

Armel De Lorme

**Actrices
du Cinéma français**

1929~1944



D'Arletty à Kiki de Montparnasse

L'@ide-Mémoire

ARMEL DE LORME

ACTRICES

DU

CINÉMA FRANÇAIS

1929~1944

(D'ARLETTY À KIKI DE MONTPARNASSE)

avec la collaboration permanente de
STÉPHANE BOUDIN-MARGAILLAN

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays et sur tous types de supports.

© *Armel De Lorme, septembre 2018*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
AVERTISSEMENT RELATIF AUX FILMOGRAPHIES	19
232 ACTRICES : PORTRAITS ET FILMOGRAPHIES	27
INDEX ALPHABÉTIQUE	761
INDEX CHRONOLOGIQUE	765
TOPS/FLOPS	771
BIBLIOGRAPHIE – PREMIÈRE PARTIE : LES PORTRAITS (ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES, HISTORICIENS ET CRITIQUES)	773
BIBLIOGRAPHIE – DEUXIÈME PARTIE : LES ÉTATS CIVILS	785
BIBLIOGRAPHIE – TROISIÈME PARTIE : LES FILMOGRAPHIES	787
LES AUTEURS	789
GRATITUDES	795
CONTACTS ET LIENS UTILES	796

INTRODUCTION

Faisant suite à un premier unitaire paru en 2005, à deux sommes consacrées aux interprètes de Sacha Guitry (*Ceux de chez lui*, 2010 ; *Un monde fou*, 2012), et aux quatre premières tomes d'une collection « Acteurs & Actrices » visant à recenser les parcours, longs ou éphémères, de tous les comédiens ayant fréquenté de près ou de loin le Septième Art depuis 1908 (2014-2015), *Actrices du Cinéma français 1929-1944* est par le fait le huitième opus consacré par L'@ide-Mémoire aux artistes rayonnant ou ayant rayonné sur les écrans français.

Cet ouvrage s'est construit, au moment d'en établir un premier corpus alphabétique, qui a énormément évolué au fil des six mois qu'a nécessité sa rédaction, un peu en opposition – sinon en réaction – par rapport aux sommes – indispensables et ultra probantes – déjà publiées sur un thème voisin. Pour ne citer que lui, Raymond Chirat regretta, les vingt-cinq ou trente dernières années de sa longue existence durant, de n'avoir pu « tirer le portrait » qu'à un peu plus de deux cents comédiens des deux sexes, là où il aurait aimé pouvoir élargir sa palette à deux ou trois fois plus d'artistes. Son éditeur « historique » ne partagea pas ses vues.

D'où l'avantage, si la question doit encore se poser, d'être son propre éditeur et de ne devoir rendre de comptes à personne, si ce n'est à soi-même et à ses lecteurs (ce qui fait tout de même du monde à l'arrivée). Cette palette, que le cofondateur de l'Institut Lumière dut limiter aux premiers et grands seconds rôles du Cinéma hexagonal en Noir et Blanc, L'@ide-Mémoire l'a étendue en toute liberté à des profils un peu moins attendus que les sempiternelles « inoubliables » et autres « excentriques » : vedettes de l'écran « éphémères », comédiennes dites « de routine », météores, vétérantes du Muet, actrices dont l'activité sur les planches a occulté le parcours à l'écran, chanteuses devenues actrices par intermittence, troisièmes couteaux féminins et artistes de complément, artistes au destin singulier...

En résumé, le présent ouvrage a été pensé, voulu et rédigé, comme un hommage exhaustif aux comédiennes ayant exercé, dans la durée ou non, une activité récurrente au cours de ce qu'on a désormais coutume d'appeler l'« Âge d'Or du Cinéma français », soit une période de quinze ans courant des balbutiements du Parlant à la fin de l'Occupation. La décennie cinématographique 1929-1939 s'ouvre sur une Révolution sans précédent (cf. *infra*) et trouve sa conclusion dans un désastre à la fois historique et géopolitique. La période 1940-1944 conciliera, un peu au gré de circonstances dramatiques et avec les moyens du bord, continuité et rupture. Le Cinéma français de l'Occupation devra apprendre à se passer de bon nombre d'artistes (réalisateurs, producteurs, auteurs, acteurs) expatriés à seule fin de fuir des lois raciales de triste mémoire (Ophüls, Pabst, Siodmak, Seymour Neibenzahl, Marcel Dalio, Jean-Pierre Aumont) ou simplement désireux de poursuivre leur activité sous des cieux plus sereins et empestant moins le Vert-de-gris (Clair, Duvivier, Feyder, Renoir, Jean Gabin, Michèle Morgan, Françoise Rosay). Ce qui peut se comprendre dans les deux cas. Pour autant, le Cinéma français des années d'Occupation eut le mérite de révéler Bresson *cinéaste* ou Cocteau *scénariste-dialoguiste*, en même temps qu'il confirma dans le statut de vedettes à part entière – ou apporta la consécration, ou une forme de consécration à – Michèle Alfa, Gaby Andreu, Arletty, Blanchette Brunoy, Louise Carletti, Marie Déa, Suzy Delair, Micheline Francey, Jacqueline Gauthier, Odette Joyeux, Élina Labourdette, Mila Parely, Micheline Presle, Madeleine Robinson, Madeleine Sologne et Gaby Sylvia, toutes issues du cinéma de la décennie précédente, permit aux ex-jeunes premières Simone Renant et Renée Saint-Cyr de reconquérir le terrain perdu entre 1935 et 1939, et vit Bernard Blier, Lucien Coëdel, Marcel

Herrand, Fernand Ledoux, Robert Le Vigan, Jean Marais, François Périer, Noël Roquevert ou Louis Salou glisser insensiblement vers des emplois de plus en plus consistants au fil des ans. Comme il vit dans le même temps éclore, du jour au lendemain, les talents respectifs – perceptibles d’attaque – de Jacqueline Bouvier (future Jacqueline Pagnol), Maria Casarès, Danièle Delorme, Sophie Desmarets, Renée Faure, Claude Génia, Élina Labourdette, Giselle Pascal et Jacqueline Porel, Jean Desailly, Louis Jourdan, Georges Marchal, Paul Meurisse, Roger Pigaut, Serge Reggiani et Henri Vidal. Pour n’en citer – au choix – que quelques-unes ou quelques-uns !

Pourquoi les actrices, plutôt que les acteurs ? Affaire de goût et choix personnel, probablement. S’il faut absolument répondre à cette question, commençons par botter gentiment en touche : le volume consacré aux artistes de cinéma masculins des quinze premières années du Parlant est déjà sur les rails, et prêt à sortir à l’horizon du printemps 2019. D’autre part, un livre procède souvent – autant dire presque toujours – d’un désir sous-jacent, voire d’une vision. Nos désirs, nos visions, nous ont conduits spontanément, dans un premier temps, vers Annabella, Arletty, Casarès, Darrieux, Feuillère, Moreno, Popesco, Rosay, Simone Simon ou Betty Stockfeld, là où d’éminents confrères auraient, les yeux clos, vu prioritairement défiler les visages familiers de Baur, Berry, Blanchar, Boyer, Francen, Fresnay, Gabin, Le Vigan, Préjean, Raimu, Vanel... Une autre raison, là encore non négligeable nous ayant conduits à accorder la priorité aux actrices plutôt qu’aux acteurs, tient au fait que le cinéma Français des quinze premières années du Parlant a souvent permis – ou a *contrario* interdit – à ses comédiennes d’évoluer dans la durée, là où leurs camarades hommes ont eu, à quelques exceptions près (Gabin !), tout le loisir de se laisser couler – sans véritablement se renouveler – dans un emploi-type (parfois deux) prédéfini(s) par les producteurs et les metteurs en scène et validé(s) par le spectateur. Afin de « durer », les actrices les plus gâtées – entendre par là celles qui ont pu exercer leur vocation dans des conditions optimales – ont dû composer avec l’âge (éternel problème), la versatilité du spectateur, ou le simple fait qu’à talent ou niveau de jeu égaux, une actrice de cinéma se démode toujours un peu plus vite qu’un acteur... Or donc, compte tenu de ce qui a précédé, jamais – de toute son histoire – le Cinéma français n’aura compté autant de têtes d’affiches féminines qu’entre 1929 et 1939, quand bien même leur heure de gloire n’aurait duré, pour la majeure partie d’entre elles, que l’espace de quelques années.

