

La réception du cinéma français dans l'hebdomadaire Marcha (1939-1945).

Première période

Silvia Antúnez
Rodríguez-Villamil

Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República

silvia.antunezrv@gmail.com

Résumé: Cet article propose une avancée de recherche sur la réception du cinéma français dans l'hebdomadaire uruguayen Marcha. Nous aborderons quelques-uns des principaux aspects présents dans la période inaugurale de cette publication, qui suit de très près l'évolution du rôle de la France pendant la Deuxième Guerre mondiale. La perspective proposée pour cette étude s'inscrit dans le cadre de la littérature comparée et des études théâtrales, en continuité avec ma thèse de doctorat qui postule l'existence d'une scène globale des différents arts du spectacle, vers la fin du XIXe siècle et le début du XXe.

Antécédents

Après une période marquée par la découverte et le développement de l'image en mouvement liée à la photographie, vient une période de transition que Noël Bursch (1988) qualifie d'« interrègne » jusqu'à l'affirmation du cinéma parlant. Le lien entre cinéma et théâtre, qui avait toujours existé sous différentes formes, change de nature à l'arrivée du cinéma parlant, évolution bien visible dans le cinéma français des années 1930. Le texte s'incarne à travers la parole, le jeu d'acteur se modifie, un univers sonore fait son apparition : tous ces changements convergent vers la création d'une ambiance qui présente beaucoup de similitudes avec le théâtre naturaliste.

Les adaptations à l'écran de romans et de pièces de théâtre accentuent cette continuité entre les différents médiums en même temps que le cinéma développe son propre langage.

Tout au long du XIXe siècle et jusqu'à la Belle Époque, à l'international, la culture française rayonnait sans rivales grâce au prestige de sa littérature, mais, à la fin des années 1930 la configuration géopolitique et culturelle mondiale connaît de grandes évolutions, en particulier en raison de l'irruption de l'industrie cinématographique hollywoodienne. C'est à ce moment que l'hebdomadaire *Marcha* fait son apparition.

Pendant longtemps, le cinéma avait subi les préjugés liés à son caractère de divertissement mécanique qui en faisait une attraction ingénieuse diffusée dans les foires et donc « ignoré en tant qu'objet culturel » comme l'affirme Marc Ferro (1977, p. 65). Précisément cet auteur signale que

Les Soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statut privilégié dans le monde du savoir, de la propagande, de la culture (Ferro, 1977, p. 65).

En effet, le cinéma avait déjà parcouru diverses étapes très significatives, dans les premières décennies du vingtième siècle. L'avant-garde soviétique post révolutionnaire a joué un rôle particulièrement remarquable ; grâce à l'importance de la propagande, des réalisateurs comme Eisenstein, Koulechov et Vertov ont atteint une maîtrise très sophistiquée des techniques du montage. D'autre part, à la même époque l'expressionnisme allemand, étudié par le critique allemand Siegfried Kracauer, a également marqué un tournant dans l'histoire du cinéma en devenant une référence esthétique incontournable.

Le cinéma devient alors un objet d'étude. La spécialiste L. Barbisan affirme que

Benjamin et Kracauer font des salles obscures, le lieu où les individus se rejoignent et éprouvent obscurément leur appartenance à ce collectif des

temps modernes auquel la psychologie sociale a donné le nom de masse (Barbisan, 2020, p. 237).

Les deux auteurs s'appuient sur les théories de Marx et de Freud pour proposer l'existence d'un « inconscient optique », dépositaire des peurs et des désirs (Barbisan2020). Si Kracauer a bien l'intuition de l'escalade du nazisme dans ses écrits sur la propagande et dans son essai *De Caligari à Hitler*, Benjamin s'était déjà intéressé au cinéma auparavant, dans son essai *L'oeuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique* publié en 1935.

Dans le territoire français depuis la période d'avant-guerre, les États-Unis et l'Allemagne se disputaient le monopole du cinéma grâce à un décret signé en 1928¹ (Weber, 2007, p. 15) qui simultanément permettait la censure de tous les contenus jugés « subversifs » et autorisait « une importation massive des films américains dans des conditions particulièrement défavorables pour les intérêts français » (Weber, 2007, p. 16). Cette situation anticipe le démantèlement du cinéma français et l'appropriation de sa production de la part des grandes puissances qui développent cette industrie. Ainsi, en 1933 dans les salles obscures, le double programme s'impose : deux films entre lesquels s'intercalent un court métrage et des actualités. Plus de quatre heures de spectacle qui impulsent une consommation effrénée au détriment de la qualité des films. En même temps, il conditionne la réception des films (Weber, 2007, p. 18). C'est un avant-goût du contrôle subi pendant l'occupation nazie.

C'est à dire qu'en 1939, lorsque *Marcha* commence à être publiée le cinéma parlant est parfaitement reconnu. Il avait surgi à la fin des années vingt avec *The jazz Singer* (1927) et bénéficiait du son synchronisé et de quelques brèves minutes de dialogue. Les premiers films parlants apparaissent avec pour la production française : *Les trois masques* (1929) (bien que tourné en Angleterre) puis, en 1930, *Sous les toits de Paris* de René Clair. Dans notre région *Tango !* apparaît en Argentine en 1933 et puis *Allô allô carnaval* (1935) au Brésil, de même que *Deux destins* (1937) ainsi que le lyrique *Vocation ?* (1938) en Uruguay, ce qui laisse en évidence l'importance de la chanson et de la musique dans le processus de modernisation lié au cinéma (Garra Muñoz, 2007).

