

HOLLYWOOD AUX MEMOIRES DU THEATRE
(Christopher Hampton, *Tales From Hollywood*
Christopher Durang, *A History of the American Film*)

Nous avons choisi ces deux œuvres dramatiques contemporaines pour mettre en évidence l'importance de la mémoire hollywoodienne dans notre environnement culturel.

Toutes deux ont un protagoniste commun : Hollywood, objet lumineux, monde des stars et du show biz, monde un peu clinquant où les chevelures dorées savent aussi entasser méticuleusement l'or dans les coffres des banques.

Toutes deux ont également pour thème principal la quête d'un moment d'identité nationale, moment tantôt inscrit dans la continuité d'un récit pseudo-historique, tantôt inscrit dans la chronologie de quelques années douloureuses, moment à jamais gravé dans la mémoire d'un peuple, dans la mémoire mosaïque d'une foule d'individus.

Cette mémoire qui retient le temps, le gèle, puis le débite à la demande, c'est celle de "the reel truth as Time Goes by", comme l'a définie, non sans ironie, le critique de *Time Magazine* à propos de la pièce de Ch. Durang, *A History of the American Film*. La vérité certes, mais à vrai dire celle de la bobine, vérité à jamais figée dans le temps d'un récit artificiel ; une vérité semblable à celle que peut nous restituer par bribes, sur de semblables bobines, l'ordinateur miraculeux qui libère la vérité des contraintes de l'espace et du temps, qui fournit à la demande la trace d'une mémoire collective devenue intemporelle.

Voici deux auteurs dramatiques qui se proposent de ramener un peu de cette vérité-là à l'échelle humaine, de la mettre sur le théâtre, façon Pirandello.

Du récit au rewriting

Chacun des deux dramaturges nous propose une pièce en deux actes, construite avec la plus minutieuse symétrie. Chacune de ces deux pièces est un récit à l'intérieur d'une fiction aux multiples facettes. Mais, si *Tales from Hollywood* est un récit de type traditionnel, - Ch. Hampton n'est nullement subversif en matière d'écriture - essentiellement oral et accessoirement visuel, si *A History of the American Film* est un récit plus visuel, plus gestuel qu'oral, il n'en demeure pas moins vrai qu'il s'agit dans l'un et l'autre cas d'un texte de théâtre, d'un message écrit ayant pour but de transmettre une séquence d'événements fictifs ou réels à un certain nombre de personnages effectuant sur le théâtre un certain nombre d'actions. C'est par la présence physique de l'acteur sur scène que le récit répond nécessairement à la loi d'unidirectionnalité du temps. Même si, pour des raisons de représentation, le récit que nous

fait Hampton remonte arbitrairement le cours de l'histoire, les événements qu'il décrit ne peuvent remonter dans le temps évolutif. Hampton se place dans l'hypothèse d'événements qui se seraient produits si son personnage central n'était pas mort accidentellement avant de les vivre. Romancier-dramaturge austro-hongrois, Odon Horvath a réellement existé ; mais il n'a pas pu vivre les aventures hollywoodiennes que Ch. Hampton lui prête. En chemin pour Hollywood la mort l'a foudroyé, ô ironie, par le truchement d'une branche de marronnier, elle-même foudroyée par un violent orage sur ... les Champs Elysées, à Paris. L'histoire commence par une fiction lorsque Hampton nous précise que ce ne fut pas Horvath la victime, mais un autre voyageur qui s'abritait comme lui sous le même arbre. Il y a, dans cette première combinaison d'actomes, une structure combinatoire qui est l'une des recettes les plus constantes de la littérature à bon marché, également largement exploitée par la comédie hollywoodienne telle qu'elle est décrite par Schulberg dans son roman *What Makes Sammy Run*, roman qui fait l'historique des procédés du cinéma américain vers 1930.

Qu'il s'agisse de notre narrateur, Horvath, ou de ces exilés allemands qui gravitent comme lui dans cette demi-lumière, dans ce halo à peine doré autour du cône magique qui enchâsse les vraies stars, tous sans exception sont hantés par cette question palimpseste : que doit-on écrire quand on est scénariste ? qu'elle est la recette du synopsis à succès ? qu'est-ce qu'un scénario ? De Thomas Mann à Bertold Brecht en passant par Odon Horvath et Heinrich Mann c'est la même angoisse lancinante, la même peur de "couler" ; Horvath, le narrateur, coulera symboliquement dans la piscine du producteur hollywoodien qui l'emploie : la piscine c'est l'univers liquide et clos, matrice de la nouvelle trajectoire de Horvath. La fiction s'achève lorsqu'il sait reconnaître en ce jeune chauffeur ganté de noir, vêtu de noir, portant des lunettes noires, le jeune aryen blond de la première scène, mort à sa place, écrasé par le marronnier. Nous voici revenus au degré zéro de la fiction, au point de départ. La "reel truth" est dévidée ; la boucle est bouclée.