1929-1944 : quinze ans. C’est le temps qu’il aura fallu à Danielle Darrieux pour passer du statut de « plus bel espoir du Cinéma français 1931 » à celui, confirmé film après film, de « plus grande actrice française de sa génération » (et peut-être, Paul Vecchiali ne nous démentira pas sur ce point), de « plus grande actrice française tout court ». C’est le temps qu’il aura fallu à Colette Darfeuil pour glisser des emplois de vamps inquiétantes et vénéneuses à ceux de vamps pour rire. C’est le temps qu’il aura fallu à Josette Day, starlette besogneuse mais acharnée, pour pouvoir enfin prétendre accéder aux grands premiers rôles sous la direction de metteurs en scène de la première importance. C’est le temps qu’il aura fallu à Edwige Feuillère pour asseoir d’abord, confirmer ensuite, sa cote au box-office et convaincre le spectateur qu’elle pouvait absolument tout jouer. C’est le temps qu’il aura fallu à Annabella pour passer des emplois de post-adolescentes à ceux de jeunes femmes, du statut de star du cinéma français à ceux de star à l’international, puis de star à l’international sans rôles. C’est enfin le temps qu’il aura fallu à l’exquise Arletty pour glisser du statut de « vedette américaine » aux génériques des films et sur leurs affiches publicitaires, à celui d’actrice la plus sollicitée et la mieux payée du cinéma français sur la période 1939-1944, là où sa camarade – et aînée de cinq ans seulement – Gina Manès était, selon un processus inverse et (hélas) irréversible, passée de celui de star la plus chère du cinéma des années 1920 à celui, nettement moins enviable, de semi-utilité contrainte à courir le cachet ou d’accepter jusqu’au moindre bout de figuration, comme le furent, vers la même époque, Génica Athanasiou ou Clara Tambour.

Qui mieux que Danielle Darrieux aura su personnifier avec autant de sincérité et de sens de la nuance le climat optimiste et inquiet des années 1930 ? Qui mieux qu'elle aura su passer si bien, sans solution de continuité, du rire aux larmes, une décennie durant, et visé l'excellence avec une énergie renouvelée et une intuition imparable, sous la houlette d'Anatole Litvak comme sous la direction de Decoin, qui lui fit cadeau de dix films dont huit absolus chefs-d'œuvre ? Le tout en attendant Autant-Lara, Mankiewicz, Duvivier, Guitry, Demy, Vecchiali, et, surtout Ophuls, rencontres fructueuses qui jalonnèrent la suite de sa carrière, la maturité approchant ou l'âge venu.

Le temps – quand bien même serait-elle morte centenaire, eut-il réellement prise sur Darrieux ? Paul Vecchiali, qui lui offrit sur le plateau la Françoise Canavaggia douloureuse mais droite dans ses escarpins d'*En haut des marches* (1982-1983), et continua à la fréquenter longtemps après le tournage toulonnais les ayant réunis plusieurs mois durant, ne cessa jamais de célébrer la jeunesse de son interprète occasionnelle et amie. Darrieux, en plus d'être une actrice incomparable, fut jusqu'au bout un pied-de-nez vivant au temps qui passe et qui fane les roses. Et si elle eut jamais, à l'instar des autres pensionnaires de *La Maison Tellier* (*Le Plaisir*, Max Ophuls, 1951), à regretter un jour son bras si dodu et sa jambe bien faite, force est de reconnaître qu'elle conserva intacte, jusqu'au bout, l'élégance suprême consistant à n'en point faire état.

Le parcours artistique, s'étant étalé sur pas loin de huit décennies entières, de Mademoiselle Darrieux, née un 1^{er} mai à Bordeaux, démarra presque accidentellement alors qu'elle venait d'entrer dans sa quatorzième année. Sa mère donnait des leçons de chant à Mary Serta, actrice raisonnablement en vue de la fin du Muet et du Parlant balbutiant. La comédienne l'informa que Wilhelm Thiele, sur le point de tourner *Le Bal*, inspiré du roman éponyme d'Irène Nemirowsky, était encore en quête d'une adolescente à la fois capable de jouer de la comédie et de chanter. Danielle passa l'audition, partagea pour son baptême du feu cinématographique l'affiche avec André Lefaur, Germaine Dermoz et Marguerite Pierry (on peut concevoir pires partenaires pour un premier film), fit montre d'un talent parfaitement en place sans jamais avoir fréquenté le moindre cours d'art dramatique, et n'eut besoin que d'une heure vingt montre en main de présence à l'écran pour ravir – et pour longtemps – le cœur du public.

L'année 1935 marque un double tournant dans la carrière, déjà fort bien remplie, de la jeune actrice. En l'espace de quelques mois, elle entame un long compagnonnage professionnel – il se poursuivra jusqu'en 1955 – avec Henri Decoin, qui deviendra rapidement son premier mari, et se voit choisie par Anatole Litvak pour prêter ses traits délicieux à la tendre Maria Vetsera, héroïne involontaire du drame de *Mayerling*. Le rôle constitua, d'une certaine manière, une rupture avec l'emploi-type qui avait été celui de Darrieux au cours des deux années précédentes. Après avoir personnifié, avec un talent rare, des donzelles aussi insupportables que jolies en quête de leur Prince Charmant, l'espace d'une dizaine de comédies plus prestes, enlevées et délicieuses les unes que les autres (*La Crise est finie*, Robert Siodmak, 1934 ; *Dédé*, René Guissart, id. ; *Quelle drôle de gosse*, Léo Joannon, 1935), elle s'appropriâ sans difficulté apparente un personnage plus dense, servi par une sensibilité à fleur de peau constante, mais dépourvu du moindre affect. Reine des

crises de nerfs à la demande, passée maître depuis longtemps dans l'art de trépigner, non moins experte dans celui de décocher à son partenaire un regard au choix enjôleur ou mouillé, ravi ou chaviré, elle s'imposa, à la seule faveur du rôle de Maria, comme l'actrice française de très loin la plus prometteuse de sa génération. Et les promesses furent tenues. Largement.

Decoin, qui, lors du tournage de la version française du *Domino vert* (1935) avait su détecter chez sa future épouse ce potentiel sidérant, lui permit de glisser des péronnelles exquises qui l'avaient vu se hisser vers les sommets du box-office, aux héroïnes de comédie oscillant en permanence entre humour et drame. Les rôles se firent plus complexes, elle en endossa la complexité avec une intelligence rare, personnifiant en l'espace de trois ans l'étudiante famélique, devenue manipulatrice par nécessité d'*Abus de confiance* (1937), la jeune épouse désillusionnée de *Retour à l'aube* (1938), l'apprentie-voleuse passant d'une école miteuse pour élèves-pickpockets aux réceptions d'ambassade les plus huppées, au hasard des pérégrinations – nombreuses – de *Battement de cœur* (1939), la jolie pensionnaire en fugue de *Premier Rendez-vous* (1941)...

La firme Continental, où, l'Occupation allemande venue, elle eut l'intelligence de ne pas s'attarder (*Caprices*, Léo Joannon, 1941 ; *La Fausse Maîtresse*, André Cayatte, 1942), lui fit grief de n'avoir pas joué – passé le regrettable voyage à Berlin – le jeu des Années Vert-de-gris, et l'on ne vit pas d'un très bon œil, en haut lieu, sa liaison notoire avec Porfirio Rubirosa, diplomate dominicain aux attributs notoires. La petite fiancée des Français fut assignée à résidence – à Megève, certes – jusqu'à la Libération, et peina durant deux ou trois ans, l'Allemand une fois bouté hors de France, à retrouver sa place de naguère à la tête du box-office, trustée depuis par ses camarades Odette Joyeux et Micheline Presle. Un temps abonnée aux comédies de routine (*Au Petit Bonheur*, Marcel L'Herbier, 1945) et aux drames coloniaux (*Bethsabée*, Léonide Moguy, 1947), elle ne s'en vit pas moins remise durablement en selle par la reine tragique de *Ruy Blas* (Pierre Billon, 1947), que suivirent immédiatement, dans un registre diamétralement opposé, la Marceline de Marcel Achard déjà personnifiée, à l'aube du Parlant, par Madeleine Renaud (*Jean de la Lune*, Marcel Achard, 1948), l'Amélie de Georges Feydeau jadis campée, avec moins de bonheur, par Renée Bartout, actrice oubliée depuis belle lurette (*Occupe-toi d'Amélie..!*, 1949).