Avec le cinéma parlant et un peu avant le développement du sous-titrage et du doublage, ce déplacement momentané de Hollywood à cause de la langue, a permis aux cinémas nationaux latino-américains de stimuler une industrie nationale qui a trouvé dans le *tango* en Argentine comme dans les *rancheras* au Mexique ou même le *samba* au Brésil, des appâts pour attirer un public latino-américain (Garra Muñoz, 2007, p. 212).

Quoique l'Uruguay n'ait pas développé une production cinématographique à un niveau industriel comme ses grands pays voisins, M. Amieva (2023) qui étudie une période postérieure, décèle tout

¹ Décret signé par Edouard Herriot, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, selon explique Weber dans son ouvrage.

de même la formation d'un pôle cinématographique _____cinquante, à travers la création du département Ciné Art du SODRE et du mouvement des Ciné-clubs.

L'étude de la réception du cinéma français dans l'hebdomadaire *Marcha*, dont il n'existe pas d'antécédents, nous permet d'envisager une relation ou un possible dialogue entre les films français projetés et la réalité des lecteurs de l'hebdomadaire uruguayen. La lecture de ce dernier nous permet de plonger dans la vie quotidienne de cette époque et de suivre les terribles événements qui ont lieu en Europe du point de vue uruguayen.

En observant les critiques des films français, on peut les classer en trois grandes tendances. La première est attentive aux multiples connexions entre le théâtre et le cinéma. La deuxième se développe autour de la question sociale et du réalisme qui trouvera un prolongement naturel dans le néoréalisme italien et dans la Nouvelle Vague. Enfin la troisième voie, moins évidente mais tout de même présente, laisse entrevoir le lien avec l'avant-garde de la décennie précédente et ouvre le chemin du cinéma expérimental.

Cinéma et avant-gardes

Dès les premiers numéros de *Marcha*, les avant-gardes sont présentes lorsque le critique Arturo Despouey fait le récit de la projection d'un film muet de René Clair, *Un chapeau de paille d'Italie*. Celle-ci est organisée par Fernando Pereda (poète et personnalité du milieu artistique uruguayen) en hommage à Guillermo de Torre, critique et théoricien de l'art, exilé en Argentine à cause de la guerre civile espagnole. Fernando Pereda qualifie alors le film de « ballet de la bourgeoisie », selon le récit de Despouey, qui explicite le terme ballet : « par son mouvement, par la science sévère des enchaînements des épisodes et aussi par cette sorte d'allegro plastique continuel, chaque fois plus vif et plus féroce » (*Marcha*, 5, 21/7/1939).

Despouey fait l'éloge de ce « bijou du répertoire de Clair » qu'il qualifie de « tableau bruyant et débordant de 1895 » (*Marcha*, 5, 21/7/1939) puisqu'il s'agit d'une adaptation d'une pièce de Labiche. Il observe également « la fièvre baroque avec laquelle s'accumulent des détails comiques » tout en la comparant avec sa production postérieure : « Ni la question sociale, ni les préoccupations politiques, ni les concomitances romantiques comme dans *Pour nous la liberté*, 14 juillet ou *Sous les toits de Paris*' » (*Marcha*, 5, 21/7/1939). Cette avant-première privée de 1939 précède de loin sa sortie publique, qui ne se produira qu'en 1957 dans un ciné-club.

Plus tard, l'article intitulé « L'évolution du film pur » écrit par J. M. Podestá (*Marcha*, 73, 15/11/1940) expose clairement l'origine et les

propos du cinéma expérimental qu'il appelle « film abstrait » ou « film pur » en reconnaissant sa place au sein du cinéma : « Il a constitué un des symptômes les plus dynamiques et les plus intéressants de rénovation dans le panorama cinématographique mondial », bien qu'il soit « impuissant à atteindre le cœur des foules » et sa diffusion appréciée seulement par un public réduit : « Il est fréquemment l'œuvre de littéraires, de peintres, de théoriciens de la photogénie » (*Marcha*, 73, 15/11/1940). La valeur de ce cinéma consiste à : « signaler une possibilité qui ouvre des horizons nouveaux et insoupçonnés au cinéma d'art » puisqu'il surgit de l'exploration des possibilités techniques en combinaison avec un esprit ludique et la proximité du cubisme et de l'avant-garde picturale. Podestà souligne l'importance de considérer le film, non pas dans son aspect réaliste ou narratif, mais dans sa capacité à créer du lyrisme. Des exemples tirés d'œuvres de René Clair, Man Ray et Fernand Léger illustrent ses propos nuancés qui apportent des informations précieuses aux lecteurs.

