

# Géneros populares y cine transnacional en la Europa mediterránea: André Hunebelle y el cine de aventuras

*Jorge Manuel Neves Carrega\**  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

## Resumen:

Entre mediados de los años cincuenta y setenta, la inversión en la coproducción cinematográfica entre los países de la Europa mediterránea condujo al desarrollo del género popular como la película de capa y espada, peplum y euro-western. A menudo analizadas desde una perspectiva puramente nacional, estas películas representan, sin embargo, un ejemplo paradigmático de cine transnacional que permitió a las industrias cinematográficas italianas, francesas y españolas combatir la hegemonía comercial del cine de Hollywood. Basado en el estudio de un caso, el de la carrera del director André Hunebelle, este artículo propone analizar el papel de la coproducción de películas de aventuras en el desarrollo de un cine transnacional en la Europa mediterránea.

## Palabras clave:

Cine transnacional en la Europa mediterránea, géneros populares, cine de aventuras, André Hunebelle, *El Capitán*, *Banco à Bangkok pour OSS 117*.

## Popular genres and transnational cinema in mediterranean Europe: André Hunebelle and the adventure movie

## Abstract:

Between the mid-1950s and the mid-1970s, investment in film co-production among the countries of Mediterranean Europe led to the blooming of popular genres like the swashbuckler, peplum and euro-western. Often analysed from a purely national perspective, these films represent, however, a paradigmatic example of a transnational cinema that allowed the Italian, French and Spanish film industries to fight against the commercial hegemony of Hollywood cinema. Taking the career of director André Hunebelle as case study, this article proposes to analyse the role of co-production of adventure movies in the development of a transnational cinema in Mediterranean Europe.

## Key words:

European Mediterranean transnational cinema, popular genres, adventure movies, André Hunebelle, *Le Capitain*, *Banco à Bangkok pour OSS 117*.

## 1. INTRODUCTION

L'étude du cinéma européen, excessivement centralisé sur le film d'auteur en tant qu'expression d'une culture nationale, a relégué aux derniers rangs de la recherche académique une immense production de genres populaires qui demande encore une étude approfondie. Berceaux du cinéma, la France et l'Italie ont une longue et influente tradition en genres comme la comédie, le film d'aventures, le policier et le mélodrame. En effet, parallèlement à l'apogée du néo-réalisme, l'éclosion de la *nouvelle vague* et l'émergence du cinéma d'auteur (soutenue par un important réseau de cinéclubs et de festivals du cinéma), l'Europe Méditerranéenne a vécu une ère d'or des genres populaires, ce qui a permis de revitaliser les industries

du cinéma en Italie, France et Espagne, grâce au succès de plusieurs de ces films, non seulement, au sud d'Europe, mais aussi sur plusieurs marchés internationaux.

## 2. GENRES POPULAIRES ET CINEMA TRANSNACIONAL EN EUROPE MEDITERRANEENNE

Entre la fin des années quarante et les années cinquante, la France, l'Italie et l'Espagne ont signé plusieurs accords bilatéraux de co-production, ayant comme objectif de stimuler les industries cinématographiques de ces pays et de profiter de leurs affinités historico-culturelles pour combattre l'hégémonie du cinéma nord-américain, à travers la création d'un marché commun pour les films produits en Europe du sud. Pendant une période marquée par le long

déclin du système de production des studios d'Hollywood, les producteurs italiens, français et espagnols (parfois avec la participation minoritaire des compagnies de l'ex RFA et de l'ancienne Yougoslavie), ont parié sur un modèle de co-production internationale qui, en garantissant les ressources financières et en élargissant les marchés de distribution, a permis l'épanouissement des genres populaires en Europe méditerranéenne<sup>1</sup>.

Traditionnellement dépréciés par l'intellectualité cinéphile, et accusés d'un soi-disant assujettissement aux modèles imposés par le cinéma d'Hollywood, les genres populaires européens naissent et se développent dans une relation intime avec les mêmes formes de culture populaire qui ont influencé le cinéma classique d'Hollywood, mais ils constituent un phénomène bien plus complexe que la simple imitation des films du genre nord-américain. En fait, des genres comme le *peplum*, le film de cape et d'épée, le film policier ou d'espionnage et l'euro-western, représentent une étape logique dans l'évolution de la culture de masse européenne – marquant une transmigration de ce que l'on appelle paralittérature vers le cinéma, phénomène qui, selon Francesco Di Chiara<sup>2</sup>, explique la stratégie de sérialisation qui a caractérisé les genres populaires de l'Europe méditerranéenne<sup>3</sup>. Selon Tim Berfeld, la majorité de ces films révèle un degré d'hybridation qui se traduit dans la dissolution de frontières entre genres, créant une vaste production de 'films d'aventures', dont le modèle narratif et formel s'approche plus des séries de la période muette européenne, ou même de la série B nord-américaine des années 30 et 40, de que du paradigme classique d'Hollywood.<sup>4</sup> Toutefois, la plus grande partie des films d'aventures co-produites en Europe méditerranéenne laisse percevoir l'influence exercée par le cinéma d'Hollywood de l'après-guerre, notamment par un certain goût pour l'exotisme, l'emphase de l'action sur le drame, et le recours à un appareil technologique ressemblant à celui initialement introduit par les studios nord-américains en Europe<sup>5</sup>.

Tel comme il est arrivé aux USA aux débuts des années de 1950, la croissante concurrence de la télévision et l'importance du public jeune en France et Italie<sup>6</sup>, a stimulé à la fin des années cinquante, un pari sur des films d'aventures et l'adoption d'un appareil technologique qui a largement contribué pour la modernisation de la production

cinématographique en Europe du sud. En effet, le recours systématique à des processus de couleur comme le *Technicolor* et *Eastman Color*, ou de l'écran panoramique comme *Cinemascope*, *Techniscope*, *Dyaliscope* et *Franscope*, est devenu une image de marque des genres populaires de cette période, avec un groupe de vedettes transnationales qui incluait des acteurs européens et nord-américains provenant du cinéma d'Hollywood.