L'espace de trois films, et la trentaine installée depuis peu, Darrieux rappela aux spectateurs de l'immédiat après-guerre, qu'elle pouvait absolument tout jouer, du drame classique au vaudeville le plus échevelé. Il n'en fallut pas davantage pour qu'elle se réimpose comme l'une des trois actrices les plus sollicitées de la première moitié de la décennie suivante, plus électique que Morgan, moins premier degré que Martine Carol. L'état de grâce dura jusqu'en 1955, et trouva son apogée dans trois collaborations successives avec Max Ophuls. À la bourgeoise viennoise de *La Ronde* (1950) succombant aux joies de l'adultère en compagnie d'un étudiant beau parleur, succédèrent la Madame Rosa du panneau central du *Plaisir* (1951) et, à niveau de jeu égal, la superficielle et pathétique *Madame de...* (1953), par elle conduite à des années-lumières de ce qu'était le personnage dans le roman éponyme, paru quelques années plus tôt, de Louise de Vilmorin, romancière dispensable. Vers la même époque, elle retourna en Amérique, où elle avait eu la présence d'esprit de ne pas s'attarder, lors d'un précédent séjour à la fin des années 1930, afin de répondre à l'invitation de Joseph L. Mankiewicz, à la recherche de sa comtesse idéale (*L'Affaire Cicéron*, 1951).

1951. Année mieux que faste dans le parcours sans faille de l'actrice, qui la vit enquiller quatre films, et autant de chefs-d'œuvre, en l'espace de douze mois. Après (ou avant, c'est selon)

Mankiewicz et Ophuls, Carlo Rim lui apporta sur un plateau l'inconsciente épouse de corsetier pratiquant l'adultère comme par distraction, avec pour excuse manifeste le fait d'être mariée à Bernard Blier, plus calvitie prononcée et bouche en cul-de-poule que jamais (*La Maison Bonnadieu*, 1951). Et Decoin, qui ne lui gardait pas rancune outre mesure de leur divorce, prononcé dix ans plus tôt, la gratifia du personnage étonnant d'Élisabeth Donge, petite bourgeoise de province devenant émule patentée de la Brinvilliers presque à son corps défendant, parce qu'épuisée par les désillusions consécutives à une décennie passée aux côtés d'un époux décevant (*La Vérité sur Bébé Donge*, 1951). Son mariage de raison – elle y croyait pourtant – devenu lentement mais sûrement danse de mort, « Bébé » mettait à profit son visage d'ange pour servir par doses croissantes le bouillon de onze heures à l'industriel cosu épousé trop hâtivement, et, semblait, ce faisant, répéter en mode majeur la marquise de Montespan de *L'Affaire des Poisons* (Henri Decoin, 1955), ultime cadeau, taillé sur mesure lui aussi, offert à l'ex-épouse par l'efficace ex-mari. Vers la même époque, Darrieux faisait volontiers part de son désir de jouer, au moins une fois dans sa carrière, les salopes intégrales : la prenant au pied de la lettre, et comme en souvenir d'*Occupe-toi d'Amélie..!*, Autant-Lara lui offrit encore l'épouse cupide, à l'âme plus noire que le jais, du *Bon Dieu sans confession* (1953), en attendant de lui octroyer un nouveau tour de piste, plus anecdotique, dans *Vive Henri IV... Vive l'Amour* (1960), comédie historique où l'excellence des uns (Darrieux, Courcel, Jean Sorel, Jean Tissier ou l'ineffable Carette) cotoyait l'absolue nullité des autres (Melina Mercouri ou Roger Hanin). Du Guitry en plus paillard, et en censément beaucoup moins bien.

Guitry, admirateur notoire de Danielle, fit d'abord figurer son nom en marge du rôle de Mademoiselle Ménard dans la distribution idéale de l'inédit *Beaumarchais* (1949), pièce rapidement devenue scénario. Le personnage est celui d'une ravissante coquette, partageant ses faveurs entre le duc de Chaulnes qui l'entretient sur un grand pied, et Beaumarchais qu'elle aime pour la gloire et aussi un petit peu pour le plaisir non dissimulé de faire porter les cornes à son amant sérieux. Prévenu de son infortune par une lettre anonyme, le cocu fait irruption chez l'amant fermement résolu à le trucider, Mademoiselle Ménard disparaît sous la table pour mieux compter les points, avant que l'arrivée d'un commissaire de police ne mette fin au duel qui semblait inévitable. À lire le texte et les didascalies l'accompagnant, on imagine aisément ce que Darrieux, fraîchement sortie, au moment même où Guitry peaufinait sa pièce, du tournage d'*Occupe-toi d'Amélie..!*, aurait pu faire d'un tel rôle, massacré depuis par l'inconsistante (et surtout très mal distribuée) Florence Thomassin (*Beaumarchais l'Insolent*, Édouard Molinaro, 1995). À défaut d'avoir pu monter la pièce, et encore moins le film, avec ou sans Darrieux, Guitry se consolera en lui distribuant coup sur coup l'Éléonore Denuelle de son *Napoléon* (1954) et l'Agnès Sorel de *Si Paris nous était conté..!* (1955). Tandis que la première, mutine et séductrice en diable, joue les modernes Madame Sans-Gêne et parvient à croquer tout cru l'Empereur au terme d'une scène de marivaudage galant chic et élégante, la seconde, non moins subtile, suggère au brave Charles VII en déficit de popularité de donner le mauvais exemple à ses sujets en la couvrant de titres, de châteaux et de rentes et en faisant d'elle, surtout, la première maîtresse de roi « officielle » de l'Histoire de France. Deux ans s'écoulaient et Danielle Darrieux franchit pour la dernière fois le seuil du 18, avenue Élisée-Reclus : Guitry, peut-être par regret de ne l'avoir jamais dirigée sur les planches et conscient qu'il ne lui restera pas forcément beaucoup de temps pour réparer ce très dommageable oubli, lui confie « Elle », le protagoniste féminin de *Faisons un rêve...* qu'il s'apprête à monter, pour la troisième ou quatrième fois depuis la création, en 1917, au théâtre des Variétés. Distribuée aux côtés de Robert Lamoureux (« Lui ») et de Louis de Funès (le mari), succédant dans le rôle, à Lysès, Printemps et Delubac, elle est de fait la dernière comédienne en date à avoir interprété une pièce de Guitry du vivant de ce dernier. Aux côtés des deux mêmes, rejoints pour l'occasion par Pierre Mondy, Darrieux sera aussi l'une des premières à venir lui rendre hommage, l'année suivante, en prêtant ses traits à l'épouse adultère et supérieurement rouée d'*Une paire de gifles*, panneau central de l'indigeste et opportuniste *Vie à deux* (Clément Duhour, 1958). Le film n'est pas bon, loin s'en faut,

mais une fois de plus, le miracle Darrieux opère en plein, laissant entrevoir ce que l'actrice aurait pu faire du rôle, court mais percutant, de Mlle Ménard... *si Beaumarchais s'était tourné...*

La période 1950-1953 avait constitué l'apogée cinématographique de Darrieux, l'année 1955 fut marquée par le début de ce que les observateurs appelèrent son déclin cinématographique, exactement contemporain à ceux de Michèle Morgan et de Martine Carol. Bardot, du haut de ses vingt-et-un ans, apprit à truster à elle seule les trois ou quatre premières places du box-office féminin, et, face à une ascension aussi fulgurante, les producteurs commencèrent à se dire qu'il serait suicidaire de continuer à monter des films à gros budget, Noir & Blanc et Couleur inclus.e.s sur le nom d'actrices aux portes de la quarantaine. Ils balayèrent d'un même et méprisant revers de la main l'opportunité de faire travailler Danielle, Michèle, Martine ou Edwige, du moins aux mêmes conditions qui leur avaient été consenties depuis la fin des années 1940, et les condamnèrent peu ou prou, les unes et les autres, aux productions de moindre envergure.

Darrieux, qui pour la seule année 1955, avait su si bien personnifier, à quelques mois d'intervalle, Agnès Sorel (*Si Paris nous était conté...*, Sacha Guitry, 1955), la marquise de Montespan (*L'Affaire des Poisons*, Henri Decoin, 1955), la reine Olympias de Macédoine (*Alexandre le Grand*, Robert Rossen, id.) et même, sur un mode nettement plus contemporain, Lady Chatterley en personne (*L'Amant de Lady Chatterley*, Marc Allégret ¹, 1955) glissa sans transition aucune des productions de prestige aux séries B. tournées en Noir et Blanc par Denys de La Patellière (*Le Salaire du péché*, 1956) ou Yves Ciampi (*Typhon sur Nagasaki*, id.). Sur le tournage de *Pot-Bouille* (Julien Duvivier, 1957), adaptation très probante – entendre : mille fois supérieure au matériau d'origine – du roman éponyme d'Émile Zola, elle hérita du premier rôle féminin, aux côtés de son ex-partenaire du *Rouge et le Noir* (Claude Autant-Lara, 1954) Gérard Philipe, mais n'en dut pas moins céder le sommet de l'affiche à Dany Carrel, gratifiée au générique et sur le matériel d'exploitation d'une « vedette américaine » précédée d'un inélégant « avec la participation de... ». Pareille mésaventure lui advint, l'année suivante, après qu'elle eût hérité de la pharmacienne assassine du *Désordre et la Nuit* (Gilles Grangier, 1958) : elle n'y apparaissait, certes, que l'espace de trois scènes, mais on n'y voyait qu'elle. Comme de bien entendu, producteurs et distributeurs choisirent de mettre en avant le nom de Nadja Tiller, actrice plus jeune, plus pulpeuse et alors un peu plus en vue...