Paris -Hollywood

D'après le critique et théoricien français André Bazin, dans les années trente Hollywood développe et affirme six grands genres distincts : la comédie musicale, le western, la comédie burlesque (les Marx Brothers, Laurel et Hardy), le film policier mettant en scène des gangsters (inspiré par la prohibition), le drame psychologique ainsi que le fantastique et l'horreur. Selon lui, les productions de cinéma possèdent une qualité technique remarquable : « En 1938 ou 1939 donc, le cinéma parlant connaissait, surtout en France et en Amérique, une manière de perfection classique » (Bazin, 2002, p. 70). Le cinéma avait donc développé un langage propre et complexe, une *rhétorique* comme dit Bazin. Il affirme aussi, en parlant de l'évolution du cinéma, vers la fin des années trente, « le cinéaste est, non plus seulement le concurrent du peintre et du dramaturge, mais enfin l'égal du romancier » (p. 80). Il s'agit pour Bazin principalement du cinéma américain et du cinéma français : « Les productions américaine et française suffissent en tout cas à définir clairement le cinéma parlant d'avant-guerre comme un art visiblement parvenu à l'équilibre et à la maturité » (Bazin, 2002, p. 68). Bazin repère l'existence de « grands genres aux règles bien élaborées, capables de plaire au plus large public international » (p. 68). En plus de la maîtrise technique, toute cette génération de cinéastes appartenant au *réalisme poétique* partage une esthétique et un réseau thématique commun qui les identifie.

Postérieurement, c'est le tour du critique français Simsolo (2005) qui considère que « Le renouveau du cinéma français a lieu avec le parlant [...] L'influence des rues sombres et brumeuses, de la pègre sordide et

du sentiment d'oppression s'est infiltrée dans la production nationale » (pp. 65-66).

Ce qui est intéressant, c'est que tous ces créateurs réussissent à consolider un style identifiable en dehors des caractéristiques propres à chaque réalisateur. Cela garde une relation avec les observations de Simsolo (2005) qui considère:

Au cours des années trente, ce pays [France] est le creuset d'une cristallisation de thèmes et d'esthétiques qui nourriront ce qu'on nomme le cycle noir américain. [...] Leur approche de la noirceur humaine s'appuie sur des bases souvent littéraires (Zola et Simenon); tous travaillent au croisement du naturalisme et du réalisme poétique (pp. 66-67).

Dans ce contexte, le comédien qui indiscutablement s'érige en icône de cette période est Jean Gabin. Il personnifie l'essence du Français populaire qu'il soit ouvrier, soldat, déserteur, voleur ou bandit, incarnant aussi bien truands que policiers. Selon Gauteur, au moins quatre réalisateurs ont contribué à forger le mythe de Jean Gabin : Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier et Jean Grémillon, auxquels il faut ajouter Jacques Prévert qui était très présent comme scénariste et dialoguiste dans les films de Carné et de Grémillon. Son style a impacté le jeu des acteurs et contribué à élever la qualité de ces productions. La critique Vincendeau réalise une analyse très intéressante autour de la masculinité représentée par Gabin dans le contexte du cinéma français des années trente qu'elle qualifie de « degré zéro » de la masculinité. Elle remarque qu'il est en même temps dur et tendre, et demeure toujours dans un équilibre juste par rapport aux autres hommes; il est donc très différent de son équivalent à Hollywood (Gauteur-Vincendeau, 1993). De son côté, Simsolo (2005) le considère directement « une icône du film noir plutôt qu'un mythe emblématique du réalisme poétique français » (p. 70). Il insiste sur le fait que Gabin soutient son jeu depuis l'intériorité, la contention; il est capable de transmettre le conflit psychologique du personnage et de le doter de profondeur. Il considère que son travail a fortement influé les comédiens américains de cinéma noir comme Burt Lancaster.

Le terme *noir* proposé par Nino Frank provient de la « Série noire » : une collection de romans policiers lancée en 1945 chez Gallimard (dans laquelle publiaient Dashiell Hammet et Raymond Chandler) qui a fortement contribué à consolider le genre policier. Pour Simsolo (2005, p. 17), cette expression *film noir* désigne des films policiers tournés à Hollywood entre 1943 et 1959.

La lucidité de l'hebdomadaire *Marcha*

La lucidité de l'hebdomadaire est très remarquée dans le milieu journalistique national et international. De Sierra souligne la conscience latinoaméricaine de cette génération face aux États-Unis et à l'Europe. En effet le directeur de l'hebdomadaire, Carlos Quijano, avait fondé en 1925 une association d'étudiants latinoaméricains appelée AGELA, qui comptait de nombreux membres en France (De Sierra, 2015, p. 67). Dans le milieu des 'intellectuels locaux, la première génération des journalistes de *Marcha* est en partie héritière du positivisme du XIXe siècle et de la première génération intellectuelle des années 1900.

Cependant, De Sierra (2015) remarque que *Marcha* présente « une rupture méthodologique épistémologique avec les deux générations précédentes » (p. 68), quoiqu'ils aient pu compter avec des figures tutélaires comme Jose Ingenieros et Manuel Ugarte (p. 68). En même temps, la préoccupation sociale qui caractérise cette génération d'intellectuels incorpore la méthode et la pensée du marxisme contemporain, tandis que la rigueur de leur analyse dans tous les domaines laisse apercevoir « la perception décharnée d'une lutte d'intérêts » (De Sierra, 1990, p. 340). C'est-à-dire que la fonction cet hebdomadaire n'est pas seulement d'informer sur des événements et des actualités mais aussi d'apporter des outils de compréhension et d'analyse, de provoquer une réflexion, tout en encourageant une attitude critique chez ses lecteurs. Une position indispensable en temps de guerre.