La structure du récit que nous propose Hampton est une structure linéaire des événements, articulée autour du narrateur - Horvath - ce qui permet à l'auteur des séquences d'événements fictifs : jeune écrivain de talent Horvath "serait" devenu scénariste à Hollywood, presque naturellement, comme le sont devenus Mann, Brecht et quelques autres. Hampton nous entraîne dans cet univers privilégié ; patiemment, minutieusement, il invente des situations possibles à partir de faits rigoureusement authentiques. Les séquences, c'est-à-dire les scènes, s'organisent afin de se commenter les unes les autres. Le narrateur tisse la trame du récit et exerce une sorte de contrepoint : il ne juxtapose pas les tranches de vie, il les commente méthodiquement en les opposant les unes aux autres. Nous participons à une expérience vicariale, à un discours à partir duquel actes et événements s'enchaînent temporellement et causalement.

Par opposition à *Tales From Hollywood*, la pièce de Durang surprend et déroute.

Le titre - *A History of the American Film* - nous permet de savoir qu'il s'agit d'une œuvre de théâtre dont le système référentiel est par définition complexe et qui fait ostentation de ses trois dimensions : histoire, cinéma, théâtre. Dans la mesure où il s'agit de faire reconnaître dans un théâtre hétérogène, le

théâtre américain contemporain, un sujet à la fois isolationniste et universel, une sorte de monument commémoratif célébrant une maladie endémique de l'Ouest américain, le signe prend une valeur très particulière. Au-delà de l'histoire évolutive du film hollywoodien, la démarche du dramaturge est intéressante ; il s'agit de conditionner et d'emballer des *textes* déjà écrits, en vue de les adapter à un certain public auquel ils n'étaient pas destinés au départ. C'est le principe même du "rewriting" que Durang nous expose ici. Certes le "rewriting" existe depuis que la littérature existe ; mais il n'a vraiment pris d'importance que parallèlement au clivage qui s'est établi progressivement et récemment entre la "société intellectuelle" et la "société de masse". C'est un phénomène des années soixante.

La fonction du rewriter - Christopher Durang - est donc de rendre l'histoire du cinéma américain plus attrayante afin de la diffuser dans une masse de public faiblement motivée, d'attirer le spectateur par des facteurs surajoutés tels que l'intérêt humain, les images, l'extravagance, voire l'incongru et le loufoque. Cela le conduit à substituer à la structure logique une structure chronologique aboutissant à un résultat final : la certitude du connu. Chemin faisant, Christopher Durang sacrifie à ce que les typographes appellent le "peignage" ; il enlève un certain pourcentage de signes afin de ne garder que l'indispensable à la reconnaissance ; il établit des courts-circuits logiques dans la pensée ; par exemple : il nous présente deux jeunes spectateurs de cinéma - Eric et David - qui reproduisent sur scène ce qu'ils viennent de regarder sur l'écran (scène 5) : un jeune "dur" (James Cagney) écrase un pamplemousse sur le visage de Mae Clarke, sa partenaire, dans *The Public Enemy* (1931, film de William Wellman).

Ici, dans la scène entre David et Eric, Eric écrase un cornet de pop corn sur le visage, non plus d'une femme, mais sur celui d'un jeune homme, David, que nous allons bientôt retrouver (scène 8 de l'acte II), toujours spectateur, en butte aux avances de Michael, prototype de l'américain moyen, respectueux des lois puisque "flic" de son état, image positive de Jimmy (celui du pamplemousse) dont il est le frère.

Durang crève l'écran ; mais à rebours ; les personnages descendent parmi les spectateurs afin d'accroître l'implication de ces derniers dans le déroulement du récit.