Au contraire des USA, où l'introduction des formats de l'écran panoramique a eu comme principal objectif de faire face à la concurrence de la télévision à travers la différenciation des produits, le pari des co-productions franco-italiennes sur le *widescreen* et la photographie en couleur, constitue premièrement une réponse aux grands succès du cinéma d'Hollywood<sup>7</sup>, en accord avec une logique de 'cinéma d'attractions' qui visait séduire les spectateurs avec un élément nouveau de spectacularité (le *widescreen*), dont l'introduction en France, entre 1955 et 1957, a été dû précisément à des spécialistes du genres populaires comme André Hunebelle et Bernard Borderie. En effet, l'exploration des nouvelles ressources technologique semble avoir été la motivation principale des films comme *Les trois mousquetaires* (B. Borderie, 1961) et *Le Comte de Monte-Cristo* (C. Autant-Lara, 1961), dont les versions antérieures avaient obtenu un succès considérable dans la période de 1953/1954.

Étant donné ses caractéristiques, une analyse simplement nationale de la co-production de genres populaires en Europe méditerranéenne n'est pas adéquate. L'étude de ces films exige, au contraire, une lecture transnationale, soutenue par le cadre théorique et le travail développé par des chercheurs tels que Mette Hjort, Tim Berfeld et Deborah Shaw, dont le travail attribue une attention spéciale aux questions comme l'internationalisation de la production cinématographique et l'hybridation culturelle. Pour mieux comprendre et même réévaluer cet immense *corpus* cinématographique, il est nécessaire d'approcher les genres populaires comme le produit d'un réseau créatif transnational, fondé sur des grands centres de production (Rome, Paris, Madrid) qui, non seulement, se sont mutuellement influencés, comme ils ont aussi collaboré ensemble pour la création d'un cinéma de masses destiné au public international.

<sup>1</sup> L'importance de ce modèle de production cinématographique a été de tel manière que, en 1960, 50% des films français (environ 80 longs-métrages) ont été le résultat direct des accords de co-production établis durant les années cinquante (TEMPLE, M., WITT, M. (edit), *The French Cinema Book*, London, 2004, p. 212).

<sup>2</sup> DI CHIARA, F., *Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, 2016, pp. 59-62.

<sup>3</sup> Traduit en plusieurs films dont les narratives schématiques racontaient les aventures de personnages tels que Hercules, Maciste et Ursus (héro de peplum), Sandokan et le Capitaine Morgan (dans le film de pirates), les cowboys Sabata, Django et Sartana, ou l'agent spécial OSS 117 et le super vilain Fantômas.

<sup>4</sup> BERGFELDER, T., «The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s», in HJORT, M., MACKENZIE, S. (eds), *CINEMA AND NATION*, London, 2000, pp. 138-139.

<sup>5</sup> Sur la révolution technologique du cinéma nord-américain et son influence en Europe du sud pendant les années 1950, nous recommandons la lecture de VITELLA, F. *Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici*, Roma, 2007.

<sup>6</sup> Selon Keith Reader, en 1959 plus de quatre-vingts pour cent des jeunes français âgés entre 15 et 25 ans allaient au cinéma en moyenne 42 fois par an (TEMPLE, M., WITT, M. (edit), *The French Cinema Book...*, p.164).

<sup>7</sup> Des Films comme *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952), *Scaramouche* (G. Sidney, 1952), *Knights of the Round Table* (R. Thorpe, 1953), *The Robe* (H. Koster, 1953), *Around the World in 80 Days* (M. Anderson, 1956) et *The Ten Commandments* (C.B DeMille, 1956).

## 2.1. Le film de cape et d'épée

Le développement de la modernité cinématographique, à la fin des années cinquante, n'a pas signifié la fin du cinéma classique, mais à peine la fin de son ère d'or, puisque ce modèle narratif et formel s'est maintenu comme paradigme des genres populaires. En France, coïncidant avec la période dorée du *peplum*, les productrices gauloises ont développés un cycle de films d'aventures qui ont enregistré un succès significatif. Malgré le fait d'être, le plus souvent, analysés comme s'il s'agissait de réalités distinctes, il est possible d'établir une relation claire entre les films de cape et d'épée franco-italiens, le *peplum* et le film de pirates italo-franco-espagnol de cette période. En effet, les deux cycles sont nés dans le même contexte socio-culturel (le boom économique de l'après-guerre avec l'émergence de la société de consommation et déclin des studios d'Hollywood) et ils sont le produit d'un modèle de co-production qui a permis la création de synergies entre les compagnies productrices de l'Europe du sud, en vue du développement d'un cinéma avec des caractéristiques transnationales qui visait à conquérir le public adepte du cinéma d'Hollywood, non seulement, sur le marché interne, mais aussi sur certains marchés internationaux.

A l'exemple du grand cycle du *peplum* italien (1958-1964), qui remonte à un petit groupe de films coproduits par des compagnies transalpines et gauloises au milieu des années 1950<sup>8</sup>, le cycle de films de cape et d'épée français de cette période, a également débuté avec deux co-productions qui ont été décisives pour le développement du genre : *Fanfan la tulipe* (Cristian-Jacque, 1952) et *Les Trois Mousquetaires* (A. Hunebelle, 1953). Toutefois, à la ressemblance du *peplum*, c'est à l'époque de 1958/1959,

avec la première de *La Tour Prends Garde* (G. Lampin, 1958) et *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1959), que le film d'aventures de cape et d'épée a atteint un pic de popularité, traduit dans une augmentation significative du numéro de films de ce genre produit en France, Italie et Espagne jusqu'à l'éclosion de l'euro-western en 1964/1965. Les deux cycles se doivent aux spécialistes du cinéma populaire européen, comme André Hunebelle, Bernard Borderie et Christian-Jacque (en France), ou Umberto Lenzi, Luigi Capuano et Riccardo Freda (en Italie), réalisateurs traditionnellement dépréciés par la critique cinématographique et pratiquement ignorés des historiens du cinéma.