Marcha avait raison. Nous n'exagérons pas du tout en proclamant que notre position était unique puisque nous ne connaissons aucune autre publication qui ait fourni à ses lecteurs des informations et des jugements véritables et objectifs [...]

La grande presse de tous les pays et de toutes les tendances a passé toutes ces deux dernières années de guerre à désorienter ses lecteurs sur la signification de l'actuel conflit mondial. [...]. On a conditionné le public à croire que le Reich et l'Union soviétique finiraient par se fusionner en une entreprise commune de conquête mondiale [...]. Il n'y a que nous, sans être communistes et sans être connectés ni de près ni de loin à l'Union soviétique [...] qui avons jugé objectivement le conflit russo-finlandais. [...] Nous avons également reçu depuis le camp communisme des critiques parce que nous condamnons leurs complaisances envers le nazisme (*Marcha*, 102, 27/6/1941).

Ces déclarations nous permettent d'observer que les responsables de l'hebdomadaire défendent avec fermeté leurs convictions et leur indépendance.

Depuis les premiers numéros de *Marcha*, on perçoit une visible sympathie intellectuelle et artistique envers les auteurs, les acteurs, les réalisateurs et les référents de la culture française. Dès les premiers mois, les publications contiennent de nombreuses allusions au monde du spectacle français, souvent liées à des dates commémoratives. Par exemple, son quatrième numéro coïncide avec l'anniversaire de la prise de la Bastille. Une double page centrale célèbre l'évènement historique et une autre page rend hommage aux écrivains français.

Le mois suivant, à l'occasion de la date de la Première Guerre mondiale (le 3 août), *Marcha* rappelle dans ses pages centrales les trois évènements clefs qui l'ont déclenchée, sous le titre « Trois pas vers l'abîme », parmi lesquels se trouve « La mort de Jaurès ». Son assassinat par un nationaliste a précipité l'entrée de la France dans le conflit. Pourtant, le député socialiste Jean Jaurès, intellectuel très connu, était ouvertement pacifiste et fervent opposant à la guerre. La moitié du texte sur Jaurès est consacrée à évoquer et expliquer ses idées, ce qui traduit la valeur que *Marcha* attribue à cette personnalité.

Puis, le numéro douze de l'hebdomadaire, publié le huit septembre 1939, à peine quelques jours après la mobilisation générale en France et en Angleterre et la déclaration de guerre suite à l'invasion de la Pologne par Hitler, porte le titre : « Aux armes citoyens », illustré par la photo d'un soldat décoré de la Première Guerre accompagnée de la légende suivante :

Symbole: aveugle, manchot, ferme pourtant lorsqu'il écoute les paroles de La Marseillaise, ce vétéran français invalide de la guerre de 14, symbolise la constance résolue de la France face aux hordes ennemies. Comme à Ypres, Verdun et Marne, l'esprit immortel de la France – fleur de l'humanité – vient réaffirmer le geste serein et viril du « Ne passeront pas » qui a freiné les envahisseurs (*Marcha* 12, 8/9/1939).

À travers des expressions comme « fleur de l'humanité », « esprit immortel », on voit que la France est délibérément idéalisée puisqu'elle incarne un cumul de valeurs humaines, d'héroïsme et de sacrifice en cohérence avec les faits historiques qui l'ont caractérisée. Au-delà de ces moments d'exaltation, on trouve généralement des réflexions plus analytiques comme par exemple à la fin de la Seconde Guerre mondiale au sujet de De Gaulle :

Le Général De Gaulle a dû supporter une presse plutôt défavorable. De notre part, nous n'avons pas suffisamment de données et nous ne pouvons le juger que par ses actes et par les résultats de ses actes depuis 1940. De ce point de vue, le général De Gaulle grandit avec le temps [...] il

apparaît à la fois comme un homme tenace à qui on n'éloigne pas de ses aspirations fondamentales et de ses idées. Pourtant, nous ne sommes pas face à une obstination gratuite, tout au contraire, puisqu'il sait céder provisoirement pour ne jamais abandonner la plénitude de ses revendications. Il les expose encore et encore jusqu'à les obtenir. À Washington, il a su se montrer flexible, même s'il a semblé trop souple pour certains. Mais il n'a renoncé à rien et il a pris tout ce qu'il pouvait. C'est cela qui est important. (*Marcha*, 241, 14/7/1944).

Dans la première partie de cette citation, il est surprenant de constater que la presse internationale n'était pas très favorable à De Gaulle, et on remarque déjà le problème de la manipulation de l'information. Par ailleurs, le souci de juger un homme par ses actes nous renvoie une fois de plus au contexte littéraire philosophique français de l'existentialisme également très présent en Uruguay et au Rio de la Plata.

Ensuite, l'analyse et la valorisation de De Gaulle s'efforce de suivre des données objectives et souligne sa capacité de négociation, aspect jugé fondamental en vue du caractère complexe de la guerre d'alliances dans laquelle la diplomatie devait nécessairement jouer un rôle de premier ordre.