Toujours fidèle aux techniques du "rewriting" Durang ne néglige pas le sensationnalisme qui consiste à prélever l'événement extraordinaire, unique, afin d'y accrocher son texte, comme à une locomotive. Ainsi les signes qui nous donnent accès au code Citizen Kane/William Randolph Hearst sont multiples ; il y a d'abord le choix du prénom de la compagne - Bette - qui, au fil de la pellicule, nous renvoie à Bette Davies et par delà à Marion Davies, authentique compagne de Hearst. Il y a encore l'épisode de l'opéra en relation directe avec la biographie du magnat de la presse qui - à coups de dollars - voulait faire de Marion Davies une "prima dona".

En bref, le rôle de Durang-rewriter est ici celui d'un intermédiaire ; il est une sorte de "go-between" entre le micromilieu hollywoodien - réservoir de faits, d'idées plus ou moins directement assimilables, plus ou moins directement intelligibles - et une société d'élite (celle du théâtre) transformée, le temps du spectacle, en une société de masse soumise à l'arrosage systématique du cinéma hollywoodien. Durang conditionne ainsi la matière

intellectuelle qu'il va manipuler ; il est, pour ainsi dire et pour filer davantage la métaphore cinématographique ce "Third Man", ce médiateur entre le couple émetteur /récepteur, médiateur indispensable lorsque les répertoires ne coïncident plus tout à fait. Le rôle de Durang dramaturge devient alors un rôle entièrement social. Il semble chargé d'une créativité particulière, celle d'agencer des mécanismes intellectuels qui serviront à gérer la mémoire collective après avoir enrichi la mémoire de l'individu.

Raconter l'histoire de cette longue pièce citation que nous propose Ch. Durang serait une proposition dérisoire. Paradoxalement c'est l'organisation de l'ensemble, le déroulement du paysage cinématographique, la désorganisation de l'intrigue, le montage brisé du récit qui sont significatifs. Trois mémoires virtuelles, trois variations concomitantes coexistent sur la scène du théâtre :

- le théâtre/cinéma
- le cinéma/pellicule
- le cinéma/mémoire, ce dernier n'étant pas véritablement représenté

mais seulement matérialisé par l'écran-toile de fond que sont censés regarder les divers personnages médiateurs. Pour passer d'une mémoire à l'autre le dramaturge superpose deux techniques différentes : il isole un personnage dans un cône de lumière, guide l'œil du spectateur devenu caméra, réveille ses souvenirs individuels ou collectifs par une gestuelle, une musique, un texte. Il évoque, il suggère un genre précis : comédie musicale, Western, film de gangster, cinéma-vérité, etc ...

L'Héritage de la mémoire collective est si lourd que Durang n'autorise jamais la représentation authentique (se reporter au graphique des cercles concentriques de la représentation, cercle n° 3). Le cercle de l'écran-mémoire reste vide, comme le symbole d'une structure de frustration ; cette somme des mémoires - mémoire virtuelle, mémoire mirage - à laquelle tous aspirent, est rendue définitivement inaccessible par l'explosion symbolique de la cabine de projection qui vomit de la pellicule tandis que l'administrateur du théâtre ne parvient déjà plus à faire descendre des cintres le mot FIN. Sommes-nous encore au théâtre ? Ironiquement projetés dans l'immédiat, les personnages du Mythe empruntent au passage des noms de vedettes, Marilyn Monroe, Marlon Brando (Acte II, sc. 15) ; le danger est alors le surcodage, au fur et à mesure que l'on s'approche du cercle de la représentation interdite - le cercle 3 -, par acteurs interposés. Car bien sûr, la référence à Monroe ou à Brando n'est pas innocente. Tous deux étaient d'authentiques comédiens de l'Actor's Studio, d'excellents acteurs au même titre qu'ils étaient des "stars" du cinéma.

Parce que l'héritage des images mises en mémoire est relativement récent, la représentation du Mythe apparaît doublement martelée ; par la mémoire collective culturelle d'une part, par l'imaginaire individuel affranchi de la tradition historique d'autre part. A la limite on peut presque dire que le surcodage devient objet de la représentation, objet de la mémoire. De la scène 12 de l'Acte II à la scène 17, le surcodage se fait plus prégnant : il confère à l'explosion finale de la cabine de projection une valeur d'exorcisme.

Cependant nous sommes au théâtre où chaque signe est porteur d'une mémoire qui le relie à un code esthétique binaire, à savoir verbal et gestuel.