Au contraire des films de cape et d'épée produits dans les studios de Rome, ayant comme protagonistes, invariablement, les stars anglo-saxonnes Lex Barker, Steve Reeves, Gordon Scott et Cameron Mitchell (importées du cinéma d'Hollywood), le film de *cape et d'épée* franco-italien a parié sur les vedettes françaises et italiennes, ayant comme protagonistes les plus emblématiques Jean Marais et Gerard Barray, auxquels se sont joint des acteurs venus de la Comédie-Française, ce qui introduisait un certain prestige et permettait d'obtenir une plus grande respectabilité culturelle. Quoique inspirée par l'énorme succès du cinéma d'aventures historiques produit dans les studios d'Hollywood, le film de cape et d'épée gaulois, n'a jamais cherché à créer de simple *fac-similes* des genres d'Hollywood, révélant plutôt l'influence d'une certaine tradition française «du film de qualité» (à partir d'adaptation d'œuvres littéraires de prestige et dans une très riche tradition théâtrale<sup>9</sup>), soulignant les valeurs de production à travers d'une *mise-en-scène* soignée – où se distinguaient les palais et les châteaux où se déroulaient l'intrigue<sup>10</sup>, et un goût pour la théâtralité qui se traduisait parfois par la participation



Figure 1: Image du film *Le Bossu* (1959). Photo de l'auteur.

<sup>8</sup> Films comme *Attila* (1954) de Pietro Francisci et *Ulisse* (1954) de Mario Camerini.

<sup>9</sup> Il est important de souligner que plusieurs des feuilletons de *cape et d'épée* ont eu, très tôt, des versions théâtrales et les auteurs tels qu'Alexandre Dumas et Jules Verne ont écrit plusieurs œuvres pour la scène.

<sup>10</sup> Ce qui permettait de créer un effet naturaliste qui contrastait avec l'artifice évident de la majorité des films de cape et d'épée nord-américains, films dans les faux *décors* des studios californiens.

des protagonistes avec des troupes ambulantes, héritières de la *commedia dell'arte*.

Au-delà de rendre hommage à des formes de divertissement populaire qui ont précédé le cinéma, à travers un regard affectueux sur le monde du spectacle et le statut social de l'acteur dans la société française des siècles XVII et XVIII, des œuvres comme *Fanfan La Tulipe* (Christian-Jaque, 1952), *Cadet Rousselle* (A. Hunebelle, 1954), *La Tour Prend Garde* (G. Lampin, 1958), *Le Capitaine Fracasse* (P. Gaspard-Huit, 1961) et *Cartouche* (P. De Broca, 1962), adoptent parfois un ton satyrique, en offrant une vision de l'histoire qui contraste avec la représentation totalement acritique des structures sociales dans le film d'aventures d'Hollywood. Dans son évocation de l'histoire et de l'héritage culturel gaulois et en privilégiant les acteurs et techniciens français, le film de *cape et d'épée* a adhéré en règle générale, aux principes d'orientations des accords de co-production établis dans les années de l'après-guerre entre la France et l'Italie, lesquels, selon Paola Palma, au-delà de structurer sous l'aspect économique le système de co-production, ils établissaient comme objectif primordial de protéger et de promouvoir le prestige de la tradition technique et créatif des deux industries cinématographiques ; en misant sur des films de qualité qui permettraient préserver, cultiver et exporter la culture des deux pays<sup>11</sup>.

Intimement relié à l'ère d'or du cinéma classique français, le film de *cape et d'épée* ; grand héritier du *roman feuilleton*, né sous la plume d'Alexandre Dumas, Paul Féval et Ponson du Terrail, a survécu dans les dernières décennies comme un exercice de nostalgie filmique, grâce aux œuvres comme *La fille de D'Artagnan* (B. Tavernier, 1994), *Cyrano de Bergerac* (J.P. Rappeneau, 1990) et *Le Pacte des loups* (C. Gans, 2001), ou des remakes comme *Le Bossu* (P. de Broca, 1997) et *Fanfan La Tulipe* (G.Gérard Krawczyk, 2003), qui non seulement évoque la mémoire du cinéma populaire français, et ont aussi révélé aux nouvelles générations de spectateurs, une partie de la riche tradition littéraire gauloise.

### 3. ANDRE HUNEBELLE ET LE FILM D'AVENTURES

Figure incontournable du cinéma transnational de l'Europe méditerranéenne, le réalisateur et producteur André Hunebelle (1896-1985) est indissociable de la co-production des genres populaires Européens. Son entrée dans l'industrie du cinéma gaulois fut en 1942, période pendant laquelle, dû à l'occupation nazi, les films nord-américain et britanniques ont été bannis des salles du cinéma français, enregistrant un exode de professionnels talentueux pour les USA, ce qui a permis de donner quelques opportunités à toute une nouvelle génération de professionnels du cinéma. De cette

forme, entre 1942 et 1947, Hunebelle a produit quatre longs-métrages et, en 1948, il a fait ses débuts comme réalisateur (fonction qu'il a accumulée avec celle de producteur de la majorité de ses films), il a signé des comédies d'humour nettement gauloise (influencé par la tradition du Théâtre De Boulevard) mais aujourd'hui pratiquement oubliées. Toutefois, le succès obtenu dans plusieurs pays par la co-production franco-italienne de *Fanfan La Tulipe* (Christian-Jaque, 1952), un film d'aventures de *cape et d'épée*, dont l'action se déroulait pendant le règne de Louis XV, a renouvelé l'intérêt pour un genre pour lequel André Hunebelle a contribué significativement. D'une manière presque inévitable, le premier film de *cape et d'épée* réalisé par Hunebelle a été une nouvelle version du célèbre *Les 3 Mousquetaires* (1953), feuilleton d'Alexandre Dumas. Le film a signalé la première fois que P.A.C- Productions Artistique Cinématographique (compagnie qui est née en 1942 ayant Hunebelle comme l'un de ses fondateurs) a participé dans une co-production en partenariat avec l'italienne Titanus et la gauloise Pathé (qui a assuré la distribution). Le succès de *Les 3 Mousquetaires* (sa première fut en Décembre de 1953) a convaincu Hunebelle à continuer à investir dans ce genre comme *Cadet Rousselle* (1954), un succès national, dont la rentabilité aurait été assez limitée par l'absence d'un producteur italien pour assurer la distribution dans les divers territoires internationaux d'expression italienne<sup>12</sup>.