Une fois de plus la une de *Marcha* est consacrée à la France pour commémorer le 14 juillet 1944, après le débarquement en Normandie, un mois avant la libération de Paris. La couverture est illustrée par une allégorie de la victoire, figure centrale du haut relief « Le départ des volontaires de 1792 »² qui fait partie de l'Arc de triomphe. L'image se trouve accompagnée du titre « Toujours avec la France » et reprend le texte publié le 31 mai 1940, lors de l'occupation nazie:

Avec la France parce qu'elle est, dans ces moments dramatiques, la culture faisant face à la barbarie.
Avec la France parce qu'elle est dans l'histoire du monde la mère de la grande révolution.
Par-dessus toutes les hésitations, les erreurs et encore la déviation de quelques-uns de ses hommes, l'âme de la France est toujours l'essence de l'âme latine, héritière et véhicule du plus pur humanisme classique, porte-étendard de la libre pensée
Le vandalisme barbare ne pourra pas la vaincre.
Elle est l'esprit et l'esprit est immortel (*Marcha*, 241, 14/7/1944).

L'engagement de *Marcha* auprès de la liberté, la libre pensée, la souveraineté, des valeurs qu'elle défend sans concessions est visible à partir du deuxième numéro de l'hebdomadaire, dans lequel elle alerte des plans des nazis pour l'Uruguay avec des documents : « Le parti nazi en Uruguay : foyer de l'espionnage » (*Marcha*, 2, 30/6/1939).

² Réalisée par le sculpteur François Rudes entre 1833 et 1836.

Quant au cinéma, *Marcha* dénonce la présence de la propagande nazie en 1941 : « L'infiltration nazie par l'intermédiaire du cinéma, préservée jalousement pendant un certain temps par les cinématographistes locaux est désormais un fait ». L'article dénonce la propagande nazie distribuée dans les entractes du Théâtre Artigas, mais également, la projection de *Blitzkrieg*, film nazi qui vante ses conquêtes; le public est révolté. « Comme un scalpel félon, prêt à blesser ou à tuer, les caméras pénètrent le drame de l'humanité en enregistrant tous ses terribles crimes » (*Marcha*, 103, 4/7/1941).

Du théâtre au cinéma

La continuité entre le théâtre et le cinéma est bien visible lorsqu'on regarde l'offre des spectacles présente dans l'hebdomadaire; on y trouve des pièces de Sardou et de Dumas fils qui correspondent à une période précédente, aux dernières décennies du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème}. En effet, lors de la crise de la scène naturaliste et de l'introduction du drame moderne avec les créations d'Ibsen et de Strindberg, à l'issue des années 1880, André Antoine et son Théâtre libre marquent une rupture et un changement de cap. Appliqué au théâtre, le naturalisme modifie principalement la mise en scène et la modalité du jeu scénique, dont le cinéma, particulièrement le cinéma parlant, est héritier.

Pourtant cet héritage théâtral n'est pas sans conflit pour les comédiens qui, comme Louis Jouvet, voient dans le naturalisme et dans le quatrième mur un obstacle pour la composition de leurs personnages. Jouvet (1938) est contre le parti-pris naturaliste qu'il perçoit comme « Amoindrissement du spirituel, mort de l'imagination et du merveilleux, avilissement du langage, tels sont les traits du théâtre de cette époque » (p. 11). Il dénonce également la contrainte imposée de ce qu'il considère comme étant de nouveaux artifices : « Cette merveilleuse convention théâtrale que nous avaient léguée les classiques [...] remplacée par une convention nouvelle : [...] la découverte du quatrième mur ». Il arrive à une conclusion très intéressante : « Le théâtre venait de perdre sa vérité au profit d'une exactitude et d'une vraisemblance qui allaient tuer et abolir à jamais la vraie illusion du théâtre [...]. Le Théâtre Libre annoncé par la photographie était l'ange annonciateur du cinéma » (Jouvet, 1938, pp. 11-12).

Malgré la vision critique et parricide du grand comédien, on peut remarquer la proximité des relations entre le théâtre et le cinéma, en particulier grâce à l'intégration du quatrième mur qui place le spectateur dans un rôle d'observateur et de « voyeur ». Le statut de « metteur en scène », inventé par André Antoine en 1887 (Pavis, 2019), est l'antécédent

direct du réalisateur de cinéma. Juvet, comédien de théâtre, est aussi un des plus grands acteurs du cinéma français de cette période, et un de ceux qui ont tourné une des plus grandes quantités de films (Amiel, 2012). *Entrée des artistes* (1938) de Marc Allégret et *La fin du jour* (1939) de Julien Duvivier, sortis à Montevideo en 1939, sont deux films dans lesquels le théâtre est omniprésent, où l'on voit une continuité entre la scène théâtrale et la scène cinématographique.

Entrée des artistes a lieu dans le Conservatoire d'Art dramatique et commence avec l'épreuve d'admission des élèves. Juvet y tient un rôle, qui était le sien dans sa vie personnelle : celui de maître enseignant au Conservatoire. Tout cela fait du film une « revendication de la profession de comédien » (*Marcha*, 3, 7/7/1939). Ensuite, l'histoire se développe autour d'un triangle amoureux débouchant sur la mort d'une élève sur scène, qui se révèle être un suicide, motif tiré des romans policiers. Comme remarque Despouey, ce « magnifique film » se construit sur une apparente contradiction : « ce dédain envers le cinéma comme si on n'était pas en train de faire du cinéma est en même temps la surprise et le fondement de cette *Entrée des artistes* » (*Marcha*, 3, 7/7/1939). Il retrouve le même contresens dans l'histoire d'amour : « Un message d'amour [...] qui, après avoir constitué la substance et l'atmosphère du film, fait dire à son personnage principal que celui-ci ne peut pas être l'objet d'un film parce que *L'amour n'est pas photogénique*. Alors qu'on vient de nous convaincre du contraire » (*Marcha*, 3, 7/7/1939).