Si le théâtre peut être plus verbal que gestuel, le cinéma est nécessairement plus gestuel que verbal, offrant des montages variés de rythmes possibles. Durang transpose le procédé cinématographique au théâtre ; du cinéma il conserve par exemple l'accélération des actions qu'il précise au théâtre par l'accélération du débit verbal (Acte II, sc. 18) ; celle-ci s'inscrit alors en contrepoint des coups de couteaux, des rafales de mitraillettes qui concrétisent pour le spectateur frustré la parodie brutale de la destruction du mythe. La surenchère médiatique aboutit à l'explosion de la cabine de projection, à la mutilation du mot FIN, engloutis dans un tremblement de terre ironiquement saturé de références hollywoodiennes ramassées dans une sorte de personnage-mémoire-du-monde, rappel des trois mémoires virtuelles montrées sur le théâtre : ce personnage c'est celui de la Trinité : God/The Blessed Mother/Jesus.

La frustration immédiate du spectateur, c'est aussi son impuissance à retrouver des images séquentielles puisque Durang nie à notre mémoire individuelle le pouvoir d'organiser, de faire passer les personnages d'un cercle concentrique à un autre, même si notre mémoire individuelle accepte ce déficit. Pour lui, seuls les spectateurs actants, ceux qui sont sur scène, ceux qui, par conséquent, n'ont plus toute leur raison d'être, soit parce qu'ils appartiennent déjà au Mythe, soit parce qu'ils sont en train de devenir mythe, seuls donc ces spectateurs actants ont le droit, la possibilité de franchir sans contrainte la frontière magique d'un cercle à l'autre, d'une illusion (le théâtre) à une autre illusion (le cinéma), amalgamant d'ailleurs dérision et dévalorisation du mythe.

C'est par un procédé analogue que Ch. Hampton nous fait passer de l'illusion de la vie à l'illusion du théâtre (*Tales from Hollywood*).

Ici encore le surcodage est évident ; mais il nous est sans doute plus familier, donc moins pesant. Le théâtre qu'il nous propose est un dosage précautionneux d'histoire, de chronologie (1938-1950) et de rewriting. Avant *Tales from Hollywood* il a signé *Savages* (sur les indiens du Brésil) ; Ch. Hampton est un récidiviste. Tous les personnages qu'il façonne ont existé, dans un contexte qui est le leur ; toutes les phrases - citations qui permettent de les reconnaître garantissent leur authenticité. Hampton est un chercheur patient ; il le précise d'ailleurs dans son introduction.

Oui, Odon Horvath a sans doute été l'un des romanciers les plus doués de sa génération, prématurément enlevé à l'admiration des foules par une malencontreuse branche de marronnier sur les Champs Elysées, un soir d'orage.

Oui, Harpo Marx a bien joué au tennis à Hollywood avec Schoenberg.

Oui, Thomas Mann a bien partagé ses mondanités avec Johnny Weismuller, alias Tarzan.

Oui, Greta Garbo la divine muette retrouvait régulièrement la parole pour revendiquer sa solitude, "ve want to be alone", ce qui a très bien pu déclencher méprise et concupiscence lubrique chez Harpo Marx (Acte I, sc. 1). Oui enfin, Brecht et les Deux frères Mann ont travaillé comme scénaristes à la Warner Bros.

Que nous importerait tous ces détails de la petite histoire hollywoodienne s'il n'y avait au-delà, le soin méticuleux que Hampton met à nous garantir son théâtre comme mémoire authentique d'une réalité du détail. Son

travail de rewriter l'amène à nous préciser le départ de Thomas Mann pour la Suisse, la fuite de B. Brecht abusivement taxé de communisme militant en 1947.

Que nous importerait toutes ces arguties si elles ne focalisaient notre attention sur l'élément central qu'elles tentent de masquer avec une singulière maladresse, de la même manière que le mutisme forcené de Harpo Marx masque l'excès généreux du verbe, façon Chico Marx (Acte I, sc. 1).

Chaque citation, chaque personnage fait référence au théâtre en tant que mode d'expression, en tant que mémoire culturelle, mémoire qui assure la continuité de l'être à travers la continuité des opérations mécaniques. Hollywood est ici la matérialisation du passé ; un passé vieux de vingt ans pour Heinrich Mann qui a épousé "son personnage" vingt ans plus tard. Si Hollywood célèbre *L'Ange Bleu* (1929) de Josef Von Sternberg, Hollywood ne veut pas savoir que le film a été tiré du roman de H. Mann, *Professor Unrath*, ce qui fait dire à Mann vieillissant, non sans humour :

"Tout ce qui, dans ce pays, me reste de réputation repose sur les jambes de Marlène Dietrich" (1).