Dans les années suivantes, Hunebelle a parié dans les mélodrames *Les Collégiennes* (1956) et les comédies musicales *Casino Paris* (1957), mais le succès de la co-production franco-italo-yougoslave *La Tour, prends garde!* (G. Lampin, 1958), une aventure de *cape et d'épée* qui se déroulait pendant le règne de Louis XV, semble avoir motivé Hunebelle a misé une fois de plus sur ce genre de grande tradition dans le cinéma français. De cette manière, *Le Bossu* (1959) a signalé la reprise d'un modèle de co-production antérieurement essayé avec *Les 3 Mousquetaires* (1953), ouvrant de cette forme le chemin à une décennie abondante où la P.A.C, dirigé par Hunebelle, a parié sur un groupe de films d'aventures en co-production conçu pour atteindre un public transnational. D'entre celles-ci, nous devons mettre l'accent sur la trilogie dédiée à *Fantômas* (A. Hunebelle, 1964-1967), la célèbre création de l'équipe Marcel Allain et Pierre Souvestre, où le réalisateur/producteur a revisité le célèbre maître du crime, antérieurement transposé à l'écran par Louis Feuillade (1913-1914) et Robert Vernay (1949). Le succès enregistré par la première aventure cinématographique de l'agent James Bond, *Dr No* (T. Young, 1962), a mené Hunebelle a parié sur cette même formule et a transposé au grand écran les aventures de l'agent Hubert Bonisseur de La Bath aka OSS 117 (un colonel nord-américain d'origine française qui travaillait pour les agences comme CIA et OSS) des personnages créés par le prolifique

<sup>11</sup> PALMA, P., «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes, 1946-1966: un modèle de «cinéma européen»?», in FOREST, C. (a cura di), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, 2017, pp. 215-234.

<sup>12</sup> En Italie, la première du film fut en 1958 et seulement en 1956 dans les pays comme le Portugal et l'Espagne.

écrivain français Jean Bruce (1921-1963) à la fin des années quarante, donnant lieu à une série de cinq films qui s'est prolongée jusqu'à la fin des années 1960.

Le succès des films d'aventures réalisés par André Hunebelle et coproduits par P.A.C., finirait par influencer des producteurs comme la Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC), et des réalisateurs comme Bernard Borderie (1924-1978), ce dernier, au début des années soixante, s'est spécialisé dans des films d'aventures, en contribuant pour le cycle de cape et épée avec les dyptiques : *Les trois mousquetaires: Première époque - Les ferrets de la reine* (Borderie, 1961) / *Les trois mousquetaires: La vengeance de Milady* (Borderie, 1961), à partir de l'œuvre d'Alexandre Dumas, *Le chevalier de Pardaillan* (Borderie, 1962) / *Hardi Pardaillan!* (Borderie, 1964), à partir de l'œuvre de Michél Zévaco, ainsi que la trilogie des aventures d'*Angélique* (Borderie, 1964-1966), basés sur les populaires romans d'Anne et Serge Golon. En effet, en France, Hunebelle et Borderie ont été les principaux adeptes de la stratégie de sérialisation des genres populaires qui ont caractérisé, en particulier, l'euro-western.

### 3.1. *Le Capitan* (1960) et *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964): un modèle de co-production pour les deux modèles de cinéma transnational

Avec le succès de *Le Bossu* (1959), *Le Capitan* (1960) et *Le Miracle des Loups* (1961), Hunebelle a aidé à consolider un cycle de films de *cape et d'épée* qui a prospéré entre 1958 et 1964, en parallèle avec le cycle du *peplum*

italien. Une analyse des registres de production<sup>13</sup> du film *Le Capitan* (A. Hunebelle, 1960) nous permet de comprendre, non seulement, le rôle de la P.A.C d'André Hunebelle dans le développement d'un cinéma d'aventures de caractère transnational, mais aussi le modèle de co-production franco-italien qui a caractérisé cette période. *Le Capitan* a été le résultat d'une co-production qui a uni la P.A.C. - Production Artistique et Cinématographique (Paris) et la Da.Ma. Cinematografica (Roma), deux compagnies qui se sont spécialisés dans la co-production des genres populaires. La société productrice française P.A.C, créé par André Hunebelle lui-même, a développé une longue et abondante activité (entre 1942 et 1994), ayant produit environ soixante-dix films, entre lesquels les aventures de *cape et d'épée* tels *Les Trois Mousquetaires* (1953), *Le Bossu* (1959), *Le Capitan* (1960) ou *Le Miracle des Loups* (1961). Au contraire, le producteur italien Da.Ma a produit à peine 18 longs métrages entre 1956 et 1968, toujours en tant que partenaire minoritaire des producteurs français<sup>14</sup>.

Fondamental a aussi été le rôle de SNPC- Société Nouvelle Pathé Cinéma pour le développement de cette co-production. Malgré l'important rôle créatif de P.A.C-Productions Artistique Cinématographique, c'est Pathé qui a soumis la demande de financement au Crédit National - Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique; en demandant l'avance de 400.000 francs sur les recettes prévues de distribution sur le marché national et étranger, tel comme prévu par la convention de support aux co-productions cinématographiques, établie entre les gouvernements de la France et de l'Italie en 1949



Figure 2: Affiche du film *Le Capitan* (1960)

Source: [http://www.cinemafrancais.fr/les\\_films/films\\_h/films\\_hunebelle\\_andre/le\\_capitan.htm](http://www.cinemafrancais.fr/les_films/films_h/films_hunebelle_andre/le_capitan.htm)

<sup>13</sup> Le dossier qui contient les documents relatifs à la production de ces films se trouve aux archives de la Cinémathèque Française/Fonds Crédit National avec la référence CN1240-B560. Une copie digitalisée des documents m'a été gentiment cédée par Professeur Paola Palma, qui intègre l'UMR Thalim de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

<sup>14</sup> Information disponible sur IMDB.

et revue postérieurement en 1957<sup>15</sup>. Ayant reçu en contrepartie les droits de distributions de ces films sur le territoire français et ses colonies, Pathé à donner son support financier et administratif a des petites sociétés de production comme P.A.C, contribuant de cette manière à la vitalité de l'industrie cinématographique gauloise.