Peut-être que le lien le plus explicite entre cinéma et théâtre dans ce film se traduit par une tirade du personnage principal en complicité avec la caméra, que Despouey cite pour illustrer ce paradoxe ou « anti-cinéma français » qui donne le nom à son article. Il s'agit d'une scène dans laquelle François parle à son amante pendant que la caméra montre tout ce qu'il est en train de décrire :

Pour démontrer que nous nous sommes aimés, au cinéma on nous ferait voir (ce qu'il fait en nous donnant par contraste un rafraîchissant bain de réalité), une chaussure de femme près de celle d'un homme, un lit défait. Comme dans ce tour circulaire dans la chambre de la reine Christine dans laquelle Greta Garbo accompagne et signale un long mouvement de la caméra (*Marcha*, 3, 7/7/1939).

La mention du film de Garbo ainsi que le détail du mouvement de la caméra et les explications des conventions cinématographiques font preuve d'un caractère réflexif de l'œuvre qui lui donnent une valeur métatextuelle.

La volonté de différenciation entre le cinéma et le théâtre, l'opposition dont ils font l'objet est la contrepartie de la continuité qu'ils entretiennent, dont on parlait plus haut. Despouey note les caractéristiques propres au cinéma français, comme sa dimension poétique et la subordination de l'action au dialogue. Ce dernier point lui

permet de considérer : « avec le même scénario, Hollywood aurait fait un film policier avec plus de mouvement cinématographique ». Mais cela aurait laissé le sujet amoureux en arrière-plan et on aurait perdu avec lui la poésie et l'interprétation des acteurs, éléments de grande valeur à ses yeux. Il remarque également le travail du scénariste dont il salue les « dialogues vifs, pleins de nuances psychologiques », ainsi que sa spontanéité, éloignée du stéréotype : « L'amour du film n'est pas fait de premiers plans et de profils; c'est un amour chaleureux, de phrases écrites par Henri Jeanson³ », dit-il en faisant l'éloge de l'auteur.

Ensuite, *La fin du jour*, dont l'avant-première est annoncée à l'occasion du 14 juillet au cinéma Ambassador, présente trois vieux comédiens dans une maison de retraite de l'Assistance publique, condamnés à la misère, mettant ainsi en lumière le problème social de l'absence de retraite pour les artistes. En même temps, ce crépuscule dans la vie des acteurs est l'occasion d'exposer différents types psychologiques qui s'inscrivent dans la progression des types sociaux exposés par les naturalistes. On y trouve le comédien talentueux qui n'a pourtant jamais atteint le succès, la grande star égocentrique et manipulatrice (Jouvet) et finalement le raté qui a toujours fait le rôle des doublures et les rôles secondaires (bouleversant, Michel Simon). Une nouvelle fois, Despouey lui consacre une critique centrale :

Duvivier fait un pas de plus vers ce paysage
dense de crépuscule et d'achèvement qui paraît
lui être si cher et nous introduit dans un asile
d'acteurs retraités, nécropole de gloire passée ou de
médiocrité, que la vanité et l'illusion du triomphe
ont mis imaginativement au même niveau que les
grands talents.
Seul un réalisateur français aurait pu faire ce film.
Dans aucune autre industrie cette fable de fin et de
misères, ce monde peuplé de semi fantômes aux
pupilles rendues opaques par l'arthrite et de fleurs
qui commencent à pourrir, n'aurait pu se concevoir.
Et jusqu'à un certain point, l'industrie a raison
(*Marcha*, 6, 28/7/1939).

Le critique adopte comme point de comparaison le Hollywood qui vivait alors indiscutablement son moment de splendeur. L'opposition entre cinéma français et cinéma américain était déjà présente dans la critique d'*Entrée des artistes* dans laquelle on soulignait la poésie et la subordination de l'action à la parole, tandis que dans *La fin du jour* ce sont les critères commerciaux et non commerciaux qui viennent s'installer dans cette énumération. Pourtant, ce qui ressemble à une critique, à l'heure du choix des sujets qui ne sont ni commerciaux ni attractifs, est en même temps un éloge qui reflète « un souci très aigu de transmettre des drames presque inédits ou à peine explorés » (*Marcha*, 6, 28/7/1939).

³ Dans le numéro suivant, du 14/7/39, *Marcha* publie une scène du premier film de Jeanson comme réalisateur: Lady Paname.

Une fois de plus, on remarque le souci de séparer ce qui est spécifiquement cinématographique de ce qui est théâtral ou littéraire, qui dans ce cas-ci apparaissent unis. Bien que Despouey critique Duvivier pour son utilisation du « critère littéraire de *Carnet de bal* », il le qualifie de « grand artiste français » et lui accorde que dans ce cas précis cette utilisation est justifiée, au vu de la thématique du film qui exige aux acteurs de « susciter un climat rhétorique ». Il interprète ce choix positivement et juge le film comme une

œuvre d'une telle sincérité que peu importe
si elle provient d'une veine littéraire et non
cinématographique et que pour faire le portrait
de la vieillesse d'un groupe de comédiens tout ait
un air de couteau en carton, de roses peintes et de
couronnes en purpurines (*Marcha*, 6, 28/7/1939).

