



**HAL**  
open science

## De Douglas Fairbanks à Jean-Paul Belmondo : généalogie d'un style

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

Christel Taillibert. De Douglas Fairbanks à Jean-Paul Belmondo : généalogie d'un style. Cynos, 2011, Généalogies de l'acteur au cinéma – Échos, influences, migrations, 27 (2). halshs-02187581

**HAL Id: halshs-02187581**

**<https://shs.hal.science/halshs-02187581>**

Submitted on 18 Jul 2019

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

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

## De Douglas Fairbanks à Jean-Paul Belmondo : généalogie d'un style

- Christel Taillibert -

La construction, film après film, de l'image d'un acteur est un processus complexe, multifactoriel, dont il ne contrôle somme toute que partiellement la finalité. Interrogeant la question de filiation, nous nous attacherons à mettre en évidence les caractéristiques d'un prototype d'acteur, particulièrement bien représenté par deux figures emblématiques de l'histoire du cinéma, Douglas Fairbanks et Jean-Paul Belmondo. N'appartenant ni à la même époque, ni à la même sphère géographique, il conviendra de dépasser les aléas purement conjoncturels liés aux modes spécifiques de production, pour s'attacher à la *persona* de ces deux stars, à la façon ils sont parvenus à donner corps à un type<sup>1</sup> qui trouva des résonances auprès des spectateurs américains des années 10 et 20, comme du public français des années 60 et 70. C'est donc dans le sens d'une « anthropologie de l'incarnation » (Amiel 9) que nous envisageons cette confrontation, les différents opus de leur filmographie n'entretenant que de rares points communs.

### L'énergie de l'optimisme

Le premier point à retenir concerne l'énergie débordante, incontrôlable, déployée par ces deux acteurs, laquelle constitue le carburant de leurs films. « *Jouer, selon ce que suggèrent ces films, n'est pas un exercice merveilleux de rythme et d'ingéniosité (...) mais l'expression visible de la jeunesse et de l'énergie* » (Marantz-Cohen 97) : l'énergie, modalité centrale de la performance d'acteur, constitue ici une fin en soi, et comme nombre d'éléments constitutifs de la *persona* de ces comédiens, caractérise l'individu avant d'irradier leur présence à l'écran. Fairbanks (*Cinéa-Ciné pour tous*, cité par Ford 167) expliquait ainsi la genèse de son personnage filmique : « *Au théâtre, puis dans mes films, je m'en suis remis pour une grande part à ma personnalité ; c'était logique et nécessaire. Je jouais un jeune homme insouciant, gai, primesautier* ». Quant à Belmondo, il affirmait que son jeu partait de ses pulsions, de son caractère, de sa spontanéité (Vincendeau 19). Cette énergie sans faille constituait pour les spectateurs une émulation formidable, alimentant leur propre imaginaire : « *Ils nous enseignent l'activité féconde, la hardiesse, le sang-froid, nous détournent de l'apathie, de la morne routine, de la résignation passive et fataliste ou de l'accablement stérile dans l'adversité* » (Coustet, cité par Ford 8).

En découle un autre élément fondamental de la *persona* de ces acteurs : l'optimisme, la bonne humeur, la joie de vivre. Comme le rappelle Chaplin (241) dans ses mémoires, « *ce n'était pas pour rien que Douglas s'était gagné l'amour du public. L'esprit de ses films, leur optimisme sans faille étaient fort au goût des Américains et d'ailleurs au goût du monde*

---

<sup>1</sup> G. Vincendeau (2008, 10-11) évoque trois facteurs constitutifs de la *persona* d'une star : le jeu à l'écran, son identité en tant qu'individu et son type de personnage.

entier. Il avait un magnétisme, un charme, un enthousiasme sincère et enfantin qu'il savait rendre sensibles au public ». À l'écran, son optimisme triomphant relègue chaque épreuve à l'état d'accrocs minimes – d'où la célèbre anecdote selon laquelle Fairbanks, découvrant le Grand Canyon, aurait déclaré, désappointé : « *Je ne pourrai pas le sauter...* » (Marantz-Cohen 102). Belmondo, en son temps, impose à l'écran le même type de héros, invariablement convaincu de sa capacité à vaincre l'adversité.