En suivant une pratique commune des genres populaires de cette période, *Le Capitan* (1960) s'est inspiré d'un roman defeuilleton reconnu, de Michel Zévaco (à l'origine publié dans le journal *Le Matin* en 1906)<sup>16</sup>. De cette manière, le 8 décembre 1959 la P.A.C a acquis, pour 22 mil francs, les droits d'adaptation de l'œuvre homonyme à la maison d'édition Taillandier (ayant postérieurement payé plus de 19 mil francs) avec comme condition la réalisation d'une version cinématographique dans les deux ans suivant la signature du contrat. A la clause n° 7 de cet accord, il a été également établi l'obligation, de la part de la société productrice, d'inclure dans le générique du film, ainsi comme dans tout le matériel publicitaire, le référence»d'après l'œuvre de Michel Zévaco» immédiatement après le titre «Le Capitan». La clause n°8 établissait également que l'éditeur gardait tous les droits pour les éditions littéraires de l'œuvre de Zévaco et que, en cas où celle-ci ferai une réédition illustrée, la P.A.C devrait disponibiliser un ensemble de photographie du film. Après l'acquisition des droits cinématographiques, l'écriture du script devait être à la charge de Jean Halain, Pierre Foucard et Andre Hunebelle, étant l'italien Franco Dal Cer responsable pour l'adaptation des dialogues pour la version doublée en italien.

Les tournages ont commencé à la fin d'Avril 1960 et se sont prolongés pendant dix semaines, et ont eu lieu dans les studios de St-Maurice (Plateau C et D), et en plusieurs lieux au-dehors de Paris (Fontainebleau, Périgueux e Avallon). *Le Capitan* (Hunebelle, 1960), présenta une distribution artistique de qualité, conduit par Jean Marais, un acteur à l'époque bien connu du public, grâce à sa participation dans des drames historiques comme *Le secret de Mayerling* (J. Delannoy, 1949) ou *Nez de Cuir* (Y. Allégret, 1952), et d'œuvres d'auteur acclamées comme *La belle et la bête* (J. Cocteau, 1946) et *Elena et les hommes* (J. Renoir, 1956). Après le succès du *Le Bossu* (Hunebelle, 1959), Marais a renouvelé sa collaboration avec Hunebelle,

et a démontré un certain enclin pour les films d'aventures, desquels il a su être un protagoniste avec humour et pleine conscience du sens du spectacle nécessaire à ce genre. Pour sa participation en *Le Capitan*, l'acteur a reçu 130 mil francs (plus trente mil de qu'il avait reçu pour *Le Bossu*) pour huit semaine de tournage et aussi un petit pourcentage des recettes des salles obtenues sur le marché étranger (plus de 2 millions de francs) ce qui confirme son statut de star<sup>17</sup>.

Avec Marais, surgit Bourvil (co-protagoniste du *Le Bossu*), un populaire comédien-chanteur qui avait un contrat d'exclusivité avec la Société des Production Rainborg, et qui a reçu 250 mil francs pour céder la grande vedette gauloise pour huit semaines de tournages (230 mil francs ont été pour payer les honoraires de l'acteur). Si Marais représentait le typique héro d'aventure (dans un registre ressemblant à un Errol Flynn ou Stewart Granger), Bourvil représente le typique *sidekick* (le partenaire comique du héro) du film d'aventures hollywoodien, faisant référence, en particulier au long cycle de films de Warner Bros., réalisé par Michael Curtiz et Raoul Walsh. A côté de Bourvil apparaissait dans un petit rôle Pierrette Bruno, une jeune actrice et chanteuse du théâtre de variétés qui avait été co-protagoniste avec Bourvil de l'opérette *Pacífico* (1958). Dans le film, les deux interprètent en duo la chanson «Pour se parler d'amour» (dans un mixte de français et d'italien), postérieurement édité en EP par la compagnie discographique de Pathé, ce qui a représenté la prise en charge d'une stratégie d'intermédialité équivalent à ce que, selon Francesco Di Chiara, l'industrie italienne a développé dans les années cinquante et soixante pour contrecarrer la concurrence grandissante d'autres Médias, comme la radio, l'industrie discographique et la télévision<sup>18</sup>.

L'accord de co-production établis entre la P.A.C et la productrice italienne D.a.M.a, déterminait que les transalpins devaient engager une actrice italienne pour le rôle de co-protagoniste et aussi deux autres acteurs italiens de mérite reconnu pour les rôles secondaires, ces deux derniers sujets à l'avis positif de la productrice française. A cet fin, Elsa Martinelli et Arnoldo Foà ont été engagés, déjà connus du grand public européen, puisque tous les deux avaient participé dans plusieurs co-productions franco-italiennes. Martinelli a reçu 40. 000 mil francs pour sa participation et a été doublé, dans la version française, par

<sup>15</sup> Sur les accords de co-production établis entre la France et l'Italie nous recommandons la lecture de PALMA, P., «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes, 1946-1966...»<sup>13</sup> *Le dossier* qui contient les documents relatifs à la production de ces films se trouve aux archives de la Cinémathèque Française/Fonds Crédit National avec la référence CN1240-B560. Une copie digitalisée des documents m'a été gentiment cédé par Professeur Paola Palma, qui intègre l'UMR Thalim de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

<sup>14</sup> Information disponible sur IMDB.

<sup>15</sup> Sur les accords de co-production établis entre la France et l'Italie nous recommandons la lecture de PALMA, P., «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes, 1946-1966...»

<sup>16</sup> Zévaco a peut-être été le dernier grand représentant du feuilleton de cape et d'épée, tels qu'ils avaient été créés par les maîtres Alexandre Dumas, Paul Féval et Ponson du Terrail au milieu du XIX siècle. L'écrivain fut responsable, avec Paul Féval fils, d'un nouvel épanouissement de ce genre littéraire au début du XX siècle. Profondément influencé par Dumas, son œuvre revisite sensiblement la même période historique (le XVII siècle et en particulier le règne de Louis XIII) et ses héros sont héritiers de D'Artagnan.

<sup>17</sup> De son côté le réalisateur a reçu 120 mil francs.

