue adoptés au sujet de la paternité cinématographique au sein des études cinématographiques françaises. Les réalisateurs dotés d'une très forte réputation d'auteur, souligne le chercheur, ont souvent tendance, à collaborer avec les mêmes équipes au long de leur carrière. C'est le cas de Marcel Carné et de Jean Cocteau qui ont travaillé à maintes reprises avec leur acteur fétiche respectif, soit Arletty et Jean Marais. Certains films des ces partenariats datent de la période de la seconde guerre mondiale, toile de fond historique particulière.

Avant une brève évocation de la définition politique de la collaboration, c'est-à-dire la coopération avec l'ennemi, David Aldstadt examine le traitement de la paternité multiple dans les modes traditionnels de la critique filmique française : la critique auteuriste, les théories institutionnelles, les études empiriques, et l'étude des stars. Le chapitre envisage également les théories de la paternité double des études littéraires.

Nous n'évoquons que les chapitres consacrés au partenariat Arletty/Marcel Carné. Le premier chapitre, consacré à *Hôtel du Nord*, consiste en une étude du langage du réalisme poétique de Marcel Carné avec et à travers Arletty. La fameuse réplique « Atmosphère ! Atmosphère ! », avance David Aldstadt, ne rend pas seulement célèbre l'actrice, mais souligne aussi ses origines populaires et ouvrières, et la désigne comme représentante du milieu prolétaire du film. Le mot « Atmosphère » est devenu si célèbre qu'il résonne à chaque fois qu'Arletty prononce un mot qui se termine par le son distinctif « -ère ». Le Réalisme Poétique évoque souvent les problèmes de la classe ouvrière et valorise ses luttes. Ce son peut par conséquent servir à rappeler aux spectateurs qu'Arletty a surmonté son propre milieu familial modeste pour devenir une des actrices les plus célèbres du cinéma français.

Le chapitre consacré au *Jour se lève*, exemple archétypal du style filmique de Marcel Carné, étudie la charge érotique de la collaboration Arletty/Marcel Carné. La comédienne y incarne une maîtresse au bon cœur, Clara, qui rivalise avec une jeune femme pour obtenir les faveurs de François/Jean Gabin.

Le triangle amoureux mis en place souligne deux aspects de la persona d'Arletty telle qu'elle est figurée par Marcel Carné : l'objet du désir des personnages masculins et une figure maternelle. *Le Jour se lève* contient une scène de nu d'Arletty, plutôt révolutionnaire pour l'époque, qui est censurée par la suite. Arletty émerge de la douche en face de Gabin. Loin de la réduire à un simple objet physique, cette scène, grâce à sa persona de sexualité libérée et d'indépendance d'esprit, confère de

l'intégrité à la personnalité de Clara. Sexualisée, mais non dénuée d'émotion humaine, Clara reconforte sa jeune rivale suite au suicide de François/Jean Gabin. Une telle description sympathique de Clara, une femme de la classe ouvrière dépendante des hommes en ce qui concerne sa situation, relève du Réalisme Poétique. De plus, le plan de Clara, consolant sa rivale, transmet des connotations d'homosocialité<sup>1</sup> dans son portrait des liens femme-femme au sein de l'asymétrie sexuelle du triangle amoureux. L'étude prend en compte la description du genre et de la sexualité par Carné au sein du cadre du Réalisme Poétique en se basant sur des scènes telles que celle-ci, et sur la lecture globale de ces scènes comme androgynes par Edward Baron Turk<sup>2</sup>.

Le chapitre consacré au film *Les Enfants du paradis* met l'accent sur le « stargazing » par Marcel Carné, par les spectateurs, et à la fois par Arletty et sur Arletty. Arletty et Marcel Carné ont atteint l'apogée de leur carrière respective sur ce tournage. À ce titre, leur statut en tant qu'icônes culturelles et cinématographiques a certainement affecté les lectures de leur travail. Alors que les critiques les ont finalement loués tous les deux pour avoir contribué à la renaissance du cinéma français durant l'Occupation, elles les ont aussi critiqués pour avoir travaillé à une époque où beaucoup de membres de l'élite de l'industrie restèrent à l'étranger pour protester contre, et certainement aussi par peur, du régime allemand.

Durant cette période, la relation plutôt publique d'Arletty avec Hans Soehring créa un autre paradoxe. Hors écran, cette liaison symbolise, à un niveau interpersonnel du moins, l'acceptation de la présence des Allemands sur le sol français, alors que son statut à l'écran, en tant qu'image de Marianne cinématographique, signale un autre rappel que la France, même sous domination étrangère, peut encore produire de grands symboles culturels. Cette situation apporte une nuance à la persona d'Arletty et, dans une certaine mesure, à celle de Carné. Sa persona renferme effectivement à la fois une démonstration du sens français grandement apprécié de l'indépendance et une émasculatation symbolique du pays.

Le dernier chapitre juxtapose l'imaginaire Metzien avec des notions critiques admises et avec les conséquences de la signature pour lire les multiples paternités de ces films comme des co-signatures ou comme une manière filmique unique de marquer la paternité à la fois par le réalisateur et par la star.

Le but de l'étude est de trouver des similitudes et des différences entre les partenariats Marcel Carné/Arletty et Jean Cocteau/Jean Marais dans des domaines tels que la construction du statut de la

---

<sup>1</sup> L'homosocialité désigne des relations fréquentes et régulières entre membres du même sexe qui ne sont pas d'une nature romantique ou sexuelle (<https://fr.glosbe.com/fr/fr/homosocialité>).

<sup>2</sup> Edward Baron Turk, « Atmosphère, Atmosphère...*Hôtel du Nord* », « Une étrange défaite *Le jour se lève* », « L'occupation *Les Visiteurs du soir* », « La conception des *Enfants du paradis* », « Politique et théâtre dans *Les Enfants du paradis* », « Androgynie et masochisme dans *Les Enfants du paradis* », « Scènes primitives dans *Les Enfants du paradis* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, pp. 121-294.

star et du style directorial, l'ambiguïté de genre et le regard, la contemplation, la persona de star et la paternité cinématographique.

Cette thèse, bien que très intéressante, ne sera pas évoquée au sein de ce mémoire car David Aldstadt propose une approche assez éloignée de la nôtre, mais surtout parce que cette étude est consacrée à la carrière d'Arletty durant les années quarante, période que nous n'abordons pas dans le cadre de ce travail.

### 2.2.2. *Hervé Picherit : la revalorisation artistique d'Arletty*

Hervé Picherit<sup>1</sup>, quant à lui, souhaite mettre en lumière la valeur artistique d'Arletty. Son art, souligne le chercheur, a souvent été envisagé comme l'invention des autres, notamment de Marcel Carné et de Jacques Prévert, et il a par conséquent été oublié.

Hervé Picherit se concentre sur *Les Enfants du paradis* et distingue les notions suivantes : la personne, Léonie Bathiat, le personnage, Garance, et la persona, Arletty. Il ajoute qu'Arletty a souvent été confondue avec Garance comme si Arletty était Garance.

Cet article ne sera pas discuté dans le cadre de ce mémoire, centré sur la première partie de carrière d'Arletty. Mais il serait par contre très utile et pris en compte dans une recherche de plus grande ampleur visant à revisiter le mythe Arletty. Cet article sous-entend effectivement qu'il existe :

« une circulation triangulaire entre l'homme (ce qu'il représente " dans la vie ", vu au travers des médias autres que les films), l'acteur (son jeu dans les films) et le personnage (ce qu'il contient de valeurs psychologiques et sociales et son rôle dans le récit) »<sup>2</sup>.

Cette circulation triangulaire est, selon Ginette Vincendeau, la condition d'existence de la star, et donc du mythe. L'existence de cette relation triangulaire entre Léonie Bathiat, Arletty et Garance pourrait être, selon nous, un des facteurs qui explique l'accession d'Arletty au rang de star au cours des années quarante.

### 2.2.3. *Keith Reader : la question du genre*

Keith Reader<sup>3</sup> analyse l'image d'Arletty et certains rôles qu'elle a interprétés selon une perspective genrée. Le chercheur évoque la façon dont elle a à travers ses rôles, son style, sa morphologie, et sa voix, construit un corpus de travail qui joue avec le genre. Son approche est très intéressante, mais Keith Reader s'attarde une fois de plus sur les quatre films qu'Arletty a tournés avec Marcel Carné : *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

Cet article, tout comme celui d'Hervé Picherit, serait plutôt utile pour une recherche de plus grande ampleur visant à revisiter le mythe Arletty. Par contre, le chercheur condamne assez ouvertement Arletty par rapport à sa relation avec Hans Soehring sous l'Occupation et va jusqu'à dire qu'il n'y a pas de raison de permettre à un collaborateur d'avoir le dernier mot sur son propre travail.

---

<sup>1</sup> Hervé Picherit, *op. cit.*

<sup>2</sup> Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 139.

<sup>3</sup> Keith Reader, *op. cit.*

Cette déclaration n'a pas sa place dans une recherche scientifique où l'objectivité et l'impartialité sont essentielles.

#### 2.2.4. Ellen Pullar : Arletty et le trope de la femme moderne

Ellen Pullar<sup>1</sup> propose une analyse comparée d'Arletty, comédienne française, et de Jean Harlow, actrice américaine, durant les années trente. Sa recherche a pour but de montrer comment les deux actrices sont créées et employées en lien avec le trope de la « femme moderne ».

Nous ne ferons état ici que des chapitres concernant Arletty puisque cette star est l'objet de notre recherche.

Ellen Pullar étudie l'image d'Arletty telle qu'elle a été construite par les réalisateurs, la presse et la star elle-même dans les années trente. Selon elle, l'image de l'actrice doit être envisagée en lien avec le trope de la femme moderne, trope culturel très présent à la fois en France et en Amérique durant l'entre-deux-guerres selon les hypothèses du *Modern Girl Around the World Research Group*<sup>2</sup>.

Arletty, postule la chercheuse, est liée au trope de la femme moderne à la fois dans ses films et dans les discours médiatiques circulant à son propos. Sa modernité est située, affirme Ellen Pullar, dans sa sexualité, son lien à la mode et à la culture de consommation, son côté intellectuel et son mode de vie indépendant.

Arletty réunissait, selon Ellen Pullar, tous les traits caractéristiques du stéréotype de la femme moderne tel qu'il existait dans l'entre-deux-guerres : une identité de classe ouvrière, une association avec la mode et donc avec la culture de consommation, une sexualité manifeste dans des rôles de femmes déplaisantes telles que des prostituées, des artistes de cabaret et des femmes entretenues ainsi que dans la publicité scandaleuse qui circulait à son égard.

Elle possédait également les caractéristiques physiques de la femme moderne : « des cheveux courts, des lèvres maquillées, des tenues vestimentaires provocantes, un corps longiligne et un sourire facile »<sup>3</sup>. Suite à ces premières constatations, Ellen Pullar cherche à démontrer comment cet aspect « femme moderne », présent dans la persona d'Arletty, a été tour à tour célébré et contenu par la presse et les différents réalisateurs.

Pour ce faire, elle s'appuie sur toute une série de documents : films, portraits promotionnels, photographies, magazines, revues populaires, articles de presse et dossiers de presse. Elle choisit d'étudier le cas d'Arletty en trois chapitres : sa persona promotionnelle dans les années trente, son personnage de femme moderne dans *Un chien qui rapporte* et le tournant que représente *Hôtel du Nord* à la fois dans la carrière et la persona d'Arletty.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p.iv.

<sup>3</sup> « bobbed hair, painted lips, provocative clothing, elongated body, and an open, easy smile ». Weinbaum, Alys Eve and Lynn M.Thomas, Priti Ramamurthy, Uta G.Poiger and Madeleine Yuedong, eds., *The Modern Girl Around the World : Consumption, Modernity, and Globalization*. Duke University Press : Durham/London, 2008, p. 2, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 1. Traduction personnelle.

Le chapitre sur la persona promotionnelle d'Arletty dans les années trente est particulièrement intéressant. Selon Ellen Pullar, Arletty se distingue de « certains tropes typiques de la célébrité féminine [...] qui étaient fortement influencés par les notions bourgeoises conventionnelles de la féminité »<sup>1</sup> et est par conséquent capable de proposer « une persona hors écran absolument moderne, et de la classe ouvrière »<sup>2</sup>.

Comme la chercheuse le démontre en s'appuyant sur des articles, des photographies et les rôles tenus par la comédienne, Arletty ne correspond absolument pas à l'idéal féminin en vogue dans les années trente.

Ellen Pullar démontre ensuite comment la comédienne propose au cours des années trente une forme alternative, bien que française, à cette féminité romantique idéale. Arletty était en effet castée en tant que Parisienne mais associée à trois notions qui tendait à l'écarter de la féminité romantique idéale : l'excentricité, l'anti-domesticité et l'intellectualisme.

Ainsi, au cours des années trente, Arletty se distingue de nombreuses autres actrices françaises telles qu'Annabella, Simone Simon, Danielle Darrieux, Josette Day, Meg Lemonnier, fréquemment présentées comme des types d'ingénue sur et hors écran. Mais elle se différencie aussi des actrices dont les rôles à l'écran étaient moins sains comme Edwige Feuillère, Viviane Romance, Mireille Balin, Jacqueline Delubac. La publicité hors écran de ces actrices les présentait en effet comme des femmes saines et charmantes et nuançait par conséquent leur image plus « négative » à l'écran, ce qui, selon Ellen Pullar, n'était pas le cas d'Arletty. Il faut noter que la popularité de cette féminité romantique est liée à la crise de la masculinité en cours dans les années trente.

Arletty était très souvent associée au concept d'excentricité dans la presse. Cette excentricité est notamment associée à son physique non conventionnel pour l'époque. De plus, cette apparence physique singulière est exploitée via la mise en place d'un look bien souvent excentrique à la fois dans ses films et dans ses images publicitaires. Elle s'habille ainsi de façon particulière et se rend fréquemment à des événements publics. Cet aspect de sa personnalité se retrouve aussi dans ses rôles à l'écran.

Elle a beaucoup travaillé en tant que mannequin dans les années vingt et les années trente, notamment pour Paul Poiret, Georges Fouquet, etc. Elle était, souligne Ellen Pullar, par conséquent associée aux modes d'avant-garde, présentait une apparence extrêmement moderne et affichait un look de garçonnette via le port de cravates et de pantalons.

Au vu de ce caractère quelque peu excentrique, elle incarne, selon Ellen Pullar, des rôles qui viennent renforcer cette excentricité : une femme entretenue et fantasque dans *Un soir de réveillon*, une star de music-hall lesbienne dans *La garçonnette*, Une call-girl dans *Je te confie ma femme*, une

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 6.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

reine d'Abyssie quasiment nue dans *Les Perles de la couronne*, une star de cinéma futile dans *Aloha*, *le chant des îles*, etc. Ces rôles très éclectiques contribuent à renforcer son excentricité.

La chercheuse note qu'Arletty a également interprété quelques rôles d'ingénue dans des films tels que *Aventure à Paris*, *Le Mari rêvé*, *Messieurs les ronds-de-cuir*. Cependant, sa personnalité et son âge rendent ces rôles contre-intuitifs et peu plausibles. C'est pourquoi elle n'interprète pas le type traditionnel de l'ingénue innocente. Elle incarne davantage des ingénues qualifiées de farfelues par Ellen Pullar.

Son excentricité est, selon la chercheuse, encore renforcée par son type de jeu frénétique et parfois agressif ainsi que par sa voix.

L'anti-domesticité est une autre notion à laquelle Arletty est associée et qui contribue à l'écartier de la féminité idéale. Arletty refuse de se conformer à l'idéal domestique de la Reine du foyer, pourtant très estimé dans la société française de l'époque. L'actrice se dissocie en effet complètement des concepts de la vie de famille et du mariage et peut être qualifiée d'anti-femme au foyer. De plus, elle apparaît souvent nue ou en déshabillé à l'écran. Elle a également posé nue pour Moïse Kissling.

La troisième notion qui l'éloigne encore davantage de la féminité idéale est l'intellectualisme. Elle fait en effet preuve d'un intellectualisme qu'elle cultive elle-même. Elle en parle fréquemment dans des articles et fait état de ses origines ouvrières, de son parcours et de son ascension sociale, ce qui engendre une comparaison à la figure mythique de l'artiste, un trope de francité familial et très largement répandu en France et à l'étranger dans les années trente.

Elle était aussi perçue comme une actrice très créative, et soucieuse d'améliorer son art et cela contribue à renforcer son intellectualisme. Ayant déjà un passé de comédienne de Théâtre de Boulevard quand elle débute au cinéma, ses aptitudes de jeu sont régulièrement louées dans les articles de presse et on la décrit souvent comme une « fantaisiste », étiquette attribuée aux acteurs considérés comme des créatifs et qui ne répondaient pas aux types conventionnels. Elle évoque souvent le jeu théâtral et cinématographique au cours de ses interviews et détaille ses techniques et ses connaissances en matière de jeu d'acteur. Elle met également en exergue le rôle prépondérant qu'elle a joué dans le façonnage de sa carrière, de sa persona et de ses personnages. À travers ces diverses déclarations, elle s'affirme en tant que créatrice et non pas seulement comme une star passive qui se laisse formater par les réalisateurs.

Sa tendance à poser nue pour certains artistes et donc à se positionner en tant qu'objet peut être perçue comme une activité qui contribue à diminuer sa réputation en tant qu'artiste et créatrice. Il n'en est cependant rien. Le fait de poser nue témoigne en effet plutôt d'un certain courage et la rapproche d'une tradition établie de femmes, issues de cercles bohèmes, qui posaient nues pour choquer et subvertir les notions bourgeoises de féminité.

Toutes ces associations publiques avec des artistes tels que Prévert, Colette, Guitry, Spinelli, Van Dongen, Kisling, etc. contribuent à renforcer son propre statut en tant que créatrice et artiste.

Ellen Pullar aborde ensuite le rôle d'Arletty en tant que femme moderne dans *Un chien qui rapporte*, film réalisé par Jean Choux en 1931. Il s'agit de son premier film en tant que tête d'affiche. Elle y incarne Josyane Plaisir, décrite comme une version sympathique et positive de la femme moderne. Ce personnage positif vise, avance Ellen Pullar, à séduire un public français qui craignait la femme moderne même si « le spectre de la femme moderne était davantage une peur culturelle qu'une réalité sociale »<sup>1</sup>.

Ellen Pullar aborde enfin le film *Hôtel du Nord*, réalisé par Marcel Carné en 1939. Ce film est un véritable tournant dans la carrière de l'actrice puisqu'elle passe du statut de vedette à celui de star. Cette œuvre marque également un changement dans sa persona. Elle y conserve effectivement son accent de titi parisien et continue à employer l'argot de la classe ouvrière ainsi que ses tics uniques en termes de jeu. Sa persona commence néanmoins à évoluer vers une féminité plus intemporelle, distante et idéalisée, féminité qui atteindra son paroxysme dans *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

Ce changement dans sa persona peut être mis en lien avec les changements qui troublent la France en cette fin des années trente, et notamment avec l'accentuation de la crise de la masculinité.

De plus, le pessimisme propre au Réalisme Poétique a tendance à contenir la modernité d'Arletty, élément clef de sa persona. Au vu du thème récurrent du Réalisme Poétique, soit le fait de ne pas pouvoir échapper à son destin, le personnage de Raymonde n'a aucun espoir de mobilité sociale ou personnelle. Arletty tient ici le rôle d'une pauvre prostituée des rues tandis qu'Annabella incarne une ingénue. C'est pourquoi *Hôtel du Nord* repose fortement, avance Ellen Pullar, sur la dichotomie vierge/putain. Et à ce titre, le personnage de Raymonde connaît un destin plus funeste que celui de Renée. Cet alignement d'Arletty avec le trope de la prostituée au cœur d'or vise sans doute à atténuer sa modernité.

Marcel Carné entame également une autre transformation de la persona d'Arletty. Elle passe, affirme Ellen Pullar, du type de la garçonne juvénile à celui de la femme plus vieille et fétichisée. Ce changement est notamment visible dans la façon dont Raymonde est vêtue. Elle est explicitement sexualisée contrairement à la jeune et virginale Renée. Ellen Pullar souligne que ce type de femme fétichisée n'est pas une femme moderne. La chercheuse considère que ce type de la femme âgée fétichisée est également présent dans les films suivants d'Arletty, soit *Le Jour se lève*, *Tempête*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*.

Les aptitudes comiques d'Arletty, stipule Ellen Pullar, sont exploitées dans *Hôtel du Nord* et permettent d'atténuer le côté pessimiste du film. C'est également un moyen pour Arletty de conserver

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 140.

sa modernité. En effet, la démonstration d'esprit et d'intelligence est un moyen via lequel les femmes peuvent exercer un contrôle indirect.

Pour résumer, Ellen Pullar, par son étude approfondie des articles de presse, des photographies et des rôles incarnés par la star, cherche à démontrer qu'Arletty est alignée avec la ville de Paris et la modernité, la haute couture et une communauté bohème d'artistes et de personnes créatives.

Arletty possède aussi une identité en tant que fille de la classe ouvrière, à mettre en lien avec le nouveau type de femme moderne qui émerge dans les années vingt et perdure dans les années trente. Ses origines ouvrières sont ainsi sans cesse mises en exergue dans ses matériaux biographiques et elle est toujours castée comme une fille de la classe ouvrière vulgaire dans ses films. Son accent et son utilisation de l'argot constituent des éléments essentiels de son image.

Elle est très clairement associée au type de la femme moderne apolitique en vogue dans les années vingt et trente. Ce type apolitique ne se souciait pas du féminisme mais était moderne dans son apparence, sa manière de s'habiller ainsi que dans sa poursuite des formes de plaisir et de mobilité, comme boire, fumer, conduire, aller à un rendez-vous dans chaperon.

La persona Arletty est donc constituée, selon Ellen Pullar, d'aspects subversifs de la femme moderne tels que l'indépendance financière, l'esprit cultivé, la présentation sans gêne de son corps, la dissociation de l'idéal domestique, la tendance à s'habiller avec des vêtements masculins et d'aspects conservateurs par les réalisateurs, récits romantiques, et par elle-même, position politique.

Cet état de la question souligne qu'il existe de nombreuses biographies et autobiographies au sujet de l'actrice et très peu d'écrits scientifiques. De plus, ceux-ci s'attardent souvent uniquement sur les quatre films qu'elle a tournés avec Marcel Carné : *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*. Notre corpus se limitant aux films tournés par Arletty dans les années trente, nous entrerons essentiellement en dialogue avec Ellen Pullar. La chercheuse étudie avec beaucoup de pertinence la carrière d'Arletty dans les années trente et permet de mieux saisir la complexité de la persona de la star grâce à une grande connaissance de l'état social et culturel de la société française durant ces années. De plus, elle est très complète car elle démontre son idée en faisant à la fois référence aux films, aux articles et aux photographies. Les différents aspects de la persona de la star, soit son jeu, ses rôles et son image médiatique, sont abordés.

Seul le nombre restreint de films étudiés par la chercheuse peut être regretté. Ellen Pullar analyse en effet uniquement deux films, soit *Un chien qui rapporte* et *Hôtel du Nord*. Ces choix, extrêmement pertinents, ne sont absolument pas remis en question puisque son but est d'étudier la persona d'Arletty en lien avec le trope de la femme moderne et de démontrer comment les films avaient tendance à la fois à célébrer et à contenir ce trope de la femme moderne. Il aurait néanmoins été intéressant de s'attarder sur d'autres rôles tenus par l'actrice pour voir si cette association pouvait être étendue à l'ensemble des rôles incarnés par l'actrice dans les années trente.

Même si cette thèse est très pertinente et complète, notre recherche n'en reste pas moins nécessaire et justifiée. Mon projet est en effet quelque peu différent car il prend en compte l'ensemble des films tournés par l'actrice dans les années trente et se base sur un panel d'articles beaucoup plus large que celui proposé par Ellen Pullar (voir annexes).

### 3. La persona d'Arletty au cours des années trente

Le nom d'Arletty est généralement associé aux titres de quatre grands chefs-d'œuvre réalisés par Marcel Carné, dont trois en collaboration étroite avec Jacques Prévert, entre 1939 et 1944 : *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du soir* et *Les Enfants du paradis*. Les personnages de Madame Raymonde, Clara, Dominique et Garance lui collent à la peau.

Arletty débute pourtant sa carrière bien plus tôt, à l'aube des années vingt sur les planches des théâtres parisiens, et au début des années trente sur grand écran, au balbutiement du cinéma sonore. La période est faste pour la comédienne aussi bien au théâtre qu'au cinéma. Elle tourne vingt-quatre longs-métrages et deux courts-métrages et joue dans quinze opérettes et pièces de théâtre entre 1930 et 1938<sup>1</sup>.

Elle est cependant majoritairement abonnée aux seconds rôles dans des films populaires. Il s'agit le plus souvent de comédies, genre qui se développe à cette époque en France grâce à l'arrivée du son, et majoritairement d'adaptations de pièces de théâtre, bien loin d'être des chefs-d'œuvre. C'est sans doute pourquoi cette première partie de carrière suscite peu d'intérêt de la part des chercheurs et des universitaires.

Comme stipulé dans le chapitre consacré à l'état de la question, Ellen Pullar propose une analyse comparée de la comédienne française et d'une actrice américaine, Jean Harlow, dans les années trente. Pour rappel, sa recherche a pour but de montrer comment les deux actrices sont créées et employées en lien avec le trope de la femme moderne<sup>2</sup>, trope culturel très présent à la fois en France et en Amérique durant l'entre-deux-guerres selon les hypothèses du *Modern Girl Around the World Research Group*<sup>3</sup>.

Bien qu'Ellen Pullar analyse la persona d'Arletty dans les années trente par le biais d'articles de presse, de critiques, de portraits, etc. et de films, elle ne s'attarde néanmoins que sur deux œuvres cinématographiques, à savoir *Un chien qui rapporte* et *Hôtel du Nord*. Son choix est justifié car *Un chien qui rapporte* est le premier film dont Arletty est la vedette, et *Hôtel du Nord*, est l'œuvre qui amorce un tournant dans la carrière de l'actrice et la hisse au rang de star, faisant d'elle une des comédiennes françaises les plus populaires des années quarante. *Hôtel du Nord* est, sans doute, le film fondateur du mythe Arletty.

---

<sup>1</sup> Seuls seize films sur ces vingt-six sont encore visionnables aujourd'hui. À noter, nous prenons comme limite pour sa filmographie dans les années trente, non pas l'année 1940, mais le film *Hôtel du Nord* parce qu'il constitue, selon nous et plusieurs chercheurs, une rupture dans sa carrière. Après ce film, elle se hisse au rang de star.

<sup>2</sup> Ce trope culturel était présent dans de nombreux pays durant les années d'entre-deux-guerres, souligne le *Modern Girl Around the World Research Group*. Plusieurs termes étaient employés pour le désigner en fonction des pays : garçonne, vamp, nouvelle femme, etc. Ellen Pullar emploie le terme « femme moderne » plutôt que celui de « fille moderne », utilisé par le *Modern Girl Around the World Research Group*, car Arletty et Harlow étaient des femmes, possédaient à la fois des qualités de jeune fille et de femme, et particulièrement Arletty qui avait treize ans de plus que Jean Harlow. Ces informations sont citées par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 2.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. iv.

Tout au long de ce travail, consacré à la carrière d'Arletty dans les années trente, nous dialoguerons avec la thèse d'Ellen Pullar puisque la chercheuse propose une démarche qui s'apparente à la nôtre.

Outre ses rôles, l'image médiatique et le jeu d'Arletty seront également abordés pour fournir une étude complète de sa persona dans les années trente. La persona d'une star est effectivement constituée de ces trois éléments<sup>1</sup>. Pour rappel, la persona d'Arletty se compose, selon Ellen Pullar<sup>2</sup>, d'aspects subversifs de la femme moderne tels que l'indépendance financière, l'esprit cultivé, la présentation sans gêne de son corps, la dissociation de l'idéal domestique, la tendance à s'habiller avec des vêtements masculins<sup>3</sup> mais aussi d'aspects conservateurs amenés par les réalisateurs, notamment via l'insertion d'Arletty dans des récits romantiques, et par elle-même, notamment par le biais de sa position politique<sup>4</sup>.

Keith Reader<sup>5</sup> relève également la présence paradoxale d'éléments sexuels libertaires, tels qu'une panoplie d'amants présumés, le refus de se marier et d'avoir des enfants, et d'un cynisme social profond, exemplifié par un refus de se soucier de la politique et de voter, chez la comédienne. La phrase « Mon cœur est français, mon cul est international », apparemment prononcée par Arletty lors de son arrestation à la Libération, combine, selon Reader, est exemplifie cette combinaison paradoxale d'un franc-parler sexuel et d'une indifférence politique, ou du moins de la promotion de l'individuel au-dessus de tout sentiment de solidarité collective. Cette déclaration de l'actrice témoigne, selon lui, de l'appartenance d'Arletty à la tradition de l'anarchisme de droite, populiste, cynique, irrégulier et méfiant à l'égard de l'idée du progrès. Keith Reader remet en question la modernité d'Arletty, tout comme Françoise Audé :

« Si l'on croit, c'est mon cas, à la lucidité et à la perspicacité d'Arletty, on peut estimer qu'elle est passée à côté d'une nouveauté du vingtième siècle, la citoyenneté féminine. Elle n'était pas tout à fait moderne »<sup>6</sup>.

Ces affirmations, même si elles ne datent pas des années trente, nous intéressent car elles soutiennent notre hypothèse au sujet de la carrière d'Arletty dans les années trente : la comédienne réunit dans certains rôles de cette décennie des antagonismes, caractéristique propre à la star, comme l'avancent Richard Dyer<sup>7</sup> et Ginette Vincendeau<sup>8</sup>. Selon ces deux chercheurs, les stars incarnent des

---

<sup>1</sup> Delphine Chedaleux, *Jeunes premiers, jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, préface de Pascal Ory, Pessac, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2016, p. 15.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*

<sup>3</sup> Ce point sera nuancé dans la suite du développement car Arletty n'affiche pas toujours une apparence moderne en ce qui concerne ses vêtements et sa coiffure.

<sup>4</sup> Arletty déclare effectivement : « Je n'ai jamais voté de ma vie[...]Les femmes n'ont pas besoin de bulletin de vote pour influencer la politique » (Denis Demonpion, *op. cit.*, p.135).

<sup>5</sup> Keith Reader, « Mon cul est intersexuel ? : Arletty's performance of gender », dans A.Hughes and J.S.Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford and New York, éd. Berg, p. 66.

<sup>6</sup> Françoise Audé, « Arletty », *Positif*, décembre 1992, n°382, pp. 66-67.

<sup>7</sup> Richard Dyer, *Le star-système hollywoodien : chapitre additionnel de Paul McDonald. Suivi de : Marilyn Monroe et la sexualité*, traduit de l'anglais par Noël Burch, Jacqueline Nacache, Sylvestre Meininger, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2004, 213 p.

<sup>8</sup> Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, 255 p.

types sociaux, toujours plus complexes et plus spécifiques qu'un type, et remplissent une fonction idéologique. Les stars sont par conséquent capables de canaliser les tensions sociales qui ne peuvent être résolues dans la réalité<sup>1</sup>. La persona de la star sert à exprimer :

« des idéologiques - soit à l'intérieur de l'idéologie dominante, soit entre celle-ci et d'autres idéologies minoritaires ou subversives. Ces rapports peuvent s'exprimer soit par le déplacement, soit par l'occultation de l'une des deux faces de la contradiction et la mise en avant de l'autre, soit encore par la réconciliation " magique " que la star réalise entre deux termes apparemment incompatibles »<sup>2</sup>.

Bien que cette réunion de traits opposés atteigne, selon nous, son paroxysme dans les quatre films qu'Arletty tourne avec Marcel Carné, oeuvres qui coïncident d'ailleurs avec l'apogée de sa carrière et sa reconnaissance en tant que star, nous pensons néanmoins que certains antagonismes étaient déjà en germe dans la persona de la comédienne au cours des années trente.

Ces déclarations nous intéressent également car elles soulignent le côté paradoxal d'Arletty et remettent en question son statut de femme moderne, communément admis, et notamment défendu par Ellen Pullar<sup>3</sup>. La chercheuse pose effectivement comme hypothèse de base que les réalisateurs français ont cherché à la fois à célébrer et à contenir la femme moderne qu'était, ou plutôt que représentait, Arletty. La femme moderne était effectivement à la fois adulée et crainte au cours des années trente dans la société française car elle remettait en cause les codes sexuels traditionnels<sup>4</sup>. Nous pensons qu'il faut nuancer cette hypothèse centrale car les rôles interprétés par Arletty dans certains films ne correspondent pas vraiment, selon nous, à la femme moderne.

Par femme moderne, Ellen Pullar désigne le stéréotype de la femme moderne tel qu'il existait dans l'entre-deux-guerres et qui sous-entendait les caractéristiques suivantes : une identité de classe ouvrière, manifestée par une informalité des manières, un emploi de l'argot et un statut de femme active, une sexualité débridée à la fois mise en exergue et crainte et une utilisation libre des produits de consommation<sup>5</sup>.

Arletty est, selon la chercheuse, liée à des caractéristiques de ce stéréotype de la femme moderne à la fois dans les films et dans les discours médiatiques circulant à son sujet. Sa modernité, précise Ellen Pullar<sup>6</sup>, est située dans sa sexualité, sa relation à la mode et à la culture de consommation, sa curiosité intellectuelle et son mode de vie indépendant. Arletty, avance Ellen Pullar<sup>7</sup>, possède également les caractéristiques physiques de la femme moderne, c'est-à-dire « des

---

<sup>1</sup> Le Gras Gwénaëlle, « Introduction – Quoi de neuf sur les stars ? », *Mise au point* [en ligne], juin 2014, en ligne depuis le 1<sup>er</sup> mai 2014, consulté le 15 février 2020. URL: <http://journals.openedition.org/map/1804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1804>

<sup>2</sup> Richard Dyer, *op. cit.*, p. 21

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. iv.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 3.

<sup>6</sup> *Ibidem.*

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 1.

cheveux courts, des lèvres maquillées, des tenues vestimentaires provocantes, un corps longiligne, et un grand sourire, facile »<sup>1</sup>.

Nous souhaitons apporter certaines nuances aux déclarations d'Ellen Pullar au sujet de l'association d'Arletty avec la femme moderne. Si l'image véhiculée par Arletty au sein de la presse est bien celle d'une femme moderne, il n'en va pas de même en ce qui concerne ses rôles à l'écran.

L'image véhiculée par Arletty au sein de ses différents films n'est effectivement pas, selon nous, celle d'une femme moderne. Les diverses protagonistes qu'elle incarne sont libres sur le plan sexuel et certaines sont liées à la mode et aux biens de consommation, traits propres à la femme moderne. Elles ne sont par contre absolument pas associées à un quelconque intellectualisme et elles ne présentent pas non plus un mode de vie indépendant. Les principales femmes que la comédienne incarne durant les années trente sont effectivement des femmes légères ou des prostituées, fréquemment désignées par des termes tels que « poule » ou « grue », et elles ne sont généralement pas indépendantes sur le plan financier et professionnel.

Une autre actrice de la décennie incarnait davantage la « femme moderne » : Jacqueline Delubac. Raphaëlle Moine<sup>2</sup> montre effectivement comment Jacqueline Delubac parvient à moderniser les figures féminines boulevardières traditionnelles sans pour autant déranger l'ordre des relations entre les sexes, nécessairement amoureuses et érotiques dans le boulevard. Jacqueline Delubac, à l'instar d'Arletty, possède certains traits physiques propres à la femme moderne : elle est brune aux cheveux courts et présente un aspect androgyne, elle revêt également des vêtements qui libèrent quelque peu le corps.

Sa modernité ne réside cependant pas uniquement dans son apparence. Elle incarne à plusieurs reprises des jeunes femmes dynamiques, qui sont capables de prendre des initiatives. Cette modernité est cependant toujours atténuée par un mariage ou un retour au couple avec le personnage joué par Sacha Guitry, son époux à la ville.

*Quadrille*, avance Raphaëlle Moine, illustre parfaitement le parcours des personnages incarnés par Jacqueline Delubac. Au sein de ce film, elle interprète une journaliste, soit un personnage moderne et indépendant, qui exerce de plus une profession intellectuelle. Cela engendre un conflit entre le personnage et le contexte boulevardier au sein duquel la femme doit être inscrite dans un jeu de séduction dominé et conduit par le personnage masculin<sup>3</sup>. Ce conflit est résolu à la fin du film

---

<sup>1</sup> « bobbed hair, painted lips, provocative clothing, elongated body, and an open, easy smile ». Alys Eve Weinbaum, Lynn M. Thomas, Priti Ramamurthy, Uta G. Poiger and Madeleine Yuedong, eds., *The Modern Girl Around the World : Consumption, Modernity, and Globalization*, Duke University Press : Durham/London, 2008, p. 2, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 1. Traduction personnelle.

<sup>2</sup> Raphaëlle Moine, « « Faut-il épouser Jacqueline Delubac ? » », *Double jeu* [en ligne], mars 2006, en ligne depuis le 06 Juillet 2018, consulté le 17 mars 2020. URL: <http://journals.openedition.org/doublejeu/1879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1879>

<sup>3</sup> Raphaëlle Moine, « « Faut-il épouser Jacqueline Delubac ? » », *Double jeu* [en ligne], mars 2006, en ligne depuis le 06 Juillet 2018, consulté le 17 mars 2020. URL: <http://journals.openedition.org/doublejeu/1879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1879>

puisqu'elle épouse un journaliste, incarné par Sacha Guitry. La jeune femme moderne disparaît et Jacqueline Delubac se réinstalle dans le rôle de la maîtresse/épouse. La modernité du personnage de Jacqueline Delubac est contenue par les réalisateurs.

L'exemple de ce film permet de démontrer que les personnages incarnés par Arletty dans des films tels que *Un chien qui rapporte*, *Un soir de réveillon* ou encore *Enlevez-moi* ne correspondent pas à la femme moderne. Ces personnages féminins possèdent uniquement l'apparence physique de la femme moderne, et sa liberté sexuelle. Cette analyse de Raphaëlle Moine souligne également qu'il aurait été difficile pour Arletty d'incarner des personnages résolument modernes puisqu'elle tourne essentiellement dans des adaptations de pièces de Théâtre de Boulevard, genre au sein duquel les femmes doivent s'inscrire dans un jeu de séduction dominé et conduit par le protagoniste masculin principal. Seuls quelques personnages incarnés par Arletty dans les années trente présentent une indépendance financière et s'apparentent par conséquent davantage à la femme moderne: Parasol, une parachutiste, dans *Pension Mimosas*, Madeleine, une femme de chambre, dans *Désiré*, et Niquette, vedette de music-hall, dans *La Garçonne*.

Pour éviter toute confusion entre l'image médiatique d'Arletty et ses rôles, les types de personnage incarnés par l'actrice et son image dans la presse seront analysés dans des chapitres distincts au sein de ce mémoire.

Les divers personnages incarnés par Arletty réunissent, selon nous, déjà au moins un antagonisme dans les rôles qu'elle interprète durant les années trente : la liberté, essentiellement sexuelle, et des traits conservateurs tels que la recherche de protection par un homme, la dépendance financière vis-à-vis de cet homme. Certaines femmes qu'elle incarne durant cette décennie sont ainsi à la fois libérées et conservatrices. Ces personnages ne réunissent néanmoins pas assez d'antagonismes et ne sont pas suffisamment développés pour permettre à l'actrice d'atteindre le statut de star.

Comme précisé précédemment, Ginette Vincendeau pose comme condition d'existence de la star une circulation triangulaire entre l'homme, l'acteur et le personnage<sup>1</sup>. Pour elle, cette relation triangulaire différencie la star de la vedette « chez qui la relation n'est que binaire – soit entre l'acteur et le personnage, soit entre l'homme et l'acteur »<sup>2</sup>. Aucun des rôles interprétés par Arletty dans les années trente ne témoigne d'un lien triangulaire entre la femme, l'actrice et le personnage, contrairement à certaines incarnations de l'actrice dans les années quarante<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, p. 139.

<sup>2</sup> Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, p. 139.

<sup>3</sup> Nous pensons notamment au film *Les Enfants du paradis* qui a instauré une relation, voire parfois une confusion, entre Léonie Bathiat, Arletty et Garance, comme le souligne très justement Hervé Picherit dans son article *A strange child of Paradise : The Artistry of Arletty's "Self" in Les Enfants du paradis* (Hervé Picherit, *op. cit.*).

Ces deux éléments – peu d’antagonismes et absence d’un lien triangulaire entre la femme, l’actrice et le personnage – empêchent, selon nous, l’accession d’Arletty au rang de star durant les années trente. Certains critiques ont néanmoins repéré le potentiel de l’actrice et nombreux sont ceux qui soulignent la présence d’éléments contradictoires chez la comédienne :

« Il y a, enfin, Arletty, qui est une très grande actrice, et qui semble être à cent lieues de le savoir. Car Arletty, mystérieuse pour nous tous, est peut-être un mystère pour Arletty. Nous savons qu’elle bouge à peine, et nous émeut. Qu’elle use d’un débit nonchalant, qui ne fait jamais longueur. Qu’elle est un miracle de doux cynisme, avec un visage de madone italienne, et qu’elle fait montre d’un tact prodigieux dans des rôles qui ne ménagent rien... Tant de vertus contradictoires ont enrichi le joli rôle de Danièle. Mais elles mènent Arletty, sûrement, à l’emploi de grand premier rôle »<sup>1</sup>.

« Qu’elle est paradoxale, la longue et flexible jeune femme, depuis quelques années grande favorite du public ! La nature lui donna un pâle et mince visage, à l’ovale très pur, éclairé de deux larges yeux noirs et nostalgiques. Un tel physique, au théâtre, ne semble-t-il pas, tout naturellement, désigner les mélancoliques amoureuses, les héroïnes pathétiques, celles qui troublent et qui émeuvent ? Eh bien, non, ce serait trop simple ! Arletty s’est spécialisée dans les rôles d’humour et de fantaisie qui déchaînent le rire. Sa beauté, volontiers, elle en tire des effets comiques »<sup>2</sup>.