Cependant, certaines affirmations sont ambivalentes et dans l'ensemble il reprend l'idée de différencier le cinéma des autres arts. Ce besoin de poser des limites, mais aussi de trouver les aspects partagés, est un leitmotiv au long de cette période.

Très souvent lié au théâtre, comme en témoigne l'article de Poudovkine « Stanislavski appliqué à l'art du cinéma » publié en 1941, le cinéma se joint aussi à la radio. Des pièces radiophoniques sont adaptées au cinéma ; c'est le cas de *Monsieur Lamberthier* (1927) de L. Verneuil, transposé à Hollywood à deux reprises : *Jealousy* (J. De Limur, 1929) et *Deception* (I. Rapper, 1946) après son grand succès à Broadway (Antúnez Rodríguez-Villamil, 2025). En effet, il s'agit d'une période d'expérimentation, dans laquelle se produisent beaucoup de croisements entre le cinéma, le théâtre et la radio, puisque cette dernière est aussi un médium de communication privilégié dans le contexte de la guerre. Liée à l'évolution du cinéma sonore et du parlant, la voix est au cœur des possibilités. C'est à la radio qu'Orson Welles diffuse *La guerre des mondes* en 1938 et provoque la panique. Sacha Guitry, lui, avait essayé la narration à la première personne dans son film *Le roman d'un tricheur* en 1936, précurseur de *Citizen Kane* (1941).

L'ombre de la collaboration

Du point de vue de la réception des films français dans l'hebdomadaire *Marcha*, le début de la guerre en 1939 marque une coupure abrupte. La section des spectacles est drastiquement réduite et l'hebdomadaire se restreint à une succession d'articles vertigineux centrés sur le conflit mondial. En 1941, cette section paraît retrouver la diversité de critiques qui l'avaient caractérisée auparavant et la rubrique spectacle s'étoffe. Cependant les articles au sujet du cinéma français se font très rares. Cela s'explique principalement par l'occupation allemande en France qui conditionne la production cinématographique. L'industrie française se paralyse en mai 1940, moment où plusieurs films demeurent inachevés. La plupart des gens du cinéma ont d'abord fui massivement vers le sud, en zone libre, mais au mois d'octobre, ils commencent à revenir à la capitale parce qu'ils sont contraints de reprendre leur travail pour survivre.

C'est le moment du fameux *laissez-passer* qui donnera le nom au film de Tavernier sur cette période. Entre temps, Paris est devenue la ville des divertissements pour les dignitaires nazis, ce qui constitue une humiliation pour tous les Français. C'est pour cette raison que l'Allemagne facilite le rétablissement des divertissements à Paris. Dans le milieu du cinéma, l'allemand Alfred Greven a pour mission de contrôler et de diriger l'industrie du cinéma français et à cette fin il crée la société Continental Films (Leteux, 2017). Plusieurs réalisateurs et techniciens ont dû travailler pour cette compagnie. De nombreux films furent interprétés comme un appel à la résistance et à l'espoir.⁴

La situation de guerre favorise tout type d'opportunisme et d'attitudes répréhensibles. Pourtant elle fait naître également la solidarité (Leteux, 2017). Malheureusement la chasse aux sorcières après la libération a entraîné des persécutions injustes. Clouzot, qui a réalisé le film plus significatif et critique sur la guerre, *Le Corbeau* (qui n'a d'ailleurs jamais été distribué en Allemagne comme l'a relaté Leteux) fut accusé de collaborationniste en raison de la compagnie productrice de son film, Continental films, et une interdiction lui est faite de travailler et de reprendre ses films pendant deux ans. Comme l'expliquent Lacassin et Belour (1964), « *Le Corbeau* en 1943 affirme Clouzot comme un grand auteur de films et comme un cinéaste maudit » (p. 12). La distribution de ce film fut très compliquée ; aux États-Unis, il est projeté de façon intermittente entre 1944 et 1945, puis fut censuré tandis qu'en Uruguay *Le Corbeau* est projeté seulement en 1949.

Même si « conformistes et bien-pensants qui, dans cette œuvre d'une vérité sans indulgence, verront une tentative de désagrégation de la fibre

⁴ C'est le cas de *L'assassinat du Père Noël* de Christian Jacque et d'autres films qui sont projetés à Montevideo quelques années plus tard.

morale de la France, servant à point la cause de l'Allemagne » (Lacassin-Belour, 1964, p. 12), plusieurs personnalités de la culture dont Prévert, Sartre, Camus se sont déclarés en faveur de Clouzot et cela a aidé à réduire sa peine à deux ans. La critique spécialisée ajoute « Sans-doute, aurait-on pu lui pardonner son esprit critique, mais non le talent avec lequel il s'était exprimé » (Lacassin-Belour, 1964, p. 12). Le génie de Clouzot fut célébré par des distinctions et par l'admiration de ses pairs comme Hitchcock et Otto Preminger, qui en 1951 réalise *La treizième lettre*, remake du *Corbeau*.