Comme pour se faire pardonner de n'avoir pas su l'imposer en haut de l'affiche au moment de la post-production de *Pot-Bouille*, Duvivier lui offrit – le lot de consolation fut beau – le rôle-titre de *Marie-Octobre* (1958), huis clos à la gloire de la Résistance, admirablement servi par dix ou douze acteurs de talent, mais desservi, fond et forme confondus, par un excès constant de manichéisme bon teint et les dialogues à l'emporte-pièce commis par un Henri Jeanson devenu, l'âge et le succès aidant (ou n'aidant pas), une sorte caricature ambulante de lui-même. Ce fut, sauf erreur, la dernière incursion, en tête d'affiche, de Darrieux dans une production de prestige. Elle n'en continua pas moins de se prodiguer à l'écran, quasiment sans interruption, au cours des cinquante-et-une années suivantes, le meilleur côtoyant parfois le moins bon, selon l'intérêt du rôle et l'inspiration du cinéaste.

Gâtée et archi-gâtée par Demy, qui lui offrit à seize ans d'intervalle la patronne de buvette des *Demoiselles de Rochefort* (1966) et la veuve de colonel d'*Une chambre en ville* (1982) ², pareillement servie par Paul Vecchiali, amoureux d'elle depuis l'enfance (*Les Petits Drames*, 1961 ; *En haut des marches*, 1982), plus qu'adroitement mise en avant par Dominique Delouche (*24 Heures de la vie*

d'une femme, 1967 ; *Divine*, 1975), impeccablement utilisée par De Broca (*Le Cavaleur*, 1978) ou Sautet (*Quelques Jours avec moi*, 1987), elle s'égara certes dans le tout-venant de comédies au choix poussives (*Les Mamies*, Annick Lanoë, 1992) ou gnangnans (*Bille en tête*, Carlo Cotti, 1988 ; *Nouvelle Vie*, Anne Fontaine, 2005), mais sans jamais déchoir. Optimiste, elle sut se consoler de ces rôles qui n'en étaient pas vraiment, en donnant encore le meilleur d'elle-même chez Jeanne Labrune (*Ça ira mieux demain*, 1999) ou Thierry Klifa (*Une vie à d'attendre*, 2001). Et puis, à date fixes, les planches (elle remplaça Katharine Hepburn au pied levé, à Broadway, dans le rôle de Gabrielle Chanel), les tours de chant, l'enregistrement de 33 tours dont vingt ans de rééditions au format CD ont su conserver la trace, les unitaires télévisés, les feuilletons à succès et les grandes sagas de l'été à la sauce TF1 ou France 2 (actuellement « .2 » : ça ne s'invente pas)...

Le mot de la fin à Paul Vecchiali, le fan énamouré en culottes courtes devenu, au fil des ans, le metteur en scène comblé d'abord, l'un des spécialistes les plus éclairés de la carrière de l'artiste (cinéma, théâtre et chanson confondus) ensuite : au matin du 1^{er} mai 2018, six mois après la disparition de son amour de jeunesse, il se fendait sur sa page *Facebook* d'un cursif « Ce matin, Danielle Darrieux a eu 101 ans. Je répète : ce matin, Danielle Darrieux a eu 101 ans. » On ne saurait rêver plus bel ou plus vibrant hommage.

1. Assez curieusement, Danielle Darrieux est quasiment la seule jeune première française de premier plan des années 1930-1939 qui n'ait pas été découverte ou « inventée » par Marc Allégret.
2. Demy songea aussi à lui confier « la reine rouge » de *Peau d'Âne*, qu'elle déclina, quelles qu'en soient les raisons, pour le plus grand bonheur de Micheline Presle.

Véritable patronyme : Danielle Yvonne Marie Antoinette Darrieux. Née à Bordeaux (Gironde) le 1^{er} mai 1917. Décédée à Bois-le-Roi (Eure) le 17 octobre 2017.

1931 : *Le Bal* (Wilhelm Thiele & Nicolas Farkas). *Coquecigrole* (André Berthomieu). 1932 : *Le Coffret de laque* (Jean Kemm). *Panurge* (Michel Bernheim). 1933 : *Château de rêve* (Géza von Bolváry & Henri-Georges Clouzot). *Mauvaise Graine* (Billy Wilder & Alexandre Esway). *Volga en flammes* (Victor Tourjansky). 1934 : *Le Contrôleur des wagons-lits* (Richard Eichberg). *La Crise est finie* (Robert Siodmak). *Dédé* (René Guissart). *Mon cœur t'appelle* (Carmine Gallone & Serge Veber). *L'Or dans la rue* (Kurt Bernhardt). 1935 : *Le Domino vert* (Herbert Selpin & Henri Decoin). *J'aime toutes les femmes* (Carl Lamac & Henri Decoin). *Mademoiselle Mozart* (Yvan Noé). *Mayerling* (Anatole Litvak). *Quelle drôle de gosse* (Léo Joannon). *Tarass Boulba* (Alexis Granowsky). 1936 : *Club de femmes* (Jacques Deval). *Port-Arthur* (Nicolas Farkas). *Un mauvais garçon* (Jean Boyer). 1937 : *Abus de confiance* (Henri Decoin). *Mademoiselle ma mère* (Henri Decoin). 1938 : *La Coqueluche de Paris/The Rage of Paris* (Henry Koster). *Katia* (Maurice Tourneur). *Retour à l'aube* (Henri Decoin). 1939 : *Battement de cœur* (Henri Decoin). 1940 : *Coup de foudre* (Henri Decoin, inachevé). 1941 : *Caprices* (Léo Joannon). *Premier Rendez-vous* (Henri Decoin). 1942 : *La Fausse Maîtresse* (André Cayatte). 1945 : *Adieu... Chérie* (Raymond Bernard). *Au Petit Bonheur* (Marcel L'Herbier). 1947 : *Bethsabée* (Léonide Moguy). *Ruy Blas* (Pierre Billon). 1948 : *Jean de la Lune* (Marcel Achard). 1949 : *Occupe-toi d'Amélie..!* (Claude Autant-Lara). 1950 : *Riche, jeune et jolie/Rich, Young and Pretty* (Norman Taurog). *La Ronde* (Max Ophuls). *Toselli/Romanzo d'amore* (Duilio Coletti). 1951 : *L'Affaire Cicéron/5 Fingers* (Joseph L. Mankiewicz). *La Maison Bonnadieu* (Carlo Rim). *Le Plaisir – sk. La Maison Tellier* (Max Ophuls). *La Vérité sur Bébé Donge* (Henri Decoin). 1952 : *Adorables Créatures* (Christian-Jaque). 1953 : *Le Bon Dieu*