« Cette longue fille souple incarne la gavroche d’atelier, l’arpète du faubourg parisien – Belleville, Grenelle, Ménilmontant ou la Chapelle – qui, se frottant chaque jour au luxe, à l’élégance dans les ateliers des Champs-Élysées, s’est vite affinée. Une sorte de candeur et perversité relevée d’une pointe d’acidité émane de son attitude, de son expression, de sa démarche, de son accent. Un rien de canaillerie, mais tellement ingénue, que, loin de repousser, elle attire, elle conquiert, elle subjugué, elle attache. Et l’air “ gnan-gnan ” avec tant de flamme en dessous !... Il y a une telle adresse dans la maladresse de son jeu, qu’on est bien incapable de dire où commence l’art, où finit l’artifice... On se demande même s’il y a vraiment un artifice... »<sup>3</sup>.

Le type de personnages qu’elle incarne au cours des années trente ne correspond, selon nous, à aucun des types féminins principaux du cinéma français des années trente. Comme Kelley Conway<sup>4</sup> le précise, les deux types féminins prépondérants des films français durant les années trente sont l’ingénue et la garce. L’ingénue se décline en deux variantes : l’ingénue passive, notamment incarnée par Annabella et Jacqueline Laurent, et l’ingénue moderne, interprétée par Danielle Darrieux<sup>5</sup>. La garce est, quant à elle, représentée par des actrices comme Mireille Balin, Ginette Leclerc ou encore Viviane Romance. Tandis que l’ingénue est présentée comme l’objet de désir du premier rôle masculin, la garce est capable de perturber le récit, en poussant les hommes au suicide ou au meurtre<sup>6</sup>.

Outre l’ingénue et la garce, le cinéma français des années trente met régulièrement en scène un autre type féminin : la femme-spectacle<sup>7</sup>. Ce type se décline en deux variantes : la star de revue, incarnée par Mistinguett, Joséphine Baker, Florelle ou Jane Marnac, et la chanteuse réaliste, interprétée par Damia ou Fréhel<sup>8</sup>. Alors que la star de revue est associée au spectacle, au glamour et

<sup>1</sup> Colette, « Spectacles de Paris par Colette, *Un chapeau de paille d’Italie* à la Comédie-Française, *Cavalier seul* au Gymnase, *Marol* au Théâtre de Paris », *Le Journal*, 20 mars 1938, p. 6.

<sup>2</sup> Huberte Hébert, « Notre couverture, Arletty », *Les Dimanches de la femme : supplément de la “ Mode du jour ”*, 6 octobre 1935, p. 4.

<sup>3</sup> Gabriel Reuillard, « Portrait Arletty », *Gringoire*, 1<sup>er</sup> janvier 1937, p.5.

<sup>4</sup> Kelley Conway, « Diva in the Spotlight : Music Hall to Cinema », dans *A.Hughes and J.S.Williams, Gender and French Cinema*, Oxford and New York : Berg, pp. 35-62.

<sup>5</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 35.

<sup>6</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 36.

<sup>8</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 36.

à la mobilité de classe, la chanteuse réaliste est liée à l'impuissance, à la pègre et chante des chansons au sujet de la prostitution, de la pauvreté urbaine et du désir féminin<sup>1</sup>.

Seuls deux actrices échappent à ces catégories : Arletty et Edwige Feuillère<sup>2</sup>. Alors que Kelley Conway est capable de désigner Edwige Feuillère par le terme d'« aventurière », elle est incapable d'attribuer une quelconque dénomination à Arletty. Cette impossibilité de nommer le type de personnages incarnés par la comédienne souligne sa particularité et soutient notre hypothèse : Arletty crée, comme Gabin<sup>3</sup>, un type qui lui est propre, ce qui permet au mythe Arletty de prendre forme puisque que, comme Ginette Vincendeau le dit :

« Il y a un mythe Gabin parce que ses personnages, d'un film à l'autre, ont formé cumulativement un " type Gabin ", qui lui-même condense d'autres types de personnages déjà établis dans la culture (cinéma, littérature, chanson) : l'ouvrier sympathique au " cœur tendre ", le séducteur viril, le " dur " qui fait la loi autour de lui, le héros tragique vaincu d'avance. Le " type Gabin ", dont l'originalité est l'unique combinaison de ces autres types (qui individuellement, eux, manquent d'originalité), a évolué mais néanmoins conservé une image cohérente. Une fois cette image mise en place (en gros à partir de *La Bandera*), les réalisateurs des films doivent travailler, pour reprendre l'expression de Geneviève Sellier à propos de *Gueule d'amour*, " sur une image plutôt que sur une histoire " (in Jean Grémillon, *Le Cinéma est à vous*, Meridiens Klincksieck, 1989, p. 20) »<sup>4</sup>.

Nous posons comme hypothèse qu'Arletty œuvre à la création d'un type qui lui est propre durant les années trente. Ce type, comme il y est la combinaison d'autres types, réunit certains éléments contradictoires en son sein, comme la liberté et le conservatisme, le populaire et le précieux, etc. Cependant, les rôles d'Arletty durant cette décennie ne sont ni suffisamment développés ni suffisamment centraux pour lui permettre de rassembler assez d'antagonismes, condition d'existence de la star, selon Richard Dyer et Ginette Vincendeau.

Au cours de ce travail, nous allons tenter de démontrer cette hypothèse en abordant tour à tour l'image médiatique, les rôles et le jeu d'Arletty, les trois constituants majeurs de la persona d'une star.

### 3.1. L'image médiatique d'Arletty dans les années trente

Un article de *Cinémonde*, cité par Ellen Pullar dans sa thèse<sup>5</sup>, permet de donner une idée précise de l'image que reflétaient et que devaient refléter les stars féminines françaises durant les années trente :

« Avec un sourire jeune, un regard charmant, quelque chose dans le visage qui incite à l'aventure, une Annabella ou une Simone Simon apportent aux foules de la France, l'encouragement de l'enthousiasme, la saine couleur de l'optimisme. [...] Modestes, besogneuses, riches en espoir, les stars françaises sont parvenues, à défaut d'un public international, à conquérir les cœurs de ceux qui, chez " nous ", aux quatre coins d'un pays souriant, se plaisent à retrouver en chacun des visages de l'écran le reflet unique, la sentimentalité exquise, le parfum très doux de la femme française »<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2</sup> Kelley Conway, *op. cit.*, p. 36.

<sup>3</sup> Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, pp. 137-138.

<sup>4</sup> Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, pp. 137-138.

<sup>5</sup> M.M.B, « Beauté », *Cinémonde*, 18 juin 1935, pp. 572-573, cité par Ellen Pullar, *op.cit.*, p. 114.

<sup>6</sup> M.M.B, « Beauté », *Cinémonde*, 18 juin 1935, pp. 572-573.

Cet extrait permet de mieux comprendre à quoi devait ressembler la femme française idéale, ou plutôt la vedette française idéale, dans les années trente. Il est évident que les comédiennes ne correspondaient pas véritablement à ce stéréotype féminin. La présence supposée<sup>1</sup> de ce stéréotype dans de nombreux films doit être envisagée en lien avec la période historique. Le cinéma réfracte effectivement toujours l'état d'une société, ses peurs et ses angoisses. Or, la France des années trente connaît de nombreux bouleversements, notamment en ce qui concerne l'évolution de la femme, ce qui entraîne une crise de la masculinité. Certains événements, souligne Ellen Pullar<sup>2</sup>, dont l'apparition de groupes féministes qui militent pour le droit de vote des femmes, les débats sur la contraception<sup>3</sup>, les victoires de femmes en sport et en aviation, leur émancipation grandissante ou encore la tendance mode garçon, bousculent les normes de genre, déjà affaiblies par le processus d'américanisation<sup>4</sup>. Ces facteurs sociaux sont encore accentués par les événements politiques de la seconde moitié de la décennie<sup>5</sup>, avance Robin Bates :

« [...] la chute du gouvernement du Front Populaire, avec l'échec de la coalition démocratique à formuler une réponse adéquate au militarisme et au fascisme des Allemands créa une situation psychologique intolérable, poussant les tensions de genre traditionnelles à la crise »<sup>6</sup>.

Toutes ces peurs et ces bouleversements sont réfractés par le cinéma qui célèbre ainsi des personnages d'ingénues, du moins en France. Des personnages de femmes modernes sont néanmoins présents sur les écrans, mais se font plus rares. Certaines études, citées par Ellen Pullar<sup>7</sup>, se sont intéressées à ce type de personnages féminins plus marginaux au sein de l'industrie cinématographique des années trente. Comme dit précédemment, moderne, dont l'émancipation peut être sexuelle, économique, politique ou simplement un plaisir apolitique<sup>8</sup>, le trope de la femme est perçu comme une menace pour les normes de genre traditionnelles. La femme moderne exclut en effet ses rôles en tant que mère, épouse et fille dévouée et obéissante<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce stéréotype de la féminité française idéale n'est peut-être pas, ou du moins pas toujours, présent dans les films. Il est effectivement possible que le journaliste amplifie ce stéréotype au sein de son article.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 118. Ces informations proviennent de l'ouvrage de Christine Bard *Les Garçonnes : modes et fantasmes des années folles*, Paris, Ed. Flammarion, 1998.

<sup>3</sup> Marjorie Rosen, *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream*, New York : Avon Books, 1973 et Molly Haskell, *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*, Chicago/London : University of Chicago Press, 1987, citées par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 28.

<sup>4</sup> Mary Louise Roberts, *Civilization without Sexes : Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, Chicago/London : University of Chicago Press, 1994, p. 68, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 118.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 118.

<sup>6</sup> « [...]the collapse of the Popular Front government, along with the failure of coalition democracy to formulate an adequate response to German militarism and fascism, created an intolerable psychological situation, pushing traditional gender tensions to crisis ». Robin Bates, « Audiences of the Verge of a Fascist Breakdown : Male Anxieties and Late 1930s French Film », *Cinema Journal*, 36, 3(1997), p. 26, cité par Ellen Pullar, *op. cit.* p. 119. Traduction personnelle.

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 28.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Thomas Weinbaum, Ramamurthy, Poiger and Yuedong, *The Modern Girl*, p. 1, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 28. Alys Eve Weinbaum, Lynn M. Thomas, Priti Ramamurthy, Uta G. Poiger and Madeleine Yuedong, eds., *The Modern Girl Around the World : Consumption, Modernity, and Globalization*, Duke University Press : Durham/London, 2008, p. 2,

Cependant, la femme moderne, précise Ellen Pullar<sup>1</sup>, outre cette crainte, engendre un engouement chez certaines personnes et représente une source d'inspiration pour de nombreuses femmes. Les producteurs et les réalisateurs, conscients de ces idées contradictoires au sujet de la féminité, tentent de satisfaire les camps adverses du débat<sup>2</sup>. Pour ce faire, ils mettent en scène des femmes modernes tout en atténuant leur modernité. Les propos d'Ellen Pullar doivent être quelque peu nuancés. Certains films emploient effectivement l'antagonisme femme moderne - femme traditionnelle comme conflit/ressort narratif. Ce ressort narratif est ainsi présent dans toute une série d'œuvres au cours de l'histoire du cinéma, et particulièrement au sein du réalisme poétique et du film noir américain. Par exemple, *L'Aurore* de Murnau, réalisé en 1927, repose sur cet antagonisme.

Le travail de Sara Ross, cité par Ellen Pullar<sup>3</sup>, est intéressant pour comprendre la démarche adoptée par les producteurs et les réalisateurs. Sara Ross étudie les films des années vingt qui mettent en scène des femmes modernes. Ces œuvres dépeignent une petite part du comportement de ces femmes, tout en contenant soigneusement ce comportement par le biais de divers moyens : fin moralisante, mélange de sexualité et d'innocence ou encore recours au mode comique. Ces divers moyens permettent de satisfaire à la fois les points de vue divergents du public et de la censure.

Arletty recevait, selon Ellen Pullar<sup>4</sup>, moins d'attention dans les magazines que d'autres actrices davantage en accord avec la féminité française idéale, telles que Danielle Darrieux, Simone Simon, Annabella, etc<sup>5</sup>. Ces articles, bien que peu intéressants pour la plupart en ce qui concerne leur contenu, prouvent que la comédienne bénéficie déjà d'une certaine popularité durant les années trente.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> Sara Ross, « "Good Little Bad Girls" : Controversy and the Flapper Comedienne », *Film History* 13, n°4, 2001, p. 411, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p.32.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> Nous n'avons pas consulté tous les articles relatifs aux autres stars de l'époque et nous n'avons pas eu accès à des statistiques pour valider ou invalider cette affirmation. Il est néanmoins vrai que peu d'articles, parmi ceux trouvés lors de nos recherches, sont consacrés uniquement à la comédienne. Il s'agit le plus souvent d'entretiens avec Arletty et plusieurs autres actrices, d'anecdotes sur sa vie ou encore de critiques de films avec seulement quelques lignes à son sujet. Voici un panel d'articles dans lesquels elle intervient : Jean Portail, « La question du jour, Ferez-vous du camping cet été ? », *Parti social français : Le Petit journal*, 15 juin 1935, p. 2 ; Jean Portail, « Madame, La question du jour, La neige est-elle un fard ? », *Parti social français : Le Petit journal*, 12 janvier 1937, p. 6. ; Jacqueline Laharpe, « Au pays des souvenirs », *La Rampe : revue de théâtres, music-halls, concerts, cinématographes*, juillet 1937, p. 15. ; Jacques de Brussey, « Que faut-il pour être aimé ? », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 12 novembre 1932, p. 933. ; Saint-Bérain, « Nos vedettes en déshabillé, une enquête bien parisienne », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 13 janvier 1934, p. 94. ; « On dit, on dit, on dit... », *Cadeau de Nouvel An*, *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 2 janvier 1937, p. 8. ; « Les vedettes nous content " leurs débuts " », *L'Ouest-Éclair*, 31 décembre 1937, p. 4. ; Y. M., « " Peut-on vous demander quelles qualités vous souhaitez trouver chez votre partenaire ? " », L'avis de quelques artistes parisiennes a été sollicité par *Marianne* en de brèves interviews. Voilà ce qu'elles ont répondu », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 3 mars 1937, p. 14. ; Y. M., « Le cinéma, Silence, on ne tourne plus... », Si le cinéma disparaissait, que feriez-vous ? La grève d'Hollywood se prolonge ; les grands studios sont fermés. Imaginons le monde sans cinémas, les plateaux sans vedettes... Que feriez-vous si vous ne pouviez plus faire de cinéma ? C'est la question que nous avons posée à quelques artistes parisiens », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 12 mai 1937, p. 16. ; « Pour vos loisirs, ce qu'ils voulaient devenir, Henry Bernstein : Gagnant du Grand-Prix, Arletty : Aviatrice », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 6 avril 1938, p. 19. (rappel de ses origines) ; « En attendant les trois coups... Nos artistes vont entrer en scène... Qu'éprouvent-ils ? Que pensent-ils ?, IV. – Arletty et les deux écoles », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 9 octobre 1938, p. 4 ; M. B., « Projets de vacance, Mlle Arletty ira en Italie... », *Paris-soir*, 8 juin 1930, p. 4. ; « Loisirs et désirs de nos vedettes », *Paris-soir*, 30 décembre 1933, p. 8. ; « 1936... " Ce que nous souhaitons pour l'année nouvelle ? ...en deux

Quelques articles<sup>1</sup> entièrement consacrés à Arletty sont également publiés au cours des années trente. Ils sont également la preuve qu'elle était déjà considérée comme une vedette à cette époque. Ces divers articles la positionnent souvent comme une comédienne de talent et l'associent à la catégorie des « fantaisistes ». Le terme « fantaisiste », souligne Ellen Pullar, était une étiquette donnée à des acteurs perçus comme créatifs et qui ne correspondaient pas aux types conventionnels<sup>2</sup>. Un article, publié dans *L'œuvre*<sup>3</sup> et *Le Journal*<sup>4</sup>, à propos de *La Douceur d'aimer*, son premier film, indique qu'elle est déjà considérée comme une vedette bien connue du public et surtout comme une comédienne qui maîtrise son art alors qu'elle est à l'aube de sa carrière cinématographique :

« Dans *La douceur d'aimer*, que réalisa M. René Hervil pour le compte des établissements Jacques Halk, Mlle Arletty a consenti à tourner un petit rôle. Ce fait mérite assurément d'être applaudi et souligné. Tant de comédiens sans importance veulent jouer les vedettes qu'il est réconfortant de voir d'excellents artistes jouer de petits rôles. Le vrai talent se reconnaît toujours »<sup>5</sup>.

D'autres articles indiquent qu'elle bénéficie déjà d'une certaine notoriété et d'une belle réputation au sein du milieu théâtral parisien dès les années vingt, ce qui a sans doute contribué fortement à sa réputation en tant que comédienne de talent au cours des années trente :

« Après avoir fait des débuts étincellants dans les revues de cabaret, Mlle Arletty s'est conquis une place importante parmi les vedettes parisiennes. Les deux créations qu'elle vient de faire au premier et au deuxième acte

---

mots voici » », *Paris-soir*, 4 janvier 1936, p. 8. ; « Leur premier sourire devant la caméra, Arletty », *Paris-soir*, 7 mars 1936, p. 10. ; « Vive les vacances ! Nos vedettes nous font part de leurs projets... », *Paris-soir*, 15 août 1936, p. 9. ; Almagro, « Petit voyage en coulisse, Dans les loges de Mlles Jacqueline Francell, Arletty, Lucienne Bogoërt et de Mme Moreno », *Le Figaro*, 26 octobre 1934, p. 6. ; « La page de la mode... Madame, Comment nos vedettes conservent leur ligne ? », *L'intransigeant*, 28 mars 1934, p. 10. ; A.-P. Barancy, « Le trac au studio », *L'intransigeant*, 9 janvier 1932, p. 8. ; G. CH, « Les vedettes nous content leurs débuts », *Le Petit Marseillais*, 31 décembre 1937, p. 8. ; Lanoux Armand, « Interviews sur " les rois ", Fêtez-vous encore la légende de l'Épiphanie ? », *La Liberté*, 7 janvier 1937, p. 2. ; Day Rachel, « Modes d'autrefois ou modes d'aujourd'hui ? », *L'intransigeant*, 1<sup>er</sup> février 1934, p. 10. ; Thoumazeau R., « Relâche, que ferez-vous mardi soir ?, Une question aux artistes en grève », *L'intransigeant*, 5 avril 1932, p. 1. ; Vimont Fernand, « Quels sont les films que vous aimez ? », *L'Écho de Paris*, 25 juin 1937, p. 4. ; de Biezville Gisèle et Malève André, « Quelle est la mode que vous préférez », *L'intransigeant*, 27 mars 1934, p. 2. ; Jacques d'Antibes, « Princesse de cour et de scène, Arletty parle... », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 14 octobre 1937, n°709, p. 5. ; Jacques d'Antibes, « Le réveillon sans dinde », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 30 décembre 1937, n°720, p. 5. ; A.G, « Interview express avec Arletty et Pierrette Caillol », *Le Jour*, 14 septembre 1935, p. 6.

<sup>1</sup> Jacques d'Antibes, « Arletty mange un ananas », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 8 avril 1937, n°682, p. 5. ; Yves Bonnat, « Vedettes dans la vie courante : Les deux amours d'Arletty », *Ce soir : grand quotidien d'information indépendant*, 4 janvier 1938, p. 6. ; Arletty, « La Fantaisie ?...mais c'est chose naturelle ! », *Excelsior : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, 20 octobre 1933, pp. 4-5. ; Huberte Hébert, « Notre couverture, Arletty », *Les Dimanches de la femme : supplément de la " Mode du jour "*, 6 octobre 1935, p. 4. ; Henri Calef, « Une grande artiste méconnue : Mlle Arletty », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 11 août 1932, p. 6. ; Simone Dubreuilh, « Arletty que l'on va voir dans " Le Petit Chose " débuta dans la vie comme ouvrière d'usine », *Paris-soir*, 21 avril 1938, p. 11. ; Gabriel Reuillard, « Portrait Arletty », *Gringoire*, 1<sup>er</sup> janvier 1937, p.5. ; A.-P. Barancy, « Celles qui font rire : Arletty », *L'intransigeant*, 15 janvier 1933, p. 8. ; « Les modèles de Mlle Arletty », *Le Matin*, 7 novembre 1936, p. 4. ; « En causant avec Mlle Arletty », *Le Matin*, 26 janvier 1935, p. 4. ; Yvon Novy, « Mlle Arletty dans Agrippine », *Le Jour*, 21 janvier 1935, p. 6. ; Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4. ; Yves Dartois, « J'aime le théâtre et le cinéma : je ne peux pas choisir », *Pour vous*, 10 novembre 1932. ; Jean George Auriol, « Arletty ne veut plus jouer les petites femmes stupides... », *Pour vous*, 21 février 1935, p. 11

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 134.

<sup>3</sup> « ÉCHOS ET NOUVELLES, Une véritable artiste », *L'Œuvre*, 11 juillet 1930, n. p.

<sup>4</sup> « PAR FILM SPÉCIAL », *Le Journal*, 11 juillet 1930, p. 4.

<sup>5</sup> « ÉCHOS ET NOUVELLES, Une véritable artiste », *L'Œuvre*, 11 juillet 1930, n. p. ; « PAR FILM SPÉCIAL », *Le Journal*, 11 juillet 1930, p. 4.

de *Bob et moi*, l'une d'un modèle, l'autre d'une femme du monde en 1893, l'ont classée définitivement parmi nos meilleures comédiennes[...] »<sup>1</sup>

« Il y a longtemps que je prône le talent de cette comédienne. Il semble atteindre aujourd'hui à son total épanouissement. La graine d'étoile est devenue une étoile, et l'une des plus originales, des plus savoureuses que l'on puisse imaginer. Si les auteurs le comprennent, elle ira loin ! »<sup>2</sup> ; « Mlle Arletty, jolie, longue, mince et comme distraite, est la plus originale des fantaisistes ; je vous le dis, cette artiste a une très belle carrière devant elle »<sup>3</sup>.

Plusieurs articles mentionnent sa participation à des évènements publics, ce qui indique qu'elle bénéficie déjà d'une certaine popularité dans les années trente. Le journal *Candide* mentionne sa participation à la soirée de l'Union des Artistes au Cirque d'Hiver en 1932<sup>4</sup>, sa présence à la table d'honneur d'une noce<sup>5</sup>, ou encore au restaurant du jardin anglais<sup>6</sup>. Le quotidien *Excelsior* mentionne sa présence à un concert de piano à Salzbourg en compagnie de Sacha Guitry et Jacqueline Delubac<sup>7</sup>. La magazine *Femina* évoque sa participation à plusieurs éditions du concours d'élégance féminine en automobile<sup>8</sup>. Le *Journal des débats politiques et littéraires* stipule qu'elle va présider, en compagnie de Dranem, la *Fête de nuit annuelle du Contrôle*, association amicale professionnelle des chefs de contrôle des théâtres, concerts et musi-halls de Paris<sup>9</sup>. *Le Petit journal* évoque sa présence dans le jury de l'élection de la vedette de Paris 1934<sup>10</sup>, sa participation à la présidence d'honneur du Grand bal de nuit costumé<sup>11</sup>, sa participation à une vente d'huîtres, en compagnie d'autres vedettes, dans le cadre de la Grande Semaine Ostréicole et Touristique du Bassin d'Arcachon et du vin de Bordeaux dans le hall de la gare d'Orsay<sup>12</sup>, ou encore sa présence au Grand Gala des Vedettes organisé au profit de l'Association professionnelle de la presse cinématographique<sup>13</sup>.

Arletty réalise également quelques publicités durant les années trente, ce qui renforce son association avec une caractéristique de la femme moderne : le lien à la consommation. La comédienne

---

<sup>1</sup> « Courrier des théâtres, Théâtre de drame, de genre et de comédie », *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 3 mai 1925, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Edmond Sée, « Spectacles, Première au Théâtre Daunou, Par le Temps qui court, revue de Rip », *L'Œuvre*, 27 avril 1930, p. 6.

<sup>3</sup> Pierre Veber, « Premières représentations, Comédie-Caumartin, "Le Mage de Carlton", comédie en trois actes de MM. Léopold Marchand et Georges Dolley », *Parti social français : Le Petit Journal*, 14 mai 1926, p. 2.

<sup>4</sup> Émile Vuillermoz, « Les artistes au cirque », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 1<sup>er</sup> juillet 1932, n°408, p.13.

<sup>5</sup> *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 9 avril 1936, n°130, p. 5.

<sup>6</sup> Jacques d'Antibes, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 8 juillet 1937, n°695, p. 5.

<sup>7</sup> Émile Vuillermoz, « Un émouvant concert : Salzbourg tire de son sommeil le piano de Mozart », *Excelsior, journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, 26 août 1937, p. 4.

<sup>8</sup> « Le concours d'élégance féminine en automobile à la cascade », *Femina*, 1930, pp. 25-28 ; « Le concours d'élégance féminine en automobile », *Femina*, août 1935, pp. 27-33.

<sup>9</sup> « Le spectacle à Paris, Le Théâtre, Informations », *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 avril 1934, p. 4.

<sup>10</sup> *Parti social français : Le Petit journal*, 24 mai 1934, p. 7.

<sup>11</sup> *Parti social français : Le Petit journal*, 15 mars 1936, p. 5.

<sup>12</sup> *Parti social français : Le Petit journal*, 5 novembre 1936, p. 8.

<sup>13</sup> *Parti social français : Le Petit journal*, 19 novembre 1937, p. 10.

promeut ainsi les cigarettes Lucky<sup>1</sup>(fig. 1), l'eau et la crème Taky<sup>2</sup>(fig. 2), ou encore le savon Lux<sup>3</sup>(fig. 3). Elle effectue également la promotion du matelas Dunlopillo<sup>4</sup>, mais cette publicité n'est pas accompagnée d'une photographie de la comédienne, contrairement aux trois autres.



Figure 1

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

<sup>1</sup> *Le Journal*, 23 septembre 1937, p. 3. Texte de la publicité : « Arletty dit : “ Les Lucky sont douces à la gorge... à la Scène, au Studio, à la Ville... je ne fume que des “ Lucky strike ”, d’abord parce que les Lucky sont douces à la gorge, ensuite parce que les femmes ont une préférence marquée pour ces blondes cigarettes de Virginie ».

<sup>2</sup> *Le Journal*, 5 juillet 1934, p. 3. Texte de la publicité : « Sportives, soyez coquettes ! s’écrit Mlle Arletty, l’actrice bien connue, et takysez-vous pour pouvoir affronter les regards les plus critiques »

<sup>3</sup> *Le Journal*, 17 mars 1933, p. 2. Texte qui accompagne la publicité : « Qui serait mieux placée qu’Arletty pour apprécier la beauté et en connaître les secrets ? Comme tant d’autres étoiles, LUX a conquis cette admirable artiste par sa pureté qu’il étale au grand jour. Blanc comme l’argent, pur comme l’or, le savon LUX-TOILETTE est une perpétuelle assurance sur la jeunesse. Composé des huiles blanches, les plus chères, parce que les plus pures, LUX, est, de l’aveu même des experts, le premier savon de beauté du monde, le savon des vedettes et la vedette des savons ».

<sup>4</sup> *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 septembre 1937, p. 2. Texte de la publicité : « Arletty, l’étonnante et spirituelle artiste, a pour bien dormir, adopté le matelas “ Dunlopillo ” ».



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 2



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 3

Les photographies qui accompagnent les diverses publicités permettent d'évoquer l'association d'Arletty aux traits physiques de la femme moderne. La comédienne sur la photographie de la publicité pour l'eau Taky, datant de 1934, présente effectivement certaines caractéristiques physiques de la femme moderne : les cheveux courts et le maquillage appuyé des lèvres. Par contre, la publicité pour les cigarettes Lucky, datant de 1937, présente l'actrice sous un aspect plus

conventionnel. Elle porte des cheveux mi-longs, légèrement ondulés et une chemise boutonnée jusqu'au-dessus. Rien ne désigne Arletty comme une femme moderne dans cette publicité, si ce n'est la cigarette.

### 3.1.1. *Intellectualisme, excentricité, anti-domesticité : les trois caractéristiques associées à Arletty, et relevées par Ellen Pullar, dans la presse des années trente.*

Dans sa thèse<sup>1</sup>, Ellen Pullar propose un chapitre consacré à l'analyse de l'image médiatique d'Arletty dans les années trente, intitulé “ *Une star qui n'est pas comme les autres* ” : *la persona promotionnelle et la carrière d'Arletty dans les années trente*<sup>2</sup>.

La chercheuse analyse l'image d'Arletty par le biais d'articles de presse et d'interviews issus de journaux, de magazines de fans, de revues populaires mais aussi via des photographies et des portraits promotionnels de l'actrice.

Arletty, avance Ellen Pullar, se distingue de « certains tropes typiques de la célébrité féminine[...]qui étaient fortement influencés par les notions bourgeoises conventionnelles de la féminité »<sup>3</sup> et est par conséquent capable de proposer « une persona hors écran absolument moderne, et de la classe ouvrière »<sup>4</sup>. La comédienne, ajoute Ellen Pullar<sup>5</sup>, propose au cours des années trente une forme alternative, bien que française, à cette féminité romantique idéale. Elle était en effet castée en tant que Parisienne, comme le prouvent ces divers extraits d'articles de presse consultés lors de nos recherches :

« Arletty, charmante “parigotte”[...] »<sup>6</sup> ; « [...]Parisienne spirituelle, gracieuse, hardie[...] »<sup>7</sup> ; « Arletty[...]est la plus parigote des Parigotes »<sup>8</sup> ; « Arletty et Clara Tambour sont des pures fleurs de Paname[...] »<sup>9</sup> ; « [...]Arletty, fleur authentique et charmante du pavé parisien[...] »<sup>10</sup>.

Elle était cependant associée à trois notions, mises en exergue par Ellen Pullar, qui tendaient à l'écartier de la féminité romantique idéale française : l'excentricité, l'anti-domesticité et l'intellectualisme.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, 248 p.

<sup>2</sup> « “A Star Who Is Not Like the Others” : Arletty’s Career and Promotional Persona During the 1930s ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 114. Traduction personnelle.

<sup>3</sup> « some of the typical tropes of female stardom[]were heavily influenced by conventional bourgeois notions of femininity », Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 6. Traduction personnelle. « Arletty was able to position herself as distinct from these by cultivating for herself a thoroughly modern, and working class, off-screen persona ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 6. Traduction personnelle.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 6.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 6.

<sup>6</sup> Jean Fayard, « Un chien qui rapporte », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 7 janvier 1932, n°408, p. 13.

<sup>7</sup> Yves Bonnat, « Vedettes dans la vie courante : Les deux amours d'Arletty », *Ce soir : grand quotidien d'information indépendant*, 4 janvier 1938, p. 6.

<sup>8</sup> Régis Gignoux, « “ Voulez-vous être ma femme ? ” », Comédie en trois actes de M. Jacques Richepin (au Théâtre de la Renaissance), *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 13 décembre 1925, pp. 1-2.

<sup>9</sup> Robert Dieudonné, « Propos parisiens », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 2 juillet 1938, pp. 761-762.

<sup>10</sup> Roger Lefébure, « Déplacements et villégiatures, une Parisienne s'en va, l'autre revient... », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 12 janvier 1938, p. 2.

Au fil de nos recherches, nous avons constaté que ces trois qualificatifs sont effectivement associés à Arletty dans la presse. Certaines nuances doivent cependant être apportées aux conclusions de la chercheuse. Nous nous sommes appuyés sur de nombreux articles recherchés essentiellement sur *Gallica*, la bibliothèque numérique<sup>1</sup> de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, ainsi que sur *Retronews*<sup>2</sup>, site dédié aux archives de presse de la Bibliothèque nationale de France. Notre panel d'articles est plus large que celui proposé par Ellen Pullar (voir annexes), ce qui permet de tirer des conclusions pertinentes sur la façon dont Arletty était présentée dans des articles de presse issus de divers journaux.

Son statut pendant cette décennie est considéré comme ambigu, avance Ellen Pullar<sup>3</sup>, même si sa carrière cinématographique et théâtrale est riche<sup>4</sup>, et qu'elle bénéficie déjà d'une certaine notoriété comme le prouvent les nombreuses critiques et interviews trouvées lors de nos recherches. Cette ambiguïté ne signifie pas qu'elle n'est pas connue du public mais qu'elle ne correspond pas à l'idéal romantique de la féminité française, évoqué précédemment, à la mode dans le cinéma français à cette époque<sup>5</sup>. Cet idéal était effectivement incarné par des actrices telles que Danielle Darrieux, Annabella, Simone Simon, Josette Day, Meg Lemonnier, castées la plupart du temps dans des rôles d'ingénues<sup>6</sup>. Ces quelques phrases, référencées et citées par Ellen Pullar<sup>7</sup>, donnent une idée précise de l'idéal féminin véhiculé par le cinéma respectivement à travers le prisme d'Annabella, Meg Lemonnier et Simone Simon durant les années trente :

« cette moue interrogative, enfantine et touchante, cette grâce naïve [...] »<sup>8</sup> ; « la jeune femme, si jeune fille dans sa robe bleue toute simple [...] »<sup>9</sup> ; « sa voix de première communiant »<sup>10</sup>.

Même certaines actrices, notamment Viviane Romance, Edwige Feuillère, Mireille Balin et Jacqueline Delubac, qui tenaient des rôles moins « sains » à l'écran, bénéficiaient du même genre de publicité dans les journaux et magazines de fans<sup>11</sup>. Edwige Feuillère, abonnée aux rôles de « femme forte », est décrite de cette façon par un journaliste :

« Elle est toute douceur, presque toute douce[...] Edwige Feuillère, qui joue les femmes fatales, les espionnes démoniaques, les vampires assoiffées de sang, est en réalité faite pour jouer les rôles de muse, pour dire du Musset, car elle est romantique »<sup>12</sup>.

---

<sup>1</sup> Gallica BnF, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

<sup>2</sup> RetroNews, Le site de presse de la BnF, <https://www.retronews.fr/>

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 115.

<sup>4</sup> Elle tourne 24 longs-métrages et deux courts-métrages et joue dans quinze opérettes et pièces de théâtre entre 1930 et 1938.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 115.

<sup>6</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 116.

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 116.

<sup>8</sup> Paulette Morache, « Une vedette dans la famille : Annabella », *Cinémonde*, 22 février 1934, 154.

<sup>9</sup> O.D.C., « Leur Intimité : chez Meg Lemonnier », *Cinémonde*, 7 janvier 1932, 11.

<sup>10</sup> Suzanne Chantal, « Êtes-vous de ceux qui aiment Simone Simon ? », *Cinémonde*, 25-29 décembre 1932, 1101.

<sup>11</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 117.

<sup>12</sup> Rémy Garrigues, « Les contradictions d'Edwige Feuillère : vamp, aventurière et femme d'intérieur », *Ciné-miroir*, 21 février 1939, 115, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 117.

Les actrices elles-mêmes tentaient de se détacher de ce type de rôle. Une déclaration de Lily Zévaco, citée également par Ellen Pullar, exemplifie cette attitude :

« Mon rôle dans *La Bande à Bouboule* était très fatigant [...]. Je dus souvent forcer ma nature, car ce genre de personnage n'est pas de ceux pour lesquels je me sens faite et j'aimerais créer dans l'avenir. On veut parfois me donner des rôles de femme et de femme " fatale ". Enfin, regardez-moi, et dites si j'ai l'air d'une " vamp " »<sup>1</sup>. L'auteure de cet article ajoute que Lily Zévaco ne peut pas être une vamp parce qu'elle a « un visage calme et souriant. Son regard est lumineux et franc »<sup>2</sup>.

L'exemple le plus frappant de la publicité produite autour de cette féminité idéale, extrêmement éloignée de la conception actuelle de la féminité, sont des propos tenus par Germaine Aussey :

« Quand ma bonne chère maman assiste à la présentation de mes films, elle est désespérée : " Tu vas passer pour une fille perdue !... Tu ne te marieras jamais !... ". La vérité c'est que les rôles qu'on me confie sont presque toujours à l'opposé de ma nature. [...] Si vous saviez comme, au contraire, je suis sentimentale, " petite fleur bleue " (la musique tzigane me met des larmes aux yeux... je pleure en regardant la mer dix minutes sous un beau clair de lune...) et pas effrontée pour un sou ! Les hommes me font peur »<sup>3</sup>.

Ellen Pullar ajoute que ces commentaires, établissant une distance entre la star dans la vie réelle et les aspects plus menaçants de ses personnages, étaient fréquents à l'époque<sup>4</sup>. Les magazines de fans français souhaitaient en effet présenter les stars françaises comme des types d'ingénue saine<sup>5</sup>. Arletty était, semble-t-il, d'après les articles consultés dans la thèse d'Ellen Pullar, et sur *Gallica Bnf* ou sur *RetroNews*, assez éloignée de cet idéal romantique de la féminité française à la fois dans ses rôles et dans la presse durant les années trente. Cependant, un article trouvé au fil de nos recherches, montre que la comédienne désirait, comme les autres vedettes, s'éloigner de l'image un peu « scandaleuse » qui lui était associée :

« Je n'aime pas du tout ce que j'ai tourné, ni ce que je tourne en ce moment, dit-elle. On me donne des personnages qui sont en opposition flagrante avec ma nature. Je vous assure que cela ne m'amuse aucunement de tourner des rôles de femme légère, de p... de luxe, disons le mot : de grue idiote et niaise à l'esprit borné et à la conversation basement fleurie. Parce que j'ai fait une telle femme dans le film de Jean Choux, je suis condamnée à ne tenir que des rôles similaires jusqu'au jour où j'aurai assez vieilli pour pouvoir jouer les jeunes mères pudiques ou les chaperons puritains[...]On m'a cataloguée, reprend-elle dans les rôles de " petites femmes ", alors que ma nature me porte surtout vers les choses sensibles, vers les sentiments désintéressés qui élèvent l'âme. Voyez-vous, poursuit-elle, on fait jouer les rôles d'ingénue à des femmes qui sont loin de l'être dans leur vie privée, alors que moi qui suis une fille si rangée, si tranquille, et si calme... »<sup>6</sup>.

### 3.1.1.1. L'intellectualisme

L'intellectualisme se décline, précise Ellen Pullar<sup>7</sup>, de deux façons au sein de l'image médiatique d'Arletty. D'une part, elle est présentée et se présente elle-même comme intellectuellement curieuse. D'autre part, elle est reconnue comme une actrice qui connaît son métier et a du talent, et elle évoque fréquemment la profession et les techniques de jeu lors de ses interviews.

<sup>1</sup> Aline Bourgoïn, « Lily Zévaco : se défend d'être une femme fatale », *Pour vous*, 21 janvier 1932, p. 4, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 117.

<sup>2</sup> Ibidem., cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 118.

<sup>3</sup> Benjamin Fainsilber, « Germaine Aussey », *Cinéma*, 27 septembre 1934, 745, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 118.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 116.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 117.

<sup>6</sup> Henri Calef, « Une grande artiste méconnue : Mlle Arletty », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 11 août 1932, p. 6.

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 131.

En ce qui concerne sa présentation en tant que personne intellectuellement curieuse, un extrait d'un article de *Confessions* est particulièrement révélateur :

« Sans savoir exactement pourquoi, je voulais m'élever, atteindre un niveau d'instruction que mes parents ne prévoyaient pas. Ma seule ambition, à cette époque de ma vie, était de comprendre. Le reste, l'amour, les déclarations, les bijoux que je repérais à la devanture des joailliers, me laissaient indifférente. J'ai pas beaucoup changé depuis. Je possède une bibliothèque convenable, mais des bracelets et des bagues sans grande valeur. Non qu'on ne m'en ait jamais offert... Mais ça ne m'intéresse pas »<sup>1</sup>.

Cette déclaration d'Arletty, souligne Ellen Pullar<sup>2</sup>, l'aligne avec la figure du grand intellectuel, trope de francité familial largement diffusé en France et à l'étranger dans les années trente. En soulignant son parcours et le travail qu'elle a dû fournir pour atteindre un certain niveau de reconnaissance, la comédienne se rapproche en effet de la mobilité sociale<sup>3</sup>, fréquemment évoquée dans les récits biographiques des grands intellectuels/artistes français<sup>4</sup>. Paris était de plus reconnue à l'époque, à la fois en France et à l'étranger, comme la capitale de l'art moderne et le berceau d'une communauté littéraire bohème<sup>5</sup>. S'associer avec la figure du grand artiste/intellectuel français, permet à Arletty d'afficher sa connaissance de l'héritage culturel, littéraire et artistique français et de consolider sa réputation d'intellectuelle<sup>6</sup>.

D'autres éléments viennent confirmer l'association d'Arletty avec un certain intellectualisme. L'origine de son nom de scène, adopté lors de ses débuts sur les planches du Théâtre des Capucines, provient d'un ouvrage de Guy de Maupassant : *Mont-Auriol*<sup>7</sup>. La jeune Léonie Bathiat apprécie en effet ce livre, et particulièrement le prénom du nourisson qui naît à la fin du roman : Arlette<sup>8</sup>. Le directeur du Théâtre des Capucines accepte ce pseudonyme mais décide de l'angliciser<sup>9</sup>. Arlette devient Arletty.

Ellen Pullar avance qu'Arletty, lors d'une interview donnée au magazine *Pour vous* en 1931<sup>10</sup>, dit au journaliste qu'elle a adopté sa coupe de cheveux en coup de vent<sup>11</sup> après avoir vu une coiffure similaire dans un portrait de Chateaubriand<sup>12</sup>, ce qui l'associerait encore davantage à la figure du grand intellectuel français. Or, en consultant l'article original, nous nous sommes rendue compte que

---

<sup>1</sup> Arletty, « Mes coups de Foudre : un aveu sans fards d'Arletty », *Confessions*, 31 décembre 1936, p. 21, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

<sup>3</sup> Ellen Pullar précise que les récits biographiques des grands artistes et intellectuels français mentionnent souvent les difficultés rencontrées et le travail fourni par les artistes durant les premières années de leur vie comme contribuant à leur succès artistique final.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

<sup>5</sup> Borne Dominique et Dubief Henri, *La Crise des années 30 : 1929-1938*, Paris : Éd. du Seuil, p. 273, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

<sup>6</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 132.