Les hommes de la pièce - c'est une pièce d'hommes ; les femmes sont à la cuisine, au ménage - seraient-ils prisonniers de leur mémoire individuelle, répétitive comme le programme de l'ordinateur ?

Toutes les facettes de la mémoire humaine vont briller tour à tour afin de mettre en relief la mémoire matérielle de la pellicule hollywoodienne par opposition à la mémoire culturelle du théâtre. Notre guide en ce domaine est le personnage de Charles Money ; producteur et scénariste il sous-traite le talent de Brecht, de Mann, de Horvath. Ils écrivent le scénario et il le signe. Money ne connaît qu'une mémoire, celle des chiffres, le rapport coût de production/nombre de spectateurs. Brecht ou Marlowe lui sont également indifférents ; seul le personnage d'Edouard II l'intéresse, mais seulement dans la mesure où le scénariste acceptera de lui prêter quelques traits de Robin des Bois (Acte I, sc. 1).

La référence à Marlowe n'est toutefois pas un surcodage inutile puisqu'il nous amène à considérer le cinéma en tant que mémoire sociale universelle, c'est-à-dire en tant que

"expression nouvelle aux possibilités illimitées. La première peut-être depuis le théâtre élisabéthain, à faire appel à toutes gens de tous âges, de toutes classes, et de plus transportable en mille lieux à la fois" (2).

De quelle mémoire s'agit-il ?

Semblables propos nous conduisent directement à Brecht, à *L'Opéra de Quat'Sous* (Acte I, sc. 7), à la théorie brechtienne de la distanciation que le personnage Brecht nous résume ainsi :

"le spectateur ne doit pas oublier un instant qu'il est dans un théâtre" (3).

Il s'agit de l'appel à une mémoire qui rend possible la communication à travers le temps, qui représente la faculté de l'être individuel à garder trace d'opérations ou de messages antérieurs pour les utiliser le moment venu.

Cependant, chez Durang comme chez Hampton la matérialisation du passé ne fonctionne pas selon un mécanisme remontant la chronologie de l'histoire. Il n'est rigoureusement pas question, ni dans un cas ni dans l'autre, de nous offrir une visite guidée de l'étalage pourtant bien appétissant du cinéma hollywoodien et encore moins du théâtre contemporain. Durang, Hampton sont les seuls maîtres du jeu, contraignant le spectateur à une ultime frustration : il ne peut même pas s'approprier les images que le récit fait surgir dans sa mémoire.

Prenons pour exemple *A History of the American Film*. Dans le catalogue des lieux communs de la pellicule que nous propose Durang, sa cinématographie retrouve, retrace un aspect culturel du "melting pot" américain, peu à peu élargi à l'ensemble de la planète. Il se livre à une permutation de textes qui a sur le spectateur/récepteur un effet doublement provocateur et castrateur. Dans le "musée imaginaire" que Durang nous fait visiter, les formes, les combinaisons de l'intertextualité peuvent varier presque à l'infini.

II

- intègre des personnages/actants au groupe des spectateurs/acteurs : Rhett Butler, la famille Joad, Rick.

- intègre au texte des citations manipulées (II, 11) par exemple lorsque Jimmy/Rick a pour dernière réplique une phrase directement inspirée de *Casablanca*

- "We'll always have Shanty Town".

- sélectionne, module les genres et les personnages appartenant à l'histoire du cinéma : le gangster-film, le musical, la screwball comedy, tandis que le Mickey/Newsboy court de tous côtés maniant le "clapperboard" (le clap), objet symbole de la mémoire du cinéma.

- adapte des romans déjà adaptés : *Gone With The Wind*, *The Grapes of Wrath*.

- sélectionne des titres à effets ironiques : *The Clamdivers* (pour une comédie musicale à la gloire des végétariens), *The Wrath Of God* (téléscopage évocateur de titres existants).

- fait référence à de multiples acteurs ou réalisateurs (I, 13) (II, 16 et 18), comparant des personnages de la fiction théâtrale à des personnages réels du monde cinématographique, proposant une intertextualité visuelle qui, au-delà de l'image nous renvoie à des situations historiques ou au documentaire, comme pour mieux souligner la filiation théâtre/cinéma.