sans confession (Claude Autant-Lara). *Châteaux en Espagne/El torero* (René Wheeler). *Madame de...* (Max Ophuls). 1954 : *Bonnes à tuer* (Henri Decoin). *Escalier de service – sk. Les Berthier* (Carlo Rim). *Napoléon* (Sacha Guitry & Eugène Lourié). *Le Rouge et le Noir* (Claude Autant-Lara). 1955 : *L’Affaire des Poisons* (Henri Decoin). *Alexandre le Grand/Alexander the Great* (Robert Rossen). *L’Amant de Lady Chatterley* (Marc Allégret). *Si Paris nous était conté..!* (Sacha Guitry & Eugène Lourié). 1956 : *Le Salaire du péché* (Denys de La Patellière). *Typhon sur Nagasaki* (Yves Ciampi). 1957 : *Pot-Bouille* (Julien Duvivier). *Le Septième Ciel* (Raymond Bernard). 1958 : *Le Désordre et la Nuit* (Gilles Grangier). *Marie-October* (Julien Duvivier). *Un drôle de dimanche* (Marc Allégret). *La Vie à deux* (Clément Duhour). 1959 : *Meurtre en 45 tours* (Étienne Périer). *Les Yeux de l’amour* (Denys de La Patellière). 1960 : *L’Homme à femmes* (Jacques-Gérard Cornu). *Paradis de femmes/I dongiovanni della Costa Azzurra* (Vittorio Sala, simple apparition). *Un si bel été/The Greengage Summer* (Lewiss Gilbert). *Vive Henri IV... Vive l’Amour* (Claude Autant-Lara). 1961 : *Les Bras de la Nuit* (Jacques Guymont). *Le crime ne paie pas – sk. L’Homme de l’avenue* (Gérard Oury). *Les lions sont lâchés* (Henri Verneuil). *Les Petits Dramas* (Paul Vecchiali, détruit/inédit, simple apparition). 1962 : *Le Diable et les Dix Commandements – sk. Tes père et mère honoreras... et Tu ne mentiras point* (Julien Duvivier). *Landru* (Claude Chabrol). *Pourquoi Paris ?* (Denys de La Patellière). 1963 : *Du grabuge chez les veuves* (Jacques Poitrenaud). *Méfiez-vous Mesdames* (André Hunebelle). 1964 : *Le Coup de grâce* (Jean Cayrol & Claude Durand). *Patate* (Robert Thomas & Robert Mazoyer). 1965 : *Le Dimanche de la vie* (Jean Herman). *L’Or du duc* (Jacques Baratier). 1966 : *Les Demoiselles de Rochefort* (Jacques Demy). *L’Homme à la Buick* (Gilles Grangier). 1967 : *Les oiseaux vont mourir au Pérou* (Romain Gary). *24 Heures de la vie d’une femme* (Dominique Delouche). 1969 : *La Maison de campagne* (Jean Girault). 1972 : *Roses rouges et Piments verts/No rencontre rosas para mi madre* (Rovira Beleta). 1975 : *Divine* (Dominique Delouche). 1976 : *L’Année sainte* (Jean Girault). 1978 : *Le Cavaleur* (Philippe de Broca). 1982 : *En haut des marches* (Paul Vecchiali). *Une chambre en ville* (Jacques Demy). 1985 : *Le Lieu du crime* (André Téchiné). 1986 : *Corps et Biens* (Benoît Jacquot). 1987 : *Quelques Jours avec moi* (Claude Sautet). 1988 : *Bille en tête* (Carlo Cotti). 1990 : *Le Jour des Rois* (Marie-Claude Treillhou). 1992 : *Les Mamies* (Annick Lanoë). 1999 : *Ça ira mieux demain* (Jeanne Labrune). 2001 : *Émilie est partie* (Thierry Klifa, CM). *8 Femmes* (François Ozon). 2003 : *Une vie à t’attendre* (Thierry Klifa). 2005 : *Nouvelle Chance* (Anne Fontaine). 2006 : *L’Heure zéro* (Pascal Thomas). 2006 : *L’Heure zéro* (Pascal Thomas). 2009 : *Pièce montée* (Denys Granier-Deferre).

« De 1931 à 1938, sept années de travail incessant et harassant au côté de son illustre époux épuisèrent peu à peu l'énergie de cette ravissante brune aux yeux bleus et au sourire irrésistible. On la vit alors dans onze films et, sur scène elle mit son élégance reconnue au service d'une vingtaine de rôles soit créés, soit repris. Elle rêvait d'une certaine liberté qu'on lui refusait et finit par s'envoler de la cage dorée où Sacha l'emprisonnait. Palmarès éblouissant que le sien mais qui ne convainc pas tout le monde, aujourd'hui encore. » Et Raymond Chirat, admirateur éclairé, de stigmatiser, dans *Ceux de chez lui* (2010), les flèches acerbes décochées par Jean-Laurent Cochet (l'acteur le moins fait au monde pour reprendre, quoi qu'il en ait, les emplois guitryens) à l'égard de « Madame Troisième », pour mieux mettre en avant, ce faisant, le « souffle léger, moderne pour l'époque, qui rafraîchissait le texte rigoureusement rythmé et cadencé que les comparses s'appliquaient à reprendre sur le même ton ». Aucune épouse et partenaire de Guitry n'aura, à l'écran, atteint un tel degré d'excellence constante, et surtout pas les inégales Geneviève et Lana. Au-delà de la qualité intrinsèque des dix films par elle interprétés sous la direction de son futur ex-époux, Delubac est pour beaucoup dans le charme pérenne des œuvres de cinéma maritales de l'entre-deux-guerres, là où elle a un peu peine à conférer un second souffle à l'œuvre de théâtre, pauvre en créations essentielles. Et Chirat de rappeler que « la joueuse exquise mais malchanceuse du *Roman d'un tricheur* (1936), la servante mutine mais maladroite du *Mot de Cambronne* (1936), la Marie Stuart pathétique mais digne des *Perles de la Couronne* (1937) revivent toujours pour le prouver, de même que la jolie blanchisseuse de *Bonne Chance !* (1935), la patronne capiteuse de *Désiré* (id.), la journaliste charmeuse de *Quadrille* (id.), la pythonisse malicieuse de *Remontons les Champs-Élysées* (1938) et l'élégante entôleuse touchée par l'amour de *L'Accroche-cœur* (Pierre Caron, id.) ».

Comme Charlotte Lysès, comme Yvonne Printemps, Jacqueline Delubac sut prouver – ce en dépit des critiques du temps – qu'il y avait une vie après Sacha. La rupture à peine entérinée, elle se faufila avec aisance dans l'ambiance vénitienne de la première mouture de *Volpone*, commencé et vite abandonné par Jacques de Baroncelli en 1938. L'année suivante, elle tint plus qu'honorablement son rang parmi la distribution pléthorique de l'imbécile mais pas déplaisant *Jeunes Filles en détresse* (Georg Wilhelm Pabst, 1939), et réaffronta avec courage, loin de Guitry et dans un total contre-emploi, le monstre Raimu (*Dernière Jeunesse*, Jeff Musso, id.). Le tournage de *Volpone* repris et achevé, après une interruption d'un an et demi, par le vétéran Maurice Tourneur (1940), le personnage de Colomba, vraie fausse ingénue et authentique fine mouche, pas très éloignée au demeurant de l'Agnès de *L'École des femmes*, entérina si besoin était encore, le fait que l'actrice, formée à très bonne école, était parfaitement capable de s'imposer face au trio infernal formé par Harry Baur, Louis Jouvet et Charles Dullin. L'espace d'un tournage à Rome, elle se prodigua encore dans *La Comédie du bonheur* (1940), mise en scène par L'Herbier, mise en mots par Cocteau, et dont elle constitua – pour moitié avec le débutant Louis Jourdan – l'atout-charme, face à l'ogre Michel Simon. L'Herbier, exceptionnellement porté par son sujet, reste probablement le seul cinéaste à avoir su détecter chez Jacqueline une capacité étonnante à exécuter sa partition « à l'américaine » pour peu qu'on le lui demande, ce sans pour cesser un instant de rompre avec l'image d'actrice parisienne par excellence, qui lui collait à la peau – à juste titre – depuis ses années-Guitry. *Fièvres...* (1941), mélodrame édifiant déguisé en glace à trois faces mis en chantier par Jean Delannoy l'année suivante n'ajouta, en revanche, rien à sa gloire, mais la faute en incombait

pour l'essentiel à la nullité du scénario et à la platitude du découpage, l'une et l'autre accentuées par le fait que la vedette masculine – Tino Rossi – chargée de lier la sauce traversa le film entier sans avoir l'air de comprendre quoi que ce soit au texte pompier pondu par Charles Méré.

Refroidie par un tel désastre, Jacqueline, qui avait dans l'intervalle trouvé le temps de refaire sa vie (les prétendants à la succession de Sacha ne manquaient pas), jugea salutaire de prendre quelque temps ses distances vis-à-vis du Septième Art. Elle y revint, à la Libération, mettant un terme à quatre années d'absence, mais son incursion chez Berthomieu (*J'ai 17 ans*, 1945) s'avéra décevante. Après une nouvelle éclipse, elle se prodigua encore dans *Le Furet* (Raymond Leboursier, 1949), comédie policière à sketches où elle sut prouver qu'elle n'avait, la quarantaine arrivée venue, perdu ni sa photogénie, ni son aplomb. Navet fauché doté d'une mise en scène absolument inexistante, *La vie est un jeu* (1950), mis en chantier par le même Leboursier l'année suivante, ne valut que pour sa composition de fausse bohémienne passée maîtresse dans l'art d'entôler son prochain, et le projet de Marcel Aboulker, autre tâcheron du cinéma français, de lui confier la Milady d'Alexandre Dumas père (*Les Mousquetaires du roi*, 1951), demeura lettre morte. Faut-il le regretter ? Au regard du talent, bien mince, du réalisateur supposé, non. Au regard de celui, jamais démenti, de l'actrice, oui, un peu... Talent déjà en germe, et ne demandant qu'à exploser, au moment de la rencontre avec Guitry, mais dont attestait la participation plus que probante de Jacqueline, alors âgée de vingt-cinq ans, à la première adaptation en date de *Topaze* (Louis Gasnier, 1932), succès de théâtre déjà confirmé. L'espace d'une courte scène, au dernier tiers du film, elle soufflait la vedette à ses partenaires, qui s'appelaient, au choix, Louis Jouvet, André Lefaur ou Edwige Feuillère, tant et si bien que, pas loin de huit décennies et demie après les faits, la seule image pérenne que l'on conserve de cette transposition scène-écran honorable mais sans grande surprise, est l'instantané – lui pour le coup surprenant – montrant Jacqueline, assise sur le rebord d'une fenêtre, ronde comme une queue de pelle et agitant en cadence une ravissante paire de gambettes, cadavre de bouteille à la main. Le tout sans se départir de l'élégance qui caractérisa absolument toutes ses compositions ultérieures chez Guitry, Musso ou Tourneur.