<sup>7</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 60, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

<sup>8</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 60.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

<sup>11</sup> La coupe de cheveux en coup de vent est une coiffure courte donnant une impression de décoiffé, mis à part les quelques mèches autour du visage. « A bob that appears unstyled except for tendrils of curls around the face ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132. Traduction personnelle.

<sup>12</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 132.

c'est le journaliste, Nino Frank, qui évoque le portrait de Chateaubriand. Arletty, quant à elle, précise :

« “ J'avais déjà adopté cette coiffure dans *Plus ça change*, mais on ne s'en est entiché que lorsque j'ai interprété la Viscosa. Quant à son origine...c'est bien simple : auparavant, je ramenait mes cheveux en arrière, à rebrousse poil, et ils ne tenaient pas en place : il a fallu que je me décide à ne plus contrarier leur disposition naturelle. En somme, je n'ai rien inventé ” »<sup>1</sup>.

Il n'y a donc aucune référence culturelle de la part d'Arletty en ce qui concerne sa coupe de cheveux. Cependant le fait que le journaliste associe sa coiffure à celle de Chateaubriand prouve que la comédienne est couramment perçue comme une femme cultivée.

Les journalistes, souligne Ellen Pullar<sup>2</sup>, évoquent fréquemment son attrait pour les livres et les œuvres d'art, ce qui renforce également son image d'intellectuelle. Un journaliste du magazine *Pour vous* écrit ainsi :

« Des murs clairs d'où se détachent des toiles et des dessins d'Utrillo, de Dunoyer de Segonzac ; beaucoup de livres, une atmosphère spirituelle, et Arletty, très Parisienne, grande, élégante, intelligente, qui parle d'*Hôtel du Nord*, de Marcel Carné, et de l'importance que ce film a eu pour elle... »<sup>3</sup>.

Un journaliste de *Ciné-miroir* décrit l'actrice de cette façon :

« Elle est intelligente, instruite, et sur sa table l'on voit des livres comme *Le Siècle de Louis XIV*, ou les *Caractères de La Bruyère* »<sup>4</sup>.

Un journaliste de *Cinémonde* indique dans un article qu'il a aperçu des peintures de Marie Laurencin accrochées au mur de l'appartement d'Arletty ainsi que des numéros du journal littéraire *La Nouvelle Revue française* dans sa bibliothèque<sup>5</sup>. Un autre reporter du magazine *Pour vous* précise encore :

« J'ai trouvé Mlle Arletty devant un magnifique feu de bois, dans une petite pièce tapissée de livres, à côté d'un phono prêt à marcher »<sup>6</sup>.

Cette présentation d'Arletty en tant qu'intellectuelle dans la presse se confirme dans d'autres articles trouvés lors de nos recherches. Un article du quotidien *Ce soir*<sup>7</sup> mentionne ainsi que la comédienne s'est rendue au Louvre car l'une de ses deux passions est la peinture. Un reporter lui apprend qu'elle figure en tête du comité d'honneur d'une exposition intitulée *De la piste à l'écran*, elle lui répond :

« Vous me surprenez ![...] mais je ne proteste pas ! J'aime beaucoup la peinture – Je n'en fais pas moi-même, rassurez-vous ! – et j'aime particulièrement la peinture moderne »<sup>8</sup>.

Lors d'une interview au sujet d'un collier, elle fait référence à un détail précis du roman *Les Malheurs de Sophie* de Mme de Ségur :

---

<sup>1</sup> Nino Frank, *art. cit.*

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>3</sup> Jean-Pierre Barrot, « Un nouveau personnage d'Arletty », *Pour vous*, 11 janvier 1939, p. 4, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>4</sup> Rémy Garrigues, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, p. 211, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>5</sup> Benjamin Fainsilber, « Arletty : qui tourna des obus tourne aujourd'hui des films », *Cinémonde*, 16 juin 1938, p. 541, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>6</sup> Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

<sup>7</sup> Yves Bonnat, « Vedettes dans la vie courante : Les deux amours d'Arletty », *Ce soir : grand quotidien d'information indépendant*, 4 janvier 1938, p. 6.

<sup>8</sup> Clarsol, « La vie à Paris, Au jour le jour », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 3 avril 1938, p. 2.

« Un collier en plastique porte des scarabés incrustés : - Ce n'est pas nouveau, murmure en souriant Arletty qui a de la mémoire, cela rappelle le collier de Mme de Réan fait avec des mouches pour punir sa fille d'avoir martyrisé une de ces bêtes, dans *Les Malheurs de Sophie*, de Mme de Ségur ! »<sup>1</sup>.

Une autre fois, elle mentionne Suétone et Tacite en évoquant son incarnation d'Agrippine dans *Les Joies du capitole*, opérette de Jacques Bousquet :

« “ Je me suis bien gardée d'essayer de me documenter sur mon personnage. Je n'ai relu ni Tacite, ni même Suétone ”. Déclaration charmante. Elle implique d'ailleurs que Mlle Arletty avait lu naguère Tacite, et même Suétone »<sup>2</sup>.

Tous ces articles la positionnent clairement comme une femme cultivée et intellectuelle. En s'alignant avec l'histoire française et ses grands penseurs, ajoute Ellen Pullar, Arletty affirme non seulement son intelligence mais aussi sa francité<sup>3</sup>.

Comme mentionné précédemment, la réputation d'Arletty en tant que comédienne qui désire sans cesse aiguïser son art est l'autre façon via laquelle elle est associée à l'intellectualisme. Sans doute grâce à sa carrière théâtrale antérieure, la qualité de son jeu est souvent louée par les critiques :

« [...]les comparses sont Janine Merrey, Arletty, Suzette O'Nil, Hieronimus, Chevalier, qui savent leur métier »<sup>4</sup> ; « Le véritable talent. [...] Des aptitudes extraordinaires »<sup>5</sup>. ; « la brillante fantaisiste »<sup>6</sup>.

De plus, souligne Ellen Pullar, elle évoque elle-même son métier, ses rôles et les techniques de jeu lors d'interviews :

« “ Qu'est-ce que la fantaisie à la scène et à l'écran ? ”. Vous savez aussi bien que moi ce que c'est et vous voulez me faire écrire ! Pour moi, c'est une chose indéfinissable. Comme disent les bonnes gens : “ On a ça dans le sang ou on ne l'a pas ! ”. Croyez-vous qu'un geste se trouve après des heures de travail devant la glace ? Croyez-vous qu'une intonation se manifeste dans l'effort ? Cela vient naturellement pour une phrase qui vous a paru drôle, ou pour un mot que doit dire votre personnage, ou pour toute autre raison que je ne puis, moi, vous analyser. Animer un personnage de fantaisie, c'est absolument comme animer une poupée... Il gît sans vie ou plutôt attendant la vie que nous lui donnerons avec l'aide de l'auteur, ce brave personnage[...]La création d'un rôle de fantaisie au théâtre est bien différente du cinéma où il faut pouvoir rire, pleurer, parler au coup de sifflet. Les prises de vues au studio ont quelque chose de mouvementé comme une partie de rugby – un jeu que je n'ai jamais pratiqué d'ailleurs[...]Mais toute la fantaisie du monde ne suffirait pas à faire d'une actrice de théâtre une actrice de cinéma[...] »<sup>7</sup>.

« Le théâtre, c'est autre chose : un jeu de tennis, on se lance la balle, tous les soirs, tous les soirs. Personne ne me fera croire qu'au studio les acteurs revivent les émotions que comporte leur rôle : le rythme du travail est trop spécial. On joue de sang-froid : eh bien, moi, je suis pour le sang-froid, comme Diderot »<sup>8</sup>.

« C'est une façon de dompter ce qu'Arletty qualifie, non de trac, mais d'angoisse. Il existe, m'a-t-elle dit, deux écoles : celle des artistes qui croient que c'est arrivé une fois pour toutes... et l'école des autres, ceux qui pensent que la conquête du succès est une bataille à recommencement quotidien. Arletty avoue, modestement, rester l'élève de la deuxième école »<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> « Sous le signe du printemps », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 2 mai 1938, p. 2.

<sup>2</sup> J. Ernest-Charles, « Chronique, Arletty en Agrippine », *L'Ère nouvelle*, 25 janvier 1935, pp. 1-2.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>4</sup> J. M., « Le spectacle à Paris, Les répétitions générales, Aux capucines – Vive Leroy ! », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mai 1929, n. p.

<sup>5</sup> *Le Jour se lève*, plaquette de présentation, dossier 4- ICO- CIN- 10162 (Bibliothèque Nationale de France), cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>6</sup> « Une enquête : quand l'acteur est dans la salle », *Ciné-miroir*, 1<sup>er</sup> octobre 1935, 696.

<sup>7</sup> Arletty, « LA FANTAISIE ?... ...mais c'est chose naturelle ! », *Excelsior, journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, 20 octobre 1933, pp. 4-5.

<sup>8</sup> Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

<sup>9</sup> « En attendant les trois coups... Nos artistes vont entrer en scène... Qu'éprouvent-ils ? Que pensent-ils ?, IV. – Arletty et les deux écoles », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 9 octobre 1938, p. 4.

Arletty évoque aussi les directions qu'elle souhaite donner à sa carrière<sup>1</sup> et explique pourquoi elle accepte ou refuse certains rôles. Elle annonce ainsi ne plus vouloir jouer les « petites grues stupides » à plusieurs reprises<sup>2</sup>. Au cours d'une interview, elle précise les raisons qui l'ont poussée à accepter le rôle de Parasol, une parachutiste qui a le vertige, dans *Pension Mimosas* de Jacques Feyder : « Il n'était ni conventionnel ni trop schématique et puis parce que Feyder était le metteur en scène »<sup>3</sup>. Elle s'implique également dans la création de ses personnages. Elle confie par exemple au sujet du personnage de Bernadette dans *La Chaleur du Sein* : « J'ai cherché des détails rares pour habiller ce personnage »<sup>4</sup>.

Selon Ellen Pullar, en soulignant son implication dans le contrôle des divers aspects de ses personnages à l'écran et dans le façonnement plus large de sa persona de star, Arletty se positionne elle-même en tant que créatrice, et non pas simplement en tant qu'une star qui permet passivement à son image promotionnelle et sur l'écran d'être construite par les autres<sup>5</sup>.

Arletty, ajoute Ellen Pullar<sup>6</sup>, a travaillé comme modèle de mode et a posé pour plusieurs artistes, tels que Kees Van Dongen et Moïse Kisling, au cours des années trente. Cet aspect de sa carrière l'associe encore davantage à l'intellectualisme. *Nu d'Arletty*(fig. 4), œuvre de Moïse Kisling de 1933, est peut-être la plus célèbre peinture de l'actrice<sup>7</sup>. Le tableau la positionne en tant qu'objet et induit par conséquent une disponibilité sexuelle passive, ce qui pourrait amoindrir sa présentation d'elle-même en tant que créatrice<sup>8</sup>. Ce n'est pas nécessairement le cas, stipule Ellen Pullar, car poser nue témoigne d'un certain courage effronté et l'associe par conséquent à une tradition établie de femmes appartenant à des cercles bohèmes, qui posent nues pour choquer et subvertir les notions bourgeoises de féminité<sup>9</sup>.

Les autres portraits d'Arletty pendant les années trente sont des portraits réalisés par Kees Van Dongen (fig. 5 et fig. 6) qui appartiennent à la tradition plus respectable du portrait de figures publiques<sup>10</sup>. Ils soutiennent par conséquent sa persona en tant qu'artiste/créatrice<sup>11</sup>.

Ces multiples portraits peints d'Arletty sont suggestifs de la façon dont elle est comprise par le monde de l'art, à la fois comme un modèle/sujet, et comme quelqu'un qui était une participante de ce monde, même si son statut en tant qu'actrice/créatrice était marginal<sup>12</sup>.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 133.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Barrot, « Un nouveau personnage d'Arletty », *Pour vous*, 11 janvier 1939, page 4. ; Jean George Auriol, « Arletty ne veut plus jouer les petites femmes stupides... », *Pour vous*, 21 février 1935, p. 11. ; Rémy Garrigues, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, p. 211.

<sup>3</sup> Rémy Garrigues, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, p. 211.

<sup>4</sup> Doringe, « Arletty vu par Arletty », *Pour vous*, 1<sup>er</sup> novembre 1939, p. 11.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 135.

<sup>6</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 135-138.

<sup>7</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 135.

<sup>8</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 136.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 137.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 137.



Figure 4 : Nu d'Arletty par Moïse Kisling, 1933, « Notre grande Arletty », Paris-Match, 1992, article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.



Figure 5 : Capture d'écran d'Un chien qui rapporte. La Belle Poule de Kees Van Dongen, 1929.



Figure 6 : Capture d'écran d'Un chien qui rapporte. Portrait d'Arletty par Kees Van Dongen, 1931.

Arletty était fréquemment présentée, souligne Ellen Pullar<sup>1</sup>, comme un membre de la communauté artistique parisienne dans la presse. Ses amitiés avec Kisling, Van Dongen, Colette, Jacques Prévert, Sacha Guitry et Spinelli étaient bien connues et documentées dans des magazines comme *Femina*<sup>2</sup>. Le fait d'être associée publiquement avec ces personnes créatives et connues pour leur travail dans des domaines tels que la littérature, la mode, l'art, le théâtre et le cinéma renforce l'idée d'Arletty en tant qu'intellectuelle<sup>3</sup>.

### 3.1.1.2. L'excentricité

Une autre caractéristique, également relevée par Ellen Pullar, avec laquelle Arletty est souvent associée est l'excentricité. Sa différence est fréquemment soulignée :

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 138.

<sup>2</sup> Rénier, « Prête à partir pour... », *Femina*, février 1939, p. 10, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 138.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 138.

« Elle n'est comme personne. [...] Son étonnante personnalité, son dynamisme. [...] Une vedette qui n'est pas comme les autres »<sup>1</sup>, « Des silhouettes, qu'elle marquait de sa personnalité unique »<sup>2</sup>, « Arletty est toujours Arletty »<sup>3</sup>, « Je suis, comment dire, un peu fantasque »<sup>4</sup>, « des moyens physiques très particuliers »<sup>5</sup>.

Ellen Pullar précise<sup>6</sup> qu'un des marqueurs de la différence d'Arletty est son physique :

« Grande et mince, avec une petite poitrine, des cheveux souvent indisciplinés et un écart visible entre ses dents de devant (qu'elle appelait son grand écart ou "big gap" et qu'elle refusa de faire corriger jusqu'à la fin des années trente), il manquait à Arletty l'élégance doucement courbée et la beauté classique, symétrique, possédées par les autres stars de l'époque »<sup>7</sup>.

Son apparence est effectivement souvent remarquée par les journalistes. Par exemple, un journaliste souligne l'emploi avantageux « des moyens physiques très particuliers »<sup>8</sup> d'Arletty. Son physique peu conventionnel, ajoute Ellen Pullar<sup>9</sup>, se remarque surtout dans des portraits professionnels glamours et de magazines de luxe car elle n'y apparaît pas glamour de façon traditionnelle. Ellen Pullar cite l'exemple d'un portrait (fig. 7) qui fait la couverture du magazine *Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour"*<sup>10</sup>.



Figure 7

Ce portrait emploie les conventions glamour suivantes : un format en buste avec les épaules dénudées sensuelles, un éclairage zénithal flatteur, une surexposition adoucissante et l'arrière-plan vierge du

<sup>1</sup> Marcel Blistein, « Une vedette qui n'est pas comme les autres », *Ciné-miroir*, 6 décembre 1935, 782.

<sup>2</sup> Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 15 mars 1939, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 119.

<sup>3</sup> Benjamin Fainsilber, « Arletty : qui tourna des obus tourne aujourd'hui des films », *Cinéma*, 16 juin 1938, 541.

<sup>4</sup> Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

<sup>5</sup> « *Aventure à Paris* critique », *Cinéma*, 26 novembre 1936, 854.

<sup>6</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 120.

<sup>7</sup> « Tall and skinny, with small breasts, often unruly hair and conspicuous gap between her top front teeth (which she called her *grand écart* or "big gap" and resisted getting corrected until late in the thirties), Arletty lacked the softly curved elegance and symmetrical, classic beauty possessed by other stars of the era ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 120. Traduction personnelle.

<sup>8</sup> « *Aventure à Paris* critique », *art. cit.*

<sup>9</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>10</sup> Huberte Hébert, « Notre couverture, Arletty », *Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour"*, 6 octobre 1935, p. 4.

studio<sup>1</sup>. Mais Arletty elle-même ne correspond pas au sujet typique du portrait glamour : ses cheveux ondulent subtilement mais ne semblent pas avoir été coiffés, elle n'a pas l'air d'être maquillée, ce qui correspond à son refus de se présenter comme une incarnation de l'idéal cinématographique de féminité répandu et exemplifié par les autres vedettes françaises de la décennie, ses sourcils et ses cils sont quasiment invisibles sous la lumière brillante du studio et elle affiche un doux sourire qui laisse apparaître l'écart entre ses dents de devant<sup>2</sup>. Le photographe n'a pas cherché à cacher les imperfections de la comédienne et elle ne craint pas de les afficher car elle fixe l'observateur avec un regard séducteur<sup>3</sup>.

Certaines remarques avancées par Ellen Pullar au sujet de ce portrait doivent être nuancées. Arletty est en effet maquillée et ses sourcils sont assez visibles. Ils sont certes dessinés assez fins, mais cela correspond à la mode de l'époque. Quant à l'écart entre ses deux dents, il n'est pas visible. Il est par contre vrai qu'elle présente un physique assez singulier.

La mode est un autre moyen via lequel Arletty cultive son excentricité<sup>4</sup>. Elle porte des tenues assez particulières à la fois dans sa vie privée, notamment lors d'événements publics, mais aussi dans ses rôles à l'écran<sup>5</sup>. Elle attribue ainsi son succès en tant qu'actrice et mannequin à son « chic particulier »<sup>6</sup>.

Sa façon de s'habiller était souvent commentée dans la presse :

« Une jeune femme élégante et jolie attirait l'attention de tous. C'était la fantaisiste Arletty, en grande toilette de soirée, qui semblait porter dans sa chevelure un grand nœud comme les petites filles modèles. Mais ce n'était point un ruban, c'était une perruque nouveau genre, dont les cheveux étaient arrangés en coques bouffantes, pareilles à des ailes de papillons »<sup>7</sup>.

Une caricature accompagne cet article, précise Ellen Pullar, et exagère la tenue inhabituelle d'Arletty, la dépeignant portant un énorme papillon à motifs complexes dans ses cheveux courts.

Plusieurs articles du magazine *Femina*, trouvés lors de nos recherches, évoquent son style vestimentaire et sa participation à des événements mondains tels que *La grande nuit de Paris* qui comprend :

« la répétition générale des “ vedettes modélistes ”, qui consiste en un défilé sensationnel de toilettes créées par les plus célèbres artistes des théâtres de Paris, portées par elles et exécutées par les maîtres de haute couture. Tour à tour, dans le brouhaha des applaudissements, des exclamations et du joyeux bavardage, nous voyons s'avancer Mme Arletty, dans la robe *Arletty*, composée par la Maison Premet[...] »<sup>8</sup>.

*Femina* décrit aussi sa tenue lors du *Gala des Amis de la France* : « [...] la robe de satin laqué rouge sombre de Mlle Arletty passait à côté de la robe mousseline blanche de la princesse Marina de

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, pp. 120-121.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Arletty, « Mes Coups de Foudre : un aveu sans fards d'Arletty », *Confessions*, 31 décembre 1936, p. 21.

<sup>7</sup> « Une nouvelle coiffure », coupure de presse anonyme (Arletty documentation file 4- ICO PER 899, Bibliothèque nationale de France), cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 121.

<sup>8</sup> *Femina*, 1928, p. XXII.

Grèce »<sup>1</sup>. Toujours au sein du magazine *Femina*, elle pose comme modèle pour un article au sujet des chapeaux<sup>2</sup> (fig. 8) et elle apparaît en déshabillé pour un reportage de plusieurs pages intitulé *Noël... à la succursale de luxe de la samaritaine*<sup>3</sup>(fig. 9).



Figure 8 : *Femina*, mars 1934, n. p.

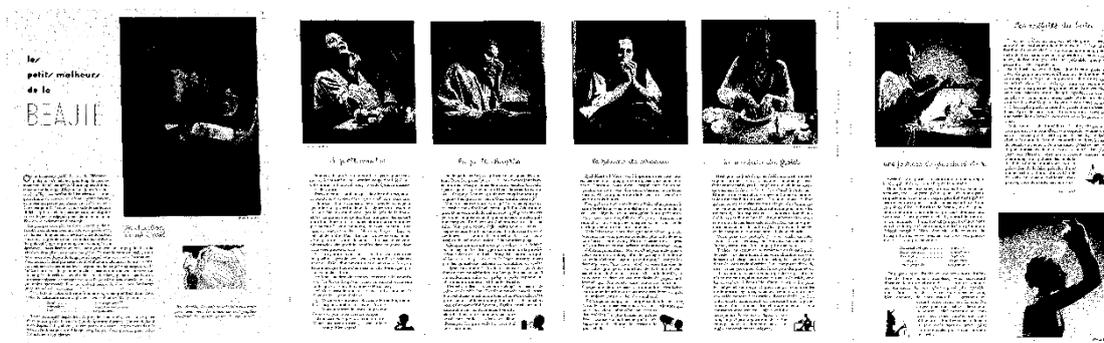


Figure 9 : Françoise Arnoux, « Noël... à la succursale de la samaritaine », *Femina*, décembre 1934, pp. 5-8.

La comédienne, ajoute Ellen Pullar<sup>4</sup>, a travaillé comme modèle pour de grands couturiers parisiens comme Paul Poiret, Georges Fouquet et Chez Tiburce. Elle est par conséquent exposée et associée aux modes d'avant-garde et incorpore beaucoup d'articles inhabituels à son propre look. De nombreuses photographies d'elle, portant ces modes d'avant-garde, sont publiées dans des magazines de mode des années vingt. Arletty, ajoute Ellen Pullar<sup>5</sup>, apparaissait aussi habillée à la garçonne dans certaines photographies, portant des cravates et des pantalons<sup>6</sup>.

Nous avons effectivement trouvé plusieurs photographies de l'actrice posant comme mannequin dans les années vingt (fig. 10, fig. 13 et fig. 14) et au début des années trente (fig. 11 et fig. 12). Certains de ces clichés présentent Arletty en tenue légère et fumant une cigarette (fig. 13 et fig. 14).

<sup>1</sup> *Femina*, juin 1929, p. 10.

<sup>2</sup> *Femina*, mars 1934, n. p.

<sup>3</sup> Françoise Arnoux, « Noël... à la succursale de la samaritaine », *Femina*, décembre 1934, pp. 5-8.

<sup>4</sup> Denis Demonpion, *Arletty*, Paris : Éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, p. 60 et Christian Gilles, *Arletty, ou, la liberté d'être : avec un portrait entretien*, Paris : Éd. La Librairie Séguier, coll. "Biographies", 1988, p. 11, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 121.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 122

<sup>6</sup> *Ibidem*.



Figure 10 : « M<sup>lle</sup>Arletty du Théâtre des Capucines, Manteau d'après-midi en zibeline par H. Valenciennes », *Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme*, 1920, p. 18.



Figure 11 : *La Vie latine : organe officiel du bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique : revue mensuelle*, 1<sup>er</sup> avril 1931, p. 20.



Figure 12 : photographie d'Arletty, *La Soierie de Lyon : organe du Syndicat des fabricants de Soierie de Lyon*, février 1933, p. 7.



Figure 13 : « Nos artistes parisiennes », *Le Régiment*, 8 janvier 1925, p. 5.



Figure 14 : « Les étoiles parisiennes », *Le Régiment*, 7 octobre 1920, p. 5.

Un article<sup>1</sup> rédigé en hommage à l'actrice en 1992 compile toute une série de clichés (fig. 15 à fig. 18) au sein desquels Arletty porte des vêtements modernes et avant-gardistes. Il est malheureusement impossible de dater précisément ces photographies. L'actrice est cependant assez jeune, notamment sur la figure 16.



Figure 15

Figure 16

Figure 17

Figure 18

Un autre article<sup>2</sup>, également rédigé à la mort de l'actrice, est illustré par des photographies (fig. 19 et fig. 20) où Arletty apparaît sous un jour hautement moderne. Son corps longiligne et sa coupe de cheveux sur la figure 19 lui confèrent une apparence résolument moderne.



Figure 19

Figure 20

Elle affiche également un style assez moderne sur les deux clichés ci-dessous (fig. 21 et fig. 22).



Figure 21 : Jean George Auriol, « Arletty ne veut plus jouer les petites femmes stupides... », *Pour vous*, 21 février 1935, p. 11.

<sup>1</sup> « Sans Arletty », *Libération*, 25-26 juillet 1992, pp. 27-32.

<sup>2</sup> « Notre grande Arletty », *Paris-Match*, 1992, article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.



Figure 22 : Frank Nino, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

Au vu des divers photographies référencées ci-dessus, nous partageons l'avis d'Ellen Pullar sur le fait qu'Arletty affiche généralement un style moderne, et est parfois habillée à la garçonne, au cours des années vingt et au début des années trente. Cette association avec la mode garçonne et les modes d'avant-garde s'atténue au fil du temps. Arletty apparaît effectivement habillée de façon plutôt classique dans certains articles de presse datant des années trente.



Figure 23

Par exemple, dans cet article de *Paris-soir*<sup>1</sup>(fig. 23), sa tenue est décrite de la façon suivante :

« Arletty, pour ses courses dans Paris, porte un souple tailleur de shetland beige garni de boutons de box marron. Sa ceinture, son sac comme ses gants, qui sont très nets, stricts et piqués de blanc, sont aussi en box marron. Elle porte sur ses cheveux assez longs un turban fait d'un carré de soie imprimé beige, noir et rouge ».

Elle confie également à une journaliste lors d'une interview<sup>2</sup> au sujet de la mode préférer les modes d'autrefois, mis à part le corset, aux modes d'aujourd'hui. Arletty évolue, semble-t-il, vers une apparence vestimentaire plus traditionnelle dès le milieu des années trente. Elle ira même jusqu'à s'opposer au port du pantalon par les femmes dans un article<sup>3</sup> datant de 1942 :

« Les femmes qui ont les moyens de s'offrir des bottes et des manteaux sont impardonnables de mettre des pantalons. Elles n'épatent personne, et ce manque de dignité est simplement preuve de mauvais goût »<sup>4</sup>.

Ces propos sont assez surprenants de la part d'une femme qui portaient des pantalons quelques années plus tôt. Même si cet article date de 1942, et ne correspond donc pas à la période traitée dans le cadre de ce travail, il est intéressant de le mentionner. Il est effectivement la preuve de l'évolution de l'actrice vers une apparence vestimentaire plus traditionnelle au cours des années quarante.

<sup>1</sup> « La mode, mesdames, choisie par les vedettes », *Paris-soir*, 5 novembre 1936, p. 4.

<sup>2</sup> Rachel Day, « Modes d'autrefois ou modes d'aujourd'hui ? », *L'Intransigeant*, 1<sup>er</sup> février 1934, p. 10.

<sup>3</sup> Robert Danger, « Pour ou contre les " pantalonnées ", ce qu'en disent Jeanne Sourza, Frehel, Arletty, Mistinguett, Mme Marcelle Dormoy et M. André de Fouquières », *L'Œuvre*, 7 février 1942, n. p.

<sup>4</sup> Robert Danger, art. cit.

### 3.1.1.3. L'anti-domesticité

La dernière caractéristique à laquelle Arletty est associée dans la presse durant les années trente est l'anti-domesticité.

L'actrice, selon Ellen Pullar, était présentée comme différente dans les magazines à cause de son refus de se conformer à l'idéal domestique de la Reine du foyer, hautement estimé dans la société française<sup>1</sup>.

Les concepts de mariage et de vie de famille avaient tendance à être présentés comme synonymes dans les discours des magazines français des années trente<sup>2</sup>. Arletty se dissocie elle-même de ces deux concepts selon Ellen Pullar. L'actrice exprime son refus de se marier et assure préférer son « indépendance de chat »<sup>3</sup>. Elle diffère par conséquent des autres stars de l'époque que les magazines castaient en lien avec le stéréotype de l'épouse, du moins pour certaines vedettes de la décennie<sup>4</sup>. Les magazines français étaient très concernés par les mariages et fiançailles et avaient par conséquent tendance à ignorer avec tact les autres formes de relations amoureuses<sup>5</sup>.

Le type de l'épouse heureuse, explique Ellen Pullar<sup>6</sup>, réapparaît dans les magazines français de la décennie. Fascinés par le mariage et la vie domestique des stars, ces magazines contiennent souvent des interviews<sup>7</sup> avec des stars mariées, qui glorifient le mariage.

Dans ces articles, les vedettes évoquent leur bonheur domestique, leurs sentiments pour leur partenaire et fournissent des conseils maritaux aux lecteurs. Certains articles<sup>8</sup> sont illustrés avec des photographies, issues de films, d'actrices en robe de mariée et des conseils pour choisir une robe élégante y sont donnés.

Certains articles donnent aussi des détails sur le travail domestique des stars. Un article<sup>9</sup> loue ainsi les stars pour leurs compétences maternelles, d'autres<sup>10</sup> évoquent leurs compétences ménagères ou encore leur vie quotidienne.

Arletty, quant à elle, précise Ellen Pullar, « était présentée comme une anti-femme au foyer »<sup>11</sup>. Par démontrer cette affirmation, Ellen Pullar évoque un concours de cuisine pour une

---

<sup>1</sup> Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 2001, pp.34-58, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 127-128.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 128.

<sup>3</sup> Benjamin Fainsilber, « Arletty qui tourna des obus tourne aujourd'hui des films », *Cinémonde*, 16 juin, 1938, 541, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 128.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 128.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Annabella et Jean Murat, « Joie de vivre à deux : Annabella et Jean Murat », *Pour vous*, 18 mars 1937 ; Madame Noël-Noël, « Parlez-nous de lui : par Madame Noël-Noël », *Cinémonde*, 16 août 1934, 659 ; Benjamin Fainsilber, « Annabella nous dit : pourquoi j'aime Jean Murat/Jean Murat nous dit : pourquoi j'aime Annabella », *Cinémonde*, 28 juin 1934, 518-519 ; Françoise Rosay et Jacques Feyder, « Parlez-nous de lui : par Françoise Rosay et Jacques Feyder », *Cinémonde*, 9 août 1934, 642-643, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 128.

<sup>8</sup> Gisèle de Biezville, « Marche nuptiale », *Pour vous*, 11 mars 1937, 13, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 128.

<sup>9</sup> Jean Mery, « Vedettes mamans », *Cinémonde*, 18 juillet 1935, 577, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 129.

<sup>10</sup> « Chez Elles... Loisirs, jeux et travaux des vedettes », *Pour vous*, 14 avril 1932, 7, ; « Gourmandise », *Cinémonde*, 4 février 1932, 66, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 129.

<sup>11</sup> « Arletty, however, was positioned as an anthousewife ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 129. Traduction personnelle.

association caritative, largement couvert par la presse, auquel Arletty avait participé. Les autres stars féminines avaient brillamment réussi leurs plats alors qu'Arletty confiait à un journaliste qu'elle avait raté ses bananes flambées :

« Ça, c'est tout bonnement ma consécration d'un scandale ! J'ai obtenu un prix à un concours de cuisine, mais ce que j'avais commis n'était pas mangeable, pas même regardable... J'avais fait des taches partout ! On a dû me donner ce prix par pitié... »<sup>1</sup>.

Nous allons nous attarder sur cette anecdote à propos du concours de cuisine. Au fil de nos recherches, nous avons trouvé plusieurs articles qui évoquent la fameuse compétition. Si les journalistes insistent bien sur les compétences de cordon bleu des vedettes, Arletty n'est pas désignée comme une mauvaise cuisinière au sein de ces articles.

Ainsi, un article<sup>2</sup>, issu de *La Vie parisienne*, évoque également le concours gastronomique de vedettes organisé au Bois de Boulogne. Arletty n'y est absolument pas pointée du doigt. Elle y est considérée comme un « cordon bleu » au même titre que les autres vedettes, mis à part Pépa Bonnafé qui a acheté sa tarte chez le pâtissier et a par conséquent reçu un prix hors concours.

Un reportage intitulé *Les vedettes au fourneau*<sup>3</sup> ne désigne pas non plus Arletty comme une mauvaise cuisinière :

« Je puis vous dire que, sauf un, qui a été franchement raté<sup>4</sup>, tous étaient excellents et eussent fait honneur à un grand cordon-bleu. Ah ! Il est loin le temps où les artistes étaient des cigales et méprisaient les travaux ménagers. Aujourd'hui, les cigales sont devenues des fourmis, capables de donner des leçons à leur cuisinière »<sup>5</sup>.

Un autre article ne la distingue pas non plus des autres vedettes :

« Quinze vedettes parisiennes ont reçu joyeusement le baptême du feu, Au cours d'une lutte pacifique qui démontra qu'elles sont d'excellents cordons bleus »<sup>6</sup>.

Ces différents articles indiquent, semble-t-il, qu'Arletty cherche à entretenir elle-même sa mauvaise réputation et sa dissociation avec le type de la Reine du Foyer. Il est possible qu'Arletty ait raté son plat durant le concours de cuisine et ne soit pas une bonne cuisinière. Mais, quoi qu'il en soit, si ces divers articles exemplifient parfaitement la popularité et la mise en valeur médiatique du type de la Reine du Foyer durant les années trente, ils ne présentent cependant pas Arletty comme une anti-femme au foyer. Elle est même plutôt associée au type de la Reine du Foyer, au même titre que les autres vedettes, au sein de ces articles. Elle n'est donc pas, comme l'avance Ellen Pullar, « présentée comme une anti-femme au foyer »<sup>7</sup> mais elle se présente elle-même comme telle.

---

<sup>1</sup> Doringe, « Arletty vu par Arletty », *Pour vous*, 1<sup>er</sup> novembre 1939, p. 11.

<sup>2</sup> « On dit, on dit, on dit... Hors concours », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 13 janvier 1934, p. 912.

<sup>3</sup> Gaston Derys, « Les vedettes au fourneau », *Les Dimanches de la femme : supplément de la " Mode du jour "*, 12 août 1934, p.7.

<sup>4</sup> Le plat raté est celui de Pépa Bonnafé.

<sup>5</sup> Gaston Derys, « Les vedettes au fourneau », *Les Dimanches de la femme : supplément de la " Mode du jour "*, 12 août 1934, p.7.

<sup>6</sup> Roger Féral, « On ne dira plus que nos jolies vedettes ne sont pas d'émérites ménagères. Quinze d'entre elles ont, hier, donné la preuve éclatante, qu'elles étaient, au moins, d'excellents " cordons bleus " », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 24 juin 1934, p. 2.

<sup>7</sup> « Arletty, however, was positioned as an anthousewife ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 129. Traduction personnelle.

Ellen Pullar ajoute qu'Arletty était moins saine que le type de la Reine du Foyer<sup>1</sup>. Bien que ses relations amoureuses ne soient pas évoquées dans les magazines, à cause du fait que ces publications étaient centrées sur le mariage comme seule relation sexuelle légitime, Arletty était à l'aise avec sa nudité à l'écran, ce qui mettait sa réputation en question<sup>2</sup>. Elle apparaît effectivement seins nus dans *Un chien qui rapporte* (fig. 24) et *Un soir de réveillon* (fig. 25), elle passe la moitié du temps de *Mais n'te promène donc pas toute nue* en petite tenue (fig. 26 et fig. 27) et elle est vêtue en petits déshabillés dans la plupart de ses films (fig. 28 et fig. 29) et dans certains portraits des années vingt et trente (fig. 30 et fig. 31).



Figure 24 : capture d'écran d'*Un chien qui rapporte*



Figure 25 : capture d'écran d'*Un soir de réveillon*



Figure 26 : capture d'écran *Mais n'te promène donc pas toute nue*



Figure 27 : capture d'écran *Mais n'te promène donc pas toute nue*



Figure 28 : capture d'écran d'*Aventure à Paris*



Figure 29 : capture d'écran des *Perles de la Couronne*

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 130.

<sup>2</sup> *Ibidem.*



Figure 30<sup>1</sup>



Figure 31<sup>2</sup>

Arletty, comme mentionné précédemment, apparaît également nue dans le célèbre *Nu d'Arletty* de Moïse Kisling.

La comédienne aborde sa réputation risquée dans une interview, citée à plusieurs reprises dans différents magazines et articles de journaux :

« Comment vous, bon citoyen et bon père de famille osez-vous venir chez une fille perdue ? Car je suis une fille perdue. Ma concierge me regarde de travers, ma réputation est épouvantable. Je ne remonterai jamais dans l'estime bourgeoise des foules ; pour tout le monde dans la maison, je suis à présent la petite grue du cinquième. Je suis philosophe, et je me contente de mon emploi. Mais, tout de même, heureusement que ma conscience est pure »<sup>3</sup>.

En parlant avec franchise du scandale auquel elle est associée, souligne Ellen Pullar<sup>4</sup>, elle se sépare encore davantage du type de la Reine du Foyer, qui était fréquemment utilisé dans la publicité des autres stars pour dissiper toute suggestion de scandale.

Cependant, un article trouvé lors de nos recherches, indique que la comédienne désire se détacher de cette publicité « scandaleuse » :

« Je n'aime pas du tout ce que j'ai tourné, ni ce que je tourne en ce moment, dit-elle. On me donne des personnages qui sont en opposition flagrante avec ma nature. Je vous assure que cela ne m'amuse aucunement de tourner des rôles de femme légère, de p... de luxe, disons le mot : de grue idiote et niaise à l'esprit borné et à la conversation bassement fleurie. Parce que j'ai fait une telle femme dans le film de Jean Choux, je suis condamnée à ne tenir que des rôles similaires jusqu'au jour où j'aurai assez vieilli pour pouvoir jouer les jeunes mères pudiques ou les chaperons puritains[...] On m'a cataloguée, reprend-elle dans les rôles de " petites femmes ", alors que ma nature me porte surtout vers les choses sensibles, vers les sentiments désintéressés qui élèvent l'âme. Voyez-vous, poursuit-elle, on fait jouer les rôles d'ingénue à des femmes qui sont loin de l'être dans leur vie privée, alors que moi qui suis une fille si rangée, si tranquille, et si calme... »<sup>5</sup>.

Cet extrait vient nuancer l'idée selon laquelle Arletty désire se créer une image « scandaleuse ». Dans cet article, elle affirme effectivement mener une vie tranquille. Il semble d'ailleurs, d'après un article<sup>6</sup> publié à la mort d'Arletty, que la comédienne ait mené une vie amoureuse assez calme. Elle aurait effectivement été en couple avec un certain Jean-Pierre Dubost de 1928 à 1940. Danièle Parola évoque cette histoire d'amour en ces termes : « Arletty était follement amoureuse de son compagnon,

<sup>1</sup> Portrait d'Arletty dans les années trente, repris dans l'article « Sans Arletty », *Libération*, 25-26 juillet 1992, p. 27.

<sup>2</sup> Portrait d'Arletty, « Les étoiles parisiennes », *Le Régiment*, 7 octobre 1920, p. 5.

<sup>3</sup> Rémy Garrigues, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril, 1938, 211, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 130.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 131.

<sup>5</sup> Henri Calef, « Une grande artiste méconnue : Mlle Arletty », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 11 août 1932, p. 6.

<sup>6</sup> « Notre grande Arletty », *Paris-Match*, 1992, article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.

le seul vrai grand amour de sa vie »<sup>1</sup>. Même si cet article date de 1992, et n'est donc pas publié au cours des années trente, il est intéressant car il montre à quel point les médias et les rôles incarnés par les acteurs contribuent à leur créer une image parfois assez éloignée de leur vie réelle, de toute façon inaccessible puisque cette vie privée « se situe automatiquement au niveau du discours »<sup>2</sup>.

Même si Arletty est dissociée du type de la Reine du Foyer, et a souvent clamé ne pas souhaiter être mère, il est intéressant de mentionner des articles évoquant un désir d'enfant :

« J'ai gardé pour la fin Arletty, la trépidante, la fantaisiste Arletty, qui veut...un enfant. Gageons que cette exquise femme trouvera si elle n'a déjà fait son choix, bien des amis pour lui faire ce merveilleux cadeau »<sup>3</sup>.

« Une enquête de fin d'année nous a révélé ce que désirent les étoiles, celles qui ont des pieds, des mains et qui savent s'en servir. Une seule réponse amusante ; je voudrais un enfant, dit la délicieuse Arletty »<sup>4</sup>.

De plus, même si, comme le précise Ellen Pullar<sup>5</sup>, la vie amoureuse d'Arletty n'est pas évoquée dans les journaux parce qu'elle n'est ni fiancée, ni mariée, elle participe à des entretiens<sup>6</sup> où on lui demande les qualités qu'elle cherche chez un partenaire. Elle répond aux questions sur le ton de l'humour. Ses réponses l'éloignent par conséquent des autres vedettes qui répondent beaucoup plus sérieusement et romantiquement aux questions.

---

<sup>1</sup> « Notre grande Arletty », *art. cit.*

<sup>2</sup> Richard Dyer, *op. cit.*, p. 16.

<sup>3</sup> G. de Rouville, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 24 décembre 1936, n°667, p. 10.

<sup>4</sup> « On dit, on dit, on dit..., Cadeau de Nouvel An », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 2 janvier 1937, p. 8.

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 130.

<sup>6</sup> Jacques de Brussey, « Que faut-il pour être aimé ? », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 12 novembre 1932, p. 933.

Y. M., « Peut-on vous demander quelles qualités vous souhaitez trouver chez votre partenaire ? », L'avis de quelques artistes parisiennes a été sollicité par *Marianne* en de brèves interviews. Voilà ce qu'elles ont répondu », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 3 mars 1937, p. 14.