<sup>18</sup> DI CHIARA, F., «Intermediality in the 1950's Italian Film Industry: The case of Titanus' Film-Canzone», *Cinéma & cie: International Film Studies Journal*, vol. XI, n° 16-17 (2011), pp. 147-150.

Claire Guibert, une actrice peu connue qui durant les années 1950 s'est spécialisée dans les doublages de vedettes transalpines comme Gina Lollobrigida, qui a participé dans plusieurs co-productions franco-italiennes<sup>19</sup>.

*Le Capitan* (1960) a représenté une production de budget moyen et a clairement misé sur les valeurs de production, comme le costume et les scénarios extérieurs de certains châteaux gaulois connus. Entre les valeurs de production, il y avait l'utilisation d'un système technologique qui permettait aux genres populaires d'Europe méditerranéenne de concourir contre le cinéma d'Hollywood sur certains marchés internationaux. De cette forme, tel que stipulait l'accord établi entre les compagnies productrices, et à la demande de financement au Crédit National, *Le Capitan* a été filmé en Dyaliscope, avec une photographie en couleur en négatif Eastman couleur et un système de son de Western Electric.

*Le Capitan* a signalé, non seulement, le début d'un fructueux partenariat avec la Da.Ma Cinématographique, mais aussi la consolidation d'une unité de production au sein du P.A.C qui suivait le modèle dominant de cette période, appelé *package unit-system*<sup>20</sup>, permettant au producteur/réalisateur de développer leurs projets, assurant le control créatif et les ressources financières nécessaires pour réunir un groupe stable de collaborateurs qui garantissait l'efficacité et la qualité nécessaires pour rentabiliser les films sur le marché international. Parmi les principaux collaborateurs de Hunebelle, ressortait l'acteur Jean Marais, avec qui le réalisateur a établi un partenariat qui s'est prolongé pendant sept longs-métrages (réalisé entre 1959 et 1967), ainsi comme les techniciens et artistes très spécialisés, comme les directeurs de photographies Raymond Pierre Lemoigne et Marcel Grignon, le directeur artistique Georges Lévy, les scénaristes Pierre Foucaud et Jean Halain (fils du réalisateur), l'éditeur/monteur Jean Feyte, le compositeur Jean Marion ou le chef costumier Mireille Leydet, des professionnels avec qui Hunebelle a travaillé dans tous ses succès (les films de cape et d'épée, la trilogie *Fantômas* et les aventures de l'agent OSS 177).

*Le Capitan* a pu compter avec un budget de 2 millions et 20 mil francs duquel les deux compagnies françaises ont assuré 80% du capital (en parties égales de 880 mil francs), ayant la productrice italienne participée avec les 20% restant (440 mil francs). Ce modèle de financement, adoptée par P.A.C dans presque toute les co-productions qu'elle a développé entre la fin des années cinquante et des années soixante, s'inscrivait dans la catégorie 'd'exceptionnel',

c'est-à-dire que ces films n'était pas soumis aux règles de la réciprocité – selon laquelle les deux partenaires d'une co-production franco-italienne étaient obligés à produire un film et à participer comme producteur minoritaire dans un autre film de son partenaire de co-production – ce qui explique le rôle uniquement financeur/distributeur de Da.M.a, et suggère que, dès le début, l'objectif de Hunebelle a été de créer des films de cape et d'épée qui, malgré leur appel transnational, étaient indubitablement gaulois.

*Le Capitan* a eu sa première mondiale à Paris le 5 Octobre 1960<sup>21</sup>, et en Italie le 24 Novembre. Il revint à Pathé la distribution du film en France Métropolitaine (qui incluait la Corse et les principautés de Monaco et Andorre), mais aussi dans les pays européens avec une forte influence francophone comme le Luxembourg et la Belgique. Pathé a garanti également la distribution sur les territoires africains et ex. colonies comme l'Algérie, Tunisie, Maroc, Gabon, Sénégal, Cote d'Ivoire, Niger et Congo Belge; aux Caraïbes: La Guyane Française, Haïti, Martinique, Madagascar et les Iles Maurice et encore en Asie : le Vietnam (Ex. l'Indochine), Laos, Thaïlande et Cambodge, les revenus obtenus sur ces territoires revenaient à cette compagnie. Selon les articles 8°, 9° e 10° du contrat signé entre la P.A.C et la compagnie productrice italienne, les droits de distribution en Italie, Malte, ex; colonies africaines (Lybie, Somalie, Ethiopie) et les navires avec le drapeau transalpin, appartenaient à D.a.M.a Cinematografica, revenant à eux toutes les recettes obtenues sur ces territoires. L'accord établissait encore que les recettes obtenues par l'exploration dans tous les pays non envisagés sur le contrat le 'Reste du Monde' (incluant les pays tels que le Portugal, Espagne, l'ancienne Yougoslavie ou l'ex. RFA et le Japon – ou le cinéma français et italien profitaient d'une certaine popularité), devaient être divisées entre les compagnies productrices dans une proportion de 80% pour la P.A.C et 20% pour la D.a.M.a.

Le modèle de co-production adopté dans *Le Capitan* a été, avec des petites nuances, le même qui a permis la réalisation, non seulement, du cycle d'aventures de cape et d'épée, mais aussi la trilogie *Fantômas* et la série de l'agent OSS 117. Une analyse des budgets de production (soumis au Crédit National) des films *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964) et *Fantômas* (1964)<sup>22</sup>, dont les budgets ont tourné aux environs des 3 millions de francs, montre toutefois une inflation significative des coûts de production (à peine 5 ans avant, *Le Bossu* (1959) avait coûté un million et huit cent francs), inflation motivée en partie par le succès des films qui a mené à une augmentation des *cachets* de la star Jean Marais et de Hunebelle, mais aussi aux investissements

<sup>19</sup> L'accord de co-production établis ente la P.A.C et la D.a.M.a prévoyait aussi que l'un des assistants du réalisateur André Hunebelle devait être de nationalité italienne (alinéas f et g) et que le paiement du salaire des acteurs et techniciens italiens devait être payés en France par la P.A.C.

<sup>20</sup> CRISP, C. *The Classic French Cinema 1930-1960*, London, 1997, pp. 268-270.