Et Sacha, dans tout cela ? Geneviève partie, Yvette Lebon envolée, Arletty aux abonnées absentes, Guitry, solitaire et désabusé, reçut sa visite, longtemps attendue, à la clinique où d'avisés amis l'avaient conseillé de se faire quelque temps oublier, à sa sortie de prison. Le temps étant passé par là, les anciens époux oublièrent à quel point ils avaient pu se déchirer, en scène comme à la ville, au cours des représentations de la comédie *Un monde fou* (1938). Pour autant, Jacqueline, dont l'étoile à l'écran pâlisait déjà sérieusement, mais dont les amours s'avéraient alors florissantes, repoussa avec toute la grâce et toute la fermeté requise, la proposition surprise d'un remariage en bonne et due forme. Guitry ne lui en saura pas moins gré de sa franchise comme de l'amitié, discrète mais attentive, qu'elle lui prodiguera encore, de loin en loin. En attendant de décerner à l'épouse perdue et point tout à fait retrouvée cet hommage épistolaire des plus exquis : « Je pense si souvent à toi que je ne vois pas pourquoi je ne te dirais pas le fond de ma pensée. Cette entrevue a ranimé les souvenirs qui tous sont délicieux. Ta beauté, ta droiture, ton élégance extrême et ton intelligence, tout cela m'est apparu de nouveau l'autre jour et j'ai trouvé tes yeux plus jolis que jamais. Ton attitude réservée était elle-même un témoignage exquis de tact et de pudeur. Je ne sais pas ce que l'avenir me réserve mais je te demande de bien vouloir te souvenir qu'en toutes circonstances tu peux compter sur moi... ».

1. Dominique Sirop, *L'Élégance de Jacqueline Delubac*, Éditions Adam Biro, 1994.

2. *Le Mot de Cambronne*, 1936.

Véritable patronyme : Isabelle Jacqueline Basset. Née à Lyon (6^{ème}) le 27 mai 1907. Mariée à Sacha Guitry du 21 février 1935 au 05 avril 1939. Veuve de Mihran Ékanyan, épousé en 1981. Décédée à Créteil (Val-de-Marne) le 14 octobre 1997.

1927 : *Éducation de prince* (Henri Diamant-Berger). 1929 : *Mon gosse de père* (Jean de Limur). 1930 : *Chérie* (Louis Mercanton). *Marions-nous* (Louis Mercanton). 1931 : *Une brune piquante* (Serge de Poligny, CM). 1932 : *Topaze* (Louis Gasnier). 1935 : *Bonne Chance !* (Sacha Guitry & Fernand Rivers). *Poste parisien : Premier Spectacle de télévision* (Maurice Diamant-Berger, CM). 1936 : *Le Nouveau Testament* (Sacha Guitry). *Le Roman d'un tricheur* (Sacha Guitry). *Mon père avait raison* (Sacha Guitry). *Faisons un rêve...* (Sacha Guitry). *Le Mot de Cambronne* (Sacha Guitry, CM). 1937 : *Les Perles de la Couronne* (Sacha Guitry & Christian-Jaque). *Désiré* (Sacha Guitry). *Quadrille* (Sacha Guitry). 1938 : *L'Accroche-cœur* (Pierre Caron). *Remontons les Champs-Élysées* (Sacha Guitry & Robert Bibal). 1939 : *Dernière Jeunesse* (Jeff Musso). *L'Homme qui cherche la vérité* (Alexandre Esway). *Jeunes Filles en détresse* (Georg Wilhelm Pabst). 1940 : *Le Collier de chanvre* (Léon Mathot). *La Comédie du bonheur* (Marcel L'Herbier). *Volpone* (Maurice Tourneur). 1941 : *Fièvres...* (Jean Delannoy). 1945 : *J'ai 17 ans* (André Berthomieu). 1949 : *Le Furet* (Raymond Leboursier). 1950 : *La vie est un jeu* (Raymond Leboursier). 1951 : *Les Mousquetaires du roi* (Marcel Aboulker & Michel Ferry, inachevé).

Le nom de Véra Korène n'aura brillé que cinq années sous les sunlights, ce qui est injuste au regard du talent de l'actrice, d'abord, de sa cinégénie de la femme ensuite. Il aura, en revanche, brillé bien plus longtemps au fronton des théâtres, ce qui constitue, d'une certaine manière, un début de réparation.

À l'instar de Martine de Breteuil, Kissa Kouprine ou Olga Valéry, Rébecca Véra Koretzky, native de Bachmont-sur-Ukraine (!), fait partie de ces actrices ayant vu le jour dans la Russie des tsars, et l'ayant quittée très jeune, pendant ou après la Révolution bolchévique. Ses parents, qui appartenaient à la petite bourgeoisie juive locale, s'établissent en France, où la jeune Rébecca, ayant achevé ses études, passe avec succès l'examen au Conservatoire National d'Art dramatique. Aux termes de trois années d'études dans la classe de Firmin Gémier, elle quitte l'institution nantie d'un premier prix de comédie, débute rapidement à l'Odéon sous le patronnage de son ancien professeur, ne s'y attarde pas, et passe au Boulevard. C'est à peu près vers la même époque que Véra Koretzky, point encore devenue Véra Korène, tourne sous la direction de Louis Osmont et aux côtés de Félicien Tramel son premier film muet, *Son Excellence le Bouif* (1922).

La carrière de Véra Korène à l'écran ne démarre véritablement qu'en 1933, soit deux ans après son engagement à la Comédie-Française, en 1931. Elle apparaît simultanément dans une captation de *Tartuffe*, filmée par Léonce Perret pour le compte de l'Illustre Maison, et, de manière beaucoup moins prévisible, dans le premier long-métrage du mystérieux Louis Valray, qui lui offre, en guise de quasi baptême du feu cinématographique, le meilleur (et d'autant meilleur que double) rôle de sa carrière. Le pitch de cet ovni cinématographique paré du titre, un peu racoleur, de *La Belle de nuit* (1933) est le suivant : Auteur dramatique à succès, Claude Davène apprend incidemment que sa maîtresse et interprète, la comédienne de théâtre Maryse Roy, le trompe avec Jean, son ancien camarade de tranchées, auquel il a sauvé la vie en 1918. Parti oublier son infortune à Toulon, il échoue rapidement au Petit Chicago et fait la connaissance, dans un rade, de Maïthé, demoiselle de petite vertu qui se présente (dans le texte) comme un bout de bois mort, prétend préférer se crever les yeux que pleurer pour un homme, et qui se trouve, accessoirement, être le parfait sosie de Maryse. L'ayant ramenée à Paris, il la présente à Jean qui, entre cadeaux somptueux et virées dans les cercles de jeu, ne tarde pas à se ruiner pour elle. De son côté, la jeune femme s'éprend, pour la première fois de sa vie, d'un protégé de Claude, Pierre (Paul Bernard, dont le métier très sûr fait oublier qu'il n'a plus, depuis belle lurette, l'âge du rôle), jeune auteur en devenir avec lequel elle finit par quitter Paris pour une idyllique Côte d'Azur. Réalisant cependant que leur amour est impossible, elle le quitte pourtant sans crier gare, avant de s'embarquer pour un improbable ailleurs, tandis qu'au même moment, à Paris, Claude récupère Maryse repentante.