## 3.2. Les rôles d'Arletty dans les années trente

### 3.2.1. Arletty, incarnation de la poule ou de la femme moderne ?

Arletty est âgée de 32 ans lorsqu'elle apparaît à l'écran pour la première fois. Elle tient le rôle d'une dactylo dans *La Douceur d'aimer*<sup>1</sup>. Son rôle est loin d'être central. Elle apparaît à peine 1 minute 29 secondes à l'écran. Les répliques prononcées par son personnage, qui n'est même pas doté d'un prénom, prouvent cependant qu'elle possède déjà une personnalité forte et bien connue à l'aube de sa carrière cinématographique. Le scénariste incorpore effectivement des éléments de sa politique d'actrice, c'est-à-dire sa voix et son physique androgyne, au sein des dialogues du film :

- L'homme : Bon écoutez mon petit, je vous le répète, il est impossible de vous faire chanter ça.
- Arletty : Pourquoi ?
- L'homme : Mais parce que...parce que ce n'est pas dans votre voix n'est-ce pas ? Vous avez la voix trop grave.
- Arletty : J'en ai assez ! L'année dernière, c'est parce que j'étais trop grande, après j'étais trop maigre, maintenant c'est parce que j'ai la voix trop grave ! Évidemment je ne suis pas mademoiselle Valbreuse ! Moi, je suis une artiste vous entendez ! Je ne suis pas une grue comme elle !

La dernière réplique est importante car le personnage souligne qu'elle n'est pas une grue mais une vraie artiste. Or, Arletty se voit fréquemment attribuer des rôles de poule et de grue, comme le souligne l'actrice lors de diverses interviews<sup>2</sup>, dont une au magazine *Pour vous* :

« Il faut que je vous dise tout de suite que j'en ai tout à fait assez de jouer les petites grues stupides. J'ai tourné des rôles qui m'ont amusée (*Je te confie ma femme*, par exemple), mais on a fait aussi quelquefois appel à moi au dernier moment, dans la précipitation m'a-t-il semblé, pour me demander des choses qu'une nouvelle venue aurait fait avec plus de plaisir et autant de facilité que moi : seulement, on ne cherchait pas, on allait au plus pressé, au " tout cuit " ; c'est trop simple et cela ne peut pas donner des résultats toujours brillants " »<sup>3</sup>.

Cette déclaration d'Arletty mérite toute notre attention. La comédienne qualifie les protagonistes qu'elle interprète de « petites grues stupides ». Ce terme est, selon nous, parfaitement justifié en ce qui concerne ses rôles dans *Un chien qui rapporte*, *Enlevez-moi* et *Un soir de réveillon*.

Tandis qu'Ellen Pullar affirme qu'Arletty incarne une femme moderne, dont la modernité est à la fois contenue et exaltée par les réalisateurs, dans *Un chien qui rapporte*, nous postulons qu'Arletty y interprète une femme légère, soit une poule ou une grue, dont la modernité se résume à sa liberté sexuelle et son apparence physique et vestimentaire. Josyane Plaisir est effectivement une artiste lyrique, c'est-à-dire une prostituée qui se fait entretenir par des hommes. Elle n'a donc pas un statut de femme active, une des caractéristiques du stéréotype de la femme moderne de l'entre-deux-guerres, défini par Ellen Pullar<sup>4</sup>.

Bien que l'hypothèse d'Ellen Pullar soit pertinente et bien démontrée, nous ne sommes ni tout à fait d'accord avec la désignation de Josyane comme femme moderne ni avec l'atténuation supposée

<sup>1</sup> Le film est visionnable mais dans une très mauvaise qualité. On parvient quand même à comprendre ce qu'elle dit. Il est par contre difficile de distinguer et de décrire son apparence au vu de l'état du film.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Barrot, « Un nouveau personnage d'Arletty », *Pour vous*, 11 janvier 1939, page 4. ; Henri Calef, « Une grande artiste méconnue : Mlle Arletty », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 11 août 1932, p.6. ; Rémy Garrigues, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, p.211.

<sup>3</sup> Jean George Auriol, « Arletty ne veut plus jouer les petites femmes stupides... », *Pour vous*, 21 février 1935, p. 11.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 3.

de sa modernité, via une fin romantique, par les réalisateurs. Il faudrait effectivement que Josyane corresponde complètement à la femme moderne pour que sa modernité soit contenue. De plus, Ellen Pullar avance que la modernité d'Arletty est atténuée de manière récurrente, dans différents films, au cours des années trente. Or, nous avons vu tous les films de cette décennie, du moins ceux encore visionnables de nos jours, et peu d'entre eux présentent une fin romantique visant à contenir la modernité du personnage incarné par Arletty. Nous allons analyser de façon détaillée *Un chien qui rapporte*, *Un soir de réveillon* et *Enlevez-moi* afin d'argumenter nos propos.

### 3.2.1.1. *Un chien qui rapporte*

Arletty décroche le rôle de Josyane Plaisir dans *Un chien qui rapporte*, long-métrage réalisé par Jean Choux en 1931, et adapté d'une pièce de théâtre de Marcel Gerbidon et Paul Armont. Il s'agit du premier film en tant que tête d'affiche d'Arletty. Son nom apparaît par conséquent en deuxième position au générique.

*Un chien qui rapporte* relate les aventures de Josyane Plaisir, une « petite femme » en difficulté financière suite à sa séparation avec un amant fortuné qu'elle devait épouser. Lebarazet, un escroc, lui vend un chien dressé à ramener des hommes riches chez sa propriétaire. Malheureusement le chien se trompe et emmène René, un jeune homme pauvre, chez Josyane. Elle en tombe amoureuse. Mais lorsque René découvre le pot-aux-roses, il décide de la quitter. Après toute une série de péripéties, René comprend que Josyane l'aime véritablement et il la demande en mariage.

Une analyse détaillée du personnage incarné par Arletty dans *Un chien qui rapporte*, en lien avec le trope de la femme moderne, est proposée par Ellen Pullar<sup>1</sup>. Josyane Plaisir, avance la chercheuse, est une version sympathique et positive de la femme moderne. Ce personnage vise à séduire un public français qui craint la femme moderne même si « le spectre de la femme moderne était davantage une peur culturelle qu'une réalité sociale »<sup>2</sup>, suscitée en grande partie par la crise de la masculinité.

Josyane Plaisir, stipule Ellen Pullar, est un mélange de trois variantes de la femme moderne, susceptibles d'être familières plutôt que choquantes pour le public : la femme moderne telle qu'elle est présentée dans les magazines de mode de l'époque, la poule et la jeune femme célibataire sentimentale. Josyane Plaisir est placée au milieu d'une galerie de femmes célibataires beaucoup plus négatives telles que l'amazone, la vieille fille, la femme fatale ou encore la musicienne bohème et sensible, ce qui renforce sa positivité, selon Ellen Pullar.

Premièrement, il est évident que Josyane Plaisir partage des traits communs avec la femme moderne telle qu'elle est présentée dans les magazines de mode. Josyane affiche un mode de vie assez libre. Elle fume, elle boit des cocktails de gin, elle erre dans la ville de Paris avec son groupe d'amies. Ces comportements, stipule Ellen Pullar, font référence de façon intertextuelle à la persona plus large

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 140-160.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 140.

d'Arletty pour caractériser Josyane en tant que femme moderne d'une manière qui renforce les similitudes entre l'actrice et le personnage. Josyane, à l'image d'Arletty<sup>1</sup>, aime écouter de la musique et conduire une voiture.

De plus, des portraits d'Arletty, peints par Kess Van Dongen, peintre avant-gardiste, décorent l'appartement de Josyane (fig. 31 et fig. 32). Leur présence peut contribuer à l'association d'Arletty avec la modernité, pour autant que le public connaisse le peintre et son appartenance à un courant moderne et avant-gardiste de la peinture.



Figure 32 : capture d'écran *Un chien qui rapporte*



Figure 33 : capture d'écran *Un chien qui rapporte*

Deuxièmement, Arletty, souligne Ellen Pullar, correspond naturellement, par son physique, à la femme moderne. Elle est grande, mince, a de longues et fines jambes et une petite poitrine, ce qui représente un physique singulier pour l'époque par rapport aux autres comédiennes mais correspond parfaitement au corps destiné à présenter les nouvelles modes androgynes dans les magazines de mode : « la silhouette, malgré ses proportions allongées, conservera une allure non entravée, libre et svelte »<sup>2</sup>.

Ce rapport à la mode est particulièrement visible dans certaines scènes, comme le stipule Ellen Pullar. Josyane défile dans son appartement, dans le hall d'entrée de son immeuble mais aussi au parc avec une démarche particulière, caractéristique des mannequins de l'époque. Arletty a débuté comme modèle et est donc capable d'adopter cette démarche - bassin positionné en avant et épaules légèrement rentrées vers l'intérieur - ainsi qu'une pose standard - mains sur les hanches et un genou légèrement étendu. Cette association de Josyane avec la mode évoque, selon Ellen Pullar, la propre carrière d'Arletty en tant que mannequin.

Certains dialogues évoquent également le lien de Josyane à la mode et à la consommation :

- Josyane : J'ai des factures qui rappliquent toutes les cinq minutes
- Loulou : C'est qu'aussi, tu ne te privés de rien
- Josyane : Penses-tu, je n'achète que l'indispensable : les robes, les parfums, la poudre...
- Loulou : Oui, c'est comme moi
- Josyane : Et puis, il y a le superflu, faut manger, faut payer son terme.

<sup>1</sup> Certains articles de presse de l'époque évoquent les hobbies d'Arletty : Arletty a ainsi « un phono prêt à marcher » (Nino Frank, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 142) et aime conduire sa voiture rapidement : « Quelle joie de se sentir au volant ! » (Suzanne Pichon, « Une enquête : joies du voyage et...projets de rentrée », *Ciné-miroir*, 11 août 1939, 518, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 142).

<sup>2</sup> « backless, tropical printed *combinaisons pantalons* (or jumpsuits) and light, sheer, white dresses conspicuously worn without undergarments ». « Predictions », *Vogue*, février 1930, p. 44, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 143. Traduction personnelle.

Ce dialogue, bien qu'il semble au premier abord lier Josyane à la mode et à la consommation, et donc à la femme moderne, véhicule en réalité des propos assez misogynes, qui présentent la femme comme superflue, uniquement préoccupée par son apparence, et incapable de gérer un budget.

Josyane présente par ailleurs un style proche de la tendance mode garçonne : ses cheveux sont coiffés en un carré court et elle porte « des combinaisons-pantalons dos nus, à imprimés tropicaux, et des robes blanches, pures, et simples, portés ostensiblement sans sous-vêtement »<sup>1</sup>. Dès le début du film, Josyane est associée à la mode et à la coiffure puisqu'on la voit se coiffer, se maquiller et s'habiller.

Cependant, bien que cette association à la mode lie Arletty au trope de la femme moderne, il nous semble essentiel d'aborder la manière dont elle est filmée dans cette séquence. Arletty y est présentée comme un objet de désir. Son corps apparaît ainsi fragmenté. De gros plans (fig. 34 à fig. 38) sur son visage, sur ses jambes et sur ses lèvres s'enchaînent et contribuent à la présenter comme une femme objet passive.



Figure 34



Figure 35



Figure 36



Figure 37



Figure 38

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 143.

Ce traitement de la femme est assez courant au cinéma. Dans un article célèbre<sup>1</sup>, Laura Mulvey a montré que la majorité des films classiques hollywoodiens mettent en scène des femmes dont le corps est fétichisé et fragmenté. Cette fragmentation permet de « détruire l'espace codifié depuis la Renaissance ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit »<sup>2</sup>. Il en résulte que l'image de la femme sur l'écran est plate et évoque les représentations d'icônes sur papier glacé. La femme ne présente plus aucune ressemblance avec la réalité.

Même si ce texte, novateur à l'époque, pose certains problèmes et doit être nuancé, il nous semble intéressant d'y faire référence par rapport au traitement d'Arletty dans ce film. Cette réflexion souligne qu'Arletty est ici présentée comme une femme objet passive, ce qui, selon nous, l'éloigne de la femme moderne, et contraste avec des films plus tardifs, en particulier *Les Enfants du paradis*, au sein desquels elle incarne des femmes qui possèdent la prérogative du regard masculin et qui se positionnent par conséquent en tant que sujets actifs dans leurs relations amoureuses.

Cette suite de plans remet ainsi en question l'association d'Arletty au trope de la femme moderne et renforce notre hypothèse : Arletty incarne, notamment dans les années trente, des femmes qualifiées de modernes uniquement parce qu'elles jouissent d'une liberté totale en ce qui concerne leur sexualité et leurs relations amoureuses. Elles ne sont effectivement pas des femmes indépendantes mais presque toujours des femmes entretenues, ce qui ne correspond pas tout à fait au trope de la femme moderne des années vingt et trente, qui sous-entend tout de même un statut de femme active, et encore moins à notre conception actuelle de la modernité, qui implique obligatoirement une vie professionnelle active, qui va de pair avec une indépendance financière.

Le deuxième type de femme auquel Arletty est associée est la poule<sup>3</sup>. Le terme « poule »<sup>4</sup>, précise Ellen Pullar<sup>5</sup>, est associé à une féminité transgressive et émoustillante, à une jeune fille superficielle et tape-à-l'œil entretenue par un homme ou des hommes riches. La poule, ajoute Ellen Pullar, ne vise pas le mariage. Son ascension est par conséquent davantage synonyme de transgression de classe que de mobilité sociale<sup>6</sup>. Au début du film, nous apprenons que Josyane devait épouser un jeune homme riche mais que la famille de celui-ci a refusé l'union. René la demande cependant en mariage à la fin du film. Cette demande en mariage, avance Ellen Pullar, sert à contenir la modernité de Josyane. Le journaliste Jean Fayard dans une critique d'*Un chien qui rapporte* fait part du même constat :

« Aussi, on a voulu trouver un contre-poison à l'amoralité foncière de l'anecdote. On ajoute un épilogue particulièrement absurde, où la petite femme vénale et comblée de bijoux grâce au " coup du chien ", tombe dans

---

<sup>1</sup> Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », traduit de l'anglais par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud in *CinémAction*, n°67, 1993, pp. 17-23.

<sup>2</sup> Laura Mulvey, *art. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 145.

<sup>4</sup> *Le Petit Robert* indique que le terme « poule » a été reconnu vers 1890 dans le vocabulaire français et désigne une « fille de mœurs légères[...]Maîtresse d'un homme » (Paul Robert, *Le Petit Robert*, Paris, Société du Nouveau Littre, 1970, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 145).

<sup>5</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 145.

<sup>6</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 146.

les bras d'un gigolo sans le sou et lui jure avec émotion qu'elle n'a jamais aimé que lui, la richesse ne faisant pas le bonheur »<sup>1</sup>.

Ce désir de mariage associe Josyane avec un troisième type de femme : la jeune femme célibataire sentimentale<sup>2</sup>. Cette association contribue à atténuer le côté subversif du personnage. Josyane cherche à se marier, contrairement au type de la poule. Le côté fleur bleue et romantique du personnage est clairement mis en exergue dans *Cœur de Parisienne*, chanson interprétée par Josyane :

« On me trouve un minois mieux que joli  
Du moins on me le dit  
Et ce compliment me ravît  
Il paraît que j'ai un petit accent  
Gentil, drôle et troublant  
Qui vaut un regard caressant  
J'ai l'air de voir la vie en rose  
Mais mon cœur rêve d'autre chose  
Aimer, sincèrement de mon cœur tendre  
Celui qui pourrait me comprendre  
Et s'il le fallait me défendre  
Aimer, ah! je veux vivement qu'il vienne  
Celui qui comprendra la peine  
De mon âme de Parisienne ».

Ces paroles montrent que Josyane cherche avant tout l'amour. De même que le dialogue suivant au sein duquel Alicette et Josyane se demandent ce qu'elles souhaiteraient obtenir si elles avaient une baguette magique :

- Josyane : Un ami jeune, gentil garçon
- Une autre fille : Riche !
- Josyane : Oui, bien sûr, mais surtout un garçon qui me plairait !
- Les autres filles : Voyez-vous ça !
- Josyane : Qu'est-ce que vous voulez, je suis une sentimentale ! (Les autres filles rient)
- Josyane : C'est drôle tout de même parce que j'ai l'école qui a fait la voix rigolote, tout le monde veut que je [propos incompréhensibles]ça ne veut rien dire ! J'ai le corps un peu vadrouille, c'est possible, ça ne m'empêche pas d'avoir l'âme ingénue ! Tu as entendu ma chanson ? L'auteur l'a faite pour moi ! ».

Josyane Plaisir, avance Ellen Pullar, est en réalité une femme traditionnelle dans ses valeurs malgré la liberté qu'elle a expérimentée lors de ses années en tant que fille célibataire. Nous ne partageons pas le point de vue de la chercheuse. Josyane finit effectivement par se marier, encore qu'il s'agit uniquement d'une demande en mariage. Mais comme annoncé précédemment, cette demande en mariage ne peut pas atténuer la modernité de Josyane parce que la jeune femme ne correspond pas véritablement à la femme moderne.

Nous ne remettons pas en question l'association de Josyane aux trois types mis en évidence par Ellen Pullar. Elle présente effectivement des similitudes avec la femme moderne des magazines, la poule et la jeune fille célibataire sentimentale. Mais, selon nous, ces trois types ne permettent pas de désigner Josyane comme une femme moderne. Elle ne possède pas un statut de femme active,

---

<sup>1</sup> Jean Fayard, « Un chien qui rapporte », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 7 janvier 1932, n°408, p.13.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 149.

caractéristique indispensable, selon nous, pour désigner une femme comme moderne. Josyane est une femme légère et entretenue, dont la modernité se résume à son apparence physique et vestimentaire, et à sa liberté sexuelle.

Les réalisateurs n'ont par conséquent pas véritablement besoin de contenir cette modernité, qui n'est absolument pas menaçante. Josyane Plaisir mêle effectivement trois types de femme qui ne sont pas subversifs. La femme moderne des magazines n'a de moderne que son apparence physique et son style vestimentaire, la poule est une simple femme entretenue, et un type familier pour le public car il existe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dans le Théâtre de Boulevard<sup>1</sup>, et la jeune femme célibataire sentimentale ne représente aucune menace. Ces trois types ne remettent ni en cause les normes de genre traditionnelles ni le statut de la femme dans la société.

Le personnage de Josyane Plaisir est toutefois un des plus intéressants de la première partie de carrière d'Arletty car il combine au moins un antagonisme, la liberté sexuelle et certains traits conservateurs, tels que la dépendance vis-à-vis des hommes ou encore la présentation de la femme en tant qu'objet. Réunir des antagonismes est une caractéristique propre à la star, et présente chez plusieurs personnages incarnés par Arletty dans les années quarante, en particulier ceux qu'elle a interprétés dans les films de Marcel Carné, ce qui expliquerait, selon nous, son ascension aussi fulgurante que brève durant les années quarante.

*Un chien qui rapporte* constitue par conséquent une étape primordiale dans la carrière de la comédienne, non seulement parce qu'il s'agit de son premier film en tant que tête d'affiche, mais aussi parce qu'elle y incarne un personnage, certes un peu frivole, mais qui possède tout de même un certain relief puisqu'il rassemble des antagonismes.

Le scénario, bien que basé sur une pièce de théâtre, a été quelque peu modifié pour incorporer des éléments de la vie personnelle d'Arletty. Plusieurs similitudes entre le personnage et la comédienne peuvent en effet être remarquées : elles ont toutes les deux pris un nom de scène, l'accent est mis sur la particularité de leur voix et des tableaux d'Arletty se retrouvent dans l'appartement de Josyane. Sans extrapoler, nous pouvons affirmer que certains détails de la vie de l'actrice ont été incorporés dans la biographie du personnage. Ellen Pullar partage cette opinion et affirme que le film emploie les aspects attrayants de la persona de star et de la propre image d'Arletty comme femme moderne<sup>2</sup>. Le personnage de Josyane Plaisir est cependant, selon nous, beaucoup moins moderne que l'actrice. Josyane partage effectivement la liberté sexuelle et l'aspect physique moderne d'Arletty, mais elle ne possède ni l'intellectualisme ni le mode de vie indépendant, véhiculés au sein du discours médiatique associé à l'actrice.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 148.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 142.



Figure 39



Figure 40



Figure 41



Figure 42



Figure 43



Figure 44



Figure 45

### 3.2.1.2. *Enlevez-moi*

En 1932, Arletty joue dans *Enlevez-Moi*, réalisé par Léonce Perret. Il s'agit de l'adaptation de *Par le bout du nez*, opérette de Raoul Praxy et Henri Hallais. Le film s'apparente à du théâtre filmé, genre assez répandu à l'époque, notamment suite à l'arrivée du cinéma parlant. Arletty y

incarne un second rôle et apparaît seulement 46 minutes après le début du film. Elle est néanmoins présente dans dix scènes, ce qui équivaut à un temps d'apparition de 27 minutes à l'écran.

*Enlevez-moi* narre l'histoire de René Dargelle, brillant minéralogiste, mais assez maladroit dans ses relations avec les femmes. Un ami, Edgar, lui demande néanmoins un service : recevoir une de ses anciennes maîtresses à sa place. D'abord réticent, René finit par accepter. S'ensuit une situation des plus cocasses. Ce n'est pas l'ancienne conquête d'Edgar qui vient au rendez-vous mais sa sœur, Simone. Cette dernière convainc René de faire croire qu'ils sont amants dans le but de rendre jaloux un prince Hindou qu'elle doit épouser et qui passe quelques jours à l'hôtel avec sa maîtresse, Lulu... René et Simone partent rejoindre le fameux Prince Aga. Et Edgar, tombé dans le panneau, les poursuit, mécontent de leur liaison Mais rien ne se déroule comme prévu : Simone épousera René et Lulu épousera Edgar.

Lors de la première apparition d'Arletty, le directeur de l'hôtel où elle séjourne avec son amant fredonne ces paroles : « Voici mes meilleurs clients, arrivés depuis peu de temps, petite femme de Paris avec son pseudo-mari, des animaux elle est folle, de toutes les bêtes elle raffole ». Ces quelques phrases soulignent deux caractéristiques fréquemment associées à Arletty : Paris et la liberté de mœurs.

Arletty interprète effectivement Lulu, une poule. Lulu est cependant un personnage plus « négatif » que celui de Josyane Plaisir. Elle affirme en effet à plusieurs reprises son intérêt pour l'argent, notamment par l'intermédiaire de chansons. *J'enlève ma liquette* souligne sa vérialité, trait de caractère hautement péjoratif :

J'enlève ma liquette  
Passe-moi mon pyjama  
Quel déshabillé, il est tout plumé!  
Le monsieur ne va pas s'embêter  
Donne-moi mon serre-tête  
Yes Madame, le voilà !  
Le jeune gigolo va le trouver beau  
Oui mais j'ai pas dans la peau  
Ainsi qu'une marquise  
Je me "poudrederize"  
Tout près de ma bouche  
Je pose une mouche  
Sûr que Madame aura une touche!  
Je m'fiche de sa tendresse  
Moi ce qui m'intéresse  
Je l'ai deviné, pas besoin d'parler  
C'est les frais qu'il va lâcher !

*Un mariage d'amour*, chanson interprétée par Jacqueline Francell et Arletty, confirme cet intérêt pour l'argent de la part de Lulu. Voici quelques paroles : « On a raison de faire un mariage d'amour, on n'a pas tort de faire un mariage de raison. La raison, c'est un château. La raison, le parc Monceau. La raison, c'est un gros magot ». Toutes les paroles qui évoquent le mariage de raison sont chantées par Arletty tandis que celles qui évoquent le mariage d'amour sont prononcées par Jacqueline Francell, interprète de Simone, jeune fille bourgeoise qui joue à la « poule ».

Lulu ne cache pas ses intentions et effectue de nombreuses avances aux protagonistes masculins du film. Cette attitude confirme une fois de plus notre impression générale au sujet de certains personnages incarnés par Arletty dans les années trente : les femmes qu'elle interprète sont considérées comme modernes uniquement parce qu'elles font preuve d'une grande liberté de mœurs et parce qu'elles présentent une apparence physique et vestimentaire moderne.

Lulu est donc une femme aux mœurs légères et correspond parfaitement au type de la poule, comme le soulignent ces dialogues :

- Lulu : Mon mari est parti chez le toubib !
- Simone : Vous êtes mariée Madame ?
- Lulu : Mais oui Madame ! et vous ?
- Simone : Moi, je...
- Lulu : Vous êtes une femme libre ! Oh ben c'est rigolo ! Moi aussi ! J'ai dit « Mon mari » parce que je craignais de vous choquer ! Vous êtes seule ici ?
- Simone : Oh, vous ne voudriez pas !
- Lulu : Gigolo ?
- Simone : Gigolo !
- Lulu : Beau garçon ?
- Simone : Très !
- Lulu : Veinarde !
- Simone : Et vous ?
- Lulu : Enh, moi, je suis en voyage d'adieu.
- Simone : Enh !
- Lulu : Mon ami me plaque pour épouser une petite oie blanche, gourde comme pas une, elle habite Issoudun ! Alors, vous vous rendez compte ma chère, qu'est-ce qu'elle doit tenir !
- Simone : Je m'en doute !
- Lulu : Hélas, c'est notre sort d'être plaquée ! Ce qui m'embête, c'est pour retrouver un amant riche ! Il a du fric le vôtre ?
- Simone : C'est fou !
- Lulu : Zut alors ! Beau garçon, plein aux as, c'est rare !
- Simone : En effet, car dans la vie, tout le monde doit choisir entre la raison et le cœur !

L'aspect négatif du personnage n'est pas atténué comme chez le personnage de Josyane Plaisir dans *Un chien qui rapporte*. Pour rappel, Josyane finit par choisir l'amour plutôt que l'argent puisque l'homme qu'elle épouse n'est pas fortuné. Lulu, quant à elle, se marie également lors de l'épilogue du film avec Edgar, le frère de Simone.

Cette fin romantique présente cependant un aspect comique, voire absurde. Lulu rencontre Edgar dans le hall d'entrée de l'immeuble de René, s'ensuit un dialogue, constitué de propos niais et entièrement chantés, entre les deux protagonistes. Ils finissent par se jeter dans les bras l'un de l'autre. Tout est joué de façon extrêmement théâtrale, contrairement au type de jeu habituellement proposé par Arletty. Le film se clôture par un tableau au sein duquel tous les protagonistes apparaissent. Edgar dit qu'il est devenu un mari modèle et Lulu ajoute : « Moi, c'est épatant, de toutes les épouses, je suis devenue

la plus fidèle ». Mais elle effectue un clin d'œil juste après cette réplique. Les propos sont par conséquent tournés en dérision. De plus, le film se clôture en filmant une caméra et en disant qu'ils se marient car « C'est toujours comme ça au cinéma ».

Lulu échange un baiser avec Edgar. Cependant, comme souvent chez les personnages incarnés par Arletty, ce baiser est tourné en dérision, ou tout du moins dépourvu de sensualité et de romantisme. Arletty partageait ce point de vue :

« [...]érotique, érotique, non pas du tout ça ; il n'y a rien de ça ni dans les films, ni dans les pièces que j'ai interprétés... ou alors c'est un vaudeville et j'ai l'air de dire au public que je me fous du bonhomme s'il m'embrasse et si je l'embrasse ça a l'air d'une vaste blague »<sup>1</sup>.

Jacques Siclier affirme, quant à lui, que : « Ce qui serait pornographique dans un film joué par Viviane Romance devient ressort comique avec Arletty »<sup>2</sup>.

Lulu est de nouveau une femme légère entretenue et n'est donc absolument pas menaçante car le type de la poule, comme stipulé précédemment, n'est pas choquant pour les spectateurs à cette époque<sup>3</sup>.



Figure 46



Figure 47



Figure 48



Figure 49

---

<sup>1</sup> David Aldstadt, *op.cit.*, p. 125.

<sup>2</sup> Jacques Siclier, *La femme dans le cinéma français*, Paris, éd. du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1957, 196 p., cité par Keith Reader, *op. cit.*, p. 66.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 148.



Figure 50



Figure 51



Figure 52



Figure 53

### 3.2.1.3. *Un soir de réveillon*

En 1933, Arletty joue dans *Un soir de réveillon*, réalisé par Karl Anton. Il s'agit de l'adaptation d'une opérette de Paul Armont, Marcel Gerbidon et Albert Willemetz, dans laquelle la comédienne s'est auparavant illustrée au théâtre<sup>1</sup>. Elle y incarne Viviane, une poule.

*Un soir de réveillon* narre l'histoire de Monique, une jeune fille sage, qui passe le réveillon de Noël chez Viviane, ancienne amie de pension, devenue une demi-mondaine. Monique y fait la connaissance de Gérard Cardoval, jeune homme riche qui enchaîne les conquêtes. Ce dernier, qui la prend pour une poule, tente par tous les moyens de la séduire. Le film enchaîne les péripéties et les quiproquos avant de se clôturer par le mariage de Monique et Gérard.

Le personnage incarné par Arletty est donc secondaire dans l'intrigue. Il s'agit une fois de plus d'un rôle peu consistant et assez semblable aux autres personnages qu'elle incarne dans les années trente : une femme libre sur le plan sexuel et moderne via son apparence physique et vestimentaire.

Le film, bien qu'il semble assez inconséquent au premier abord, aborde, certes en surface, des questions qui touchent à la condition de la femme, telles que le mariage et la sexualité. Ainsi lors d'une scène entre Gérard Cardoval et Monique, le mariage est évoqué et le dialogue ne cherche pas à en faire l'apologie :

- Gérard Cardoval : Vous dites ça avec un air pur ! C'est curieux, par instant, on vous prendrait pour une jeune fille !
- Monique : Mais je n'en suis pas une !
- Gérard Cardoval : Heureusement !
- Monique : Pourquoi heureusement ? Vous n'aimez pas les jeunes filles ?

<sup>1</sup> Elle y apparaissait nue dans une baignoire, ce qui a sans doute contribué à sa réputation.

- Gérard Cardoval : Je ne peux pas les sentir !
- Monique : Alors vous n'êtes pas pour le mariage ?
- Gérard Cardoval : Ah non alors ! Oh là là ! Oh le mariage mais quelle duperie alors ! Comme si on ne pouvait pas s'aimer en se passant du maire et du curé !

Lors d'une scène entre Monique et Landier, un jeune homme que son père voudrait lui faire épouser, Monique affirme que le divorce n'est pas fait pour les chiens. Lors d'un dialogue entre Monique et Honoré, son domestique, la jeune femme évoque sa sexualité et son désir :

- Honoré : Tu crois que je n'y vois pas clair ? Tu n'as que ton galipet dans la tête et puis voilà tout !
- Monique : C'est vrai, j'en suis folle !
- Honoré : Il va voir de quel bois je me chauffe ton Cardoval !
- Monique : Oh Honoré !
- Honoré : N'oublie pas que tu es une jeune fille !
- Monique : Une jeune fille a des sens Honoré !
- Honoré : Eh ben, on se retient !
- Monique : Par bleu, à ton âge, c'est pas malin ! Au mien, c'est plus dur ! ».

*Quand on perd la tête*, chanson interprétée par Honoré et Monique, évoque la vertu des jeunes filles :

« J'admets que la jeunesse  
 Ait envie d' s'amuser  
 J'ai même la faiblesse  
 Ici-bas de tout excuser  
 Pourtant y a des limites  
 Faut pas aller trop loin  
 Souviens-toi ma petite que  
 Pour aimer faut être conjoints  
 Ne fais jamais d'écart  
 Sois très prudente car  
 Quand on perd la tête  
 Ne fût-ce qu'un moment  
 On perd pas qu' la tête  
 On perd également  
 Ce que tu supposes  
 D'abord et en sus  
 Et des tas d' petites choses  
 Qu'on ne retrouve plus  
 L'estime de son père  
 L'estime de sa mère  
 Et de sa famille entière  
 De ses frères et sœurs  
 De son confesseur  
 Et de tous les fournisseurs[...] ».

Certes, ces dialogues ne sont pas révolutionnaires et paraissent anodins et désuets de nos jours. Ils ont néanmoins le mérite d'évoquer, certes à demi-mot, la condition de la femme et le désir féminin. *Un soir de réveillon* évoque d'ailleurs ouvertement le type de la poule et les caractéristiques qui lui sont associées par le biais de la chanson *Être une poule*, interprétée par Meg Lemonnier :

« Quand on voit comment les jeunes filles  
S'habillent  
Quand on voit leur vie insipide  
Et vide  
Sans être jalouse pour un sou on ne peut pas  
S'empêcher malgré soi de dire tout bas :  
Être une poule  
Une petite poule  
Quelle vie charmante  
Et séduisante  
On s'habille chez les grands couturiers  
On change tous les jours de souliers  
On peut tout essayer

Robe qui moule  
Auto qui roule  
Deux ou trois paires  
De solitaires  
Un masseur, un pédicure chinois  
Deux chevaux d' course, trois pékinois  
Enfin n'importe quoi

On peut avoir le culot  
De n'avoir pas d' culotte  
Et prendre un peu de coco  
Comme font les grandes cocottes  
Lire du Carco  
Parler argot  
Et même dire des gros mots  
Être une poule  
Une petite poule  
Quelle vie charmante  
Et séduisante  
On peut tout, on a tout à ses pieds  
Et l'on se fout du monde entier  
Quel beau métier !

Ça ne mène à rien quand vous êtes  
Honnête  
L'homme suit toujours dans la rue  
Les grues  
En se voyant ainsi tellement concurrencée  
Naturellement on en arrive à penser :

Être une poule  
Une petite poule  
Quelle vie charmante  
Et séduisante  
Les amants s'amènent par milliers  
On a vraiment pour vous choyer  
Le choix le plus varié

Plus on les roule  
Plus ils roucoulent  
Plus on les fâche  
Plus ils s'attachent  
Et dire que ces types qui sont mariés  
N'accepteraient pas que leur moitié  
Leur en fasse la moitié  
Chez leur poule ils sont dispos  
Chez leur femme despotes  
À l'une ils montrent les crocs  
Aux autres offrent des crottes  
De chocolat, du chinchilla  
En veux-tu, en voilà

Être une poule  
Une petite poule  
Quelle vie charmante  
Et séduisante  
On peut tout, on a tout à ses pieds  
Et l'on se fout du monde entier  
Quel beau métier ! ».

Cette chanson effectue l'apologie du type la poule et remet en question la vie des jeunes filles sages et vertueuses. Les paroles évoquent ainsi la liberté sexuelle, la drogue, l'appât du gain, la vulgarité, caractéristiques associées au type de la poule, et les présentent comme des comportements appropriés à adopter.

D'autre part, alors que ces divers dialogues pourraient laisser penser qu'*Un soir de réveillon* effectue l'apologie de la liberté de la femme, le film se clôture par le mariage de Monique et Gérard Cardioval.

En ce qui concerne Viviane, le personnage incarné par Arletty, sa modernité est une fois de plus située dans son apparence physique, sa propension à se dénuder et ses relations sexuelles libres. *Un soir de réveillon*, bien qu'il évoque des sujets tels que la sexualité de la femme ou encore le divorce, reste une pièce de Boulevard qui ne remet pas en question la condition de la femme. Le

personnage d'Arletty est une fois de plus une « poule » bien inoffensive qui n'a aucune indépendance financière et ne remet absolument pas en cause le statut des femmes dans la société.



Figure 54



Figure 55



Figure 56



Figure 57



Figure 58



Figure 59



Figure 60



Figure 61



Figure 62



Figure 63

Le film se clôture encore par une fin romantique. Lorsque Gérard demande Monique en mariage, Bob, son amant officiel, dit à Viviane : « Moi, je répare aussi en vous donnant mon nom, Richard Nathaniel Archie ». Viviane répond : « Non, Madame Bob, c'est moins long ». Il s'agit, semble-t-il, d'une demande en mariage. Il est néanmoins impossible de déterminer si cette demande est sérieuse. Quoi qu'il en soit, Viviane n'est pas une femme moderne mais une femme légère, entretenue par son amant. Sa modernité se résume à sa liberté de mœurs et sa propension à apparaître en déshabillé.

### 3.2.2. *Arletty, une ingénue farfelue ?*

L'ingénue, souligne Ellen Pullar<sup>1</sup>, est un type fréquemment incarné par Arletty dans les années trente même si la forte personnalité et l'âge de la comédienne sont a priori contre-intuitifs à ce type de rôle.

L'incarnation répétée d'ingénues par Arletty s'explique en partie par :

« la dépendance du cinéma français vis-à-vis du théâtre en ce qui concerne la plupart de ses matériaux pendant les années trente, avec l'ingénue qui est un type de personnage récurrent dans le Théâtre de Boulevard »<sup>2</sup>.

Il est vrai qu'Arletty tourne la plupart du temps des adaptations de pièces de théâtre durant les années trente<sup>3</sup>.

Les personnages interprétés par Arletty dans des films tels que *Aventure à Paris*, *Le Mari rêvé* ou encore *Messieurs les ronds-de-cuir*, ajoute Ellen Pullar<sup>4</sup>, ne sont néanmoins pas conformes au type traditionnel de l'ingénue innocente. Les réalisateurs ont ainsi recours, avance la chercheuse, « au comique et à des comportements ouvertement absurdes pour amoindrir le ridicule de la caster dans de tels rôles »<sup>5</sup>. Les ingénues incarnées par Arletty sont « farfelues » car elles ne sont pas

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> «[...]the French cinema's dependence on the theatre for much of its material during the thirties, with the ingenue being a recurrent character type in the Théâtre de Boulevard ». Colin Crisp, *Genre, Myth and Convention in the French Cinema : 1929-1939*, Bloomington : Indiana University Press, 2002, p. 247 et Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français 1929-1934 : 15 ans d'années trente*, Paris : Éditions Stock, 1983, p. 156, cités par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 124. Traduction personnelle.

<sup>3</sup> Sur les vingt-six films qu'elle a tournés entre 1931 et 1939, seize sont des adaptations de pièces de théâtre.

<sup>4</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 124.

<sup>5</sup> «[...]comedy and blatantly absurd behaviour are employed in order to detract from the ridiculousness of casting her in such roles ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 124. Traduction personnelle.

« rougissantes et douces »<sup>1</sup>, à l’instar des ingénues traditionnelles, mais « tapageuses, bruyantes et hyperactives dans la poursuite de leurs intérêts amoureux »<sup>2</sup>.

Nous avons quelques réserves à formuler quant à l’emploi du terme « ingénue farfelue » pour désigner les personnages incarnés par Arletty dans *Aventure à Paris* et *Messieurs les ronds-de-cuir*.

Nos doutes par rapport à l’incarnation d’ingénues par Arletty n’ont cependant rien à voir avec l’âge de la comédienne. D’une part, Arletty paraît plus jeune que son âge réel. D’autre part, confier des rôles à des actrices dont l’âge ne correspond pas à celui du personnage est apparemment fréquent à l’époque, comme le confie Arletty à Rémy Garrigues, journaliste :

« Je voudrais avoir des rôles qui soient pour moi, dit-elle. Or, les rôles qui seraient pour moi, on les distribue aux femmes de cinquante ans. On m’en donne souvent à moi qui seraient pour des jeunes de dix-huit ans. Dans ces conditions, il ne reste aux jeunes filles en fleurs qu’à jouer les rôles qui devraient revenir aux femmes de cinquante ans ! »<sup>3</sup>.

« Le cinéma français l’attriste. Elle lui reproche de “ trop sacrifier à la beauté ”, c’est-à-dire qu’à côté des rôles de jeunes et très jolies jeunes femmes, il n’y a que des “ créations marquées ” pour personnes d’âge. Pourquoi, demande ingénument Arletty, ne pas donner une place aux rôles de femmes jeunes, originales, comiques, qui ne nuiraient aucunement aux autres ? Une place aux rôles que pourraient interpréter Arletty, bien entendu »<sup>4</sup>.

Puisque la pratique est fréquente à l’époque, il est peu probable que les spectateurs aient trouvé ridicule ou invraisemblable l’incarnation de personnages censés être plus jeunes qu’elle par Arletty.

Ce sont davantage des éléments propres aux personnages qui rendent, selon nous, le terme « ingénue farfelue » inapproprié pour qualifier les rôles d’Arletty dans *Aventure à Paris* et *Messieurs les ronds-de-cuir*. Nous allons analyser ces deux films pour expliciter notre point de vue.

### 3.2.2.1. *Aventure à Paris*

En 1936, Arletty tourne dans *Aventure à Paris*, long-métrage réalisé par Marc Allégret. Elle y interprète Rose de Saint-Leu, une actrice de théâtre et de music-hall. Elle ne fait son apparition qu’une heure après le début du film et sa présence à l’écran n’excède pas treize minutes. Son nom est tout de même cité en quatrième position au générique, ce qui témoigne d’une certaine popularité malgré le caractère secondaire de son rôle.

*Aventure à Paris* narre l’histoire de Michel Levasseur, un hédoniste qui profite tant de la vie qu’il oublie de payer son loyer. Ses meubles sont par conséquent saisis au profit de Raymond Sauvaget, un industriel fortuné. Mais Levasseur ne se laisse pas faire. Il se lie d’amitié avec Sauvaget, certes riche, mais peu doué en amour. Levasseur devient son rabatteur mais ils finissent tous les deux par tomber amoureux de la même femme, Lucienne. Rose de Saint-Leu, la cousine de Lucienne, arrive alors de Province, et tombe, quant à elle, sous le charme des deux hommes. Après moult

---

<sup>1</sup> «[...]Arletty’s ingénues are not sweet and blushing but rather loud, hyperactive and boisterous in pursuing their love interests». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 124. Traduction personnelle.

<sup>2</sup> «[...]Arletty’s ingénues are not sweet and blushing but rather loud, hyperactive and boisterous in pursuing their love interests». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 124. Traduction personnelle.

<sup>3</sup> Rémy Garrigues, « Arletty, la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, p. 211.

<sup>4</sup> Huberte Hébert, « Notre couverture, Arletty », *Les Dimanches de la femme : supplément de la “ Mode du jour ”*, 6 octobre 1935, p. 4.

péripéties, la situation s'arrange. Raymond se rend compte qu'il aime Rose et Lucienne réalise qu'elle est sous le charme de Levasseur.

Il s'agit une fois de plus d'une comédie. Rose correspond, selon Ellen Pullar<sup>1</sup>, au type de l'ingénue.