Cette énergie se traduit visuellement par un recours au mouvement comme matière première de l'art cinématographique. Pour Ramsaye (cité par Cristalli 28), « *Fairbanks semblait suivre l'idée selon laquelle, puisque le cinéma était mouvement, il fallait soi-même être toujours en mouvement* ». D'où cette forte impression laissée par la circulation, fluide et incessante du corps de l'acteur dans le décor qui, comme le suggère Clair (56), évoque la féerie d'un ballet : « *Jugez Robin des Bois comme vous jugeriez un ballet, une féerie. (...) Ne vous attachez qu'à la perfection des mouvements, du mouvement : le cinéma a été créé pour l'enregistrer* ».

Le jeu de Belmondo, lui aussi, est caractérisé par « *le déploiement dynamique de son corps à l'écran* » (Vincendeau 183). Le mouvement constitue la matière artistique même de ses films, intégrant le plus souvent une dimension chorégraphique. Comme l'écrit Trémois (cité par Brassart 114) à propos de *l'Homme de Rio*, « *Il court pour le plaisir de courir. Ce qui compte, ce n'est pas pourquoi il court, c'est la grâce de la démarche* ». Courses frénétiques, sauts insensés, permettent aux deux acteurs de repenser l'espace scénique, véritable terrain de jeu propre à accueillir l'exubérance de leurs évolutions. « *Il ne pourfend jamais un seul homme s'il y en a six à pourfendre à la place, il ne quitte jamais une pièce par la porte s'il y a une fenêtre ou un toit à proximité, il ne contourne jamais un objet (y compris les êtres humains) s'il peut sauter par-dessus* » (cité par Ford 89), écrit le chroniqueur du *New York Times* résumant le plaisir engendré par la démultiplication de cette énergie à l'écran.

Cette mobilité incessante était le résultat de réelles capacités athlétiques, issues de pratiques sportives intenses. Fairbanks passait ses journées à jouer au tennis, au golf, à boxer ou à parcourir la campagne à cheval, et bénéficiait d'une salle de sport au sein même de ses studios. Cet entraînement quotidien, presque obsessionnel, faisait de lui un athlète complet, aussi souple que puissant, champion dans de nombreuses disciplines : « *Pour Zorro et Les Trois Mousquetaires, Fairbanks avait atteint à l'escrime le niveau d'un champion sportif. Pour Robin des Bois, il s'était initié au tir à l'arc. Pour Don Q. (...), il était devenu tellement habile au maniement du fouet qu'il pouvait s'en servir pour ôter la cigarette des lèvres de ses ennemis stupéfaits* » (Robinson 24). On retrouve le même type de rapport au corps chez Belmondo, lui-même sportif éprouvé. Boxeur depuis l'âge de 15 ans, il s'adonne lui aussi à des séances quotidiennes de mise en forme, qui lui permettent d'atteindre des capacités physiques dignes d'un sportif de haut niveau.

Ces performances sont la condition nécessaire à la réalisation par les acteurs de leurs propres cascades, autre élément fondamental de leur *persona*. Belmondo développe, dès *Cartouche* (1961), une véritable passion pour l'art de la cascade, laquelle exultera à partir de *l'Homme de Rio* (1963) pour devenir une constante au cours des deux décennies suivantes. Travaillant avec de grands spécialistes – Gil Delamare, Rémy Julienne -, il réalise, en souplesse, les tours

de force les plus insensés. Fairbanks était de la même veine, et s'amusa à mettre ses capacités athlétiques au service des acrobaties les plus folles. Même s'il semble que quelques uns des numéros parmi les plus périlleux étaient confiés à des cascadeurs professionnels (Richard Talmadge, en particulier), il était notoire qu'il réalisait lui-même la plus grande partie des prouesses qui émaillent ses œuvres.

Grâce à ces cascades, l'énergie de l'optimisme déployée à l'écran va se doubler d'une spectacularisation de leurs films, expliquant l'existence d'un autre qualificatif central de leur *persona* : l'authenticité. En effet, ces saisissantes cascades rapprochent ces stars de leur public, sensible au risque pris, pour lui, au nom du spectacle. Guy Daussois (cité par Brassart 120) écrit ainsi, à propos de *l'Homme de Rio* : « *Le film doit également beaucoup à Jean-Paul Belmondo qui a vaillamment payé de sa personne : ses prouesses, car il s'agit véritablement de prouesses demandant un courage moral et physique solide, feront passer le frisson dans les rangs des spectateurs. On y croit parce que, dans ce film, on ne triche pas* ».