Christopher Hampton procède de façon analogue, comme s'il cherchait également, à partir de la filiation théâtre/cinéma, à mettre en évidence la nécessité d'une mémoire digitale, instantanée, durable, permanente.

Dans l'un et l'autre cas de multiples acteurs se partagent de multiples défroques minutieusement rassemblées en un gigantesque habit d'Arlequin, pareil à cette carte des Etats Unis qui apparait par deux fois dans *A History of the American Film*, pareil à cette mosaïque de l'Europe avant la seconde guerre mondiale que nous devons avoir présente à l'esprit avant toute lecture de *Tales from Hollywood*.

Si les personnages sont si nombreux, si variés, c'est aussi parce que chacun d'eux ne peut être justifié que parce qu'il signifie l'absence d'un autre. Ce sont des personnages impuissants à être, à agir.

Ainsi atomisé, le Mythe hollywoodien n'est plus guère qu'un objet de Dérision. Tous ces bavards qui s'agitent, qui apparaissent et disparaissent ont pour finalité d'exorciser le souvenir individuel. Absents, ils traversent le récit dans une existence d'emprunt, dans des oripeaux de mannequin. Leur existence est une non-existence ; ils sont devenus un non-signes théâtral. Dans les deux œuvres considérées le non-personnage naît de la surabondance des personnages. Dans la pièce de Durang la surabondance des lieux dramatiques crée le non-lieu théâtral, tout comme la surabondance des didascalies a pour effet le non-dialogue, le non-texte de théâtre. Il en est de même dans la pièce de Hampton qui, parce que non-récit, devient dialogue théâtral.

La négation absolue engendre alors l'angoisse ; le vertige du spectateur est comparable à celui de Bette (I, 14, *A History of the American Film*). Bette est cette non-épouse de Citizen Kane, cette non-cantatrice, cette non-star confrontée au bleu absolu du ciel hollywoodien :

"There are too many pieces to this puzzle. And it's all sky anyway. Six million pieces of blue cardboard. I'm gonna go crazy" (4).

Bette c'est bien évidemment ici Marion Davies à qui Hearst voulait faire embrasser une carrière à l'opéra mais qui ne parvenait guère à autre chose qu'à reconstituer des puzzles de carton pâte.

Chez Christopher Hampton la négation absolue renvoie aux années de guerre :

"Ces lugubres années-là, on aurait dit qu'elles étaient écrites par un Samuel Beckett surnois et de plus en plus sinistre, jusqu'à leur dénouement fatal" (5).

Au-delà de l'angoisse de la guerre, c'est dans le théâtre de la Dérision que nous sommes invités à prolonger notre quête. L'élément aquatique nous sert de fil conducteur. La pluie, d'abord, la pluie d'orage qui provoque la mort physique de Horvath ; l'eau de la piscine hollywoodienne enfin, où sa mémoire se noie, où il meurt symboliquement pour la seconde fois.

Ce qui frappe dans les deux systèmes référentiels proposés, en apparence contradictoires, c'est une démarche identique de la quête. Dans les deux cas la scène finale est organisée autour de la destruction - refus de la boîte à images, refus du récit dans le temps matériel, chronologique - comme s'il ne devait plus y avoir qu'une seule vision possible, absolue et bleue - ciel du puzzle, eau de la piscine - Cette vision semble transmise par une mémoire de synthèse, durable, instantanée, illimitée, intemporelle ; chaque élément y est chargé du même non-sens. Cette mémoire-là c'est ici celle de la pellicule. Dans un autre répertoire ce serait encore celle de l'ordinateur.

Nicole VIGOUROUX-FREY
Université de Tours

NOTES

A - Référence des deux textes dramatiques :

- Christopher Durang : *A History of the American Film*, New York, Avon Books, 1978.
- Christopher Hampton :
 - 1) texte anglais : *Tales from Hollywood*, London, Faber and Faber, 1983.
 - 2) texte français : *Ah ! Hollywood*, Arles, éd. Actes Sud, traduction Vercors et Rita Barisse, 1985.

B - Citations dans le texte :

- (1) *Tales from Hollywood*, traduction française, p. 33.
- (2) *Tales from Hollywood*, - d° -, Acte I, sc. 7, p. 45.
- (3) *Tales from Hollywood*, - d° -, Acte I, sc. 7, p. 48.
- (4) *A History of the American Film*, Acte I, sc. 14, p. 74.
- (5) *Tales from Hollywood*, traduction française, Acte I, scène 1, p. 10.