Il est intéressant de noter cette remarque issue d'une critique du *Journal* :

« En tous cas, l'adaptation réalisée par M. Marc Allégret, l'un des jeunes de l'écran sur lesquels nous comptons le plus, est excellente, et presque aussi amusante que la comédie. On l'a un peu corsée en transformant la jeune ingénue créée jadis par Mlle Marken, en une piquante comédienne, à laquelle Mlle Arletty prête sa verve »<sup>2</sup>.

Cette critique prouve que le scénario est adapté en fonction d'Arletty et souligne aussi que le personnage de Rose n'est pas associé au type de l'ingénue, du moins par les journalistes. Une autre critique avance que « Baroux et Arletty font assez brillamment des types du plus vieux répertoire : l'ahuri et la provinciale émancipée »<sup>3</sup>. Le personnage de Rose n'est de nouveau pas lié au type de l'ingénue.

Au même titre que ces critiques, nous pensons que Rose ne correspond pas au type de l'ingénue. Premièrement, elle est séparée de son mari :

- Rose : Tu ne m'attendais pas ! Je n'ai même pas eu le temps de te télégraphier ! Ça ne fait rien, je te raconterai tout ! J'ai plaqué Adolphe et Carcasonne et tout et tout ! Et je radine<sup>4</sup>, c'est marrant mais c'est comme ça ! [...] À ma chère, ce que c'est bon d'être à Paname ! [...]».
- Lucienne : Mais qu'est-ce qui se passe ?
- Rose : Il s'est passé que je m'embêtais à crever moi ma petite ! Enh je te le donne moi Carcasonne ! [...]
- Lucienne : Dis donc, tu as quitté ton mari ?
- Rose : Tu parles ! D'abord, je ne le voyais jamais ! Remarque que ça ne me manquait pas mais enfin tout de même ! Alors, hier soir, je lui ai laissé un mot sur la table : je sors, m'attends pas, voilà tu sais tout ! Embrasse-moi ma cocotte !
- Lucienne : Vous permettez que je vous présente : Monsieur Sauvaget, ma cousine Madame Rose Blondel.
- Rose : Non, non, pas Blondel, plus de Blondel ! de Saint-Leu, Rose de Saint-Leu, c'est mon nom de théâtre !
- Lucienne : Oui, ma cousine faisait du théâtre.
- Rose : Vous m'avez certainement entendu. C'est moi qui chantait « Les Céléris, les céléris, c'est pas des spaghettis ! ».

Classer Rose dans la catégorie des ingénues nous semble par conséquent peu pertinent. Les quelques répliques nous apprennent effectivement que Rose a déjà été mariée, qu'elle a divorcé et exerçait apparemment la profession de comédienne. Or, une ingénue est souvent une jeune fille naïve qui n'a pas connu d'homme(s) dans sa vie. Le langage employé par Arletty, populaire et argotique, ainsi que son jeu, qui peut être qualifié de frénétique dans *Aventure à Paris*, contribuent, selon nous, à l'éloigner un peu plus du type de l'ingénue.

Rose, de la même façon que Josyane, Lulu et Viviane, personnages proches du type de la poule incarnés par Arletty dans ses films précédents, manifeste un certain intérêt pour l'argent :

- Rose : Je ne le trouve pas mal du tout moi ton Sauvaget !
- Lucienne : Tu trouves ?
- Rose : Enfin avec la fortune qu'il a, il aurait le droit d'être beaucoup plus mal !

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> Antoine, « Le film du jour par Antoine, " *Aventure à Paris* ", au cinéma de la Madeleine », *Le Journal*, 9 décembre 1936, p. 8.

<sup>3</sup> J.E, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 3 décembre 1936, n°664, p. 17.

<sup>4</sup> Venir, rappliquer.

Rose vient de quitter son mari et semble déjà à la recherche d'un nouveau compagnon, sans doute pour assurer son avenir car sa carrière de comédienne est au point mort. Certaines réflexions de la part de Rose indiquent qu'elle a des mœurs légères, à l'instar des personnages de poule incarnés par Arletty dans d'autres films :

- Rose : Eh bien toi quand tu t'y mets !
- Lucienne : Quoi ? Qu'est-ce que tu veux dire ?
- Rose : Tu as deux flirts à la fois ?
- Lucienne : Moi, pas du tout !
- Rose : Oh, ça va ma petite ! Ce n'est pas au vieux singe qu'il faut apprendre à faire la grimace !

À la fin d'*Aventure à Paris*, Rose reprend sa carrière au music-hall et se met en couple avec Sauvaget. La dernière apparition d'Arletty est une scène de music-hall. Elle y chante les paroles suivantes :

- Chœur : Laissez-vous faire tout doucement, c'est une affaire de sentiments  
Laissez-vous prendre par nos discours car ils sont tendres  
Ben ça, je crois que c'est de l'amour  
Pas de manières, c'est pas le moment
- Rose : Laissez-vous faire tout simplement !

Au vu de la tenue portée par Arletty lors de cette scène finale (fig. 76 à fig. 80), il nous semble intéressant d'évoquer une remarque formulée par Ellen Pullar au sujet de certaines scènes d'*Hôtel du Nord* dans lesquelles Arletty portent des vêtements comme des déshabillés en dentelle noire au décoletté généreux, des bas noirs, des talons, etc. :

« Ces scènes sont suggestives du changement que Carné a effectué sur la persona d'Arletty – une transformation du type de la gamine/*garçonne* juvénile qu'elle incarnait dans ses films précédents au type de la “ femme plus vieille/âgée ” fétichisée. De façon intéressante, Arletty est explicitement sexualisée par comparaison avec la jeune et virgine Annabella »<sup>1</sup>.

Nous sommes d'accord avec cette réflexion d'Ellen Pullar concernant le personnage de Raymonde, la prostituée incarnée par Arletty dans *Hôtel du Nord*. Quoique, souligne David Aldstadt<sup>2</sup>, Marcel Carné n'explore pas vraiment la beauté physique et le sex-appeal mature de l'actrice dans *Hôtel du Nord*. La description directe des scènes de déshabillages et de changements de vêtements déssexualise effectivement les images d'Arletty en sous-vêtements<sup>3</sup>. David Aldstadt cite comme exemple un plan des jambes d'Arletty (fig. 64) au sein duquel elle se tient debout sur une valise pour tenter de la fermer grâce à son poids. Dans ce type de plan, changer de vêtements ou se balader en sous-vêtements apparaît comme une activité de tous les jours plutôt que comme une occasion de scopophilie<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> « These scenes are suggestive of the change Carné was effecting in Arletty's screen persona – a transformation from the youthful gamine/*garçonne* type that she had embodied in her previous films, into a certain fetishized “ older woman ” type. Interestingly, Arletty is explicitly sexualized compared to the young and virginal Annabella ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 173. Traduction personnelle.

<sup>2</sup> David Aldstadt, *op. cit.*, p. 84.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> David Aldstadt, *op. cit.*, p. 85.



Figure 64

Nous partageons le point de vue de David Aldstadt au sujet d'*Hôtel du Nord*, et cette constatation souligne une fois de plus l'impossibilité d'associer Arletty à un seul type. Même si elle présente certains attributs propres au type de la femme plus âgée fétichisée, comme les accessoires et les vêtements, d'autres éléments, tels que la façon dont elle est filmée, son emploi de l'argot ou encore sa répartie, la dissocient de ce type.

La tenue d'Arletty dans la scène finale d'*Aventure à Paris* rapproche Rose du type de la femme plus âgée fétichisée et l'éloigne par conséquent du type de l'ingnué farfelue mais aussi de la femme moderne car, comme le souligne Ellen Pullar, la femme plus âgée fétichisée :

« n'est pas une femme moderne. Ses costumes finement ouvragés et fétichisés, qui sont davantage créés pour un attrait érotique que pour le confort, diffèrent des vêtements portés par la femme moderne, qui expriment la simplicité et la liberté de mouvement »<sup>1</sup>.

Ellen Pullar ajoute que

« dans le contexte des années trente, le type de la femme plus âgée fétichisée était nécessairement antithétique au type de la femme moderne parce que la femme moderne de l'époque de l'entre-deux-guerres était presque toujours castée comme jeune/juvenile à la fois en France et à Hollywood »<sup>2</sup>.

Arletty semble pourtant permettre la combinaison de ces deux types, apparemment opposés au premier abord. Toutes ces remarques soulignent qu'Arletty dans *Aventure à Paris*, comme dans de nombreux autres films, ne peut être associée à un seul type. Elle porte en effet une tenue très classique lors de sa première apparition dans *Aventure à Paris* (fig. 65 à fig. 67). Lors d'une soirée mondaine, elle est vêtue d'une robe confectionnée à base d'un tissu fleuri (fig. 68 à fig. 71) qui l'associe à l'excentricité.

<sup>1</sup> « This fetishized older woman type is not a modern woman. Her intricate and fetishized costumes, which are designed for erotic appeal rather than comfort, differ from the fashion worn by the modern woman, which express simplicity and freedom of movement ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 174. Traduction personnelle.

<sup>2</sup> « In the context of the 1930s, the fetishized older woman type was necessarily antithetical to the modern woman type to the fact that the modern woman of the interwar era was almost always cast as youthful in both France and the United States ». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 175. Traduction personnelle.



Figure 65



Figure 66



Figure 67



Figure 68



Figure 69



Figure 70



Figure 71



Figure 72



Figure 73



Figure 74



Figure 75



Figure 76



Figure 77



Figure 78



Figure 79



Figure 80

### 3.2.2.2. Messieurs les ronds-de-cuir

En 1936, elle tourne dans *Messieurs les ronds-de-cuir* d'Yves Mirande. Elle est citée en troisième position dans le générique. Elle interprète une fois de plus un rôle secondaire (temps d'apparition à l'écran de 9min45sec) et n'apparaît dans le film qu'après 48 minutes.

*Messieurs les ronds-de-cuir* évoque sur un ton humoristique la vie des employés au ministère des Dons et Legs. Arletty y incarne la belle-sœur de Monsieur de la Hourmerie, un employé du ministère.

Le personnage d'Arletty peut être qualifié, selon Ellen Pullar<sup>1</sup>, d'ingénue farfelue, tout comme celui de Rose dans *Aventure à Paris*. La chercheuse décrit le personnage comme une « jeune femme qui vit avec et est soignée par sa sœur et son beau-frère et qui tombe amoureuse d'un collègue de son beau-frère »<sup>2</sup>.

Le fait que la jeune femme vit chez sa sœur et son beau-frère peut effectivement justifier qu'elle soit perçue comme proche du type de l'ingénue. Certaines remarques soulignent le fait qu'elle vit chez sa sœur et doit agir en cachette, à l'image du type de l'ingénue :

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>2</sup> «[...]she plays a young woman who lives with and is cared for by her sister and brother-in-law and who becomes infatuated with one of her brother-in-law's colleagues ». Ellen Pullar, *op. cit.*, pp. 123-124. Traduction personnelle.

« Mais je ne peux pas à cause de ma sœur, Mais quand ils seront couchés, je peux me sauver ».

« Elle est rigolote ma sœur ! Elle croit encore que je suis une gosse ! Sous prétexte qu'elle m'a élevée, elle veut toujours s'occuper de ce qui ne la regarde pas ! Son rêve, c'était de me marier avec un fonctionnaire ! ».

Certains dialogues soulignent cependant, selon nous, qu'elle est plutôt proche du type de la poule, ou de la femme entretenue. Sa sœur craint effectivement qu'elle soit qualifiée de cocotte par les habitants de l'immeuble. Elle bénéficie donc d'une mauvaise réputation. Nous comprenons qu'elle est dans une mauvaise passe, sans doute à cause d'une rupture, et qu'elle cherche quelqu'un qui pourra l'aider dans sa carrière ou simplement lui fournir une situation sociale. Elle est très directe dans ses intentions et n'hésite pas à préciser qu'elle va mettre un décolleté pour séduire Lahrier :

- Mme de la Hourmerie : En attendant toi, la belle-sœur d'un chef de bureau, tu fais de l'œil aux locataires que tu rencontres dans l'escalier !
- Arletty<sup>1</sup> : Tu n'as donc pas regardé les locataires !
- Mme de la Hourmerie : Je n'ai pas regardé les locataires mais j'ai entendu ce que la concierge raconte à tous les fournisseurs du quartier ! Et bien je ne veux pas qu'on dise que la belle-sœur de Monsieur de la Hourmerie est une cocotte ! Lui, si à cheval sur les principes !
- Arletty : Enh je t'en prie, ne fais pas toute cette musique ! Je sors d'en prendre ! Et puis quoi je passe un moment dur, c'est pas une raison pour m'écraser ! Avant d'épouser ton la Hourmerie, qu'est-ce que tu étais ? Tu étais une artiste comme moi qui recherchait plus une situation sociale qu'un rôle !
- Mme de la Hourmerie : J'avais du talent !
- Arletty : Ça ne t'empêchait pas de rigoler ! Tu sais, je me rappelle ce que maman pouvait te maudire !
- Monsieur de la Hourmerie : Bonjour[...] J'ai quelqu'un à dîner ce soir[...]
- Mme de la Hourmerie : Du bureau ? Qui ça ?
- Monsieur de la Hourmerie : Lahrier
- Arletty : Lahrier ? Celui qui ne vient jamais ? Dont tu te plains toujours ? Et tu l'as invité à dîner ?
- Monsieur de la Hourmerie : Mais c'est un garçon très bien ! Il fait des couplets, des lyriques ![...]Ce n'est pas le premier venu ! C'est Saint-Aubert, celui qui fait la revue aux Folies Moutonnières ! Arletty : Enh la Saint-Aubert, celui qui fait des chansons si épatantes et des couplets de revue ! Enh ben, je vais me fiche en décolleté ! ».

Durant la soirée, Larhier et le personnage incarné par Arletty se séduisent. Elle est très directe et lui aussi :

- Larhier : Vous me plaisez !
- Arletty : Vous aussi ! Vous avez des yeux polissons !

Elle rejoint Larhier plus tard dans la soirée et accepte directement de passer la nuit chez lui, comportement peu probable de la part d'une ingénue.

Elle a par ailleurs une attitude hédoniste, typique d'une certaine conception de la femme moderne :

« Ils sont radins tous les deux ! Ils ne pensent qu'à ça, mettre de l'argent de côté pour plus tard comme ils disent ! Je parie qu'ils sont jamais venus ici ! ».

Elle fume, autre caractéristique associée à la femme moderne. Ces différents comportements l'éloignent du type de l'ingénue.

À la fin du film, son beau-frère, de la Hourmerie, la surprend avec Larhier et lui demande si elle n'a pas honte, elle lui rétorque :

- Arletty : Je suis majeure et il m'aime, il fait du théâtre et moi aussi, alors où qu'est le mal ?
- de la Hourmerie : Va-t'en chez ta sœur ! Quitte ce bureau !

---

<sup>1</sup> Nous indiquons Arletty car le personnage que la comédienne incarne dans *Messieurs les ronds-de-cuir* n'est pas dotée d'un prénom.

- Arletty : Non, j'attends monsieur ! T'as beau me regarder comme ça, j'ai l'âge de raison !

L'épilogue l'éloigne du type de l'ingénue puisqu'elle décide de s'installer avec Larhier.

Ellen Pullar crée le type de l'ingénue farfelue pour tenter de qualifier les personnages incarnés par Arletty dans *Aventure à Paris*, *Le Mari rêvé*<sup>1</sup> et *Messieurs les ronds-de-cuir*. Nous comprenons sa démarche car ces protagonistes sont difficiles à catégoriser. Elles ne correspondent effectivement à aucun type. Elles brouillent les pistes entre la poule, la femme fétichisée, l'ingénue, etc. Nous postulons que ces personnages sont inqualifiables car Arletty crée un type qui lui est propre. Même si nous comprenons la démarche de la chercheuse, nous aurions tendance à ne pas employer le terme « ingénue » puisque les protagonistes incarnées par Arletty dans des films tels que *Aventure à Paris* ou *Messieurs les ronds-de-cuir* ne correspondent pas à l'étiquette de l'ingénue qui

« s'applique à des stars qui incarnent une personnalité saine et de jeune fille[...]et l'ingénue discrète correspond aux idéaux bourgeois de la féminité française qui influençaient fortement le star-système français»<sup>2</sup>.

Une dernière remarque au sujet du *Mari rêvé* tend à confirmer notre point de vue. Une critique au sujet de ce film, qui n'est plus visionnable de nos jours, qualifie le personnage d'Arletty comme suit :

« L'interprétation de Pierre Brasseur, toujours souriant et désinvolte, sera pour beaucoup dans le succès du film, de même que celle d'Arletty, qui a campé avec beaucoup de brio un rôle de vieille fille hystérique »<sup>3</sup>.

Le personnage d'Arletty n'est donc pas associé au type de l'ingénue, comme l'avance Ellen Pullar, contrairement à l'autre protagoniste féminine du film : « Pierre Brasseur y déploie toute sa verve, Arletty toute sa comique fantaisie, Simone Héliard est une charmante ingénue[...] »<sup>4</sup>.

De plus, comme évoqué précédemment, l'ingénue et la garce sont les deux types de personnages féminins dominants du cinéma français au cours des années trente et quarante<sup>5</sup>. Arletty et Edwige Feuillère sont des exceptions car elles échappent à ces catégories<sup>6</sup>. Cette information montre bien qu'Arletty ne correspond à aucun type établi.

---

<sup>1</sup> *Le Mari rêvé* n'est plus visionnable de nos jours.

<sup>2</sup> «[...]the ingénue label being applied to those stars who embody a wholesome, girlish national femininity[...]and the demure ingénue also corresponds with the bourgeois ideals of French femininity that heavily influenced the French star system[...]». Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 201. Traduction personnelle.

<sup>3</sup> A. de Masini, « Les Présentations, *Le Mari rêvé* », *La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région* [“ puis ” organe d'information et d'opinion corporatives], 11 septembre 1936, p.4.

<sup>4</sup> Charles Henry-Monnier, « Cinéma, Les Nouveaux Films, “ Le Mari rêvé ” », *L'Œuvre*, 8 janvier 1937, p. 6.

<sup>5</sup> Kelley Conway, « Diva in the Spotlight : Music Hall to Cinema », dans *A.Hughes and J.S.Williams, Gender and French Cinema*, Oxford and New York : Berg, pp. 35-36.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



Figure 81



Figure 82



Figure 83



Figure 84



### 3.2.3. Arletty, épouse et femme divorcée.

#### 3.2.3.1. Mais n'te promène donc pas toute nue

En 1936, elle tourne dans *Mais n'te promène donc pas toute nue*, court-métrage adapté de la pièce de Georges Feydeau et réalisé par Léo Joannon.

Cette œuvre théâtrale bien connue conte l'histoire du député Ventroux et de son épouse, Clarisse. Ventroux supplie sa femme de cesser de se promener en déshabillé dans l'appartement car il doit recevoir Monsieur Hochepeix, un industriel. Clarisse ne parvient pas à perdre cette habitude, s'ensuit une dispute au sein du couple.

Le personnage de Clarisse a été interprété par de nombreuses comédiennes<sup>1</sup>. Il n'y a par conséquent pas énormément de commentaires à fournir à son sujet. Il est simplement intéressant de constater qu'il s'agit quasiment d'un des seuls films au sein duquel elle est mariée et a un enfant. Il est également important de souligner que son personnage, une femme supposément bourgeoise, a pour habitude de se dénuder constamment. Il s'agit en somme d'une épouse bourgeoise peu conventionnelle.



Figure 85



Figure 86



Figure 87



Figure 88

---

<sup>1</sup> Nous avons comparé les dialogues du film avec les répliques de la pièce originale et aucune phrase n'a été modifiée par rapport à Arletty.



Figure 89



Figure 90

### 3.2.3.2. *Si tu m'aimes/Mirages*

En 1937, Arletty incarne Arlette, un rôle secondaire (temps d'apparition à l'écran de 15min45sec ) dans *Si tu m'aimes/Mirages*, film réalisé par Alexandre Ryder. Ce film est intéressant car Arletty y interprète une femme mariée et fidèle, fait assez rare dans sa carrière, comme le souligne le titre d'un article de *Paris-soir* :

« Arletty sera une petite bourgeoise fidèle dans “ *Mirages* ”, “ Et cela sera bien la première fois de... ma carrière ”, ajoute la spirituelle artiste »<sup>1</sup>.

*Mirages* relate l'histoire de Jeanne et de Pierre, interprétés par Jeanne Aubert et Jean-Louis Barrault, deux jeunes gens amoureux mais pauvres. Pierre est ingénieur et Jeanne est professeur de piano. Ils sont amis avec un autre couple : Arlette et Michel, incarnés par Arletty et Michel Simon, qui travaillent tous les deux aux Folies Bergère. Pour s'en sortir, Jeanne, sous les conseils d'Arlette, accepte de passer un casting aux Folies Bergère. Pierre décide, quant à lui, de partir travailler en Algérie. Jeanne finit par devenir une grande vedette de music-hall. Le couple se sépare.

Arletty évoque le couple qu'elle forme avec Michel Simon comme suit : « Nous nous disputons, mais nous nous adorons : deux vrais tourtereaux bourgeoisement heureux au sein de la turpitude de la vie de théâtre »<sup>2</sup>.



Figure 91



Figure 92

<sup>1</sup> Jany Casanova, « Arletty sera une petite bourgeoise fidèle dans “ *Mirages* ”, “ Et cela sera bien la première fois de... ma carrière ”, ajoute la spirituelle artiste », *Paris-soir*, 27 avril 1937, p. 11.

<sup>2</sup> Jany Casanova, *art. cit.*



Figure 93



Figure 94

Il est intéressant de signaler que le personnage d'Arletty, même si elle est mariée et fidèle, reste associée au milieu théâtral et à sa mauvaise réputation, comme le souligne ce dialogue entre Jeanne et Pierre :

- Jeanne : Au fond, nous deux, je crois que nous avons un certain retard comme dirait Arlette. Il faut vivre avec son temps, et de ce temps-ci, mon pauvre métier...
- Pierre : Tu ne penses quand même pas sérieusement à aller t'exhiber ?
- Jeanne : Mais pourquoi pas ? Quelle honte y-a-t-il ? Peut-on aujourd'hui jeter la pierre à qui cherche à gagner sa vie honnêtement ?
- Pierre : Honnêtement ? Au music-hall ?

Elle est aussi populaire, comme le laisse sous-entendre son emploi de termes argotiques tels que le fourbi<sup>1</sup>, Paname, radiner<sup>2</sup>, louf<sup>3</sup>, et elle est qualifiée de « sirène d'usine » par un employé des Folies Bergère.

### 3.2.3.3. *La Chaleur du sein*

En 1938, elle incarne Bernadette dans *La Chaleur du sein*, réalisé par Jean Boyer. Son nom apparaît en deuxième position dans le générique et elle est présente dans de nombreuses scènes du film.

*La Chaleur du sein* relate l'histoire de Gilbert, un jeune homme qui a tenté de se suicider. Son père, Michel Quercy, incarné par Michel Simon, archéologue, est continuellement absent. Il est une fois de plus parti en expédition archéologique. Sa mère étant morte, ses trois anciennes belles-mères viennent s'occuper de lui et tentent de découvrir ce qui a poussé le jeune homme au suicide.

Arletty incarne Bernadette, la plus jeune des trois femmes. Ce personnage de femme divorcée possède plusieurs caractéristiques physiques et vestimentaires habituellement associées au trope de la femme moderne des années trente : elle fume, joue aux cartes, possède sa propre voiture et affiche un style vestimentaire assez moderne. Elle est également assez libérée en ce qui concerne la sexualité. Elle demande à la chanteuse de cabaret, incarnation typique de la poule, qui a fait souffrir Gilbert de coucher avec lui pour qu'il se lasse d'elle. Mathilde et Adrienne, les deux autres mères, sont offusquées et qualifie cette idée de répugnante avant d'ajouter que Bernadette ne pense qu'à ça.

<sup>1</sup> Le terme fourbi signifie le bazar. <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/fourbi/>

<sup>2</sup> Le terme radiner signifie arriver, venir. <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/radiner/>

<sup>3</sup> Le terme louf est employé pour désigner une personne qui adopte un comportement contraire au bon sens, bizarre, extravagant. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/louf>

Une scène au sein de laquelle Arletty tente de séduire Raoul Dalaciaud, le patron de Gilbert, pour qu'il passe l'éponge sur le vol commis dans la caisse par le jeune homme est intéressante car elle évoque la voix de Bernadette, élément clef de sa politique d'actrice d'Arletty :

- Raoul : Bon, accents bien formés, s un peu sifflantes, netteté, pétulance...
- Bernadette : Comment ?
- Raoul : Rien, non, je prenais des notes...oui, oh madame, vous avez de bien jolies nasales !
- Bernadette : S'il vous plaît ?
- Raoul : Oui, comme je vous l'expliquais tout à l'heure, j'étudie les voix[...]Je lis une petite tendance à la sensualité dans vos diphtongues ![...]Vous me demandez ça avec une voix si intéressante...c'est vrai, ah vos " r " surtout sont curieux ! Ah, j'aimerais beaucoup étudier vos " r "[...]esprit d'à-propos, tendance à l'ironie[...].

Il est également intéressant de mentionner une conversation entre Mathilde et Adrienne, beaucoup plus âgées et conventionnelles que Bernadette :

- Adrienne : De vous à moi, il me semble que c'est plutôt l'autre qui devrait...
- Mathilde : Ça ! Avec ses cendres de cigarette partout !
- Adrienne : Je n'aime pas beaucoup son genre ! Je trouve qu'elle fait très femme divorcée !
- Mathilde : Mais nous aussi !
- Adrienne : Ah non, nous, nous faisons femme qui avons été mariées !
- Mathilde : J'avoue, ce n'est pas la même chose... ».

Ce dialogue montre que le personnage d'Arletty est associé à une mauvaise réputation même si elle a été mariée et s'est occupée de Gilbert durant son adolescence. La relation qu'elle entretient avec le jeune homme met d'ailleurs en exergue un côté maternelle. Ce rôle dans *La Chaleur du sein* laisse présager un antagonisme qui sera présent de façon beaucoup plus poussée dans ses rôles postérieures, notamment dans *Hôtel du Nord*, *Le Jour se lève* et *Les Enfants du paradis* : une certaine liberté combinée à une part maternelle.



Figure 95



Figure 96



Figure 97



Figure 98



Figure 99



Figure 100



Figure 101



Figure 102

### 3.2.4. Arletty et les rôles négatifs

#### 3.2.4.1. *La Garçonne*

En 1936, Arletty tient un rôle secondaire (temps d'apparition de 8min09sec) dans *La Garçonne* de Jean de Limur. Ce film est adapté du roman de Victor Margueritte<sup>1</sup>, ouvrage célèbre pour sa réputation sulfureuse.

Arletty y incarne Niquette, une vedette de music-hall lesbienne. Niquette séduit Monique, jeune fille d'origine bourgeoise, qui a choisi de prendre son indépendance en ouvrant son propre magasin de meubles. Au contact de Niquette, la jeune fille s'engage dans une vie de débauche. Le film condamne finalement cette vie puisque Monique finit par épouser un ami d'enfance.

L'œuvre cinématographique, tout comme l'œuvre littéraire, a été censurée et a provoqué un grand scandale selon Ellen Pullar<sup>2</sup>. *La Garçonne* aurait ainsi reçu des commentaires désastreux à la fois de la part des critiques et des spectateurs malgré les découps effectuées suite à la censure<sup>3</sup>. Certaines critiques trouvées sur *Gallica*<sup>4</sup> et sur *Retronews*<sup>5</sup> prouvent cependant que le film n'était pas jugé scandaleux de façon unanime :

Un journaliste de *La Vie parisienne* écrit ainsi :

<sup>1</sup> Le roman *La Garçonne* est publié en 1922.

<sup>2</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 140.

<sup>3</sup> Ellen Pullar, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, p. 140.

<sup>4</sup> Gallica BnF, <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>

<sup>5</sup> RetroNews, Le site de presse de la BnF, <https://www.retronews.fr/>

« Naturellement, les scènes incriminées n'ont rien de particulièrement excitant. Une boîte de nuit d'un genre spécial, où d'inoffensives lesbiennes ont l'air de s'ennuyer à mourir, une fumerie d'opium très décente et une sorte de soirée intime à bord d'un yacht où quelques couples prennent le frais sur le pont en flirtant gentiment, telles sont les "scènes de débauche" qu'on peut voir dans "La Garçonne" »<sup>1</sup>.

Un critique de *Paris-midi* partage l'opinion de son confrère :

« On y voit des gens qui fument de l'opium. Mais ce n'est pas une nouveauté. On y voit quelques dames qui portent des cravates d'homme. C'est à cela que se limite l'attentat aux mœurs. Pour dire vrai, le film tiré de *La Garçonne*, est peut-être volcanique, mais c'est un volcan d'orgeat, d'angélique et de berlingot[...] *La Garçonne* comporte deux anges de la corruption. L'un est Mlle Arletty dont la parole la plus osée est celle-ci : "Tous les hommes sont des mufles !". L'autre est Mlle Suzy Solidor. J'avoue qu'elle nous montre son dos nu. Mais, par-devant, sa robe lui monte au menton »<sup>2</sup>.

Ces critiques, surtout la seconde, montrent bien que la modernité du personnage d'Arletty est une fois de plus essentiellement localisée dans sa liberté sexuelle. Niquette est cependant un peu plus moderne que les personnages de poule interprétés par Arletty dans *Un chien qui rapporte*, *Enlevez-moi* et *Un soir de réveillon* parce qu'elle est capable de subvenir à ses besoins. Elle est effectivement une star du music-hall.

Concernant son apparence, Arletty est blonde dans ce film, fait exceptionnel. Ses cheveux sont quasiment toujours noir de jais. Niquette apparaît dénudée à plusieurs reprises dans ce film et présente aussi des comportements associés à la modernité : elle fume et boit.



Figure 103



Figure 104



Figure 105



Figure 106

<sup>1</sup> Marcellin, « À travers la vie parisienne, L'Écran et ses vedettes », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, chose du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 4 janvier 1936, p. 376.

<sup>2</sup> Paul Reboux, « Le cinéma, Aubert-Palace, "La Garçonne" », Ce film pourrait avoir pour sous-titre : L'École de la Vertu », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 1<sup>er</sup> mars 1936, p. 6.

### 3.2.4.2. *Le Petit chose*

En 1938, Arletty tourne dans *Le Petit Chose*, film réalisé par Maurice Cloche. Elle n'apparaît à l'écran que 53 minutes après le début du film et son temps d'apparition est limité à 10 minutes 08 secondes.

*Le Petit Chose* raconte l'histoire de Daniel Eyssette, surnommé le « petit chose ». Comme sa famille se retrouve sans-le-sou, le jeune homme accepte un poste de professeur de latin dans un collège. Chassé après avoir été trahi par un de ses collègues, il rejoint son frère à Paris où il espère mener une carrière littéraire. Il y retrouve également Camille, une jeune fille qui l'aime, mais il lui préfère Irma Borel, une courtisane. Il finit par se rendre compte de son erreur et épouse Camille.

Arletty incarne Irma Borel, la courtisane. Ce personnage est complètement différent de ceux incarnés jusque-là par la comédienne à la fois de par son tempérament et de par son apparence. Arletty le souligne elle-même :

« Mon personnage : Irma Borel, c'est le personnage le plus violent qu'il m'ait été donné de jouer à l'écran ; quelque chose de très différent de ce que je fais d'habitude »<sup>1</sup>.

D'une part, Irma Borel est effectivement un personnage négatif en ce qui concerne son attitude. Elle utilise Daniel et se montre cruelle envers lui à plusieurs reprises. Cette courtisane correspond, ou du moins partage des traits communs, avec le type de la femme fatale. Elle détruit effectivement Daniel qui est « sauvé » par Camille, jeune femme traditionnelle.

D'autre part, Irma est coiffée et vêtue d'une façon qui la rapproche davantage de la féminité française romantique idéale. Elle porte des robes et a de longs cheveux.



Figure 107



Figure 108

---

<sup>1</sup> Simone Dubreuilh, « Arletty que l'on va voir dans “ *Le Petit Chose* ” débuta dans la vie comme ouvrière d'usine », *Paris-soir*, 21 avril 1938, p. 11.

Sa modernité est par conséquent uniquement une liberté d'ordre sexuel. Il s'agit de nouveau d'une femme qui se fait entretenir et elle n'a pas honte de l'avouer : « D'où crois-tu que je tiens mon luxe ! Mes loisirs ! Qui paye mon loyer ? Toi ? Ma voiture hein ! Et le pâtissier ? et le reste ! Vous ne vous doutiez pas ? ».

### 3.2.5. Arletty, femme active et indépendante financièrement.

#### 3.2.5.1. Pension Mimosas

En 1935, Arletty décroche un petit rôle dans *Pension Mimosas*, réalisé par Jacques Feyder. Deux rencontres capitales ont lieu lors du tournage de ce film. Premièrement, elle fait la connaissance de Marcel Carné, assistant de Jacques Feyder. Deuxièmement, le chef opérateur est Roger Hubert, l'homme qui va révéler la photogénie d'Arletty.

Dans ce film, elle incarne Parasol, une parachutiste qui a le vertige. Son rôle est vraiment anecdotique. Elle n'apparaît effectivement qu'environ six minutes à l'écran dans une scène où elle échange quelques mots avec Louise, incarnée par Françoise Rosay.

Ce rôle vaut cependant la peine d'être évoqué car il est pour le moins original et quelque peu différent des rôles que la comédienne a interprétés jusque-là. Parasol est en couple avec Georges qui est un escroc, comme le laisse supposer les répliques suivantes :

« Georges travaille dans l'expertise, expert en diamants. Baccara est plutôt dans l'automobile, n'est-ce pas ? Oh vous savez, couverture pour couverture ! [...] Comme parachutiste, je travaille quatre jours par mois et je suis tranquille. Enfin, je serais tranquille si Georges était plus raisonnable[...] C'est pas temps qu'il est cossard<sup>1</sup>, il prend des culottes<sup>2</sup> plus souvent qui faut ! ».

Arletty incarne donc ici encore une fille populaire comme l'indiquent son langage et ses fréquentations. Parasol est néanmoins une femme qui exerce un métier et est donc indépendante financièrement. Elle précise d'ailleurs à Louise qu'elle est parachutiste, même si ce n'est pas toujours facile, car : « Qu'est-ce que vous voulez, moi, je ne peux pas m'envoyer des vieux ! ».

Le fait que Parasol travaille différencie ce personnage des femmes légères et entretenues interprétées par Arletty dans d'autres films. Cette indépendance et cette liberté, qui ne sont pas uniquement d'ordre sexuel, rapprochent le personnage de Parasol des femmes libérées et émancipées présentes dans certains films tournés pendant l'Occupation<sup>3</sup> tels que *Le ciel est à vous* de Jean Grémillon. Le personnage n'est néanmoins pas assez développé pour affirmer qu'il est un précurseur de ces personnages de femme émancipée identifiés par Noël Burch et Geneviève Sellier dans toute une série de films réalisés durant l'Occupation. D'autant plus que ces femmes, bien qu'émancipées,

---

<sup>1</sup> Paresseux, fainéant.

<sup>2</sup> Perdre au jeu .

<sup>3</sup> Nous faisons allusion au schème de la femme émancipée mis en évidence par Noël Burch et Geneviève Sellier dans leur ouvrage *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*.

incarnent également « le devoir et la vertu, sont rédemptrices, consolatrices et maternelles »<sup>1</sup>. Il est clair que le personnage de Parasol ne remplit pas tous ces critères.

En ce qui concerne l'apparence de Parasol, elle peut être qualifiée d'excentrique. Elle porte un pantalon et fume. Il s'agit donc d'une femme qui présente une certaine modernité.

Parasol correspond, selon nous, davantage à la femme moderne que les personnages incarnés par Arletty dans *Un chien qui rapporte*, *Enlevez-moi* ou *Un soir de réveillon*.



Figure 109



Figure 110

### 3.2.5.2. *Désiré*

En 1937, Arletty joue dans *Désiré* de Sacha Guitry. Elle y campe Madeleine, une femme de chambre. Ce rôle est un peu différent de ceux qu'elle a incarnés précédemment.

Madeleine est effectivement une femme indépendante qui gagne sa vie et ne semble pas avoir des mœurs légères. Il s'agit par contre d'une fille du populaire comme en témoignent les termes argotiques qu'elle emploie. Elle est néanmoins instruite et futée. Le personnage d'Adèle, la cuisinière, incarnée par Pauline Carton, lui fait d'ailleurs remarquer à plusieurs reprises.

Pour une fois, le terme de grue n'est pas associé au personnage incarné par Arletty mais à celui interprété par Jacqueline Delubac, une ancienne actrice qui est devenue la maîtresse de Monsieur et qui souhaite se faire épouser.

Madeleine conserve un aspect moderne parce qu'elle rit beaucoup avec Adèle, notamment de Désiré, le valet de chambre incarné par Sacha Guitry. Le rire, surtout entre les femmes, constitue un pouvoir subversif, comme le stipule Kathleen Rowe (déjà expliqué avant et référencé, il faut voir comment agencer les choses). Désiré dit d'ailleurs à Madeleine qu'il en a assez de les voir rire ainsi à son sujet.

<sup>1</sup>Burch Noël et Sellier Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Ed.Nathan, 1996, coll. « fac.cinéma », p. 5.



Figure 111



Figure 112

### 3.2.6. Quelques rôles anecdotiques.

#### 3.2.6.1. *Amants et Voleurs*

À côté des films où elle tient des rôles secondaires assez conséquents, Arletty interprète aussi toute une série de rôles quasiment anecdotiques. Nous allons, même s'ils sont peu profonds, en dire quelques mots pour dresser un panel des emplois tenus par la comédienne dans les années trente.

En 1935, Arletty tourne dans *Amants et voleurs*, réalisé par Raymond Bernard. Elle y incarne Agathe, un rôle secondaire. Elle apparaît dans cinq scènes, ce qui équivaut seulement à 8 minutes et 55 secondes à l'écran.

Agathe est une jeune femme qui vit avec un escroc. Il s'agit d'une fille populaire qui exerce la profession de prostituée. Agathe semble, au vu des propos qu'elle tient au sujet de son compagnon, être une femme indépendante et libre :

« Je conteras ce que je voudrais ! Je ne te crains plus, tu es une demoiselle ! [...] À ta santé ! Qu'est-ce qui peut me courir cet oiseau-là ! Pas même une consolation d'amour. À dix heures recta il se pieute ! Et qu'est-ce qu'il fait dans le pieu ? Croyez-vous qu'il me cajole ? Eh ben non, non, je n'existe plus ! Il roupille comme un chien mort ! [...] Ce n'est plus qu'un plat de nouilles mon Achille. Depuis qu'il fait de la boxe, jamais plus question de sortir son lingue [...] Quand il me fout une tarte, il me demande la permission ».

Mais cette attitude n'est qu'une façade. Elle est en réalité à sa merci. Ce dernier s'adresse à elle de façon assez grossière en employant des termes tels que « Tu la boucles ! », « Ta gueule », n'hésite pas à la frapper et décide si elle peut boire de l'alcool, à qui elle peut parler, etc. Agathe est un personnage peu développé, quasiment anecdotique mais ses quelques apparitions dans le film indiquent qu'il s'agit une fois de plus d'une femme libérée uniquement sur le plan sexuel. Elle n'est effectivement pas mariée, n'a pas d'enfant mais elle dépend d'un homme pour vivre, qui, de plus, est violent.



Figure 113



Figure 114

### 3.2.6.2. *Les Perles de la Couronne*

En 1937, elle incarne une reine d'Abyssinie dans *Les Perles de la couronne* de Sacha Guitry. Il s'agit d'un film à sketches qui emploie de nombreux acteurs. Arletty y apparaît par conséquent à peine un peu plus de cinq minutes.

La reine d'Abyssinie qu'elle interprète est décrite comme « cruelle et perverse » par la voix off. En ce qui concerne son apparence, elle est entièrement peinte en noir et est assez dénudée.



Figure 115



Figure 116

### 3.2.6.3. *Faisons un rêve*

En 1936, elle tourne dans *Faisons un rêve* de Sacha Guitry. Elle apparaît uniquement dans le prologue de ce film qui donne à voir une espèce de réception au cours de laquelle toute une série de personnages se croisent et échangent des propos au sujet du mariage, des relations hommes-femmes, etc. Son temps d'apparition à l'écran est de quelques secondes et elle prononce seulement trois répliques. Sa robe, composée d'un tissu à imprimés floraux, peut être qualifiée d'excentrique.



Figure 117

Arletty, souligne Ellen Pullar<sup>1</sup>, ne joue pas tant un rôle dans ces films, elle réitère plutôt sa persona publique en tant qu'excentrique. Les réalisateurs font appel à la comédienne pour amener une touche d'excentricité aux films. Elle fonctionne, ajoute Ellen Pullar, en tant qu'atout pour le public, comme le suggère son salaire en tant que quatrième tête d'affiche dans *Faisons un rêve...*, juste derrière les trois rôles principaux, alors qu'elle n'apparaît que momentanément à l'écran<sup>2</sup>.

La comédienne apporte effectivement avant tout sa personnalité aux films dans lesquels elle tourne au cours des années trente. Les personnages qu'elle incarne durant cette décennie manquent de consistance et de profondeur mais cela n'empêche pas Arletty d'y imprimer sa personnalité. Elle est d'ailleurs fréquemment désignée par le terme « fantaisiste », qualificatif employé à l'époque pour évoquer des acteurs qui sont considérés comme créatifs et qui ne correspondent pas aux types conventionnels, souligne Ellen Pullar<sup>3</sup>.

Arletty évoque elle-même, lors d'une interview, cette étiquette de fantaisiste qui lui colle à la peau :

« Le titre est lourd à porter, fait-elle. Voyez-vous, le public demande aux autres artistes, aux jeunes premiers, aux jeunes premières, aux grandes coquettes, etc..., de rester avant tout eux-mêmes, de leur apparaître sous le jour où il a l'habitude de les voir. De nous il exige, au contraire, un renouvellement constant et total, à chaque fois que nous apparaissions. On attend beaucoup de notre tempérament, ou de notre personnalité. On ne nous demande pas de restituer un type, mais d'en avoir les apparences extérieures et de l'animer selon nos moyens, en fonction d'une atmosphère générale. Il ne faut même pas qu'un, ou qu'une, fantaisiste connaisse trop bien son modèle. Des réminiscences trop précises peuvent constituer un frein aux libertés qu'on est forcément appelé à prendre à ses dépens »<sup>4</sup>.