### Des héros chevaleresques

Parmi les autres caractéristiques se greffant sur cette première qualification de leur *persona*, on peut citer le caractère profondément chevaleresque des personnages interprétés par ces deux acteurs, des héros braves, courageux, généreux, mus par une volonté irréprouvable de lutter contre le mal, répondant au propre imaginaire de ces acteurs : « *J'admire les vertus chevaleresques, le sens de l'honneur – le courage – la fierté et le don de soi* » écrit ainsi Belmondo (115). Comme en écho à cette profession de foi, les rôles qui vont forger son image au cours des vingt années suivantes semblent répondre trait pour trait à ces caractéristiques. « *Belmondo incarne des héros solitaires qui réalisent d'héroïques exploits physiques ou imposent leur propre justice à des criminels ou à des institutions corrompues* » (Vincendeau 178). Un chevalier moderne, donc, un « *mousquetaire de l'impossible* » (Chavet, cité par Brassart 120) luttant contre le mal, certes, mais en solo, selon des méthodes parfois peu orthodoxes. Même en tant que policier, il demeure un *marginal*, un *solitaire*, un indompté dont on ne sait pas toujours s'il est du côté des flics ou des voyous, mais invariablement fidèle à sa propre morale, à l'idée qu'il se fait du bien et du mal.

Le même penchant vindicatif caractérise les héros, tout aussi chevaleresques, interprétés par Fairbanks. Déjà à la *Triangle*, il incarnait un Américain moyen parvenant, à force de détermination et de bravoure à sortir victorieux des situations les plus rocambolesques. Il renforça ce trait dans la seconde partie de sa carrière, incarnant des héros populaires chevaleresques : Zorro, D'Artagnan, Robin des Bois, Don Q, le Gaucho, sont des personnages intrépides, effrontés, zélés dans l'insubordination. « *On ne résiste pas à cet acteur qui est l'expression la plus parfaite des héros chevaleresques* » écrivait Nardy (cité par Ford 101) à l'occasion de la sortie de *Robin des bois*. Cette image parfaite du chevalier sans peur et sans reproche semble ainsi rencontrer, à toutes époques, un écho sensible auprès du public, écho dont Fairbanks et Belmondo ont clairement mesuré la portée en composant leurs personnages.

## Du romantisme à l'érotisme

Alors même qu'ils ne revêtent aucun des attributs spécifiques du jeune premier, les deux acteurs se sont aussi appuyés sur la nature profondément romantique de leur personnage, et ce malgré leur âge avancé lorsqu'ils acquièrent le statut de star de l'écran. Fairbanks a déjà plus de 30 ans lorsqu'il abandonne les planches pour signer un contrat avec la Triangle Compagny, et 46 lorsqu'il tourne son dernier film muet, *Le masque de fer*. Quant à Belmondo, s'il se fait un nom dès la sortie d'*À bout de souffle*, à 26 ans, il conservera son image de héros romantique jusqu'au milieu des années 80, alors quinquagénaire. Ce sont donc des hommes mûrs, sûrs d'eux et de leur charme, assumant pleinement leur virilité, qu'ils vont imposer à l'écran.

Par ailleurs, les deux acteurs sont caractérisés par un physique atypique, loin des canons de la beauté tels que le cinéma contribue à les promouvoir. Fairbanks, qui doit composer avec sa peau naturellement cuivrée<sup>2</sup>, a un visage plutôt massif, avec une tendance au double menton, qui ne le destinait pas à incarner une idole romantique. Le même constat s'applique à Belmondo - acteur que l'on surnommait d'ailleurs en Italie *Il brutto*, (*Le laid*) -, avec son nez aplati, ses lèvres épaisses, et son visage passablement irrégulier marqué par de profondes rides...