Au-delà du seul mélodrame (et quel mélodrame), *La Belle de nuit* apparaît bien comme un grand film sur le désir décliné sous toutes ses facettes, à mi-chemin entre *Le Grand Jeu* et *La Femme et le Pantin* version Baroncelli. Les plongées, quasi ethnographiques, de la caméra de Valray dans le « Petit Chicago » toulonnais où Claude débusquera Maïthé (et où Jean, à la recherche de cette dernière échouera lui-même un peu plus tard) confèrent à l'ensemble un érotisme à la fois dense et

lourd, plus moîte et suitant au final que véritablement capiteux. Marins dansant enlacés ou se bagarrant en des joutes filmées comme des ébats amoureux, gros plans sur les visages édentées de vieilles putains lasses que personne ne demande plus, travellings généreux à hauteur de cuisse (et, partant, de bas-résilles) accompagnant l'entrée en scène de Maïthé/Véra Korène au « bar des Pompons rouges », va-et- viens incessants de la caméra dans les couloirs d'un clandé sinistre hanté par des filles en nuisette constituent autant d'entrée en matière avant les deux morceaux de bravoure du film. Le récit cursif, en flashback, que fait la jeune prostituée à Claude du viol qu'elle a subi de la part de son patron alors qu'elle gagnait encore sa vie comme secrétaire, et qui a déterminé, plus tard, sa « vocation », et surtout l'épisode de la putain-institutrice, travaillant dans la chambre mitoyenne à celle de Maïthé, ôtant son corsage mais conservant le pince-nez qui fait son succès dans les bas-fonds toulonnais, pour donner, avec ce qu'il faut de sadisme une double leçon d'histoire de France et d'amour à un candidat au bachot encore puceau (réminiscences stroheimiennes ou pabstiennes plus que probables). Le film entier est à l'image de cette séquence éminemment troublante, et ne parle finalement pas d'autre chose que de fétichisme, fétichisme décliné sous ses aspects les plus inattendus. Celui du lorgnon tel que le pratiquent les clients de « l'Institutrice » ou celui poussant coup sur coup deux hommes (Claude d'abord, Jean ensuite) à rechercher à travers Maïthé le double quasi parfait d'une femme qu'ils ont tous les deux aimée, voire plus aimée que toutes les autres femmes. Grand film sur le fétichisme donc, mais surtout grand film tout court, servi par une écriture à la fois fluide et moderne, et par la grande sûreté de jeu, proche de l'épure, de Véra Korène plus qu'éblouissante dans un numéro magistralement mené de femme aux deux visages (et à ce niveau de très loin supérieure à Marie Bell dans l'exactement contemporain *Le Grand Jeu*). Mieux qu'une réussite.

La Belle de nuit ne rencontra qu'un succès très relatif au moment de sa sortie en salles, de même que le film suivant de Louis Valray, *Escale* (1934), également réalisé dans la région de Toulon. Passé le tournage, toujours aux côtés d'Aimé Clariond, de *La Voix sans visage* (Léo Mittler, 1933), mélodrame policier monté sur le nom de sa tête d'affiche masculine, le ténor italien Lucien Muratore, dans lequel elle interprète Estelle, beauté fatale et vénéneuse échafaudant un machiavélique stratagème consistant à faire accuser son époux (innocent) du meurtre (bien réel) de son amant, de manière à faire d'une pierre deux coups et à se débarrasser de l'un comme de l'autre. Le film vaut pour sa performance et celle de ses partenaires : Clariond, bien meilleur que dans *La Belle de nuit* (ce qui ne constitue pas un exploit en soi), Jean Servais, Simone Bourday et Margo Lion.

À partir de 1935, le Cinéma français n'imagine plus Véra Korène, au choix, que dans des productions russifiantes – genre alors terriblement en vue – où elle personnifie de manière quasi invariable (ce qui ne veut pas dire sans talent) des aventurières au destin oscillant entre le tragique absolu et le tragique qui ne finit pas trop tragiquement, et des emplois d'espionnes, au choix allemandes (*2^{ème} Bureau*, Pierre Billon, 1935) ou françaises d'adoption (*La Danseuse rouge* (*La Chèvre aux pieds d'or*), Jean-Paul Paulin, 1937) ¹. À sa veine russe, se rattachent naturellement la première adaptation à l'écran sonore des *Bateliers de la Volga* (Wladimir Strijewski, 1935) ou le troublant *Tamara la Complaisante* ² (Félix Gandéra & Jean Delannoy, 1937), dont elle endosse le rôle-titre avec éclat, comme se rattache aussi le très réussi *Au service du tzar* où elle est – on s'en serait un peu douté – à la fois Russe et espionne. Actrice solide, comédienne resplandissante, Véra Korène se laisse un peu – faute de mieux ? – prendre au piège de ces rôles qui se ressemblent un peu tous au fond. Elle fascine le spectateur, suscite à juste titre son admiration, mais n'en butte pas moins sur un écueil de taille : il est difficile, voire impossible, aux spectatrices de s'identifier à elle. L'actrice est trop belle, trop élégante, d'une certaine manière trop parfaite dans le registre un peu univoque où la profession l'a enfermée. Finalement, c'est peut-être dans la comédie désabusée que son talent

se déploie le mieux. Lors de ses débuts au Boulevard, en 1927, elle avait créé avec succès une comédie d'Armont et Gerbidon, *L'Enlèvement*, au théâtre de la Michodière. Entre 1936 et 1938, elle se glisse avec brio dans deux comédies d'Yves Mirande, qui la changent agréablement des palais impériaux, des steppes glaciales, et des petits matins brumeux que l'on affronte, telle « la danseuse rouge », seule face à un peloton d'exécution pas spécialement bien intentionné.

Seule concession à son emploi-type de beauté fatale et tragique, elle y apparaît toujours un peu blessée, quitte à apprendre à panser ses blessures comme le fait la comtesse de *7 Hommes, une femme* (Yves Mirande, 1936), qui, apprenant que son défunt mari l'a honteusement trompée, se venge en réunissant sept soupirants castés à cet effet par son meilleur ami, et se métamorphose rapidement en veuve joyeuse. Deux ans plus tard, elle occupe le haut de l'affiche – qui comporte vingt ou trente noms – du choral *Café de Paris* (Yves Mirande & Georges Lacombe, 1938), chronique de mœurs mi-aimable, mi-féroce sur fond de réveillon sanglant. Un terrifiant et despotique directeur de quotidien à gros tirage, Lambert (Jacques Grétilat) est révolvrisé dans un grand restaurant au douzième coup de minuit, et parmi les suspects figure naturellement son épouse, elle-même venue souper sur place en compagnie de son amant de cœur (Jules Berry) à l'insu de son mari. L'étau s'étant rapidement resserré, au fur et à mesure des avancées de l'enquête, autour de l'imprudente jeune femme, l'amant improvise avec élégance une ligne de conduite visant à faire croire aux policiers qu'il est l'auteur du meurtre, et tout finit par s'arranger avec la découverte *in extremis* du véritable assassin. Les portes du Café de Paris refermées sur ses soupeurs soulagés, prêts à se livrer de nouveau à la comédie des apparences chère à Mirande (ce à l'exception, précisément, de Korène et de Berry, enfin libres de s'aimer au grand jour), l'actrice regagne une fois de plus, via le studio, les steppes de sa Russie natale, le temps de prendre part à *La Brigade sauvage* (Marcel L'Herbier puis Jean Dréville, 1939), qui restera son dernier film. La même année, le vétéran Henry Roussel – qui figurait parmi les principaux interprètes de Café de Paris – lui apporte sur un plateau le rôle-titre du roman à succès d'Edmond de Goncourt *La Fille Élisa*, qu'il s'appête à mettre en chantier, mais dont les prises de vues s'achèveront rapidement. Il faudra attendre le milieu des années 1950 pour que ce projet aboutisse, mais avec un autre réalisateur (Roger Richebé) aux commandes, et une autre actrice (Dany Carrel, pas mal du tout et davantage le personnage) dans le rôle principal.

La carrière de Vera Korène, tant sur les planches qu'à l'écran, se trouve brisée net par l'arrivée de l'Armée allemande à Paris. Déchue – parce que juive – de sa nationalité française le 29 octobre 1940, par décret du Gouvernement de Vichy, exclue de la Société des Comédiens-Français, dont elle était devenue la 392^{ème} sociétaire en 1936, à dater du 1^{er} novembre de la même année, l'actrice parvient fort heureusement à quitter la France, trouvant d'abord refuge au Canada, passe ensuite quelque temps à Hollywood et finissant par s'installer au Brésil jusqu'à la fin de l'Occupation. En son absence, Paris ne l'oublie pas complètement : elle bénéficie, si l'on peut dire, des honneurs – relatifs et honteux – de la fameuse exposition du Palais Berlitz stigmatisant – entre autres corps de métiers – « les Juifs et le Cinéma français » – objectif déclaré : « dénoncer la perversion du goût et de l'esprit français par les artistes israélites » –, où son visage s'affiche aux côtés de Jean-Pierre Aumont ou de Marcel Dalio, et voit peu après son nom disparaître simultanément du générique et des affiches d'exploitation de *Café de Paris*, que de malins distributeurs étaient parvenus – en dépit de sa présence récurrente à l'écran – à ressortir pendant les années Verts-de-gris.