Cette déclaration d'Arletty permet de clôturer ce chapitre dédié à l'analyse des rôles de la comédienne au cours des années trente. Cette désignation d'Arletty en tant que fantaisiste vient confirmer l'idée selon laquelle la comédienne, à l'image d'autres acteurs, tels que Jean Gabin, crée un type qui est lui propre, et qui combine d'autres types. L'analyse de ces différents rôles montrent effectivement que les personnages qu'elle incarne sont difficiles à caractériser et sont un mélange de différents types : la poule, l'ingénue, la femme indépendante, la femme fétichisée, la femme fatale, etc.

---

<sup>1</sup> Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 123.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> « Une enquête : quand l'acteur est dans la salle », *Ciné-miroir*, 1<sup>er</sup> octobre 1935, 696, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 134.

<sup>4</sup> René Study, *art. cit.*

### 3.3. Le jeu

#### 3.3.1. La formation d'Arletty

Arletty n'a aucune formation. Elle devient comédienne tout à fait par hasard :

« [...]je ne savais pas quoi faire, je n'avais pas de répertoire, rien du tout, je ne savais rien. Aujourd'hui, on n'imagine pas une seconde qu'une chose comme celle-ci puisse arriver[...]j'avais une silhouette, j'étais mannequin, j'avais donc une certaine allure et aussi un timbre de voix. Mon école, c'est les planches. La première fois que j'ai fait du cinéma, ma grande expérience du théâtre m'a beaucoup servi »<sup>1</sup>.

Arletty est donc autodidacte. Pour parfaire sa connaissance du monde théâtral, elle se rend régulièrement au théâtre pour voir jouer les grands acteurs de son temps. Mais elle évite à tout prix de les copier. Cependant, comme elle ne peut tout voir, elle lit les grands critiques tels que Colette, Antoine, Adolphe Brisson ou encore Nozière et elle raffole particulièrement des analyses de pièces. De plus, elle se concocte de petits exercices pour parfaire son jeu : elle lit à voix haute chaque matin quelques pages de journaux tels que le *New York Herald*. De cette façon, elle enrichit son vocabulaire anglais et varie ses intonations<sup>2</sup>.

En ce qui concerne sa manière de préparer un rôle, elle répète très peu et se situe aux antipodes de l'Actor's Studio. Elle dit qu'elle était tout simplement naturelle et elle ne pense pas qu'un acteur doit être le personnage<sup>3</sup>:

« Moi, me dit Arletty, je m'installais sur un divan avec mes gambettes en l'air, sans penser à rien[...] quand le rôle était "digéré", plus besoin d'en faire un monde. Il n'y avait plus qu'à jouer »<sup>4</sup>.

Elle estime que l'acteur est plus vrai et plus spontané à la première prise. Elle ne réclame par conséquent jamais une nouvelle prise et s'en remet entièrement au metteur en scène . Elle n'improvise jamais : « Bien sûr, le grand acteur est un créateur, et il transmet aussi sa vision du monde à côté de celle de l'auteur, mais le verbe est Dieu »<sup>5</sup>.

#### 3.3.2. La politique d'actrice d'Arletty

Les éléments du jeu d'Arletty vont être abordés pour tenter d'élaborer une politique de l'acteur car chaque star développe un style qui, explique Richard Dyer, correspond à :

« l'usage répété, à l'intérieur de chaque film et à travers les films de la carrière d'une star, de certains maniérismes, dont la fonction est de personnaliser le " type " (humain ou social) joué par l'acteur. Ces maniérismes peuvent être relativement " naturalistes ", mais ils sont suffisamment différents (des autres), suffisamment répétés pour devenir des " manies ". Ils forment la base du jeu de chaque star »<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Arlette Namiand (dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Paris, éd. Autrement, n°70, mai 1985, p. 14.

<sup>2</sup> Arletty, *La défense*, Paris, éd. La Table ronde, 1971, p. 57.

<sup>3</sup> Arlette Namiand (dir.), *op. cit.*, p.14.

<sup>4</sup> Robert de Laroche, *Arletty et la muse Celluloïd*, site internet L'obs, 2 octobre 2012. <http://livres-et-cinema.blogs.nouvelobs.com/arletty/>

<sup>5</sup> Arlette Namiand (dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Paris, éd. Autrement, n°70, mai 1985, p. 17.

<sup>6</sup> Richard Dyer, *Stars*, London, BFI Publishing, 1998, pp. 157-158, cité par Claude Gautéur et Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 164.

Cette partie du mémoire aborde également des films tournés au cours des années quarante, cinquante et soixante parce que le jeu de l'actrice est semblable tout au long de sa carrière. Il n'est pas nécessaire d'aborder uniquement les films des années trente.

Pour concevoir cette politique de l'acteur, nous avons décidé d'aborder divers éléments : la voix et le langage, le visage, le maquillage et les cheveux, les yeux, le sourire et enfin le corps et les gestes.

### 3.3.2.1. La voix et le langage

Arletty ne peut être évoquée sans mentionner l'importance de sa voix. En effet, sa fameuse réplique « Atmosphère ! Atmosphère ! » résonne encore dans la tête de nombreux cinéphiles lorsque le nom de l'actrice est prononcé. Arletty elle-même était consciente de l'importance de sa voix : « J'avais un personnage qui ne pouvait pas se dissocier de la voix »<sup>1</sup>. L'actrice pouvait moduler cet accent parigot : « Je me servais de mon accent, j'aurais été bien bête de ne pas m'en servir ![...] Seulement je le quittais. La preuve, c'est que je jouais la tragédie... »<sup>2</sup>.

Edward Baron Turk souligne cette importance fondamentale de la voix de l'actrice :

« C'est la voix d'Arletty qui attire des gens de cinéma au début du parlant. Si la personnalité d'une star dépend autant du “ grain de sa voix ” que de la “ configuration photogénique du corps et du visage », Arletty est dotée d'une extraordinaire “ phonogénie ” »<sup>3</sup>.

Il est également intéressant de citer les diverses caractéristiques attribuées à la voix d'Arletty par les critiques et spécialistes du cinéma, non seulement parce qu'elles permettent de voir comment les intonations et accents de cette voix sont qualifiés mais surtout parce qu'elles mettent en évidence l'importance de cette voix pour les critiques :

« voix suraiguë »<sup>4</sup> ; « voix stridente et anguleuse »<sup>5</sup> ; « Son accent populaire est si pur, si spontané, qu'il exclut toute vulgarité »<sup>6</sup> ; « Acide, parodique, sa voix est inimitable[...] »<sup>7</sup> ; « une voix pointue »<sup>8</sup> ; « Exagérant les voyelles ouvertes de son strident accent parisien [...] »<sup>9</sup>.

Arletty module son accent en fonction des personnages. Par exemple, il est très prononcé lorsqu'elle joue *Madame Sans -Gêne* ou *Hôtel du Nord* et fortement atténué dans *Les Visiteurs du Soir* ou *Les Enfants du Paradis*.

---

<sup>1</sup> Pierre Monnier, *op. cit.*, p. 129.

<sup>2</sup> Emmanuel Decaux et Bruno Villien, *Arletty, les souvenirs de Garance*, Cinématographe, mars 1985, n°108. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/arletty/1985-entretien-parue-dans-cinematographe/>

<sup>3</sup> Edward Baron Turk, « Atmosphère, Atmosphère...*Hôtel du Nord* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 131.

<sup>4</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *op. cit.*, p. 40.

<sup>5</sup> Edward Baron Turk, « Atmosphère, Atmosphère...*Hôtel du Nord* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 131.

<sup>6</sup> Lucien Rebatet, « Spectacle très swing (Madame sans Gêne – Romance de Paris) » in *Quatre ans de cinéma sous l'Occupation (1940-1944)*, n°533, 11 octobre 1941, p. 32.

<sup>7</sup> Françoise Audé, *op. cit.*, p. 67.

<sup>8</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, 1996, p.72.

<sup>9</sup> Edward Baron Turk, *op. cit.*, p. 127.

La voix et le langage d'Arletty dans ses films véhiculent, selon nous, ce que Michel Chion appelle « une recherche qui hante tout le cinéma français : l'union du populaire et du précieux »<sup>1</sup>. Michel Chion démontre<sup>2</sup> comment le personnage de Raymonde dans *Hôtel du Nord* et celui de Garance dans *Les Enfants du Paradis* illustrent cette alliance.

Raymonde possède un fort accent faubourien mais elle réalise des traits d'esprit notamment avec les expressions « Gueule d'atmosphère », « Ah, vous êtes une atmosphère pas ordinaire », « Il a le cafard, il emploie des expressions d'avant moi »<sup>3</sup>. Raymonde est populaire par son accent mais précieuse par ses jeux de mots.

Garance, dans *Les Enfants du Paradis*, qui est censée « être la plus proche de la simplicité populaire »<sup>4</sup>, réalise des mots d'esprit. Par exemple, la phrase : « Vous avez la tête trop chaude pour moi, Pierre-François, et le coeur trop froid. Je crains les courants d'air » concilie une nouvelle fois le populaire et le précieux. L'emploi du « Je » et le caractère rustique du style contrebalancent le mot d'esprit<sup>5</sup>.

Un autre exemple est la réplique « Je ne m'appelle jamais, je suis toujours là. Je n'ai pas besoin de m'appeler[...]Mais les autres m'appellent Garance ». En effet, le côté « précieux » est amené par le trait d'esprit de type réflexif, réflexif car Garance effectue un retour sur les mots employés et le « J'ai pas besoin » affirme le caractère populaire du personnage<sup>6</sup>.

La voix et le langage d'Arletty constituent un des éléments de sa politique de l'acteur. En effet, même s'ils varient d'un film à l'autre, ils sont toujours employés dans un même but : allier le populaire et le précieux. Cette union se retrouve dans d'autres aspects du jeu de l'actrice. Nous les développerons plus loin.

L'importance de la voix d'Arletty est reconnue par nombreux de ses collaborateurs, à l'instar de Marcel Carné :

« Non seulement elle faisait passer, mais elle transcendait certaines répliques, certains mots d'auteur que je n'aimais guère à cause de leur pittoresque outré, comme la fameuse « atmosphère » à laquelle son talent, sa magie d'artiste, firent le succès que l'on sait »<sup>7</sup>.

Le succès de films tels que *Hôtel du Nord* et *Les Enfants du Paradis* est dû, selon Michel Chion, du moins en partie à la confiance accordée aux acteurs par le réalisateur et les scénaristes. Ils avaient en effet conscience de la virtuosité avec laquelle ces comédiens prononceraient leurs dialogues. Ainsi, pour *Les Enfants du Paradis*, Arletty :

---

<sup>1</sup> Michel Chion, « Quelques accents d'actrices : Dans le cinéma français », *Positif*, mai 2002, vol. 495, p. 11.

<sup>2</sup> Michel Chion, « *Hôtel du Nord* 1938, de Marcel Carné », « *Les Enfants du paradis* 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2008, pp. 25-35, 42-47.

<sup>3</sup> Michel Chion, « *Hôtel du Nord* 1938, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2008, pp. 30-31.

<sup>4</sup> Michel Chion, « *Les Enfants du paradis* 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2008, p. 43.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Michel Chion, « *Les Enfants du paradis* 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2008, p. 46.

<sup>7</sup> Marcel Carné, *Ma vie à belles dents : mémoires*, Paris, éd. L'Archipel, 1996, p. 137.

« qui, comme on l'a vu à propos des répliques écrites par Jeanson pour *Hôtel du Nord*, savait faire passer des dialogues extrêmement contournés, était ici jugée capable de faire chanter ces pauvres mots »<sup>1</sup>.

### 3.3.2.2. Le visage, le maquillage et les cheveux

En ce qui concerne son maquillage et son visage, Arletty subit quelques transformations entre les années trente et les années quarante. Comme mentionné précédemment, l'actrice possède un physique singulier.

Elle s'oppose au cours des années trente aux autres actrices car elle est grande, mince, a une petite poitrine, des cheveux indisciplinés ainsi que les dents du bonheur. Certaines de ces caractéristiques vont perdurer tout au long de sa carrière. Elle garde une silhouette élance et un corps longiligne toute sa vie. Elle possède encore une silhouette extrêmement svelte dans *Les Enfants du Paradis* alors qu'elle a quarante-cinq ans au moment du tournage.

Ses cheveux sont noir de jais pratiquement dans tous ses films, excepté dans *La garçonne* de Jean de Limur en 1935 où elle apparaît blonde, dans *La fille de Madame Angot*<sup>2</sup>, dans *Enlevez-moi*<sup>3</sup> et lorsqu'elle interprète Phoebe dans une des scènes de pantomime des *Enfants du paradis*.

Par contre, Arletty va suivre le conseil de Françoise Rosay durant le tournage de *Pension Mimosas* en 1934 et masquer l'écart entre ses dents de devant par des prothèses dentaires amovibles<sup>4</sup>.

Quant à sa coiffure, elle évolue au fil des années. Elle passe effectivement de la coupe garçonne à des coiffures beaucoup plus féminines.

En ce qui concerne le maquillage, il est assez semblable d'un film à l'autre, hormis dans *Les Perles de la couronne* où elle apparaît grmée car elle incarne la reine d'Abysinie. Son maquillage est assez léger et ne modifie pas son visage au point qu'on ne la reconnaisse pas d'un film à l'autre.

Arletty subit une évolution physique entre les années trente et quarante mais elle ne change quasiment plus physiquement par la suite. La couleur noir de jais de ses cheveux, son maquillage léger et sa minceur constituent des éléments clefs de sa politique de l'acteur puisqu'ils persistent d'un film à l'autre.

Nous allons aborder plus en profondeur le visage d'Arletty. L'actrice affiche un visage assez impassible dans la plupart de ses films. Noël Herpe souligne cette caractéristique :

« Surtout, dans *Les Visiteurs du soir* comme dans *Les Enfants du Paradis*, la présence d'Arletty s'impose à la manière d'une glace sans tain, qui refléterait toutes les passions humaines sans qu'on puisse en lire aucune sur son visage »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Michel Chion, « *Les Enfants du paradis* 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano La langue parlée dans les films français*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2008, p. 44.

<sup>2</sup> *La Fille de Madame Angot* n'est plus visionnable de nos jours mais nous avons constaté qu'Arletty y était blonde grâce à l'article intitulé *Une grande fantaisiste* (Study René, « Une grande fantaisiste », article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles) au sein duquel il y a une photographie d'elle dans ce film.

<sup>3</sup> Dans *Enlevez-moi*, elle porte juste une frange blonde mais le reste de sa chevelure est noir de jais.

<sup>4</sup> Denis Demonpion, *Arletty, op. cit.*, p. 124.

<sup>5</sup> Noël Herpe, « Corps magnifié, corps humilié : Arletty chez Carné », in *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma : Le corps exposé*, n°15, Paris, 1996, p. 99.

Elle est d'ailleurs surnommée la « Garbo française »<sup>1</sup> par Roger Manvell, premier directeur de la British Film Academy, et Edward Baron Turk compare son visage à celui de la Joconde<sup>2</sup>. Il reste un dernier point à mentionner en ce qui concerne son visage et sa beauté. Il s'agit de l'importance de l'opérateur Roger Hubert, soulignée par l'actrice elle-même :

« On ne parle pas de ces gens-là, alors que ça avait une importance capitale, l'opérateur. Moi, j'ai débuté dans un film qui s'appelait *La douceur d'aimer*, mais j'avais cent ans ! J'étais affreuse... »<sup>3</sup>.

Roger Hubert parvient en effet à exalter sa photogénie<sup>4</sup>. La différence de photogénie est particulièrement frappante entre des films tels que *Un chien qui rapporte* et *Les Visiteurs du Soir*.

Le contraste entre l'impassibilité et la beauté du visage d'Arletty et sa gouaille populaire contribuent, tout comme sa voix et son langage, à renforcer l'union du populaire et du précieux. Françoise Audé affirme d'ailleurs qu'elle « apportait aux cocottes une élégance ( dans *La Garçonne* de Jean Limur elle vole la vedette à Maria Bell) qui lui valut le surnom d' « Impératrice des Faubourgs »<sup>5</sup>. Cette dénomination permet de confirmer l'alliance du populaire et du précieux chez l'actrice.

### 3.3.2.3. Les Yeux

Comme mentionné précédemment, Arletty possède un visage quasiment impassible. Par conséquent, la majorité de ses sentiments et de ses émotions passent par ses yeux. Françoise Audé le fait très justement remarquer : « Dans son visage lisse, à peine coupés par la paupière supérieure, ses yeux noirs accrochent la lumière »<sup>6</sup>.

Nous avons identifié quatre expressions des yeux employées fréquemment par l'actrice dans ses films.

La première est un mouvement des yeux de gauche à droite ou de droite à gauche, c'est-à-dire qu'Arletty semble regarder de biais. Nous pensons que Denis Demonpion évoque ce type de regard quand il dit qu'Arletty observe « [...]d'un oeil oblique ses partenaires »<sup>7</sup>.

Une deuxième expression est ce que nous appelons un regard hautain. Arletty semble regarder d'un air blasé ses partenaires. Elle a ses paupières baissées.

Elle lève aussi fréquemment les yeux au ciel. Cette expression est généralement employée pour se moquer de ses partenaires.

Enfin, Arletty adopte souvent un regard profond et frontal vis-à-vis de ses partenaires. Celui-ci lui confère un air énigmatique :

---

<sup>1</sup> Edward Baron Turk, « Atmosphère, Atmosphère...*Hôtel du Nord* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 132.

<sup>2</sup> Edward Baron Turk, « L'occupation *Les Visiteurs du soir* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 184.

<sup>3</sup> Emmanuel Decaux et Bruno Villien, « Arletty, les souvenirs de Garance », *Cinématographe*, mars 1985, n°108. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/arletty/1985-entretien-parue-dans-cinematographe/>

<sup>4</sup> Françoise Audé, *op. cit.*, p. 67.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 146.

« Son regard impénétrable bien qu'étrangement perçant, jette des éclairs foudroyants »<sup>1</sup>, « Une inflexibilité que soutient le regard où se lit une force de caractère peu commune »<sup>2</sup>.

#### 3.3.2.4. Le sourire

Comme mentionné précédemment, Arletty se maquille légèrement. Sa bouche est cependant toujours mise en valeur par du rouge à lèvres. Nous avons remarqué deux types de sourire chez l'actrice.

Premièrement, le sourire vague. Arletty sourit avec la bouche légèrement de côté et sans découvrir ses dents. Il s'agit sans doute du fameux sourire déjà repéré par Paul Poiret<sup>3</sup>.

#### 3.3.2.5. Le corps et les gestes

En ce qui concerne le corps, l'actrice fait preuve d'une certaine élégance. Arletty présente en effet un excellent maintien : « [...]son port de tête si altier qu'il lui donne un air conquérant que renforce son maintien de reine »<sup>4</sup>.

Arletty est naturellement élégante car elle possède une silhouette très élancée. Nous remarquons néanmoins qu'elle a travaillé pour obtenir ce maintien car elle ne le possède, ou du moins ne l'adopte pas, dans ses premiers films comme *Un chien qui rapporte*. Arletty est une ancienne mannequin et possède la démarche des modèles de l'époque, c'est-à-dire qu'elle positionne son bassin en avant et rentre légèrement ses épaules vers l'intérieur. Arletty adoptera par la suite une posture beaucoup plus altière comme dans *Les Visiteurs du soir* par exemple.

Cette élégance contribue de nouveau à l'alliance du populaire et du précieux. En effet, certains de ses personnages sont populaires par leur langage mais précieux par leur maintien.

Nous allons maintenant aborder plus en détail les gestes et postures adoptés par Arletty. Certains spécialistes du cinéma<sup>5</sup> affirment que les acteurs de cinéma des années trente avaient une « aura théâtrale » ou « theatrical stardom » puisque les producteurs étaient allés les recruter au théâtre à l'avènement du cinéma sonore. Ces vedettes étaient omniprésentes dans de nombreux films liés à la scène comme des adaptations filmées de pièces de théâtre. Arletty possède, selon eux, une « aura théâtrale ». Ils l'opposent à des actrices telles que Danielle Darrieux, Annabella, Michèle Morgan ou encore Jacqueline Laurent. Ces dernières posséderaient une « aura cinématographique » ou « cinematic stardom ». Les actrices issues du théâtre étaient, selon eux, cadrées en plans plus larges pour mettre en avant leur jeu plus « ample ».

---

<sup>1</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p.146.

<sup>3</sup> Frank Bertrand, *Les illustres actrices du théâtre du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. France-Empire Monde, 2014, p. 223.

<sup>4</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> Gwénaëlle Le Gras et Delphine Chedaleux (dir.), *op. cit.*, pp. 120-121.

Cette hypothèse mérite d'être nuancée. Il est vrai qu'Arletty joue dans de nombreuses pièces filmées, telles que *Un chien qui rapporte* ou *Un soir de réveillon*, au cours des années trente, et est quelque peu théâtrale dans certains films, tels que *Enlevez-moi*. Elle surjoue lorsqu'elle pleure et est maniérée quand elle embrasse dans *Un chien qui rapporte*.

Arletty en convient d'ailleurs elle-même :

« Ce qui me frappait, c'était le naturel des acteurs américains. Parce que nous, à cette époque-là [...] on a toujours joué au début du parlant – moi, comme les autres, peut-être même plus que les autres – guindés »<sup>1</sup>.

Elle joue cependant de manière sobre et même quasiment hiératique dans certains films tels que *Les Visiteurs du Soir* et *Les Enfants du paradis*. Marcel Carné avoue même avoir été surpris sur le tournage du *Jour se lève* par le fait qu'Arletty arrive à « un si total dépouillement »<sup>2</sup> au vu de sa carrière théâtrale antérieure.

Elle n'est pas nécessairement vraie qu'elle est cadrée en plans plus larges. Elle apparaît effectivement en gros plans et pas moins fréquemment qu'Annabella ou Jacqueline Laurent dans *Hôtel du Nord* et *Le Jour se lève*. Elle est également filmée en gros plan à de nombreuses reprises dès le début de sa carrière, notamment lors de la séquence d'*Un chien qui rapporte* évoquée dans le chapitre précédent.

De plus, en ce qui concerne Arletty, il n'est pas toujours approprié de parler de jeu « ample ».

Elle effectue assez peu de gestes et elle atteint même une certaine immobilité dans *Les Visiteurs du soir* : « Dans *Les Visiteurs*, le personnage est totalement inerte, dépourvu de vie. Dominique remplit ses devoirs démoniaques comme un automate[...] »<sup>3</sup>.

Il en est de même dans *Les Enfants du Paradis* :

« Cette présence absente, Arletty l'exprime aussi par son jeu[...] dans *Les Enfants du Paradis*, Garance regarde l'agitation humaine (et masculine en particulier) avec le sourire indulgent que donne la sagesse acquise par l'expérience. Seul Baptiste parvient à l'émouvoir, sans qu'elle perde jamais sa retenue, exprimée par la lenteur des gestes et la majesté de ses attitudes[...] »<sup>4</sup>.

De manière générale, Arletty effectue peu de gestes. En fait, elle est essentiellement mobile au niveau du haut du corps et est assez statique du bas.

Nous avons pu repérer trois attitudes qui reviennent fréquemment d'un film à l'autre.

---

<sup>1</sup> Emmanuel Decaux et Bruno Villien, « Arletty, les souvenirs de Garance », *Cinématographe*, mars 1985, n°108. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/arletty/1985-entretien-parue-dans-cinematographe/>

<sup>2</sup> Henry-Jean Servat, « Ce que vous n'avez jamais lu sur *Hôtel du Nord*, son film mythique, Carné “ Sur le papier, la scène d' "Atmosphère" est ridicule », Arletty “ pas du tout, elle est magique ” », *Paris-Match*, 16 août 1992, n°2254. <http://www.marcel-carne.com/la-bande-a-carne/arletty/1988-entretien-marcel-carne-et-arletty-par-henry-jean-servat-paris-match/>

<sup>3</sup> Edward Baron Turk, « L'occupation *Les Visiteurs du soir* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, p. 182.

<sup>4</sup> Geneviève Sellier, *Les Enfants du paradis (Marcel Carné Jacques Prévert)*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 1992, rééd. 2002, pp. 73-74.

Premièrement, Arletty pose souvent ses mains sur ses hanches. Apparemment, elle adoptait déjà cette position au temps du music-hall :

« Pour marquer la cadence Arlette esquisse comme un léger mouvement de balancement avec le bras droit plié à hauteur des côtes, un geste bien à elle qu'elle reproduira avec la réussite qu'on sait – sur la passerelle du canal Saint-Martin dans *Hôtel du Nord* »<sup>1</sup>.

Une autre attitude assez fréquente chez Arletty est de croiser les bras.

Enfin, bien que statique au niveau du bas du corps, elle effectue un léger mouvement d'élévation de sa jambe dans quelques films comme *Un chien qui rapporte*, *Hôtel du Nord* ou *Les Enfants du Paradis*.

À travers cette analyse, nous avons tenté de dresser une politique de l'acteur d'Arletty. Celle-ci se fonde sur sa voix, son physique assez semblable tout au long de sa carrière, son sourire, deux ou trois expressions des yeux et quelques postures récurrentes d'un film à l'autre sans oublier son incroyable maintien.

Nous avons voulu montrer que sa politique de l'acteur repose sur une tradition du cinéma français, mise en avant par Michel Chion, dans son ouvrage *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*<sup>2</sup> : l'alliance du populaire et du précieux. Effectivement, la combinaison de sa voix, son langage, son allure semble oeuvrer dans ce même but.

---

<sup>1</sup> Denis Demonpion, *op. cit.*, p. 71.

<sup>2</sup> Michel Chion, « *Hôtel du Nord* 1938, de Marcel Carné », « *Les Enfants du paradis* 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, éd. Cahiers du cinéma, 2008, pp. 25-35, 42-47.

# Conclusion

Cette étude de la persona d'Arletty au cours des années trente constitue la première étape d'un projet de plus grande envergure dont l'objectif consisterait à revisiter le mythe Arletty dans son entièreté. Nous avons effectivement l'impression, suite à cette première approche d'un pan de la carrière de la comédienne, que son association avec l'image de la femme moderne est quelque peu réductrice.

Cette image d'Arletty en tant que figure de proue de la liberté et de la modernité féminines a été construite sur base de quelques rôles, notamment celui de Garance dans *Les Enfants du paradis*, fréquemment considérée comme une incarnation de la femme libre par excellence.

Quelques répliques célèbres, qui témoignent de la gouaille et de l'esprit de répartie d'Arletty, ont fini de parachever cette image de femme moderne. Par exemple, la phrase « Mon cœur est français, mon cul est international » est généralement considérée comme l'étendard de la liberté et de la modernité de la comédienne. Or, comme mentionné précédemment, Keith Reader<sup>1</sup> avance que cette phrase témoigne certes d'un franc-parler sexuel mais aussi d'une profonde indifférence politique, qui rallie Arletty à l'anarchisme de droite, courant politique profondément opposé à l'idée de progrès. Keith reader n'est pas le seul à remettre en question l'image de femme moderne associée à Arletty. La comédienne est passée, selon Françoise Audé, à côté d'un grande avancée : la citoyenneté féminine<sup>2</sup>.

Arletty est une comédienne et une femme remplie de paradoxes. Dans sa vie privée, elle choisit de ne pas se marier et de ne pas avoir d'enfants mais elle refuse également de voter et de se préoccuper de la politique. Nous gageons qu'aujourd'hui une telle femme ne serait pas considérée comme moderne, tout au plus serait-elle qualifiée de femme libre. Sur l'écran, elle incarne, du moins dans les années trente, des femmes qui peuvent paraître libres au premier abord, mais se révèlent, excepté quelques rôles, tenir davantage du type de la poule que de la femme moderne. Il ne faut effectivement pas confondre liberté sexuelle et apparence moderne avec la femme moderne qui prend des initiatives, possède un statut de femme active et remet par conséquent en cause les normes de genre établies. Seuls les personnages de Parasol et de Madeleine, au cours des années trente, peuvent être rapprochées de la femme moderne, car elles sont indépendantes financièrement et sont capables d'esprit et de répartie, caractéristique qui sera développée chez certains personnages incarnés par Arletty dans les années quarante, notamment chez madame Raymonde dans *Hôtel du Nord* ou encore chez Garance dans *Les Enfants du paradis*. Cette prise en charge de la part comique du film confère

---

<sup>1</sup> Keith Reader, « Mon cul est intersexuel ? : Arletty's performance of gender », dans A.Hughes and J.S.Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford and New York, éd. Berg, p. 66.

<sup>2</sup> Françoise Audé, *op. cit.*, p. 67.

à ces personnages une certaine modernité car la comédie peut avoir « un potentiel subversif pour les femmes »<sup>1</sup> et est un mode « anti-autoritaire »<sup>2</sup>.

Notre intuition est que les rôles des années quarante, tout en conservant certains aspects des personnages incarnés antérieurement par Arletty, notamment leur liberté de mœurs, sont beaucoup plus développés et plus complexes, ce qui permet à la comédienne d'accéder au statut de star car :

« Pour qu'il y ait mythe, chaque personnage joué par la star doit contenir des éléments de son type qui provient des personnages précédents, à la fois dans leur diversité et leur continuité »<sup>3</sup>.

Il serait également pertinent d'étudier la partie de carrière d'Arletty la moins connue, c'est-à-dire les films tournés après 1945. Cette période n'a encore jamais été étudiée. Or, comprendre comment Arletty, en avance sur son temps dans certains domaines, tels que la liberté sexuelle, l'avortement, etc., évolue dans une société en marge vers le progrès, notamment en ce qui concerne la liberté et les droits de la femme, est extrêmement intéressant.

Certains facteurs peuvent expliquer sa fin de carrière : l'avènement de la Nouvelle Vague, avec des réalisateurs tels que François Truffaut qui ne désirent pas engager des acteurs avec une trop forte personnalité car ils pourraient infléchir le projet filmique, l'émergence d'une nouvelle féminité, symbolisée par Brigitte Bardot, l'âge d'Arletty, et ses ennuis à la libération.

Les perspectives d'analyse en ce qui concerne Arletty sont donc extrêmement larges et enthousiasmantes parce que la comédienne possède une personnalité hautement complexe et pleine de paradoxes. Il serait dommage de limiter l'étude d'Arletty à cette image de femme moderne qui lui est assignée à partir de l'analyse de quelques films et de quelques répliques. Nous avons tenté de démontrer au sein de ce mémoire que la comédienne possède déjà en germe certains antagonismes au sein de sa persona, et œuvre à la création d'un type qui lui est propre au cours des années trente. Le caractère secondaire de ses rôles l'empêche cependant de se hisser au rang de star durant cette décennie. Les femmes hautement complexes des films de Marcel Carné vont lui permettre de développer pleinement ses antagonismes et d'instaurer une relation triangulaire entre personne, actrice et personnage. Cette cohérence entre son image médiatique, son jeu et ses rôles lui permet d'atteindre le statut de star et de mythe en plein cœur de l'Occupation.

---

<sup>1</sup> « [...]subversive potential for woman[...] ». Kathleen Rowe, *The Unruly Woman : Genders and The Genres of Laughter*, Austin : University of Texas Press, 1995, p. 19, cité par Ellen Pullar, *op. cit.*, p. 176. Traduction personnelle.

<sup>2</sup> « [...]an "antiauthoritarian" mode[...] ». Kathleen Rowe, *op. cit.*, p. 19, *Ibidem*. Traduction personnelle.

<sup>3</sup> Claude Gauteur et Ginette Vincendeau, *op. cit.*, p. 138.

# Bibliographie

## Biographies

- Alliot David, *Arletty : « si mon coeur est français »*, Paris, éd. Tallandier, 2016, 252 p.
- Ariotti Philippe et de Comes Philippe, *Arletty*, Paris, éd. Henri Veyrier, coll. « Flash back », 1978, 203 p.
- de Laroche Robert, *Arletty : paroles retrouvées*, éd. La Tour Verte, coll. « La Muse Celluloïd », 2012, 144p.
- Demonpion Denis, *Arletty*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, 485 p.
- Gilles Christian, *Arletty, ou, la liberté d'être : avec un portrait entretien*, Paris, éd. La Librairie Séguier, coll. « Biographies », 1988, 207 p.
- Monnier Pierre, *Arletty*, Paris, éd. Stock, 1984, 150 p.
- Perrin Michel, *Arletty*, Paris, éd. Calmann Levy, coll. « Masques et visages », 1952, 135 p.
- Souvais Michel, *Arletty, confidences à son secrétaire*, Paris, éd. Publibook, coll. « Hors collection », 2006, 206 p.
- Souvais Michel, *Arletty : de Frédérick Lemaître aux Enfants du Paradis*, Paris, éd. Dualpha, coll. « Hors collection », 2000, 314 p.

## Autobiographies

- Arletty, *La défense*, Paris, éd. La Table ronde, 1971, 235 p.
- Arletty et Souvais Michel, *Je suis comme je suis*, Paris, éd. Carrère, 1987, 220 p.
- Arletty et Brecourt-Villars Catherine, *Les mots d'Arletty*, Paris, éd. de Fanval, 1988, 155 p.

## Articles de presse

- Almaviva, « Petit voyage en coulisse, Dans les loges de Milles Jacqueline Francell, Arletty, Lucienne Bogoërt et de Mme Moreno », *Le Figaro*, 26 octobre 1934, p. 6.
- Antoine, « Le film du jour par Antoine, “ Aventure à Paris ”, au cinéma de la Madeleine », *Le Journal*, 9 décembre 1936, p. 8.
- Aubert Louis, « Les Nouveaux Spectacles, “ Les Joies du Capitole ” au Théâtre de la Madeleine », *Le Journal*, 27 février 1935, p. 6.
- Arletty, « LA FANTAISIE ?... ...mais c'est chose naturelle ! », *Excelsior, journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, 20 octobre 1933, pp. 4-5.
- Arletty, « Nos vedettes écrivent, La “ vamp ” française n'existe pas par Arletty », *Paris-soir*, 11 août 1934, p. 6.
- Arletty, « Mes coups de Foudre : un aveu sans fards d'Arletty », *Confessions*, 31 décembre 1936, p. 21.
- Arletty, « Les secrets de mon intimité », *Cinémonde*, n°897, 13 octobre 1951.
- Arletty, « Ma carrière par les pièces », *Cinémonde*, n°898, 20 octobre 1951.
- Audé Françoise, « Arletty », *Positif*, décembre 1992, n°382, pp. 66-67.
- Auriol Jean-George, « Arletty ne veut plus jouer les petites femmes stupides... », *Pour vous*, 21 février 1935, p. 11.
- Balitrond Suzanne, « Tête à tête, La vague des jolies bouclettes », *L'Intransigeant*, 12 décembre 1931, pp. 2-3.
- Barancy A.-P., « Celles qui font rire : Arletty », *L'Intransigeant*, 15 janvier 1933, p. 8.
- Barancy A.-P., « Le trac au studio », *L'Intransigeant*, 9 janvier 1932, p. 8.
- Barrot Jean-Pierre, « Un nouveau personnage d'Arletty », *Pour vous*, 11 janvier 1939, p. 4.
- Berrier Henri et Champion Isabelle, « L'humain peut m'épater, entretien avec Arletty », *Positif*, décembre 1992.

Blistein Marcel, « Une vedette qui n'est pas comme les autres », *Ciné-miroir*, 6 décembre 1935, 782.

B. M., « Projets de vacance, Mlle Arletty ira en Italie... », *Paris-soir*, 8 juin 1930, p. 4.

Bonnat Yves, « Vedettes dans la vie courante : Les deux amours d'Arletty », *Ce soir : grand quotidien d'information indépendant*, 4 janvier 1938, p. 6.

Brach Paul, « Ouvert la nuit, Attractions », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 28 décembre 1932, p. 11

Brisson Pierre, « Chronique des spectacles, Théâtre de la Michodière : *Fric-Frac*, comédie en cinq actes de M. Édouard Bourdet, Atelier : *Le Camelot*, comédie en quatre actes de M. Roger Vitrac », *Le Figaro*, 18 octobre 1936, p. 5.

Bussot Marguerite, « Arletty, interprète de Fric-Frac », *Pour vous*, 24 mai 1939.

Calef Henri, « Une grande artiste méconnue : Mlle Arletty », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 11 août 1932, p. 6.

Casanova Jany, « Arletty sera une petite bourgeoise fidèle dans " Mirages ", " Et cela sera bien la première fois de... ma carrière ", ajoute la spirituelle artiste », *Paris-soir*, 27 avril 1937, p. 11.

Clarsol, « La vie à Paris, Au jour le jour », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 3 avril 1938, p.2.

CH. G., « Les vedettes nous content leurs débuts », *Le Petit Marseillais*, 31 décembre 1937, p. 8.

Colette, « Spectacles de Paris par Colette, *Un chapeau de paille d'Italie* à la Comédie-Française, *Cavalier seul* au Gymnase, *Marol* au Théâtre de Paris », *Le Journal*, 20 mars 1938, p. 6.

Colette, « Spectacles de Paris par Colette, *Fric-Frac* à la Michodière, *L'Acheteuse* à l'Odéon », *Le Journal*, 25 octobre 1936, p. 12.

« Confidences d'artiste, Arletty », article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.

« Courrier des théâtres, Théâtre de drame, de genre et de comédie », *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 3 mai 1925, pp. 5-6.

Danger Robert, « Pour ou contre les " pantalonnées ", ce qu'en disent Jeanne Sourza, Frehel, Arletty, Mistinguett, Mme Marcelle Dormoy et M. André de Fouquières », *L'Œuvre*, 7 février 1942, n. p.

Daix Didier, « En coup de vent », *L'Intransigeant*, 29 novembre 1931, p. 6.

d'Antibes Jacques, « Arletty mange un ananas », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 8 avril 1937, n°682, p. 5.

d'Antibes Jacques, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 8 juillet 1937, n°695, p. 5.

d'Antibes Jacques, « Princesse de cour et de scène, Arletty parle... », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 14 octobre 1937, n°709, p. 5.

d'Antibes Jacques, « Le réveillon sans dinde », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 30 décembre 1937, n°720, p. 5.

Dartois Yves, « J'aime le théâtre et le cinéma : je ne peux pas choisir », *Pour vous*, 10 novembre 1932.

Day Rachel, « Modes d'autrefois ou modes d'aujourd'hui ? », *L'Intransigeant*, 1<sup>er</sup> février 1934, p. 10.

de Biezville Gisèle et Malève André, « Quelle est la mode que vous préférez », *L'Intransigeant*, 27 mars 1934, p. 2.

de Brussey Jacques, « Que faut-il pour être aimé ? », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 12 novembre 1932, p. 933.

Decaux Emmanuel et Villien Bruno, « Interview d'Arletty », *Cinématographe*, mars 1985, n°108.

de Masini A., « Les Présentations, *Le Mari rêvé* », *La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]*, 11 septembre 1936, p.4.

de Rouville G., *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 24 décembre 1936, n°667, p. 10.

Derys Gaston, « Les vedettes au fourneau », *Les Dimanches de la femme : supplément de la " Mode du jour "*, 12 août 1934, p.7.

Dieudonné Robert, « Propos parisiens », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 2 juillet 1938, pp. 761-762.

Doringe, « Arletty vu par Arletty », *Pour vous*, 1<sup>er</sup> novembre 1939, p. 11.

Dubreuilh Simone, « Arletty que l'on va voir dans " *Le Petit Chose* " débuta dans la vie comme ouvrière d'usine », *Paris-soir*, 21 avril 1938, p. 11.

« ÉCHOS ET NOUVELLES, Une véritable artiste », *L'Œuvre*, 11 juillet 1930, n. p.

E.J, *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 3 décembre 1936, n°664, p. 17.

« En attendant les trois coups... Nos artistes vont entrer en scène... Qu'éprouvent-ils ? Que pensent-ils ?, IV. – Arletty et les deux écoles », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 9 octobre 1938, p. 4.

« En causant avec Mlle Arletty », *Le Matin*, 26 janvier 1935, p. 4.

Ernest-Charles J., « Chronique, Arletty en Agrippine », *L'Ère nouvelle*, 25 janvier 1935, pp. 1-2.

Fayard Jean, « Un chien qui rapporte », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 7 janvier 1932, n°408, p.13.

Fayard Jean, « Une idée folle », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 4 mai 1933, n°477, p. 15.

Fayard Jean, « Hôtel du Nord », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 9 juin 1938, n°771, p. 17.

*Femina*, 1928, p. XXII.

*Femina*, juin 1929, p. 10.

Lardant Claude, « Interview, Les débuts d'Arletty », *L'Européen*, 12 juillet 1935, p. 14.

« Le concours d'élégance féminine en automobile à la cascade », *Femina*, 1930, pp. 25-28.

*Femina*, mars 1934, n. p.

« Le concours d'élégance féminine en automobile », *Femina*, août 1935, pp. 27-33.

Féral Roger, « On ne dira plus que nos jolies vedettes ne sont pas d'émérites ménagères. Quinze d'entre elles ont, hier, donné la preuve éclatante, qu'elles étaient, au moins, d'excellents " cordons bleus " », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 24 juin 1934, p. 2.

Françoise Arnoux, « Noël... à la succursale de la samaritaine », *Femina*, décembre 1934, pp. 5-8.

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 9 avril 1936, n°130, p. 5.

Frank Nino, « Pourquoi Mlle Arletty a les cheveux en coup de vent », *Pour vous*, 3 décembre 1931, p. 4.

G.A, « Interview express avec Arletty et Pierrette Caillol », *Le Jour*, 14 septembre 1935, p. 6.

Garrigues Rémy, « Arletty : la fantaisiste », *Ciné-miroir*, 8 avril 1938, 211.