Leur charme s'expliquait donc autrement, en particulier par leur sourire éclatant, communicatif, qui transfigurait leur visage. Leurs corps, ensuite, dévoilaient, mis à nu, une impressionnante musculature, des épaules larges et solides, qui stimulaient un imaginaire érotique. Tous deux jouaient d'ailleurs copieusement la carte du séducteur, galant, clairement acquis à la cause féminine. Cette virilité était accentuée par le recours à certains accessoires renforçant le côté un peu sauvage, barbare, de leurs personnages : la cigarette (ou le cigare), mais aussi les armes, qui imposent l'image d'hommes pugnaces, combattifs, volontiers agressifs. Leur virilité s'alimente aussi d'un amour commun pour la vitesse : dans la vie comme à l'écran, Belmondo enchaîne les escapades à folle allure, dans de magnifiques voitures, tandis que Fairbanks vivait son amour de la vitesse au cours de longues et aventureuses chevauchées.

Ce mélange de romantisme et d'érotisme est ainsi basé sur un indéniable charme issu de leur belle assurance et de leur sourire radieux, allié à une solide évocation du mâle, jouissant de sa supériorité physique sur ses congénères, exhibant son corps musclé et agile à la fois, épanoui et un brin cabotin dans sa relation aux femmes, tout en jouant ironiquement de son sex-appeal.

## Des héros comiques

Le potentiel comique des deux acteurs transfigure par ailleurs constamment leur image et leur relation au public. Tous deux s'affirment très tôt comme d'illustres pitres. Fairbanks était ainsi connu et redouté pour les innombrables farces qu'il s'ingéniait à concocter, chez lui

---

<sup>2</sup> Dans un premier temps, l'acteur choisit de se grimer pour éclaircir sa peau, puis assume pleinement son hâle prononcé dans ses films de cape et d'épée.

comme au studio, où il faisait par exemple facétieusement usage d'une chaise électrique sur laquelle il faisait s'asseoir tout nouveau venu (Handock et Fairbanks 7). Au delà de ce tempérament plaisantin, Fairbanks fit du rire et de la joie de vivre une philosophie de vie, assez simpliste, certes, mais qui rencontra à l'époque un vaste assentiment populaire. Celle-ci est restituée assez fidèlement dans *The Habit of Happiness* (1916) où il incarne un homme convaincu de la capacité du rire à soigner tous les maux de la Terre. C'est à cette époque qu'il écrit le premier opus de *Laugh and Live*, dans lequel il explique : « *Il y a une chose dans ce bon vieux monde qui est absolument sûre : le bonheur est pour tous ceux qui s'efforcent d'être heureux, et ceux qui rient sont heureux* » (Fairbanks 3). L'immense succès de cette publication est fondamental pour comprendre l'image que l'acteur se construit auprès du public, celle d'un homme heureux, joyeux, farceur, mais aussi soucieux de transmettre ce bonheur à ses contemporains, dans un mouvement de philanthropisme mêlé de prosélytisme, son personnage à l'écran se voulant le médiateur de cette joie et de cette bonne humeur. « *Le rire de Doug est sa marque de fabrique. Il conclut toujours d'un éclat de rire ses évolutions acrobatiques : une sorte d'auto-hommage – le vainqueur se remet lui-même la couronne de laurier* » (Brandlmeier 41).

Cette attitude triomphante se retrouve trait pour trait dans le jeu développé par Belmondo : même en dehors de ses pures comédies, jusque dans ses polars les plus sombres, il conservera cette faculté à offrir un perpétuel contrepoint cocasse à toutes les situations auxquelles il est confronté, même les plus sanguinolentes, à travers les expressions outrancières de son visage, l'utilisation d'accessoires déplacés (le cigare en particulier), mais aussi l'abondance de réparties plaisantes et bien senties. Lui aussi, d'ailleurs, était un pitre redoutable : « *Dans la vie, en dehors de mon travail de comédien, je reste un Gugus. Je fais le clown à longueur de journée et passe mon temps à me mettre des chapeaux sur la tête ou à me travestir* » (Belmondo 87).

### Les fondements d'une immense popularité

La relation que ces deux stars entretenaient avec leur public révèle, elle aussi, de fortes similitudes. Tout d'abord, tous deux étaient immensément populaires. Fairbanks avait atteint une célébrité prodigieuse, sur son propre continent comme outre-Atlantique. Belmondo, lui aussi, est parvenu très rapidement à des niveaux de popularité inouïs<sup>3</sup> : plébiscité par le public pendant près de 30 ans, il devint en très peu de temps une authentique icône nationale. Son aura dépassait d'ailleurs les frontières françaises puisqu'il rencontra un grand succès en URSS, et reçut de nombreuses offres depuis Hollywood, qu'il déclina invariablement.