Réintégrée à la Comédie-Française en 1945, elle renoue avec les planches avec succès, et s'essaie à la mise en scène en dirigeant, en 1950, une reprise des *Sincères* de Marivaux. En parallèle

à ses activités au sein de l'Illustre-Maison, elle se produit épisodiquement sur la scène des Célestins de Lyon, où elle prend successivement part à des représentations d'*Amphitryon 38* ou d'*Andromaque* en 1951. Cinq ans plus tard, au terme d'un quart de siècle de présence, dont vingt ans de présence effective, elle quitte définitivement la Maison de Molière pour prendre la direction du Théâtre de la Renaissance, où elle montera de nombreuses pièces dont deux feront véritablement date au moment de leur création, *Les Séquestrés d'Altona* de Jean-Paul Sartre (1960) et *Qui a peur de Virginia Woolf ?* d'Edward Albee (1962). La seconde de ces œuvres vaudra à l'avisée directrice des salles pleines à craquer deux saisons durant, mais également une volée de bois vert de Madeleine Robinson, qui lui reprochera longtemps sa passivité et son opportunisme, tout au long des deux années non stop de guerre des nerfs incessantes et constats d'huissier répétés que durera, sur scène et en coulisses, son affrontement avec Raymond Gérôme.

Abandonnant la direction de la Renaissance en 1978, Véra Korène retourne à l'anonymat, et s'éteint mitan des années 1990, dans une maison de retraite de Louveciennes, à l'âge tout de même respectable de 95 ans. Reste d'elle le parfum capiteux des belles aventurières et des aristocrates au regard alternativement triste et ardent qu'elle aura su personnifier mieux que beaucoup d'autres à l'écran une demi-décennie durant, dans le respect jamais démenti d'une grande tradition, dont participèrent également Marcelle Chantal ou Arlette Marchal, beautés fatales jamais complètement remplacées.

1. On exceptera du lot *Double Crime sur la ligne Maginot* (1937), film d'espionnage sur fond de Grande Guerre, où, pour une fois (et le fait est assez rare pour être ici souligné), l'actrice n'interprétera pas l'espionne de service, mais l'épouse aimante d'un officier français injustement accusé d'espionnage, personnifié (pas très bien) par Victor Francen.
2. Le personnage de « Tamara » est relativement atypique dans le parcours cinématographique de Véra Korène, en ce sens qu'il s'agit, au départ, comme dans le roman d'origine de Georges-André Cuel adapté à l'écran par Gandéra et Delannoy, d'une petite paysanne – à moitié-sauvageonne – des steppes mongoles. L'actrice ne s'en montre pas moins ultraprobante dans le rôle.

Véritable patronyme : Rébecca Véra Koretzky. Née à Bachmont (Empire russe, auj. Ukraine) le 17 juillet 1901. Décédée à Louveciennes (Yvelines) le 20 novembre 1996.

1922 : *Son excellence le Bouif* (Louis Osmont). 1933 : *La Belle de nuit* (Louis Valray). *Tartuffe* (Léonce Perret, inédit). *La Voix sans visage* (Léo Mittler). 1934 : *Un soir à la Comédie-Française* (Léonce Perret, CM). 1935 : *Les Bateliers de la Volga* (Wladimir Strijewski). *2^{ème} Bureau* (Pierre Billon). 1936 : *L'Argent* (Pierre Billon). *Au service du tzar* (Pierre Billon). *7 Hommes, une femme* (Yves Mirande & René Guissart). 1937 : *La Danseuse rouge* (*La Chèvre aux pieds d'or*) (Jean-Paul Paulin). *Double Crime sur la ligne Maginot* (Félix Gandéra). *Tamara la Complaisante* (Félix Gandéra & Jean Delannoy). 1938 : *Café de Paris* (Yves Mirande & Georges Lacombe). 1939 : *La Brigade sauvage* (Marcel L'Herbier puis Jean Dréville). *La Fille Élisa* (Henry Roussell, inachevé).

INDEX ALPHABÉTIQUE

- | | | | |
|----|-----------------------------------|----|------------------------------------|
| 01 | ABDALA, Delphine, 29 | 48 | BORELLI, Janine, 179 |
| 02 | ALBERTI, Mathilde, 30 | 49 | BORG, Ariane, 181 |
| 03 | ALCÉE, Gisèle, 32 | 50 | BOSC, Denise, 184 |
| 04 | ALEXÉEFF-DARSÈNE,
Nathalie, 34 | 51 | BOUÉ, Geori, 187 |
| 05 | ALFA, Michèle, 37 | 52 | BOURDAY, Simone, 189 |
| 06 | ALLAIN, Raymonde, 40 | 53 | BOVY, Berthe, 191 |
| 07 | ALVAREZ, Nita, 43 | 54 | BRARE, Mercédès, 197 |
| 08 | ANDRAL, Paule, 45 | 55 | BRETEUIL (de), Martine, 199 |
| 09 | ANDREU, Gaby, 48 | 56 | BRINDEAU, Jeanne, 202 |
| 10 | ANDRIS, Colette, 51 | 57 | BRU, Ghislaine, 205 |
| 11 | ANNABELLA, 53 | 58 | BRUNOY, Blanchette, 208 |
| 12 | ARLETTY, 58 | 59 | BURNAY, Jenny, 212 |
| 13 | ASSIA, Nine, 64 | 60 | BURNEY, Myno, 215 |
| 14 | ASTOR, Junie, 67 | 61 | CAILLOL, Pierrette, 221 |
| 15 | ATHANASIOU, Génica, 71 | 62 | CAMAX, Valentine, 225 |
| 16 | ATKINS, Laurence, 77 | 63 | CANTI, Andrée, 227 |
| 17 | AUBERT, Jeanne, 79 | 64 | CAPRI, Agnès, 228 |
| 18 | AUCOC, Adeline, 81 | 65 | CARIEL, Annie, 230 |
| 19 | AUSSEY, Germaine, 83 | 66 | CARLETTI, Louise, 232 |
| 20 | BAKER, Joséphine, 89 | 67 | CARLETTINA, 235 |
| 21 | BALACHOVA, Tania, 93 | 68 | CAROL (de), Jeanne, 237 |
| 22 | BALIN, Mireille, 96 | 69 | CAROLA, Aline, 239 |
| 23 | BALKIS, Arlette, 103 | 70 | CARRIER, Suzy, 241 |
| 24 | BARBETTE, 106 | 71 | CARTON, Pauline, 245 |
| 25 | BARBIER-KRAUSS,
Charlotte, 110 | 72 | CASADESUS, Gisèle, 251 |
| 26 | BARENCEY, Odette, 113 | 73 | CASARÈS, Maria, 255 |
| 27 | BARILLIER, Simone, 116 | 74 | CASSIVE, Armande, 262 |
| 28 | BARRY, Christiane, 119 | 75 | CERDAN, Simone, 265 |
| 29 | BARRY, Marcelle, 121 | 76 | CHABERT, Marguerite, 267 |
| 30 | BASSET, Gaby, 123 | 77 | CHAMPEAUX, Andrée, 269 |
| 31 | BATAILLE, Sylvia, 126 | 78 | CHANTAL, Marcelle, 271 |
| 32 | BAUDIN, Ginette, 135 | 79 | CHANTAL, Marie-
Jacqueline, 273 |
| 33 | BEAUME, Blanche, 138 | 80 | CHARLEY, Germaine, 275 |
| 34 | BELL, Marie, 141 | 81 | CHEIREL, Jeanne, 277 |
| 35 | BELLANGER, Hélène, 145 | 82 | CHEIREL, Micheline, 279 |
| 36 | BERENDT, Rachel, 148 | 83 | CHRISTY, Suzanne, 282 |
| 37 | BERNARD, Jeanne, 151 | 84 | CLASIS, Charlotte, 284 |
| 38 | BERNARD, Micheline, 153 | 85 | CLEVERS, Lyne, 286 |
| 39 | BERNIS, Blanche, 155 | 86 | COCÉA, Alice, 288 |
| 40 | BERRIAU, Simone, 157 | 87 | COL, Délia, 296 |
| 41 | BERRY, Mady, 161 | 88 | COLLIN, Amy, 298 |
| 42 | BERT, Monique, 164 | 89 | CONSTANT, Hélène, 300 |
| 43 | BÉRUBET, Magdeleine, 166 | 90 | CORCIADE, Renée, 302 |
| 44 | BIANCHETTI, Suzanne, 168 | 91 | CORDAY, Irène, 304 |
| 45 | BOGAERT, Lucienne, 172 | 92 | COUTAN-LAMBERT,
Marguerite, 306 |
| 46 | BOITEL, Jeanne, 174 | 93 | CRISPIN, Jeanine, 308 |
| 47 | BORELLI, Colette, 177 | 94 | DAIX, Jacqueline, 315 |