<sup>21</sup> Selon IMDB, la première de ce film a été en Italie le 24 Novembre 1960 et 3 semaines après au Portugal. En Espagne, la première du *Le Capitan* a été à Madrid le 1 Mai 1961.

<sup>22</sup> Le dossier qui contient les documents relatifs à la production de ces films se trouve aux archives de la Cinémathèque Française/Fonds Crédit National avec la référence CN1302-B599 (*Banco à Bangkok pour O.S.S. 117*) et CN1314-B605 (*Fantômas*). Une copie digitalisée des documents m'a été gentiment disponibilisé par Professeur Paola Palma, qui intègre l'UMR Thalim de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

dans les vedettes internationales<sup>23</sup>, ainsi que le coût accru des tournages dans les destinations lointaines où se déroulaient les aventures de l'agent spécial OSS 117.

Inspiré par le succès international de *Dr No* (T. Young, 1962), Hunebelle adopte la formule de production de Harry Saltzman et Cubby Broccoli, en transposant au grand écran les aventures de l'agent OSS 117. De cette forme, avec *OSS 117 se déchaîne* (1963) le réalisateur sort une série populaire de cinq films (1963-1968) qui ont captivé le grand public pendant la décennie de soixante. Toutefois, c'est avec le deuxième titre, *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964), que le producteur/réalisateur a garanti définitivement la dimension transnationale de ces productions en établissant une relation claire avec la série 007. Au contraire du premier film, qui a été entièrement tourné en France et en noir et blanc, l'action de *Banco à Bangkok pour OSS 117* fait montre de valeurs de production supérieures, avec l'action qui prend place dans des zones plus touristiques de la Thaïlande, tourné en Franscope et Eastmancolor. Le succès du film qui est sorti à peine deux mois avant *Goldfinger* (G. Hamilton, 1964), a déterminé le futur de la série OSS 117, dont les titres suivants ont continué à explorer les lieux exotiques comme Tokyo, Rio de Janeiro et le Moyen Orient.<sup>24</sup>

À l'instar de la série 007, les films d'espionnage produits et réalisés par André Hunebelle présente des séquences pré-générique et adopte un montage rapide des scènes d'action qui, toutefois, sont moins fréquentes que dans les films de James Bond, les aventures de Hubert Bonisseur de La Bath se distinguent par un rythme plus lent et par une plus grande attention portée à la relation de l'agent OSS 117 avec les protagonistes féminines. Contrairement

aux films de capes et d'épées et à la trilogie Fantômas, ayant comme protagonistes des vedettes françaises et italiennes, la série OSS 117, présente une distribution de rôles internationale avec, en tête de liste, des acteurs venus du cinéma d'Hollywood, comme les américains Kerwin Mathews et John Gavin, ou l'italienne Pier Angeli, et des vedettes transnationales européennes tels que le tchécoslovaque Frederick Stafford, l'allemand Curd Jurgens et le français Robert Hossein, auxquels se sont joints les acteurs secondaires connus du grand public comme l'anglais Chris Howland et l'autrichien Willy Biergel.

La relation entre les deux séries est de tel manière évidente que Terence Young lui-même, réalisateur de *Dr. No* (1962), *From Russia with Love* (1963) et *Thunderball* (1965), a collaboré à l'argument d'*Atout coeur à Tokyo pour O.S.S. 117* (M. Boisrond, 1966), film qui a signalé les adieux de Frederick Stafford, engagé par Alfred Hitchcock pour être le protagoniste de son film d'espionnage *Topaz* (1969), et remplacé par John Gavin dans *Pas de roses pour O.S.S. 117* (A. Hunebelle, 1968), acteur qui a ensuite été inclus dans la *short list* des remplaçants possible de Sean Connery quand celui-ci a refusé d'être le protagoniste de *On His Majesty Secret Service* (P. Yates, 1969).

Dans «l'identité» internationale de ces films réside l'explication pour le fait que malgré les résultats, beaucoup plus inférieurs, obtenus en France à l'égard des œuvres tels que *Le Bossu* (1959), *Le Capitain* (1960) e *Fantômas* (1964)<sup>25</sup>, les cinq titres de la série OSS 117, ont été largement rentabilisés sur le marché international, grâce à leur distribution dans des pays comme la RFA, Hollande, Belgique, UK, Japon, Espagne et Mexique.



Figure 3: Kerwin Mathews dans *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964). Photo de l'auteur.

<sup>23</sup> Marais a reçu 280 mil francs pour *Fantômas* et Hunebelle 250 mil francs, alors que les vedettes internationales de *Banco à Bangkok pour OSS 117* ont reçu environ 230 mil francs chacune.

<sup>24</sup> La popularité de la série OSS 117 dans divers pays aurait inspiré plusieurs producteurs européens, comme on peut le constater dans les aventures de l'Agent 077 (1965-1966), trois coproductions italo-franco-espagnoles, tournées en Espagne.

<sup>25</sup> Au contraire des films comme *Le Bossu* et *Le Capitain* (avec environ cinq million de spectateurs en France, les aventures de l'agent OSS 117 n'ont jamais dépassé, individuellement, et en territoire gaulois, les 3 millions de spectateurs. <http://www.boxofficestory.com/box-office-andre-hunebelle-c23623117>.



## CONSIDERATIONS FINALES

En partant de la typologie développée par Deborah Shaw<sup>26</sup>, nous pouvons dire que les genres populaires de l'Europe méditerranéenne ont représentés un cinéma éminemment transnational; fondé sur un système de co-production encouragé par des accords gouvernementales, dont les films ont adhéré à un modèle narratif transnational, grâce aux thématiques, aux personnages et aux conventions des genres familiaux du grand public (héritiers du *roman-feuilleton* et des romans policiers), alliés à un style classique et maniériste et au recours de réalisateurs et vedettes transnationales, parfois venus du cinéma d'Hollywood.