Les deux acteurs travaillèrent la dimension populaire de leur image, qu'ils envisageaient comme un but en soi : « *Je suis fier d'être une vedette populaire* », écrivait Belmondo (114). Ceci explique, d'un point de vue stratégique, leur choix commun de privilégier les films de genre, mais en accordant à leur production des budgets substantiels, de sorte à poursuivre des

---

<sup>3</sup> Voir le classement des stars françaises au box-office publié par *Le film français* : 4 septembre 1992 ; 29 octobre 1993 (Vincendeau 39).

objectifs artistiques sans oublier les impératifs commerciaux. À cette fin, tous deux devinrent rapidement maîtres de leur propre carrière, grâce à la création de structures de production dans lesquelles ils bénéficiaient du pouvoir décisionnaire. Fairbanks, qui participait invariablement à l'écriture du scénario de ses films (sous son propre nom ou usant du pseudonyme d'Elton Thomas), obtint le statut de producteur indépendant au sein de la *Famous Player Lasky*, et renforça son indépendance grâce à la création de la *United Artists*. Le succès du *Signe de Zorro*, premier film pour lequel il avait misé sur le déploiement de moyens très conséquents, confirma le bien-fondé du choix de la superproduction dans ce registre singulier. Ses ambitions croissantes et démesurées se traduisirent par la construction de décors titanesques (Robinson 22) et, pour *Le Pirate noir*, par le recours à un procédé de cinéma couleur très onéreux, le Technicolor bichrome.

La consécration inattendue de Belmondo par *À bout de souffle* aurait pu durablement associer son image au cinéma dit d'auteur, ce qui écartait cependant pour lui toute possibilité d'une grande popularité. Cette perspective ne lui ayant pas échappé, il continua de collaborer avec des auteurs reconnus (Melville, Godard, Truffaut...), mais acceptait parallèlement avec enthousiasme toutes les propositions qui lui étaient faites de la part de metteurs en scène très populaires comme Verneuil, de Broca ou Oury. En 1971, il créa sa propre société de production, la *Cérito Films*, à travers laquelle il continua de pratiquer une cohabitation heureuse entre cinéma populaire et cinéma d'auteur. Lui aussi travailla le versant spectaculaire de ses films, recourant volontiers à des décors exubérants et exotiques, tout en mettant à profit le format large du *CinémaScope* et la couleur.

La popularité des deux acteurs passe aussi par une volonté commune de se présenter comme des stars proches de leur public, d'où les surnoms très familiers de *Doug* et *Bébel*. Par ailleurs, ils travaillent le caractère familial de leurs films, l'un et l'autre s'attellant à entretenir dans les médias l'image de bons maris et pères de famille. « *Je mène une vie de famille que l'on a vantée dans tous les journaux et qui n'est pas simulée*, écrivait ainsi Belmondo (104). *Je vois mes parents très régulièrement et les tiens au courant de toutes mes activités et espérances* ». Cette image publique conforta largement et durablement sa popularité bon-enfant, malgré des écarts avérés à cette ligne de conduite. Fairbanks, lui aussi, communiqua largement à propos de la stabilité de sa situation familiale. La maison de Pickfair où il vivait avec Mary Pickford était présentée comme un havre de paix, de bonheur, stimulant l'image d'un homme fidèle en amour, loin des modes de vie corrompus associés aux studios hollywoodiens. La belle relation qu'il entretenait avec son fils, Douglas Fairbanks Jr., pourtant né de son précédent mariage avec Anna Beth Sully, renforça cette image d'un homme droit et responsable.

Ils cultivèrent aussi leur image de bons copains, fidèles en amitié. « *Je n'ai pris aucune habitude luxueuse et ai conservé mes plus vieux amis*, écrivait Belmondo (16). *Nous sortons toujours avec le même entrain qu'autrefois et mes nouveaux appartements ont gardé leur ambiance bohème d'hôtel où tout le monde peut venir dormir si le cœur lui en dit* ». Les fêtes organisées par Fairbanks dans sa luxueuse résidence hollywoodienne, ainsi que sa solide amitié avec Chaplin, conférait à l'acteur le même type d'image.