Gérard-Gaston, « L'œil du public, propos d'un spectateur moyen, Météores », *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 20 octobre 1935, p. 2.

Gignoux Régis, « " Voulez-vous être ma femme ? " », Comédie en trois actes de M. Jacques Richepin (au Théâtre de la Renaissance), *Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 13 décembre 1925, pp. 1-2.

*Journal des débats politiques et littéraires*, 26 septembre 1937, p. 2.

« Le spectacle à Paris, Le Théâtre, Informations », *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 avril 1934, p. 4.

Hébert Huberte, « Notre couverture, Arletty », *Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour"*, 6 octobre 1935, p. 4.

Laharpe Jacqueline, « Au pays des souvenirs », *La Rampe : revue de théâtres, music-halls, concerts, cinématographes*, juillet 1937, p. 15.

« La mode, mesdames, choisie par les vedettes », *Paris-soir*, 5 novembre 1936, p. 4.

Lanoux Armand, « « Interviews sur " les rois " », Fêtez-vous encore la légende de l'Épiphanie ? », *La Liberté*, 7 janvier 1937, p. 2.

« La page de la mode... Madame, Comment nos vedettes conservent leur ligne ? », *L'intransigeant*, 28 mars 1934, p. 10.

« La revue de " L'Intran " », *L'intransigeant*, 21 novembre 1932, p. 8.

Lefébure Roger, « Déplacements et villégiatures, une Parisienne s'en va, l'autre revient... », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 12 janvier 1938, p. 2.

*Le Journal*, 17 mars 1933, p. 2.

*Le Journal*, 5 juillet 1934, p. 3.

*Le Journal*, 23 septembre 1937, p. 3.

« Les vedettes nous content “ leurs débuts ” », *L'Ouest-Éclair*, 31 décembre 1937, p. 4.

« Les modèles de Mlle Arletty », *Le Matin*, 7 novembre 1936, p. 4.

« Leur premier sourire devant la caméra, Arletty », *Paris-soir*, 7 mars 1936, p. 10.

« Loisirs et désirs de nos vedettes », *Paris-soir*, 30 décembre 1933, p. 8.

Marcellin, « À travers la vie parisienne, L'Écran et ses vedettes », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, chose du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 4 janvier 1936, p. 376.

Maurois André, « Ouvert la nuit, La Semaine Théâtrale, *Fric-Frac* de M. Édouard Bourdet au Théâtre de la Michodière », *Marianne : grand hebdomadaire illustré*, 21 octobre 1936, p. 11.

Merly Evelyne, « “ Carné, c'est quelq'un qu'on prend dans ses bras ”, nous dit Arletty, inoubliable Garance », n°24, 15 mars 1959.

M. J., « Le spectacle à Paris, Les répétitions générales, Aux capucines – Vive Leroy ! », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 mai 1929, n. p.

M. J., « Le miroir des films, L'odieuse classification », *Le Petit Parisien*, 19 août 1932, p. 5.

M.M.B., « Beauté », *Cinémonde*, 18 juin 1935, pp. 572-573.

Monnier-Henry Charles, « Cinéma, Les Nouveaux Films, “ Le Mari rêvé ” », *L'Œuvre*, 8 janvier 1937, p. 6.

« PAR FILM SPÉCIAL », *Le Journal*, 11 juillet 1930, p. 4.

M. Y., « “ Peut-on vous demander quelles qualités vous souhaitez trouver chez votre partenaire ? ”, L'avis de quelques artistes parisiennes a été sollicité par Marianne en de brèves interviews. Voilà ce qu'elles ont répondu », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 3 mars 1937, p. 14.

M. Y., « Le cinéma, Silence, on ne tourne plus..., Si le cinéma disparaissait, que feriez-vous ? La grève d'Hollywood se prolonge ; les grands studios sont fermés. Imaginons le monde sans cinémas, les plateaux sans vedettes... Que feriez-vous si vous ne pouviez plus faire de cinéma ? C'est la question que nous avons posée à quelques artistes parisiens », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 12 mai 1937, p. 16.

« Notre grande Arletty », *Paris-Match*, 1992, article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.

Novy Yvon, « Mlle Arletty dans Agrippine », *Le Jour*, 21 janvier 1935, p. 6.

« On dit, on dit, on dit..., Hors concours », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 13 janvier 1934, p. 912.

« On dit, on dit, on dit..., Cadeau de Nouvel An », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 2 janvier 1937, p. 8.

*Parti social français : Le Petit journal*, 24 mai 1934, p. 7.

*Parti social français : Le Petit journal*, 15 mars 1936, p. 5.

*Parti social français : Le Petit journal*, 5 novembre 1936, p. 8.

*Parti social français : Le Petit journal*, 19 novembre 1937, p. 10.

Pichon Suzanne, « Une enquête : joies du voyage et...projets de rentrée », *Ciné-miroir*, 11 août 1939, 518.

Portail Jean, « La question du jour, Ferez-vous du camping cet été ? », *Parti social français : Le Petit journal*, 15 juin 1935, p. 2.

Portail Jean, « Madame, La question du jour, La neige est-elle un fard ? », *Parti social français : Le Petit journal*, 12 janvier 1937, p. 6.

« Pour vos loisirs, ce qu'ils voulaient devenir, Henry Bernstein : Gagnant du Grand-Prix, Arletty : Aviatrix », *Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré*, 6 avril 1938, p. 19.

Rebatet Lucien, « Spectacle très swing (*Madame sans Gêne – Romance de Paris*) », n° 533, 11 octobre 1941 in *Quatre ans de cinéma sous l'Occupation*, p. 32.

Rebatet Lucien, « Des perles pour Caliban (*Madeleine et Byron - Les Visiteurs du soir*) », n°593, 11 décembre 1942 in *Quatre ans de cinéma sous l'Occupation*, pp. 133-137.

Reboux Paul, « Le cinéma, Aubert-Palace, “ La Garçonne ”, Ce film pourrait avoir pour sous-titre : L'École de la Vertu », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 1<sup>er</sup> mars 1936, p. 6.

Reboux Paul, « Les répétitions générales au Daunou, Jean V, Le public fut pris, et bien pris par le texte et par la musique bien que l'on soit en république, Jean V règnera sur Paris », *Paris-soir*, 4 mars 1929, p. 2.

Reuillard Gabriel, « Portrait Arletty », *Gringoire*, 1<sup>er</sup> janvier 1937, p.5.

Romain Maurice, « L'acteur et son image : Arletty », *Pour vous*, 28 juin 1939.

Saint-Bérain, « Nos vedettes en déshabillé, une enquête bien parisienne », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, mode*, 13 janvier 1934, p. 94.

« Sans Arletty », *Libération*, 25-26 juillet 1992, pp. 27-32.

Sée Edmond, « Spectacles, Première au Théâtre Daunou, Par le Temps qui court, revue de Rip », *L'Œuvre*, 27 avril 1930, p. 6.

Servat Henry-Jean, « Entretien avec Marcel Carné et Arletty en 1988 », *Paris-Match*, n°2254, 16 août 1992.

« Sous le signe du printemps », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 2 mai 1938, p. 2.

Study René, « Une grande fantaisiste », article non référencé issu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles.

Strowski Fortunat, « Le Théâtre, Les répétitions générales, Théâtre Daunou, “ Par le Temps qui court ”, revue en deux actes et plusieurs tableaux par Rip », *Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi*, 26 avril 1930, p.7.

Thoumazeau R., « Relâche, que ferez-vous mardi soir ?, Une question aux artistes en grève », *L'Intransigeant*, 5 avril 1932, p. 1.

Veber Pierre, « Premières représentations, Comédie-Caumartin, “ Le Mage de Carlton ”, comédie en trois actes de MM. Léopold Marchand et Georges Dolley », *Parti social français : Le Petit Journal*, 14 mai 1926, p. 2.

Vimont Fernand, « Quels sont les films que vous aimez ? », *L'Écho de Paris*, 25 juin 1937, p. 4.

« Vive les vacances ! Nos vedettes nous font part de leurs projets... », *Paris-soir*, 15 août 1936, p. 9.

Vuillermoz Émile, « Les artistes au cirque », *Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien]*, 1<sup>er</sup> juillet 1932, n°408, p.13.

Vuillermoz Émile, « Un émouvant concert : Salzbourg tire de son sommeil le piano de Mozart », *Excelsior, journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*, 26 août 1937, p. 4.

« 1936... “ Ce que nous souhaitons pour l'année nouvelle ? ...en deux mots voici ” », *Paris-soir*, 4 janvier 1936, p. 8.

## Ouvrages et articles scientifiques en lien avec les stars et le star-système

Chedaleux Delphine, *Jeunes premiers, jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)*, préface de Pascal Ory, Pessac, Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2016, 319 p.

Dyer Richard, *Le star-système hollywoodien : chapitre additionnel de Paul McDonald. Suivi de : Marilyn Monroe et la sexualité*, traduit de l'anglais par Noël Burch, Jacqueline Nacache, Sylvestre Meininger, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2004, 213p.

Gauteur Claude et Vincendeau Ginette, *Jean Gabin : anatomie d'un mythe*, Paris, Ed. Fernand Nathan, coll. « Nathan-Université Fac. cinéma », 1993, 255p.

Kessler Jérémie, *Catherine Deneuve, femme maison*, Lyon, éd. ENS, coll. « Tohu Bohu », 2016, 212 p.

Le Gras Gwénaëlle, *Le mythe Deneuve : une « star » française entre classicisme et modernité*, Paris, éd. Nouveau monde, coll. « Histoire et cinéma », 2010, 463 p.

Le Gras Gwénaëlle, « Introduction – Quoi de neuf sur les stars ? », *Mise au point* [en ligne], juin 2014, en ligne depuis le 1<sup>er</sup> mai 2014, consulté le 15 février 2020. URL: <http://journals.openedition.org/map/1804> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.1804>

Moine Raphaëlle, « « Faut-il épouser Jacqueline Delubac ? » », *Double jeu* [en ligne], mars 2006, en ligne depuis le 06 Juillet 2018, consulté le 17 mars 2020. URL: <http://journals.openedition.org/doublejeu/1879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1879>

Morin Edgar, *Les Stars*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Microcosme. Le temps qui court, 5 », 1957, 192p.

Vincendeau Ginette, *Les stars et le star-système en France*, traduit de l'anglais par Geneviève Sellier, Charlotte Sanson, Brigitte Rollet, Diane Gabrysiak, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 1<sup>re</sup> éd. en 2001, 2<sup>e</sup> éd. revue et augmentée en 2008, 312 p.

## Ouvrages sur les acteurs français

Bertrand Frank, *Les illustres actrices du théâtre du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. France Empire Monde, 2014, pp. 221-230.

Gilles Christian, *Le cinéma des années 30 par ceux qui l'ont fait, tome II, L'avant-guerre : 1935-1939*, Paris, éd. L'harmattan, coll. « Champs visuels », 2000, pp. 19-28.

Gilles Christian, *Le cinéma des années 40 par ceux qui l'ont fait, tome III, Le cinéma de l'Occupation : 1940-1944*, Paris, éd. L'harmattan, coll. « Champs visuels », 2000, pp. 41-42, 76.

Le Gras Gwénaëlle et Chadaleux, Delphine (dir.), *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*, Rennes, éd. Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2012, pp.12, 15-17, 23-24, 34, 120-121, 126, 168.

Namiand Arlette (dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Paris, éd. Autrement, n°70, mai 1985, pp.12-17.

## Ouvrages au sujet de la représentation de la femme dans le cinéma français

Burch Noël et Sellier Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Ed.Nathan, 1996, coll. « fac.cinéma », 399 p.

Burch Noël et Sellier Geneviève, « La Garce et le bas bleu » in *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris : Ed. Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2009, pp.29-66.

Conway Kelley, « Diva in the Spotlight : Music Hall to Cinema », dans *A.Hughes and J.S.Williams, Gender and French Cinema*, Oxford and New York : Berg, pp. 35-62.

Vincendeau Ginette, « Brigitte Bardot, ou le “ problème ” de la comédie au féminin », *Cinémas*, vol. 22, n°2-3, printemps 2012, pp. 13–34. <https://doi.org/10.7202/1011653ar>

## Ouvrages et articles au sujet de la voix d'Arletty

Chion Michel, « Quelques accents d'actrices : Dans le cinéma français », *Positif*, mai 2002, vol. 495, pp. 9-12.

Chion Michel, « Hôtel du Nord 1938, de Marcel Carné », « Les Enfants du paradis 1945, de Marcel Carné » in *Le complexe de Cyrano : La langue parlée dans les films français*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2008, pp. 25-35, 42-47.

## Ouvrages au sujet de la collaboration entre Marcel Carné et Arletty

Carné Marcel, *Ma vie à belles dents : mémoires*, Paris, éd. L'Archipel, 1996, 437p.

Herpe Noël, « Corps magnifié, corps humilié : Arletty chez Carné », in *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma : Le corps exposé*, n°15, Paris, 1996, pp. 96-99.

Mannoni Laurent et Salmon Stéphanie (dir.), *Les Enfants du Paradis Marcel Carné et Jacques Prévert*, Paris, éd. Xavier Barral, La cinémathèque française, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2012, 260 p.

Sellier, Geneviève, *Les Enfants du paradis (Marcel Carné Jacques Prévert)*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 1992, rééd. 2002, 125 p.

Turk Edward Baron, « Atmosphère, Atmosphère...Hôtel du Nord », « Une étrange défaite *Le jour se lève* », « L'occupation *Les Visiteurs du soir* », « La conception des *Enfants du paradis* », « Politique et théâtre dans *Les Enfants du paradis* », « Androgynie et masochisme dans *Les Enfants du paradis*

», « Scènes primitives dans *Les Enfants du paradis* » in *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, traduit de l'américain par Noël Burch, Paris, Ed. L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002, pp. 121-294.

## Articles scientifiques et thèses au sujet d'Arletty

Aldstadt David, *Imaginary co-signatures : collaboration, authorship, and star personae in films by Marcel Carné with Arletty and by Jean Cocteau with Jean Marais*, Ohio State University, 2002, 258 p.

Picherit Hervé, « A strange child of Paradise : The Artistry of Arletty's "Self" in *Les Enfants du paradis* », *Camera Obscura*, vol.32, n°1(94), 1<sup>er</sup> mai 2017, pp. 93-127.

Pullar Ellen, *Arletty et Jean Harlow : A comparative Analysis of Two Film Stars of the 1930s*, University of Otago, Dunedin, New Zealand and l'Université Paris-Nanterre La Défense, Paris, France, 30 juillet 2010, 248p.

Pullar Ellen, « "A star who is not like the others" : Arletty's publicity persona during the 1930s », *Studies in French Cinema*, vol.12, n°1, pp. 7-19.

Reader Keith, « Mon cul est intersexuel ? : Arletty's performance of gender », dans A.Hughes and J.S.Williams, *Gender and French Cinema*, Oxford and New York : Berg, pp. 63-76.

# Annexes

## Biographie

L'ensemble des données biographiques recensées ci-dessous provient des ouvrages suivants : *Arletty, si mon coeur est français*<sup>1</sup> de David Alliot, *Arletty*<sup>2</sup> de Pierre Monnier, *Arletty*<sup>3</sup> de Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *Arletty*<sup>4</sup> de Denis Demonpion, *La défense*<sup>5</sup> de Arletty et *Je suis comme je suis*<sup>6</sup> de Arletty et Michel Souvais.

Arletty, de son vrai nom Léonie Marie Julia Bathiat, est d'origine auvergnate mais naît le 15 mai 1898 à Courbevoie, dans la proche banlieue ouest de Paris.

Ses origines sont populaires. Sa mère, Marie Desaix, est blanchisseuse-repasseuse et son père, Michel Bathiat, ancien mineur débarqué de Saint-Éloy-les-Mines, est ajusteur avant de devenir chef d'équipe aux tramways de Paris et de la Seine. Elle a un frère, Pierrot, de deux ans son cadet. Elle est élevée dans un esprit d'indépendance et de liberté, ce qui forge sans doute sa future personnalité. Elle effectue quelques séjours en Auvergne, notamment chez sa grand-mère, pour des raisons de santé.

Durant son enfance, un de ses oncles l'emmène souvent au café-concert, au Dejazet, à l'Alhambra, ou encore au Ba-Ta-Clan. Cependant, la jeune Léonie n'a ni l'envie ni l'ambition de monter sur scène. C'est ainsi qu'après avoir passé son certificat d'études, elle suit le cours Pigier pour devenir sténo-dactylo.

Un drame frappe cependant la famille en 1916. Son père décède, écrasé par un tramway au pont de Neuilly. Elle entre alors avec sa mère dans une usine d'armement à Suresnes. Mais au printemps 1917, elle décide de devenir mannequin. Le couturier Paul Poiret l'engage, au vu de sa minceur et de sa grande taille : « Sans hésiter, Poiret engage cette étrange créature qui laisse flotter un sourire vague sur ses lèvres »<sup>7</sup>.

Son physique singulier lui permet également de poser comme modèle pour de nombreux artistes tels que Kisling, Matisse ou encore Van Dongen.

Son destin bascule en 1919. Paul Guillaume, un marchand d'art, la croise sur les boulevards. Il est immédiatement séduit par sa silhouette et son timbre de voix. Il lui écrit des lettres de recommandation notamment pour Armand Berthez des Capucines et pour Paul Gavault de l'Odéon.

---

<sup>1</sup> David Alliot, *Arletty : « si mon coeur est français »*, Paris, éd. Tallandier, 2016, 252 p.

<sup>2</sup> Pierre Monnier, *Arletty*, Paris, éd. Stock, 1984, 150 p.

<sup>3</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *Arletty*, Paris, éd. Henri Veyrier, coll. « Flash back », 1978, 203 p.

<sup>4</sup> Denis Demonpion, *Arletty*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, 485 p.

<sup>5</sup> Arletty, *La défense*, Paris, éd. La Table ronde, 1971, 235 p.

<sup>6</sup> Arletty et Michel Souvais, *Je suis comme je suis*, Paris, éd. Carrère, 1987, 220 p.

<sup>7</sup> Frank Bertrand, *Les illustres actrices du théâtre du XVIIe au XXIe siècles*, Paris, éd. France-Empire Monde, 2014, p. 223.

Elle choisit par hasard de se présenter aux Capucines, théâtre à succès spécialisé dans les revues. Elle y rencontre Rip, véritable roi du genre, et devient ainsi une petite femme de revue. Elle décide de changer de nom et opte pour Arlette, en référence à l'héroïne du roman *Mont-Oriol* de Maupassant. Arlette est anglicisé en Arletty.

Au départ, elle ne tient que des petits rôles et circule souvent d'un théâtre à l'autre sans attendre la fin d'un spectacle. Il est par conséquent difficile de reconstituer chronologiquement ses débuts de carrière.

Arletty attire rapidement les regards et obtient des rôles plus conséquents dès 1923. Elle s'illustre dans d'autres disciplines telles que le cabaret ou encore le tour de chant. En 1928, elle revient aux Capucines et y joue *Yes*, opérette de Maurice Yvain. Il s'agit de sa première vraie consécration personnelle, qu'elle appelle son « grand succès pour partir »<sup>1</sup>.

Elle devient effectivement une véritable vedette et une des meilleures têtes d'affiche de la scène française durant les années trente.

Arletty entame une carrière cinématographique grâce à l'avènement du cinéma sonore. De nouvelles vedettes sont en effet recherchées car les acteurs du muet ne savent pas employer leur voix correctement. Et il faut dire qu'« Arletty est d'abord une voix »<sup>2</sup>.

Elle décroche un tout petit rôle de dactylo dans *La douceur d'aimer* de René Hervil en 1930. Elle juge ce film catastrophique car elle s'y trouve hideuse. Mais elle ne se décourage pas et enchaîne avec *Un chien qui rapporte* de Jean Choux dès 1931. Elle y tient le rôle principal. Ce film est cependant un échec public et critique.

Arletty va tenir pendant longtemps des rôles de deuxième ou troisième plan dans des films qui le sont aussi car il est vrai qu'« au fond, Arletty, au cinéma comme au théâtre, aura été la femme des apprentissages longs, avant de déboucher sur la consécration : sept ou huit ans, chaque fois »<sup>3</sup>, et elle semble :

« souvent mal assurée, presque embarrassée, et dans ces silhouettes d'une photogénie souvent imparfaite, on a parfois une hésitation à reconnaître la future star éclatante des grands rôles de Carné-Prévert, la Garance de la légende[...]On sent qu'elle apprend un nouveau métier, pour lequel celui qui l'a vue triompher dix ans, ne lui sert presque pas »<sup>4</sup>.

1934 est une année décisive pour Arletty. Elle tient le rôle anecdotique d'une parachutiste dans *Pension Mimosas* de Jacques Feyder. Mais elle y rencontre Marcel Carné, assistant de Feyder, et Roger Hubert, l'homme qui la photographiera le mieux.

Elle enchaîne ensuite de nombreux films mais aucun d'entre eux n'est véritablement un succès. Il faut attendre la fin des années trente pour qu'elle apparaisse dans des oeuvres plus conséquentes telles que *Désiré* de Sacha Guitry, sa première vraie victoire au cinéma, *Les Perles de la couronne* de

---

<sup>1</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup> Philippe Ariotti et Philippe de Comes, *op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Sacha Guitry, *Le Petite Chose* de Maurice Cloche, *La chaleur du sein* de Jean Boyer, *Fric-Frac* de Maurice Lehmann ou encore *Circonstances atténuantes* de Jean Boyer.

*Hôtel du Nord* lance véritablement sa carrière en 1939. Il s'agit de sa première collaboration avec Marcel Carné. Henri Jeanson, scénariste et dialoguiste, doit adapter *L'Hôtel du Nord*, un roman d'Eugène Dabit. Il décide de développer deux personnages secondaires, un maquereau et sa putain, interprétés par Louis Jouvet et Arletty. C'est ainsi que le rôle d'Arletty prend de l'ampleur et évince Annabella, rôle principal du film et plus grande star féminine française de l'époque.

Après ce film, Arletty enchaîne les tournages et notamment trois films avec Marcel Carné et Jacques Prévert : *Le Jour se lève*, *Les Visiteurs du Soir* et *Les Enfants du Paradis*, son plus grand succès. Ces différents films la consacrent et elle devient l'actrice la mieux payée du cinéma français. Ainsi, elle touche un salaire de 1 700 000 francs pour *Les Enfants du Paradis*, soit deux fois plus que Jean-Louis Barrault et vingt cinq fois plus que Maria Casarès. Cependant, elle se classe seulement au huitième rang des vedettes féminines les plus populaires en 1944 et n'occupera plus que la quinzième place du classement en 1950<sup>1</sup>.

Alors qu'elle est au sommet de son art, un événement personnel va bouleverser sa vie et freiner sa carrière. En décembre 1940, elle fait la connaissance de Hans Soehring, un colonel de la Luftwaffe. Ils deviennent amants six mois plus tard et leur relation se poursuivra même au-delà de l'Occupation. Arletty paye cette histoire d'amour. Elle est emprisonnée à Drancy à l'automne 1944 et puis séjourne au château de la Houssaye en résidence surveillée pendant 18 mois.

Cette passion amoureuse a un impact sur sa carrière. Alors qu'elle est au sommet de sa gloire avec *Les Enfants du Paradis*, elle est contrainte de mettre sa carrière entre parenthèses.

Elle tournera de nouveau à partir de 1947 mais elle ne tiendra plus que des seconds rôles dans des films tels que *Portrait d'un assassin* de Bernard Roland, *Gibier de Potence* de Roger Richebé, *L'Air de Paris* de Marcel Carné ou encore *Maxime* de Henri Verneuil.

Elle s'illustre par contre au théâtre dans des tragédies telles que *Un Tramway nommé désir* ou *La descente d'Orphée*. Selon elle, ce sont ses ennuis à la Libération qui lui ont permis de jouer ces rôles dramatiques : « Mes pensionnats m'ont beaucoup aidée parce que ça m'a apporté un autre diapason »<sup>2</sup>.

Tous les auteurs ne sont pas d'accord sur le lien entre les ennuis d'Arletty à la Libération et le déclin de sa carrière. Par exemple, Françoise Audé dit :

« Son effacement – malgré les treize films où elle joue entre 1954 et 1962 – s'explique par son âge : elle a eu cinquante ans en 1948. Sa beauté est intacte (voir *Huis clos* de Jacqueline Audry en 1957), mais passé la quarantaine, les comédiennes manquent de rôles. [...] Arletty n'était victime d'aucun règlement de compte : elle vieillissait et connaissait le sort commun »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Laurent Mannoni et Stéphanie Salmon (dir.), *Les Enfants du Paradis Marcel Carné et Jacques Prévert*, Paris, éd. Xavier Barral, La cinémathèque française, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, 2012, p. 146.

<sup>2</sup> Arlette Namian (dir.), *Acteurs, des héros fragiles*, Paris, éd. Autrement, n°70, mai 1985, p. 14

<sup>3</sup> Françoise Audé, « Arletty », *Positif*, décembre 1992, n°382, pp. 66-67.

Quoi qu'il en soit, Arletty subit un nouveau coup du destin en 1962. Elle est frappée par un accident à l'oeil. Elle est contrainte de faire ses adieux à la scène en 1966, après une reprise de la pièce *Les Monstres sacrés* de Jean Cocteau puisqu'elle devient définitivement aveugle. Elle décède le 23 juillet 1992 à Paris.

# Filmographie<sup>1</sup>

1930

*La douceur d'aimer*, René Hervil

1931

*Un chien qui rapporte*, Jean Choux

1932

*La Belle Aventure*, Reinhold Schünzel

*Enlevez-moi*, Léonce Perret

*Une idée folle*, Max de Vaucorbeil

1933

*Un soir de réveillon*, Charles Anton

*Je te confie ma femme*, René Guissart

*La guerre des valses*, Ludwig Berger

*Le voyage de Monsieur Perrichon*, Jean Tarride

1934

*Pension Mimosas*, Jacques Feyder

*Le Vertige*, Paul Schiller

1935

*La Fille de Madame Angot*, Jean Bernard-Derosne

*Amants et Voleurs*, Raymond Bernard

*La garçonne*, Jean de Limur

---

<sup>1</sup> Denis Demonpion, *Arletty*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, pp. 437-440.

1936

*Aventure à Paris*, Marc Allégret

*Le Mari rêvé*, Roger Capellani

*Faisons un rêve*, Sacha Guitry

*Messieurs les ronds-de-cuir*, Yves Mirande

*Feu la Mère de Madame*, court-métrage de Germain Fried d'après la pièce de Georges Feydeau,

*Mais n'te promène donc pas toute nue*, court-métrage de Léo Joannon d'après la pièce de Feydeau,

1937

*Les Perles de la Couronne*, Sacha Guitry

*Si tu m'aimes/Mirages*, Alexandre Ryder

*Aloha ou le Chant des îles*, Léon Mathot

*Désiré*, Sacha Guitry

1938

*Le Petit Chose*, Maurice Cloche

*La Chaleur du sein*, Jean Boyer

*Hôtel du Nord*, Marcel Carné

1939

*Le jour se lève*, Marcel Carné

*Fric-Frac*, Maurice Lehmann

*Circonstances atténuantes*, Jean Boyer

*Tempête*, Bernard-Deschamps

1941

*Madame Sans-Gêne*, Roger Richebé

*Boléro*, Jean Boyer

1942

*La Femme que j'ai le plus aimée*, Robert Vernay

*L'Amant de Bornéo*, Jean-Pierre Feydeau

*Les Visiteurs du soir*, Marcel Carné

*La loi du 21 juin 1907*, court-métrage de Sacha Guitry

1943/1944

*Les Enfants du Paradis*, Marcel Carné

1947

*La fleur de l'âge*, film inachevé de Marcel Carné

1948

*Madame et ses peaux-rouges*, film inachevé de Serge T. de Laroche

1949

*Portrait d'un assassin*, Bernard Roland

1951

*Gibier de Potence*, Roger Richebé

*L'Amour, Madame*, Gilles Grangier

1953

*Le Père de Mademoiselle*, Marcel L'Herbier

*Le Grand Jeu*, Robert Siodmak

1954

*L'Air de Paris*, Marcel Carné

*Huis clos*, Jacqueline Audry

1956

*Mon curé chez les pauvres*, Henri Diamant-Berger  
*Vacances explosives*, Christian Stengel

1957

*Le Passager clandestin*, Ralph Habib

1958

*Et ta soeur*, Maurice Delbez

*Maxime*, Henri Verneuil

*Un drôle de dimanche*, Marc Allégret

1961

*La Gamberge*, Norbert Carbonneaux

*Les Petits Matins*, Jacqueline Audry

1962

*Le Jour le plus long*, Darryl Zanuck

*Wicki*, Gerd Oswald et Elmo Williams

*La Loi des hommes*, Charles Gérard

*Tempo di Roma*, Denys de La Patellière

*Le Voyage à Biarritz*, Gilles Grangier

Documentaires

1950

*Georges Braque*, André Bureau

1959

*Paris, la belle*, Pierre Prévert

Film commencé en 1928, Arletty dit des textes de Jacques Prévert

1960

*Les Primitifs du XIIIe siècle*, Pierre Gilbaud, sur un texte de Prévert

1967

*Dina chez les rois*, Dominique Delouche

# Théâtre<sup>1</sup>

1919

*C.G.T Roi*, revue d'André Barde et Michel Carré.

1920

*Mazout alors*, revue de Saint-Granier et Briquet.

*Le Danseur de Madame* de Paul Armont et Jacques Bousquet.

*La course à l'amour*, revue donnée à la Cigale.

*L'École des cocottes* de Paul Armont et Marcel Gerbidon.

*Le Scandale de Deauville* de Rip et Gignoux.

1921

*Si que je s'rais roi*, revue de Rip et Gignoux.

*Bo Ko Mo Fo Li*, revue de C.A. Carpentier et Fernand Rouvray.

*Y a du feu*, revue de Maurice Rumac.

1922

*Nonnette*, opérette d'André Barde. Musique Charles Cuvillier.

*Ce que l'on dit aux femmes* de Tristan Bernard.

*L'Homme du soir* de Rip.

*Simone est comme ça* d'Yves Mirande et Alex Madis.

*Pourquoi m'as-tu fait ça ?* d'Yves Mirande et Alex Madis, Gustave Quinson.

1923

*Je ne trompe pas mon mari* de Georges Feydeau et René Peter.

1924

*L'Oiseau vert*, féerie-folie de Paul Colline et René Ferréol. Musique Tremolo.

*Bob et Moi*, fantaisie de Barde. Musique de Cuvillier.

*La Danseuse éperdue*, comédie de René Fauchois.

---

<sup>1</sup> Denis Demonpion, *Arletty*, Paris, éd. Flammarion, coll. « Biographies, mémoires », 1996, pp. 441-444.

*Hé ris haut !* de Paul Colline et Georges Merry.  
1925

*Où allons-nous ?*, revue de Rip et Briquet.

*Polo* de René Peter.

*Le Péché capiteux*, opérette de Pierre Veber. Musique René Mercier.

*Mon gosse de père* de Léopold Marchand.

*Voulez-vous être ma femme ?* de Jacques Richepin.

1926

*Le Mage du Carlton* de Léopold Marchand et Georges Dolley.

*No No ta dette*, revue de Pierre Veber et André Dahl.

*La Revue de Montmartre*, revue de Georges Merry et Géo Charley.

1927

*Knock Out* de Jacques Natanson et Jacques Théry.

*Humourican Legion* d'André Dahl.

1928

*Yes* de Pierre Soullain, Albert Willemetz, Robert Bousquet. Musique de Maurice Yvain.

*Le Cochon qui sommeille ou le Coq d'Inde*, opérette de Rip et Robert Dieudonné.

1929

*Jean V*, opérette de Jacques Bousquet et Henri Falk. Musique de Maurice Yvain.

*Vive Leroy*, opérette d'Henri Géroule et René Pujol. Musique Fred Pearly et Pierre Chagnon.

*Plus ça change*, féerie de Rip.

1930

*Par le temps qui court*, revue de Rip.

*Mistigri* de Marcel Achard.

1931

*La Viscosa*, comédie de Rip.

1932

*Xantho chez les courtisanes*, opérette de Jacques Richepin. Musique Marcel Lattès.

*Azor*, opérette de Raoul Praxy. Musique Gabaroché.

*Un soir de réveillon*, opérette de Paul Armont et Gerbidon. Musique Raoul Moretti.

1933

Ô *mon bel inconnu*, opérette de Sacha Guitry. Musique Reynaldo

Hahn. 1934

*Le Bonheur Mesdames*, opérette de Francis de Croisset.

*La Revue des Variétés*, revue de Rip.

1935

*Les Joies du Capitole*, opérette de Jacques Bousquet. Musique Raoul Moretti.

*La Revue des Nouveautés*, revue de Rip.

1936

*L'École des veuves*, sketch de Jean Cocteau.

*Fric-Frac*, comédie d'Édouard Bourdet.

1937

*Crions-le sur les toits*, revue publicitaire de Sacha Guitry, Tristan Bernard. Musique d'Arthur Honneger, Adolphe Borchard et Guy Lafarge.

1938

*Cavalier seul*, comédie de Jean Nohain et Maurice Diamant-Berger.

1943

*Voulez-vous jouer avec moi ?*, comédie de Marcel Achard.

1949

*Un tramway nommé Désir*, pièce de Tennessee Williams.

1950

*La Revue de l'Empire* d'Albert Willemetz, Ded Rysel, André Roussin.

1952

*Les Compagnons de la Marjolaine* de Marcel Achard.

1954-1955

*Gigi* de Colette, adapté par l'auteur et Anita Loos.

1959

*La Descente d'Orphée*, pièce de Tennessee Williams.

1960

*L'Étouffe-Chrétien*, comédie de Félicien Marceau.

1962

*Un otage*, comédie dramatique de Brendan Behan.

1966

*Les Monstres sacrés*, pièce de Jean Cocteau.

## Journaux consultés sur *Gallica* et *Reترونews*

Nous avons référencé ci-dessous l'ensemble des numéros de journaux consultés sur *Gallica* et *Reترونews*. Reprendre tous les articles articles issus de chaque numéro de titre de presse auront été beaucoup trop conséquents à insérer dans ce travail. Nous avons cependant bien évidemment l'ensemble des articles à notre disposition et leurs références complètes.

*Air France. Auteur du texte. France-aviation. 1955-02, p. 8.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1936-09-11, p. 4.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1936-10-23, p. 2.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1937-10-16, pp. 2 et N.P.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1937-10-23, p. 6.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1938-01-15, p. 9.*

*Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la Région. Auteur du texte. La Revue de l'écran : organe officiel de l'Association des directeurs de cinémas de Marseille et de la région... ["puis" organe d'information et d'opinion corporatives]. 1938-06-04, p. 13.*

*Aux écoutes, 27 novembre 1925, p. 15.*

*Aux écoutes, 13 mars 1927, p. 22.*

*Aux écoutes, 27 décembre 1930, p. 28.*

*Aux écoutes, 2 mars 1935, p. 40.*

*Aux écoutes, 12 octobre 1935, p. 32.*

*Bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique. Auteur du texte. La Vie latine : organe officiel du Bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique : revue mensuelle. 1929-02-01, pp. 21-24.*

*Bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique. Auteur du texte. La Vie latine : organe officiel du Bureau permanent de la presse latine d'Europe et d'Amérique : revue mensuelle. 1931-04-01, pp. 18-21.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1929-03-07, n°260, p. 13.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1932-01-07, n°408, p. 13.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1933-05-04, n°477, p. 15.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1935-01-24, n°567, p. 17.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1936-04-02, n°629, p. 21.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1936-04-09, n°130, p. 5*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1936-12-03, n°664, p. 17.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1937-07-08, n°695, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1937-10-21, n°710, p. 8.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1937-12-16, n°718, p. 17.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1937-12-23, n°719, p. 4.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1937-12-30, n°720, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1938-01-20, n°723, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1938-06-09, n°743, p. 17.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1938-06-09, n°771, p. 17.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-01-25, n°776, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-04-05, n°786, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-06-14, n°796, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-06-14, n°796, p. 15.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-06-21, n°797, p. 15. Journaliste = Jean Fayard.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1939-07-12, n°800, p. 5.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1940-01-31, n°829, p. 6.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1940-04-10, n°839, p. 6.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1941-11-12, n°921, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1942-03-11, n°938, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1942-06-17, n°952, p. 2.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1942-09-16, n°965, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1942-12-09, n°977, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1943-05-12, n°998, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1943-06-09, n°1002, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1943-06-16, n°1003, p. 3.*

*Candide : grand hebdomadaire parisien et littéraire ["puis" littéraire et parisien], 1943-09-29, n°1018, p. 2.*

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde, 27 octobre 1948, p. 10.*

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde, 16 novembre 1948, p. 10.*

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde, 29 décembre 1948, p. 10.*

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 17 août 1949, p. 9.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 7 septembre 1949, p. 11.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 21 septembre 1949, p. 7.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 19 octobre 1949, p. 7.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 26 octobre 1949, p. 11.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 2 novembre 1949, p. 11.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 22 novembre 1949, p. 6.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 6 décembre 1949, p. 9.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 17 octobre 1950, p. 11.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 19 décembre 1950, p. 12.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 16 janvier 1951, p. 3.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 23 janvier 1952, p. 4.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 30 janvier 1952, p. 9.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 15 octobre 1952, p. 20.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 2 avril 1952, p. 4.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 4 mars 1953, p. 12.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 29 décembre 1954, p. 10.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 10 mars 1954, p. 7.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 28 novembre 1956, p. 7.

*Carrefour : la semaine en France et dans le monde*, 9 janvier 1957, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-05-16, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-09-23, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-12-11, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-12-12, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-12-13, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-12-14, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1938-12-26, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-01-22, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-02-28, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-04-17, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-04-19, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-04-27, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-05-09, p. 7.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-05-22, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-05-29, p. 4.

*Ce soir : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch*, 1939-06-13, p. 7.

*Ce soir* : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch, 1939-06-14, p. 4.

*Ce soir* : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch, 1939-06-15, p. 7.

*Ce soir* : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch, 1939-06-25, p. 7.

*Ce soir* : grand quotidien d'information indépendant / directeur Louis Aragon ; directeur Jean Richard Bloch, 1945-03-11, n.p.

*Ce Soir*, 17 janvier 1953, p. 2.

*Ce soir*, 2 juin 1937, p. 8.

*Ce soir*, 18 novembre 1937, p. 1.

*Ce soir*, 1er juin 1949, p. 1.

*Ce soir*, 3 juillet 1949, p. 2.

*Ce Soir*, 2 septembre 1950, p. 2.

*Ce soir*, 27 octobre 1951, p. 2.

*Ce soir*, 25 janvier 1952, p. 2.

*Ce soir*, 30 janvier 1952, p. 2.

*Ce soir*, 30 mai 1952, p. 2.

*Ce soir*, 26 septembre 1952, p. 1.

*Ce soir. Grand quotidien d'information*, 1939/04/01, p. 6.

*Ciné-journal* : organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique / directeur Georges Dureau, 1931-11-13, p. 9.

*Ciné-journal* : organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique / directeur Georges Dureau, 1931-11-27, p. 10.

*Combat*, 10 mars 1940, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1946-02-12.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-01-11, p. 3.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-05-26, p. 4.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-06-29, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-07-31, p. 4.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-08-12, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-08-13, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-11-10, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-11-24, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française, 1948-12-24, p. 2.

*Combat* : organe du Mouvement de libération française. 1948-01-13, p. 2.

*Combat*, 19 octobre 1949, p. 2.

*Combat*, 1er décembre 1949, p. 2.

*Combat*, 13 octobre 1950, p. 2.

*Combat*, 2 octobre 1950, p. 2.

*Combat*, 31 juillet 1948, p. 4.

*Combat*, 4 juin 1949, p. 4.

*Combat*, 5 décembre 1949, p. 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1924-05-03, p. 5.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1920-10-16, p. 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1923-07-27, p. 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1925-09-12, p. 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1925-10-30, pp. 2 et 6.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1925-12-13, pp. 1 et 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1927-03-20, n.p.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1930-04-27, pp. 1-2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1930-12-23, p. 2.

*Comoedia* / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski, 1932-03-18, p. 2.

*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 1933-04-15, p. 1.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 1934-0108, p. 2.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 1935-0518, pp. 2 et 3.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*, 1935-1020, pp. 2 et 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1931-08-29, n.p.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1936-1016, pp. 1-2.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-07-12, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-09-13, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-10-18, pp. 1, 6 et 7.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-1101, p.3.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-1220, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1941-1227, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1942-0131, p. 4.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1942-0328, p. 4.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1942-0404, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1942-0606, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1942-1024, p. 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1943-0206, pp. 4, 5 .  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1943-0612, pp. 4 et 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1943-0626, pp. 4 et 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1943-1002, pp. 4 et 5.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1943-1204, p. 6.  
*Comoedia / rédacteur en chef : Gaston de Pawlowski*. 1944-0709, p. 4.  
*Comœdia illustré*, 15 septembre 1920, p. 39.  
*Comoedia*, 15 septembre 1935, p.6.  
*Comœdia*, 17 mars 1935, p. 1.  
*Comoedia*, 19 septembre 1925, p. 1.  
*Comœdia*, 24 janvier 1935, p. 1.  
*Comœdia*, 29 novembre 1941, p. 6.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1938-12-26, p. 2.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1939-01-13, p. 2.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1939-06-16, p. 2.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1939-06-23, p. 2.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1944-11-11, p. 3.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1945-03-17, n.p.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1946-07-13, p. 5.  
*Confédération générale du travail (France). Auteur du texte. Le Peuple : organe quotidien du syndicalisme*. 1946-08-10, p. 3.  
*Croix-Rouge française. Auteur du texte. Vie et bonté : France CroixRouge : organe officiel de la Croix-Rouge française*. 1949-05, p. 20.  
*Cyrano : satirique hebdomadaire / réd. en chef Léo Marchès*. 193104-19, p. 30.  
*Cyrano : satirique hebdomadaire / réd. en chef Léo Marchès*. 193608-28, p. 27.  
*Cyrano : satirique hebdomadaire / réd. en chef Léo Marchès*. 193610-23, p. 28.  
*Cyrano : satirique hebdomadaire / réd. en chef Léo Marchès*. 193612-04, pp. 26 et 27.  
*Excelsior : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances*. 1930-04-29, p. 4.