Les films d'André Hunebelle représentent un bon exemple du rôle joué par ce modèle de co-production pour l'épanouissement du film d'aventures et pour le développement d'un cinéma transnational qui est né d'une relation intime avec les formes de culture de masse, occupant parfois un espace traditionnellement dominé par le cinéma d'Hollywood. Des œuvres comme *Le Bossu* (1959), *Le Capitain* (1960), *Le Miracles des Loups* (1961) et *Fantômas* (1964) - remakes des grands succès français de la période muette - suggèrent toutefois que, comme l'affirme Pierre Billard, en large mesure ces co-productions, malgré avoir contribuées pour une relation de symbiose entre les industries du cinéma de l'Europe du sud, elles non pas ajoutées un nouveau produit au cinéma français mais ont à peine remplacé les productions entièrement nationales par des films qui ont bénéficiés de budgets plus généreux et un marché plus large<sup>27</sup>. En effet, malgré les caractéristiques transnationales, les films de *cape et d'épée* et la trilogie *Fantômas* retiennent les marques de leur identité nationale, surtout dans l'établissement d'une relation claire avec la tradition littéraire, théâtrale et cinématographique gauloise qui les ont précédés, étant pour cette raison identifiés comme des films français par le public international. Au contraire, malgré les innombrables ressemblances qu'ils présentent, et le fait de provenir du même modèle de co-production, les films de l'agent OSS117, à la ressemblance de *giallo* italien ou du *western spaghetti*, ont signalé une nouvelle orientation des genres populaires, par l'abandon des caractéristiques visiblement nationales et en adoptant une identité internationale, fondé sur un processus d'hybridation culturelle. De cette manière, la filmographie d'André Hunebelle, dominée jusqu'au début des années soixante par des genres familiales comme la comédie et le film de *cape et épée*, facilement identifiable avec la tradition culturelle et cinématographique gauloise, révèle à partir de 1963, une internationalisation claire, grâce à un cinéma d'action et des aventures cosmopolite, pleine d'exotisme, essentiellement dirigé à un jeune public masculin.

Profondément identifié avec l'industrie du cinéma français et ses genres populaire, André Hunebelle a joué un rôle important dans le développement du cinéma transnational en Europe méditerranéenne, en montrant le chemin à des réalisateurs/producteurs comme Luc Besson et Jean-Jacques Annaud qui, dès le milieu des années quatre-vingt, ont progressivement repositionner le cinéma français populaire sur le marché international.

## BIBLIOGRAPHIE:

- BASCHIERA, S; Di CHIARA, F., «Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s», in HEDLING, O., LARSSON, M. (eds), *Making Movies in Europe: Production, Industry, Policy, Film International*, vol. VIII, n° 6 (2010), pp. 30-39.
- BERGFELDER, T., «The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s», in: HJORT, M., MACKENZIE, S. (eds), *CINEMA AND NATION*, London, 2000, pp. 131-142.
- \_\_\_\_\_, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, New York, 2005.
- \_\_\_\_\_, «National, transnational, or supranational cinema? Rethinking European film studies», *Media Culture and Society*, 27(2005), pp. 315-331.
- BILARD, P., *L'âge classique du cinéma français: du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, 1995.
- BONDANELLA, P., *A History of Italian Cinema*, N.Y., 2013.
- CRISP, C., *The Classic French Cinema*, London, 1997.
- DI CHIARA, F., *Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico*, Roma, 2016.
- \_\_\_\_\_, «Intermediality in the 1950's Italian Film Industry: The case of Titanus' Film-Canzone», *Cinema & cie: International Film Studies Journal*, vol. XI, n° 16-17 (2011), pp. 147-153.
- DRAZIN, C., *The Faber Book of French Cinema*, London, 2011.
- GILI, J. A., TASSONE, A. (dir), *Paris-Rome: cinquante ans de cinéma franco-italien*, Paris, 1995.
- HIGBEE, W., LIM, S., «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas*, vol. 1, n° 1 (2010).
- HJORT, M., «On the plurality of cinematic transnationalism», in DUROVICOVÁ, N. e NEWMAN, K. E., *World Cinemas, Transnational Perspectives* (new edition), New York, 2009, pp. 12-33.
- JACKEL, A., «Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945», *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 23, n° 3 (2003).
- PALMA, P., «Les coproductions cinématographiques franco-italiennes, 1946-1966: un modèle de «cinéma

<sup>26</sup> SHAW, D., «Deconstructing and reconstructing transnational cinema», in DENNINSON, S. (ed), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*, Tamesis, 2013, pp. 47-65.

<sup>27</sup> BILARD, P., *L'âge classique du cinéma français: du cinéma parlant à la nouvelle vague*, 1995, pp. 520-521.

européen?»), in FOREST, C. (a cura di), *L'Internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, 2017, pp. 218-233.

-PIEROTTI, F., «Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959)», in BERNARDI, S. (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica*, Roma, 2006, pp. 85-139.

-SHAW, D., «Deconstructing and reconstructing transnational cinema». in DENNINSON, S. (ed), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film*. Tamesis, 2013, pp. 47-66.

-TAVES, B., *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*, Jackson, 1993.

-TEMPLE, M., WITT, M. (edit), *The French Cinema Book*, London, 2004.

-VITELLA, F., «Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici», in VITELLA, MAZZEI (a cura di), *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano*, Roma, 2007, pp. 65-130.

## SOURCES DOCUMENTAIRES/MATERIEL D'ARCHIVES

### La Cinémathèque française: Fonds Crédit National (en accès réservé à l'espace chercheurs)

Dossier *Le Bossu* (1959), Référence: CN777-B517.

Dossier *Le Capitain* (1960), Référence: CN1240-B560.

Dossier *Banco à Bangkok pour O.S.S. 117* (1964), Référence: CN1302-B599.

Dossier *Fantômas* (1964), Référence: CN1314-B605.

## RESSOURCES DE WEB

### André Hunebelle en Ciné-Ressources

<http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=11175>, vu le 17-03-2017.

### André Hunebelle sur IMDB:

[http://www.imdb.com/name/nm0402161/?ref\\_=tt\\_ov\\_dr](http://www.imdb.com/name/nm0402161/?ref_=tt_ov_dr), vu le 22-04-2017.

### André Hunebelle Box Office Story

<http://www.boxofficestory.com/andre-hunebelle-box-office-a95136969>, vu le 13-07-2017.