Ce capital sympathie contribua à engendrer un phénomène classique d'identification, en particulier auprès du *jeune* public masculin, l'idée de jeunesse étant intimement associée à la carrière des deux acteurs. Belmondo, avec *À bout de souffle*, devint du jour au lendemain une véritable icône incarnant les aspirations de la jeunesse française : « *J'étais tombé à point. La jeunesse se cherchait un héros tel que moi : décontracté, se foutant de l'élégance, les cheveux en bataille et ne se laissant pas marcher sur les pieds* » (Belmondo 67). Sa désinvolture, associée à une élocution goguenarde à la limite de l'arrogance, fit longtemps de lui un archétype de la jeunesse impudente, effrontée, associée à la Nouvelle Vague. Fairbanks, lui aussi, fut présenté comme '*the all-American boy*', « *celui avec lequel n'importe quel spectateur juvénile pouvait facilement s'identifier* » (« *La jeunesse montre le chemin* » 42), partageant avec Belmondo cette aisance, cette frivolité, cette irrévérence salutaire. Ce processus d'identification revenait à l'époque sous toutes les plumes. « *Quel jeune homme ne rêve des lauriers sportifs et amoureux de Douglas Fairbanks ?* » écrivait Arnoux (cité par « *La jeunesse montre le chemin* » 55), tandis que Brownlow (12) concédait : « *Il était le type d'homme que j'aurais voulu être adulte – fort comme un boxeur, agile comme un danseur, sans jamais imposer ses capacités athlétiques dont il ne se servait que lorsque cela était nécessaire* ». Conscient de l'impression que ses exploits sportifs exerçaient sur la jeunesse de son temps, l'acteur s'autorisa à offrir ses conseils aux jeunes, à travers diverses publications dont témoigne par exemple un numéro de *Match* de 1933 préfacé de la sorte : « *Le célèbre acteur de cinéma Douglas Fairbanks est un athlète remarquable. Nous commençons aujourd'hui la publication de ses conseils aux jeunes "La jeunesse montre le chemin", qui nous prouvent lumineusement comment le sport peut et doit former un homme...* » (« *La jeunesse montre le chemin* » 1).

Pour conclure, au regard des analogies caractérisant les *persona* de Fairbanks et Belmondo, tous deux semblent bien appartenir à la même famille d'acteurs, une famille qui survit aux mutations générationnelles, cinématographiques et sociétales, tout en s'adaptant aux contextes et exigences liés à leurs époques respectives. Et le fait que l'on puisse retrouver, aujourd'hui, chez des acteurs comme Jackie Chan, ce même type de caractéristiques tend à prouver que cette famille rencontre encore des échos favorables auprès du public contemporain.

#### Bibliographie :

AMIEL, Vincent *et al.* *L'acteur de cinéma : approches plurielles*. Rennes: PUR, 2007.

BELMONDO, Jean-Paul. *Trente ans et vingt-cinq films*. Paris, UGE, 1963.

BRANDLMEIER, Thomas, BROWNLOW, Kevin, CRISTALLI, Paola, ROBINSON, David. *Fairbanks, L'acrobatico sorriso*. Ancona (Italie): Cinegrafie, n°11, Transeuropa, 1998.

BRASSART, Alain. *Les jeunes premiers dans le cinéma français des années 60*. Paris: Cerf-Corlet, 2004.



CHAPLIN, Charles. *Histoire de ma vie*. Paris: Laffont, 1964.

CLAIR, René. *Réflexion faite*. Paris: Gallimard, 1951.

FAIRBANKS, Douglas. *Laugh and Live*. New York, Britton, 1917.

FAIRBANKS, Letitia, HANCOCK, Ralph. *Douglas Fairbanks – The Fourth Musketeer*. New York: Holt, 1953.

FORD, Charles. *Douglas Fairbanks ou la nostalgie de Hollywood*. Paris: France-Empire, 1980.

« La jeunesse montre le chemin », *Match* 336 (1933): 42-43.

MARANTZ COHEN, Paula. *Silent film & the Triumph of the American Myth*. Oxford: Oxford University, 2001.

VINCENDEAU, Ginette. *Les stars et le star-système en France*. Paris: L'Harmattan, 2008.