*Excelsior : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances.* 1939-07-22, p. 4.

*Excelsior : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances.* 1939-07-29, p. 4.

*Excelsior : journal illustré quotidien : informations, littérature, sciences, arts, sports, théâtre, élégances.* 1940-03-29, n.p.

*Femina.* 1928, p. XXII.

*Femina.* 1929-06, p. 10.

*Femina.* 1930, p. 28.

*Femina.* 1933-1934, p. 22.

*Femina.* 1933-1934, p. 40.

*Femina.* 1934-02, n.p.

*Femina.* 1935-08, p. 32.

France Amérique, 20 août 1944, p. 6.

France Amérique, 30 avril 1944, p. 3.

France Amérique, 5 septembre 1943, p. 6.

France, 19 octobre 1944, p. 2.

France, 2 septembre 1944, p. 1.

France, 28 juin 1944, p. 3.

France, 5 octobre 1944, p. 2.

France, 6 décembre 1946, p. 2.

France-Soir, 16 mai 1948, p. 1.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1945-03-17, p. 5.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1945-05-19, n.p.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1945-09-01, p. 5.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1946-08-30, p. 8.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1946-12-20, p. 6.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1946-12-27, p. 8.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1947-02-14, p. 8.

Front national des écrivains (France). Auteur du texte. *Les Lettres françaises.* 1948-12-02, p. 2.

Gringoire, 1er mars 1935, p. 7.

Gringoire, 15 juin 1939, p. 15.

Gringoire, 19 octobre 1934, p. 7.

Gringoire, 1er janvier 1937, p. 5.

Gringoire, 27 juillet 1939, p. 13.

Gringoire, 3 août 1939, p. 12.

Gringoire, 3 avril 1936, p. 7.

Gringoire, 9 janvier 1934, p. 7.

Gringoire, 9 mai 1941, p. 3.

Idées, 1er février 1943, p. 70.

Je suis partout, 11 octobre 1941, p. 9.

Jeunesse, 10 novembre 1944, p. 5.

Journal des débats politiques et littéraires. 1919-10-21, p. 4.

Journal des débats politiques et littéraires. 1919-10-24, p. 3.

Journal des débats politiques et littéraires. 1920-08-29, p. 3.

Journal des débats politiques et littéraires. 1920-09-02, p. 3.

Journal des débats politiques et littéraires. 1922-05-21, p. 5.

Journal des débats politiques et littéraires. 1922-10-12, p. 5.

Journal des débats politiques et littéraires. 1922-10-23, n.p.

Journal des débats politiques et littéraires. 1922-10-23, p. 4.

Journal des débats politiques et littéraires. 1924-04-08, p. 3.

Journal des débats politiques et littéraires. 1924-05-29, p. 5.

Journal des débats politiques et littéraires. 1925-01-30, p. 3.

Journal des débats politiques et littéraires. 1925-02-02, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1925-05-11, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1925-11-02, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1925-12-14, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1926-05-24, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1929-03-04, n.p.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1929-05-03, n.p.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1929-05-03, n.p.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1929-05-20, n.p.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1930-06-16, n.p.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1931-01-05, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1934-04-10, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1934-08-13, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1934-08-21, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1935-01-24, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1935-02-27, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1935-03-03, p. 3.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1935-05-18, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1936-03-16, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1936-03-21, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1936-10-19, pp. 3 et 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1937-05-20, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1937-06-20, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1937-06-37, p. 6.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1937-09-26, pp. 2 et 6.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1938-03-18, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1938-11-21, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1938-12-08, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-01-12, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-02-03, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-02-25, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-04-06, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-04-28, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-05-04, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-05-10, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-05-14, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1939-05-21, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1941-12-24, p. 2.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1942-03-05, p. 2.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1942-04-11, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1942-10-03, p. 4.  
 Journal des débats politiques et littéraires. 1943-09-22, p. 2.  
 Journal du Canton d'Aubervilliers, 14 décembre 1962, p. 3.  
 Juvénal : pamphlétaire hebdomadaire. 1938-04-09, p. 19.  
 L'Ère nouvelle, 22 mai 1922, p. 3.  
 L'Ère nouvelle, 30 novembre 1922, p. 3.  
 L'Aube, 27 juillet 1946, p. 2.  
 L'Aurore, 10 octobre 1949, p. 2.  
 L'Aurore, 10 septembre 1949, p. 2.  
 L'Aurore, 10 septembre 1951, p. 5.  
 L'Aurore, 13 mars 1952, p. 2.  
 L'Aurore, 16 octobre 1951, p. 5.  
 L'Aurore, 2 octobre 1951, p. 5.

L'Aurore, 20 octobre 1949, p. 2.  
 L'Aurore, 21 février 1953, p. 2.  
 L'Aurore, 21 janvier 1952, p. 2.  
 L'Aurore, 23 novembre 1949, p. 2.  
 L'Aurore, 26 décembre 1951, p. 1.  
 L'Aurore, 28 mai 1952, p. 2.  
 L'Aurore, 30 décembre 1948, p. 2.  
 L'Aurore, 7 avril 1952, p. 2.  
 L'Auvergnat de Paris, 14 juin 1947, p. 6.  
 L'Auvergnat de Paris, 8 octobre 1960, p. 1.  
 L'Auvergnat de Paris, 2 décembre 1961, p. 2.  
 L'Écho de Paris, 23 décembre 1930, p. 5.  
 L'Écho de Paris, 15 décembre 1933, p. 4.  
 L'Écho de Paris, 25 juin 1937, p. 4.  
 L'Ère nouvelle, 17 juin 1939, p. 4.  
 L'Ère nouvelle, 25 janvier 1935, pp. 1 et 2.  
 L'Ère nouvelle, 7 janvier 1939, p. 4.  
 L'Europe nouvelle, 3 janvier 1931, p. 15.  
 L'Européen, 12 juillet 1935, p. 14.  
 L'Évènement, 25 avril 1940, p. 2.  
 L'Humanité, 1er décembre 1948, p. 6.  
 L'Humanité, 22 juin 1939, p. 8.  
 L'Intransigeant, 12 décembre 1931, pp. 2 et 3.  
 L'Intransigeant, 15 janvier 1933, p. 8.  
 L'Intransigeant, 15 octobre 1954, p. 9.  
 L'Intransigeant, 19 septembre 1966, p. 11.  
 L'Intransigeant, 1er mai 1937, p. 2.  
 L'Intransigeant, 20 janvier 1939, p. 2.  
 L'Intransigeant, 21 novembre 1932, p. 8.  
 L'Intransigeant, 21 septembre 1932, p. 1.  
 L'Intransigeant, 24 mai 1935, p. 8.  
 L'intransigeant, 27 mars 1934, p. 2.  
 L'Intransigeant, 28 mars 1934, p. 10.  
 L'Intransigeant, 29 novembre 1931, p. 6.  
 L'Intransigeant, 3 mai 1939, p. 6.  
 L'Intransigeant, 31 mars 1939, p. 6.  
 L'Intransigeant, 5 avril 1932, p. 1.  
 L'Intransigeant, 7 décembre 1939, p. 4.  
 L'Intransigeant, 9 janvier 1932, p. 8.  
 L'Ouest-Éclair (Rennes), 5 février 1939, p. 9.  
 L'Univers israélite, 10 mars 1933, p. 9.  
 La Bourgogne républicaine, 25 janvier 1952, p. 5.  
 La Femme de France, 7 avril 1935, p. 30.  
 La France de Bordeaux et du Sud-Ouest, 15 mars 1939, p. 5.  
 La France de Bordeaux et du Sud-Ouest, 25 septembre 1932, p. 7.  
 La France nouvelle (Buenos-Aires), 30 novembre 1945, p. 6.  
 La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque, 29 octobre 1941, p. 2.  
 La Gazette provençale, 3 novembre 1949, p. 2.  
 La Lanterne, 20 septembre 1925, p. 3.  
 La Liberté, 29 avril 1933, p. 6.  
 La Liberté, 7 janvier 1937, p. 2.  
 La Nef, 1er avril 1945, p. 160.  
 La Petite Gironde, 14 juillet 1939, p. 8.

La Petite Gironde, 2 février 1939, p. 8.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1920-09-12, p. 10.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1921-10-01, p. 13.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1921-11-26, p. 17.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1922-03-19, p. 15.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1922-04-09, pp. 11 et 12.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1922-10-22, p. 13.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1922-12-10, p. 17.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1923-08-05, p. 10.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1924-02-03, p. 16.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1924-04-13, p. 10.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1924-06-08, p. 8.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1924-10-05, pp. 16 et 17.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1925-03-08, p. 8.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1926-01-10, p. 12.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1928-09-15, p. 19.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1929-02-15, p. 16.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1932-04-15, p. 29.

La Rampe : revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes. 1937-07, p. 15.

La République, 8 janvier 1934, p. 8.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1933-01-07, pp. 385, 485, 837 et 866.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1934-01-13, pp. 94, 95, 101, 213, 912.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1934-07-07, pp. 1518 et 1519.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1935-01-05, pp. 282 et 645.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1935-07-06, pp. 1235 et 1261.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1936-01-04, pp.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1936-07-11, pp. 1148 et 1174.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1936-07-11, pp. 1148 et 1174.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1937-01-02, pp. 8 et 722.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1937-07-03, pp. 1445

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-01-01, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-03-26, p. 357.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-04-02, p. 388.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-06-18, p. 695.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-07-02, pp. 761-762, 1197, 1468-1469.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1938-07-02, pp. 761-762, 1197, 1468-1469.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-01, p. 23.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-01-28, p. 91.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-03-11, p. 275.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-03-25, pp. 326-327.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-04-15, pp. 415.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-05-13, p. 527.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-06-17, p. 662.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1939-06-24, p. 687.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1940-02-20, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1940-03-05, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-06-10, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-06-24, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-07-10, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-08-05, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-08-19, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-12-09, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1942-12-25, n.p.

La Vie parisienne : moeurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes / par Marcellin. 1943-01-14, n.p.

La vie parisienne, Le cinéma, Bientôt dans votre quartier...Boléro par Pierre Leprohon

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1925-05-17, p. 4.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1925-09-25, p. 5.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1930-04-13, p. 2.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1935-01-19, p. 4B.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1935-11-23, p. 6P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1936-04-03, p. 8P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1937-08-15, p. 7P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-01-07, p. 7P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-04-14, p. 8P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-06-05, p. 8P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-10-25, p. 6P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-11-29, p. 6P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1938-12-27, p. 8P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1939-01-27, p. 8P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1939-06-09, p. 10P.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1939-11-19, n.p.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1941-10-17, n.p.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1942-04-18, n.p.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1942-05-30, n.p.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1942-12-24, n.p.

L'Auto-vélo : automobilisme, cyclisme, athlétisme, yachting, aérostation, escrime, hippisme / dir. Henri Desgranges. 1943-10-07, n.p.

Le Cri du peuple de Paris, 13 décembre 1941, p. 2.

Le Cri du peuple de Paris, 18 juin 1942, p. 2.

Le Cri du peuple de Paris, 19 mai 1944, p. 2.

Le Cri du peuple de Paris, 21 mai 1942, p. 2.

Le Cri du peuple de Paris, 24 octobre 1941, p. 2.

Le Droit de vivre, 15 octobre 1951, p. 2.

Le Droit de vivre, 1er décembre 1948, p. 2.

Le Figaro, 12 juin 1936, p. 5.

Le Figaro, 17 janvier 1932, p. 6.

Le Figaro, 18 octobre 1936, p. 5.

Le Figaro, 26 octobre 1934, p. 6.

Le Figaro, 27 octobre 1939, p. 1.

Le Figaro, 7 juillet 1938, p. 4.

Le Jour, 14 septembre 1935, p. 6.

Le Jour, 16 décembre 1941, p. 2.

Le Jour, 17 mai 1939, p. 6.

Le Jour, 17 mars 1938, p. 6.

Le Jour, 18 décembre 1938, p. 6.

Le Jour, 1er février 1939, p. 6.

Le Jour, 20 décembre 1941, p. 2.

Le Jour, 20 mars 1936, p. 9.

Le Jour, 21 janvier 1935, p. 6.

Le Jour, 24 avril 1937, p. 6.

Le Jour, 28 octobre 1941, p. 2.

Le Jour, 8 novembre 1936, p. 4.

Le Journal, 17 septembre 1932, p. 7.

Le Journal, 8 mai 1939, p. 8.

Le Journal. 1924-10-03, p. 4.  
Le Journal. 1924-10-13, p. 4.  
Le Journal. 1924-10-27, p. 4.  
Le Journal. 1925-02-06, p. 4.  
Le Journal. 1925-05-14, p. 5.  
Le Journal. 1925-09-29, p. 4.  
Le Journal. 1925-11-01, p. 4.  
Le Journal. 1925-12-13, p. 4.  
Le Journal. 1926-07-14, p. 5.  
Le Journal. 1926-08-25, p. 4.  
Le Journal. 1926-12-06, n.p.  
Le Journal. 1927-09-16, p. 4.  
Le Journal. 1928-01-28, n.p.  
Le Journal. 1928-06-19, p. 1.  
Le Journal. 1928-10-01, n.p.  
Le Journal. 1929-11-15, p. 6.  
Le Journal. 1930-04-28, p. 4.  
Le Journal. 1930-07-11, p. 4.  
Le Journal. 1931-04-13, p. 4b.  
Le Journal. 1932-01-01, p. 4.  
Le Journal. 1932-03-11, p. 1.  
Le Journal. 1932-03-21, p. 4.  
Le Journal. 1932-09-17, p. 5.  
Le Journal. 1932-11-04, p. 6.  
Le Journal. 1932-12-10, p. 5.  
Le Journal. 1932-12-23, p. 5.  
Le Journal. 1933-03-17, p. 2.  
Le Journal. 1933-05-05, p. 6.  
Le Journal. 1933-12-15, p. 6.  
Le Journal. 1934-01-14, p. 6.  
Le Journal. 1934-07-05, p. 3.  
Le Journal. 1934-10-21, p. 4.  
Le Journal. 1935-02-22, p. 6.  
Le Journal. 1935-02-27, p. 6.  
Le Journal. 1935-10-18, p. 6.  
Le Journal. 1935-11-03, p. 2.  
Le Journal. 1935-11-12, p. 12.  
Le Journal. 1936-07-27, p. 2.  
Le Journal. 1936-10-19, p. 8.  
Le Journal. 1936-10-25, p. 12.  
Le Journal. 1936-12-09, p. 8.  
Le Journal. 1937-05-03, p. 8.  
Le Journal. 1937-08-21, p. 2.  
Le Journal. 1937-08-31, p. 2.  
Le Journal. 1937-09-22, p. 2.  
Le Journal. 1937-09-23, p. 3.  
Le Journal. 1937-12-11, p. 6.  
Le Journal. 1938-01-18, p. 6.  
Le Journal. 1938-03-20, p. 2.  
Le Journal. 1938-12-21, p. 2.  
Le Journal. 1939-04-09, p. 7.  
Le Journal. 1939-04-18, p. 7.  
Le Journal. 1939-05-08, p. 8.

Le Journal. 1939-05-29, p. 7.  
Le Journal. 1939-06-15, p. 8.  
Le Journal. 1939-06-18, p. 7.  
Le Journal. 1939-06-20, p. 6.  
Le Journal. 1940-04-06, p. 2.  
Le Journal. 1941-06-16, p. 2.  
Le Journal. 1941-07-14, p. 2.  
Le Journal. 1941-08-05, p. 4.  
Le Journal. 1941-08-08, p. 2.  
Le Journal. 1942-12-31, p. 4.  
Le Journal. 1943-08-29, p. 3.  
Le Matin, 10 juillet 1943, p. 1.  
Le Matin, 26 janvier 1935, p. 4.  
Le Ménestrel, 24 mai 1935, p. 6.  
Le Midi socialiste, 4 mai 1939, p. 3.  
Le Midi socialiste, 7 janvier 1939, p. 3.  
Le Monde illustré, 30 juin 1934, p. 9.  
Le Petit Journal, 29 décembre 1938, p. 8.  
Le Petit Journal, 30 décembre 1938, p. 4.  
Le Petit Journal, 4 décembre 1936, p. 6.  
Le Petit Marocain. 1936-01-03, p. 4.  
Le Petit Marocain. 1936-05-08, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1937-04-24, p. 6.  
Le Petit Marocain. 1937-05-16, p. 4.  
Le Petit Marocain. 1937-08-31, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1937-09-26, p. 2.  
Le Petit Marocain. 1938-01-26, p. 6.  
Le Petit Marocain. 1938-01-27, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1938-07-03, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1938-07-08, p. 7.  
Le Petit Marocain. 1939-04-11, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1939-04-12, p. 4.  
Le Petit Marocain. 1939-04-13, p. 5.  
Le Petit Marocain. 1941-12-25, p. 3.  
Le Petit Marocain. 1944-10-17, p. 2.  
Le Petit Marseillais, 11 novembre 1939, p. 2.  
Le Petit Marseillais, 31 décembre 1937, p. 8.  
Le Petit Marseillais, 31 juillet 1939, p. 4.  
Le Petit Marseillais, 4 septembre 1938, p. 2.  
Le Petit Parisien, 13 octobre 1933, p. 6. .  
Le Petit Parisien, 16 juin 1939, p. 8.  
Le Petit Parisien, 18 juillet 1939, p. 8.  
Le Petit Parisien, 19 août 1932, p. 5.  
Le Petit Parisien, 20 novembre 1931, p. 5.  
Le Petit Parisien, 23 juin 1939, p. 8.  
Le Petit Parisien, 24 avril 1939, p. 8.  
Le Petit Parisien, 5 mai 1939, p. 8.  
Le Petit Provençal, 11 février 1939, p. 4.  
Le Phare de la Loire, 12 février 1939, p. 6.  
Le Phare de la Loire, 5 février 1939, p. 4.  
Le Populaire, 7 janvier 1939, p. 8.  
Le Progrès de la Côte-d'Or, 23 février 1934, p. 4.  
Le Progrès de la Côte-d'Or, 4 septembre 1944, p. 1.

Le Radical. 1925-12-15, p. 3.  
 Le Radical. 1931-04-19, p. 7.  
 Le Régiment, 3 mai 1923, p. 5.  
 Le Régiment, 7 octobre 1920, p. 5.  
 Le Régiment, 8 janvier 1925, p. 5.  
 Le Sémaphore de Marseille, 13 janvier 1939, p. 3.  
 Le Sémaphore de Marseille, 24 novembre 1939, p. 2.  
 Le Sémaphore de Marseille, 28 octobre 1941, p. 4.  
 Le Temps, 11 juin 1938, p. 5.  
 Le Temps, 7 avril 1936, p. 5.  
 Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour". 06/10/1935, p. 4.  
 Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour". 09/02/1936, p. 5.  
 Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour". 12/08/1934, p. 7.  
 Les Dimanches de la femme : supplément de la "Mode du jour". 17/05/1936, p. 6.  
 Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme. 1920, pp. 18 et 32.  
 Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme. 1928-03, n.p.  
 Les Modes : revue mensuelle illustrée des Arts décoratifs appliqués à la femme. 1930-06, pp. 3 et 4.  
 Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie. 1934-01-27, p. 6.  
 Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie. 1934-11-03, n.p.  
 Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques : hebdomadaire d'information, de critique et de bibliographie. 1936-10-24, n.p.  
 Les Ondes : l'hebdomadaire de la radio. 1942-02-01  
 Les Ondes : l'hebdomadaire de la radio. 1942-09-13, n.p.  
 Les Spectacles d'Alger. Publication hebdomadaire.... 1935-12-25, p. 2.  
 Les Spectacles d'Alger. Publication hebdomadaire.... 1936-04-22, p. 2.  
 Les Spectacles d'Alger. Publication hebdomadaire.... 1937-08-04, p. 2.  
 Les Spectacles d'Alger. Publication hebdomadaire.... 1938-11-23, p. 2.  
 L'Œuvre. 1922-05-20, p. 4.  
 L'Œuvre. 1922-10-12, p. 7.  
 L'Œuvre. 1923-07-28, p. 6.  
 L'Œuvre. 1925-05-09, p. 5.  
 L'Œuvre. 1925-09-21, p. 5.  
 L'Œuvre. 1925-12-13, p. 5.  
 L'Œuvre. 1926-05-14, p. 6.  
 L'Œuvre. 1926-08-31, p. 5.  
 L'Œuvre. 1927-03-07  
 L'Œuvre. 1928-09-22, p. 5.  
 L'Œuvre. 1929-03-04, p. 7.  
 L'Œuvre. 1929-05-03, p. 7.  
 L'Œuvre. 1930-04-27, p. 6.  
 L'Œuvre. 1931-04-10, p. 5.  
 L'Œuvre. 1932-11-09, p. 6.  
 L'Œuvre. 1932-12-19, p. 6.  
 L'Œuvre. 1933-10-14, p. 6.  
 L'Œuvre. 1934-04-14, p. 8.  
 L'Œuvre. 1934-10-14, p. 6.  
 L'Œuvre. 1935-02-28, p. 7.  
 L'Œuvre. 1935-04-26, n.p.  
 L'Œuvre. 1935-10-07, p. 7.

L'Œuvre. 1935-10-12, p. 4.  
 L'Œuvre. 1935-11-27, p. 2.  
 L'Œuvre. 1935-12-10, p. 4.  
 L'Œuvre. 1936-10-23, p. 9.  
 L'Œuvre. 1936-11-24, n.p..  
 L'Œuvre. 1937-01-08, p. 6.  
 L'Œuvre. 1937-03-19, p. 9.  
 L'Œuvre. 1937-05-14, p. 6.  
 L'Œuvre. 1937-12-03, p. 9.  
 L'Œuvre. 1937-12-10, p. 9.  
 L'Œuvre. 1937-12-31, p. 7.  
 L'Œuvre. 1938-01-04, n.p.  
 L'Œuvre. 1938-01-10, p. 6.  
 L'Œuvre. 1938-01-18, p. 7.  
 L'Œuvre. 1938-12-30, p. 8.  
 L'Œuvre. 1939-02-07, p. 8.  
 L'Œuvre. 1939-02-09, p. 7.  
 L'Œuvre. 1939-05-31, p. 7.  
 L'Œuvre. 1939-06-14, p. 7.  
 L'Œuvre. 1940-02-04, p. 4.  
 L'Œuvre. 1940-03-29, p. 5.  
 L'Œuvre. 1940-04-02, p. 5.  
 L'Œuvre. 1940-04-09, p. 5.  
 L'Œuvre. 1940-05-01, n.p.  
 L'Œuvre. 1941-01-15, p. 4.  
 L'Œuvre. 1941-06-05, p. 2.  
 L'Œuvre. 1941-10-11, p. 4.  
 L'Œuvre. 1941-12-05, p. 4.  
 L'Œuvre. 1942-02-02, p. 4.  
 L'Œuvre. 1942-03-25, p. 7.  
 L'Œuvre. 1942-04-18, p. 7.  
 L'Œuvre. 1942-05-09, n.p.  
 L'Œuvre. 1942-05-23, n.p.  
 L'Œuvre. 1942-06-05, n.p.  
 L'Œuvre. 1942-09-23, n.p.  
 L'Œuvre. 1943-02-17, n.p.  
 L'Œuvre. 1943-06-02, pp. 2 et 4.  
 L'Œuvre. 1944-07-17, p. 2.  
 L'Ouest-Éclair. 1932-03-18, p. 5.  
 L'Ouest-Éclair. 1934-07-04, p. 13.  
 L'Ouest-Éclair. 1937-02-28, p. 4.  
 L'Ouest-Éclair. 1937-03-22, p. 4.  
 L'Ouest-Éclair. 1937-09-26, p. 2.  
 L'Ouest-Éclair. 1937-12-31, p. 4.  
 L'Ouest-Éclair. 1938-01-12, p. 6.  
 L'Ouest-Éclair. 1944-01-29, p. 2.  
 Lyrica : revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts. 1932-03, p. 2164.  
 Lyrica : revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts. 1933-05, p. 2365.  
 Lyrica : revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts. 1933-12, p. 2482.  
 Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1932-12-14, p. 12.  
 Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1932-12-28, p. 11.  
 Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1933-05-31, p. 8.  
 Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1933-10-18, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1934-01-17, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1935-03-06, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1935-10-16, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1935-12-18, p. 8.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1936-10-21, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1936-12-02, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1937-03-03, p. 14.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1937-05-12, p. 16.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1937-05-19, p. 11.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1937-07-21, p. 24.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1938-03-23, p. 16.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1938-04-06, p. 19.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1938-06-15, p. 17.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1938-12-28, p. 21.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1939-06-21, p. 20.

Marianne : grand hebdomadaire littéraire illustré. 1939-08-02, p. 21.

Marianne, 28 juin 1939, p. 21.

Marianne, 3 mars 1937, p. 14.

Office de tourisme et des congrès (Paris). Auteur du texte. La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris. 1929-03-08, p. 46.

Office de tourisme et des congrès (Paris). Auteur du texte. La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris. 1931-04-10, p. 32.

Office de tourisme et des congrès (Paris). Auteur du texte. La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris. 1934-05-11, p. 19.

Office de tourisme et des congrès (Paris). Auteur du texte. La Semaine à Paris : Paris-guide... : tout ce qui se voit, tout ce qui s'entend à Paris. 1936-04-03, p. 19.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1921-09-25, p. 3.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1921-12-02, p. 3.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1925-05-07, pp. 2 et 3.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1925-09-21, p. 2.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1925-12-12, p. 4.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1926-09-22, p. 4.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1927-03-05, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1928-06-16, p. 2.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1928-06-22, p. 2.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1928-09-11, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1928-09-21, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1928-09-23, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1929-10-24, p. 6.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1930-02-11, p. 6.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1930-04-26, p. 7.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1931-04-09, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1931-11-19, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-01-01, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-01-25, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-02-11, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-03-03, p. 6.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-03-18, p. 5.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-03-31, p. 6.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-08-11, p. 6.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1932-06-10, p. 3.

Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1933-05-15, p. 6.



Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-01-08, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-04-27, p. 5.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-06-15, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-06-22, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-07-27, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-07-30, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-08-01, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-08-06, p. 6.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-10-21, p. 3.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-10-23, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1939-11-10, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-01-13, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-01-20, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-01-30, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-04-09, p. 5.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-05-03, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1940-05-04, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-02-18, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-02-22, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-05-25, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-05-27, p. 4.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-06-06, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-06-08, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-06-11, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-07-02, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1941-10-19, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-01-13, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-01-18, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-03-21, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-03-27, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-06-05, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-10-17, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1942-12-29, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1943-06-07, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1943-10-03, p. 2.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1943-12-24, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1944-01-28, n.p.  
 Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi / dir. Maurice de Waleffe. 1944-01-29, n.p.  
 Paris-municipal : défense des droits de Paris / rédacteur en chef : Henri Lebon. 1941-08-10, n.p.  
 Paris-municipal : défense des droits de Paris / rédacteur en chef : Henri Lebon. 1943-12-24, n.p.  
 Paris-municipal : défense des droits de Paris / rédacteur en chef : Henri Lebon. 1944-05-14, n.p.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 11 septembre 1951, p. 6.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 11 septembre 1966, p. 13.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 14 novembre 1952, p. 2.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 14 septembre 1966, p. 9.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 17 avril 1953, p. 1.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 17 janvier 1954, p. 6.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 18 février 1951, p. 4.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 19 décembre 1952, p. 6.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 1er avril 1970, p. 3.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 1er octobre 1949, p. 2.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 2 août 1969, p. 15.  
 Paris-presse, L'Intransigeant, 2 mars 1950, p. 8.

Paris-presse, L'Intransigeant, 2 septembre 1954, p. 10.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 2 septembre 1966, p. 16.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 20 juillet 1950, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 20 septembre 1953, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 21 août 1953, p. 8.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 21 février 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 21 janvier 1953, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 21 octobre 1950, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 21 septembre 1966, p. 5.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 22 novembre 1952, p. 2.  
Paris-Press, L'Intransigeant, 23 avril 1952, p. 1.  
Paris-presse, L'intransigeant, 24 avril 1952, p. 2.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 24 décembre 1949, p. 2.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 25 décembre 1949, p. 1.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 25 juillet 1948, p. 2.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 26 avril 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 26 septembre 1954, p. 7.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 27 février 1951, p. 8.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 27 septembre 1951, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 28 janvier 1950, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 28 mars 1970, p. 19.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 29 janvier 1954, p. 1.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 29 janvier 1954, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 29 octobre 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 3 juillet 1953, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 30 janvier 1966, p. 11.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 30 novembre 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 30 octobre 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 31 juillet 1948, p. 2.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 4 octobre 1953, p. 4.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 4 octobre 1966, p. 3.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 5 janvier 1966, p. 12.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 5 janvier 1966, p. 16.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 7 septembre 1954, p. 7.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 8 avril 1952, p. 7.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 8 janvier 1950, p. 2.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 8 janvier 1952, p. 6.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 8 novembre 1969, p. 3.  
Paris-presse, L'Intransigeant, 9 janvier 1952, p. 6.  
Paris-soir. 1924-01-18, p. 5.  
Paris-soir. 1924-05-29, p. 2.  
Paris-soir. 1924-09-19, p. 5.  
Paris-soir. 1925-01-29, p. 2.  
Paris-soir. 1925-09-20, p. 2.  
Paris-soir. 1925-10-30, p. 2.  
Paris-soir. 1928-09-22, p. 2.  
Paris-soir. 1929-03-01, p. 5.  
Paris-soir. 1929-03-04, p. 2.  
Paris-soir. 1929-05-03, p. 2.  
Paris-soir. 1929-12-16, p. 2.  
Paris-soir. 1930-04-27, p. 5.  
Paris-soir. 1930-06-08, p. 4.  
Paris-soir. 1930-08-02, p. 4.

Paris-soir. 1932-01-02, p. 5.  
Paris-soir. 1932-02-20, p. 6.  
Paris-soir. 1932-03-18, p. 6.  
Paris-soir. 1932-07-27, p. 2.  
Paris-soir. 1932-10-29, p. 9.  
Paris-soir. 1933-04-15, p. 8.  
Paris-soir. 1933-04-23, p. 6.  
Paris-soir. 1933-10-18, p. 6.  
Paris-soir. 1933-10-19, p. 12.  
Paris-soir. 1933-12-30, p. 8.  
Paris-soir. 1934-01-08, p. 4.  
Paris-soir. 1934-03-22, p. 3.  
Paris-soir. 1934-05-12, p. 8.  
Paris-soir. 1934-05-18, p. 9.  
Paris-soir. 1934-06-20, p. 12.  
Paris-soir. 1934-06-23, p. 3.  
Paris-soir. 1934-07-04, p. 3.  
Paris-soir. 1934-08-11, p. 6.  
Paris-soir. 1935-01-10, p. 6.  
Paris-soir. 1935-01-22, p. 6.  
Paris-soir. 1935-02-20, p. 6.  
Paris-soir. 1935-02-27, p. 8.  
Paris-soir. 1935-11-16, p. 8.  
Paris-soir. 1935-11-17, p. 6.  
Paris-soir. 1935-11-21, p. 8.  
Paris-soir. 1935-12-08, p. 5.  
Paris-soir. 1936-01-04, p. 8.  
Paris-soir. 1936-02-28, p. 9.  
Paris-soir. 1936-03-07, p. 10.  
Paris-soir. 1936-03-25, p. 8.  
Paris-soir. 1936-04-02, p. 9.  
Paris-soir. 1936-08-15, p. 9.  
Paris-soir. 1936-08-27, p. 8.  
Paris-soir. 1936-10-07, p. 10.  
Paris-soir. 1936-10-16, p. 10.  
Paris-soir. 1936-11-05, p. 4.  
Paris-soir. 1936-11-27, pp. 10 et 12.  
Paris-soir. 1937-04-27, p. 11.  
Paris-soir. 1937-06-22, p. 13.  
Paris-soir. 1937-06-26, p. 13.  
Paris-soir. 1937-12-06, p. 7.  
Paris-soir. 1937-12-07, p. 11.  
Paris-soir. 1938-03-17, p. 13.  
Paris-soir. 1938-04-09, p. 8.  
Paris-soir. 1938-04-21, p. 11.  
Paris-soir. 1938-07-04, p. 5.  
Paris-soir. 1938-11-26, p. 12.  
Paris-soir. 1938-12-07, p. 10.  
Paris-soir. 1938-12-08, p. 10.  
Paris-soir. 1938-12-10, p. 12.  
Paris-soir. 1938-12-11, p. 10.  
Paris-soir. 1938-12-19, p. 7.  
Paris-soir. 1938-12-22, p. 8.

Paris-soir. 1938-12-30, p. 8.  
 Paris-soir. 1938-12-31, p. 11.  
 Paris-soir. 1939-01-09, p. 2.  
 Paris-soir. 1939-02-06, p. 7.  
 Paris-soir. 1939-04-07, p. 10.  
 Paris-soir. 1939-04-19, p. 8.  
 Paris-soir. 1939-05-13, p. 12.  
 Paris-soir. 1939-06-06, p. 8.  
 Paris-soir. 1939-06-13, p. 8.  
 Paris-soir. 1939-06-14, p. 9.  
 Paris-soir. 1939-07-09, p. 8.  
 Paris-soir. 1939-07-26, p. 10.  
 Paris-soir. 1939-08-06, p. 8.  
 Paris-soir. 1939-10-24, p. 2.  
 Paris-soir. 1940-01-31, p. 2.  
 Paris-soir. 1940-12-31, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-02-23, p. 3.  
 Paris-soir. 1941-05-02, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-05-27, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-06-13, p. 1.  
 Paris-soir. 1941-07-11, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-10-08, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-10-20, p. 2.  
 Paris-soir. 1941-12-19, p. 2.  
 Paris-soir. 1942-02-19, n.p.  
 Paris-soir. 1942-02-27, pp. 4-5.  
 Paris-soir. 1942-03-26, n.p.  
 Paris-soir. 1942-06-06, p. 2E.  
 Paris-soir. 1942-09-22, p. 2E.  
 Paris-soir. 1943-02-26, p. 2E.  
 Paris-soir. 1943-05-31, p. 2E.  
 Paris-soir. 1943-10-04, p. 2E.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1920-09-03, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1922-05-20, p. 2.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1922-09-23, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1925-01-29, p. 8.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1925-05-08, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1925-09-20, p. 8.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1926-05-14, p. 2.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1927-03-20, p. 3.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1928-01-28, p. 3.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1928-09-22, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1929-03-05, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1929-05-03, p. 8.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1930-12-23, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1931-04-10, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-01-01, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-01-02, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-06-25, p. 2.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-08-12, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-09-17, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1932-12-06, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1933-04-14, p. 4.

Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1933-10-14, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1934-04-05, p. 10.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1934-05-11, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1934-05-18, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1934-05-24, p. 7.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1935-05-18, p. 9.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1935-06-16, p. 2.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1935-06-15, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1935-06-29, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1936-03-15, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1936-04-03, p. 7.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1936-08-21, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1936-11-05, p. 8.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-01-12, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-02-07, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-05-03, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-09-26, p. 2.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-11-19, p. 10.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1937-11-20, p. 10.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1938-03-20, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-01-07, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-01-29, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-04-07, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-06-16, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-06-18, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-06-21, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-06-28, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-08-02, p. 6.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1939-08-21, p. 5.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1942-03-16, p. 4.  
 Parti social français. Auteur du texte. Le Petit journal. 1942-11-10, p. 3.  
 Pour vous, 10 avril 1940, p. 8.  
 Pour vous, 11 février 1932, p. 12.  
 Pour vous, 12 juillet 1939, p. 4.  
 Pour vous, 12 septembre 1935, p. 8.  
 Pour vous, 13 mars 1940, p. 5.  
 Pour vous, 14 juin 1939, p. 6.  
 Pour vous, 15 juin 1933, p. 7.  
 Pour vous, 16 octobre 1930, p. 7.  
 Pour vous, 17 août 1938, p. 8.  
 Pour vous, 17 avril 1940, p. 2.  
 Pour vous, 18 janvier 1939, p. 10.  
 Pour vous, 19 avril 1939, p. 7.  
 Pour vous, 2 août 1939, p. 10.  
 Pour vous, 2 août 1939, pp. 10 et 11.  
 Pour vous, 21 décembre 1933, p. 8.  
 Pour vous, 21 décembre 1938, p. 6.  
 Pour vous, 22 mai 1940, p. 4.  
 Pour vous, 25 octobre 1939, p. 2.  
 Pour vous, 28 janvier 1932, p. 12.  
 Pour vous, 28 juin 1939, pp. 2 et 10.  
 Pour vous, 29 mai 1940, p. 9.  
 Pour vous, 3 décembre 1933, p. 3.

Pour vous, 3 mai 1939, p. 10.  
Pour vous, 4 janvier 1939, p. 10.  
Pour vous, 4 mars 1937, p. 5.  
Pour vous, 4 octobre 1939.  
Pour vous, 7 décembre 1938, p. 9.  
Qui ?, 16 octobre 1950, p. 2.  
Qui ?, 20 novembre 1950, p. 2.  
Regards. 1935-11-21, n.p.  
Regards. 1938-11-03, pp. 8-9.  
Regards. 1938-12-08, p. 16.  
Regards. 1938-12-29, p. 16.  
Regards. 1939-06-22, p. 30.  
Regards. 1939-06-29, p. 27.  
Secours rouge international. Section française. Auteur du texte. La Défense : organe de la Section française du Secours rouge international. 1939-03-03, p. 4.  
Secours rouge international. Section française. Auteur du texte. La Défense : organe de la Section française du Secours rouge international. 1946-06-21, p. 8.  
Secours rouge international. Section française. Auteur du texte. La Défense : organe de la Section française du Secours rouge international. 1949-01-07, n.p.  
Syndicat des fabricants de soieries de Lyon. Auteur du texte. La Soierie de Lyon : organe du Syndicat des fabricants de soieries de Lyon. 1933-02, p. 7.  
Syndicat des fabricants de soieries de Lyon. Auteur du texte. La Soierie de Lyon : organe du Syndicat des fabricants de soieries de Lyon. 1934-04, p. 111.  
Tropiques, 1er février 1950, p. 52.

# Table des matières

Introduction .....	2
1. Cadre théorique .....	5
1.1. <i>Star studies</i> : les pionniers .....	5
1.2. <i>Star studies</i> : deux approches possibles .....	5
1.2.1. L'approche industrielle .....	6
1.2.2. L'approche socio-culturelle.....	8
1.3. Richard Dyer et Ginette Vincendeau : la star et son pouvoir réconciliateur .....	8
2. État de la question.....	10
2.1. Les écrits biographiques et autobiographiques .....	10
2.2. Les écrits scientifiques .....	11
2.2.1. David Aldstadt et la question de la paternité cinématographique .....	11
2.2.2. Hervé Picherit : la revalorisation artistique d'Arletty .....	14
2.2.3. Keith Reader : la question du genre .....	14
2.2.4. Ellen Pullar : Arletty et le trope de la femme moderne.....	15
3. La persona d'Arletty au cours des années trente.....	21
3.1. L'image médiatique d'Arletty dans les années trente .....	27
3.1.1. Intellectualisme, excentricité, anti-domesticité : les trois caractéristiques associées à Arletty, et relevées par Ellen Pullar, dans la presse des années trente. ....	34
3.1.1.1. L'intellectualisme.....	36
3.1.1.2. L'excentricité .....	41
3.1.1.3. L'anti-domesticité .....	48
3.2. Les rôles d'Arletty dans les années trente.....	53
3.2.1. Arletty, incarnation de la poule ou de la femme moderne ?.....	53
3.2.1.1. <i>Un chien qui rapporte</i> .....	54
3.2.1.2. <i>Enlevez-moi</i> .....	60
3.2.1.3. <i>Un soir de réveillon</i> .....	64
3.2.2. Arletty, une ingénue farfelue ?.....	69
3.2.2.1. <i>Aventure à Paris</i> .....	70
3.2.2.2. <i>Messieurs les ronds-de-cuir</i> .....	75
3.2.3. Arletty, épouse et femme divorcée.....	79
3.2.3.1. <i>Mais n'te promène donc pas toute nue</i> .....	79
3.2.3.2. <i>Si tu m'aimes/Mirages</i> .....	80
3.2.3.3. <i>La Chaleur du sein</i> .....	81
3.2.4. Arletty et les rôles négatifs.....	83
3.2.4.1. <i>La Garçonne</i> .....	83
3.2.4.2. <i>Le Petit chose</i> .....	85
3.2.5. Arletty, femme active et indépendante financièrement.....	86

3.2.5.1. <i>Pension Mimosas</i> .....	86
3.2.5.2. <i>Désiré</i> .....	87
3.2.6. Quelques rôles anecdotiques .....	88
3.2.6.1. <i>Amants et Voleurs</i> .....	88
3.2.6.2. <i>Les Perles de la Couronne</i> .....	89
3.2.6.3. <i>Faisons un rêve</i> .....	89
3.3. Le jeu.....	91
3.3.1. La formation d'Arletty .....	91
3.3.2. La politique d'actrice d'Arletty .....	91
3.3.2.1. La voix et le langage .....	92
3.3.2.2. Le visage, le maquillage et les cheveux .....	94
3.3.2.3. Les Yeux .....	95
3.3.2.4. Le sourire .....	96
3.3.2.5. Le corps et les gestes .....	96
Conclusion .....	99
Bibliographie.....	101
Biographies .....	101
Autobiographies .....	101
Articles de presse .....	101
Ouvrages et articles scientifiques en lien avec les stars et le star-système .....	105
Ouvrages sur les acteurs français .....	106
Ouvrages au sujet de la représentation de la femme dans le cinéma français.....	106
Ouvrages et articles au sujet de la voix d'Arletty .....	106
Ouvrages au sujet de la collaboration entre Marcel Carné et Arletty .....	106
Articles scientifiques et thèses au sujet d'Arletty .....	107
Annexes.....	108
Biographie .....	108
Filmographie .....	112
Théâtrographie .....	117
Journaux consultés sur <i>Gallica</i> et <i>Retronews</i> .....	121