À cause de la guerre, plusieurs cinéastes doivent quitter le pays ; ils émigrent aux États-Unis où ils peuvent continuer à tourner des films, comme Jean Renoir, René Clair et Julien Duvivier, qui avait déjà connu une expérience précédente à Hollywood. En France les professionnels du cinéma commencent à s'organiser en 1941. La volonté de résister du secteur conduit à la réalisation du documentaire collectif *La libération de Paris* en août 1944.

Le cinéma social

Le réalisme se trouve présent dès le début des années trente ; le cinéma parlant apporte des nouvelles possibilités afin de créer l'effet de réalité. « Les chansons des rues se mêlent au bruit de la circulation et ces éléments deviennent une façon de souligner le réalisme dans de nombreux films français » (Barnier, 2024, p. 33). C'est d'ailleurs à l'occasion d'une critique du film de P. Chenal *La rue sans nom*, avec Fréhel, que M. Gorel invente l'expression *réalisme poétique* qui sera appliquée aux cinéastes de cette période (Barnier, 2024, p. 33).

Les films français projetés en Uruguay entre 1939 et 1945, partagent la préoccupation de la question sociale. Plusieurs adaptations correspondent à des romans de Zola ou bien présentent des personnages populaires, prolétaires ou délinquants. Ils sont plongés dans une atmosphère peuplée de détails visuels et sonores qui les mettent en relief et leur apportent de la densité, comme par exemple une façon de parler particulière ou un accent populaire. Il y a une volonté manifeste de montrer ces vies habituellement reléguées à l'obscurité.

La critique de *La bête humaine* de Renoir par Wilson Ferreira Aldunate fait l'éloge de son réalisateur : « [La bête humaine] suffirait à introduire Jean Renoir dans la galerie des grands noms du cinéma contemporain, s'il n'y était pas déjà » (*Marcha*, 10, 25/8/1939). En même temps il souligne la distance entre l'œuvre littéraire de Zola et le film de Renoir :

Les personnages de Zola [...] reposent aujourd'hui dans les étagères des bibliothèques, couverts de poussière. Jean Renoir a voulu les rappeler à la vie à travers le cinéma : il a réussi une remarquable

expression d'art cinématographique, mais il n'a pas pu les ressusciter (*Marcha*, 10, 25/8/1939).

Le critique aborde le sujet de l'adaptation, qui deviendra plus tard un thème de discussion dans le milieu du cinéma français des années cinquante, traité par André Bazin comme par François Truffaut. Avec son texte « Une certaine tendance du cinéma français », celui-ci appelle à se libérer de la tyrannie des classiques et justifie l'existence d'un cinéma d'auteur, aspect fondamental de la Nouvelle vague qui marque une rupture avec ses prédécesseurs.

L'adaptation, comme la traduction et les phénomènes d'appropriation et de réécriture, pose la question délicate de l'équivalence et de la fidélité. Plus récemment la critique Linda Hutcheon réfléchit autour de cette question et du passage d'un médium à l'autre, tout en rappelant la connotation péjorative que les adaptations ont dû subir. Elle considère l'adaptation comme une œuvre à part entière, indépendante de sa source ou de son hypotexte, qui ne peut se réaliser que dans la spécificité du médium dans lequel elle s'exprime. Dans ce sens, elle coïncide donc avec Ferreira Aldunate, qui rappelle dans la critique de *La bête humaine* : « en captant fondamentalement le mouvement, la trame du roman, le cinéma conserve seulement la force de l'action et peut se passer de ce qui est purement épisodique et des considérations marginales ou des effets de style de l'auteur » (*Marcha*, 10, 25/8/1939). Puis il rajoute, au sujet de la nature de cette adaptation que « même le dialogue doit s'adapter et souffrir un changement fondamental au contact de la technique du septième art » (*Marcha*, 10, 25/8/1939).

Comme nous avons vu dans les pages précédentes, tous les critiques de *Marcha* essaient de souligner la spécificité du cinéma en le comparant aux autres expressions artistiques. En même temps, on peut dire que la préoccupation de la thématique sociale traverse le cinéma, indépendamment de la question de l'adaptation et du texte littéraire.

Avec l'affirmation « L'esthétique cinématographique sera sociale ou le cinéma se passera d'une esthétique », issue de sa conférence « Pour une esthétique réaliste » écrite en 1943, André Bazin, soutenait déjà le lien indissociable entre cinéma et réalité. *Marcha* s'inscrit dans cette optique quand elle publie l'article de Sienra « Le cinéma et le problème social » qui affirme : « Culture et société ou culture et économie sont deux facettes indissociables du même processus vital : il y a une interpénétration » (*Marcha*, 113, 31/10/1941).

La période était encore bien proche où la France était gouvernée par le Front populaire (1936-1938) de Léon Blum qui avait impulsé des lois sociales comme les congés payés, la semaine des quarante heures de travail et la promotion de la santé. Ces données sont importantes afin de se situer dans la réalité de ce moment précis. Le cinéma français de cette époque a donc un fort ancrage dans la réalité sociale. Plusieurs films illustrent cette consigne, comme *Prison sans barreaux*, film qui explore la problématique de la maison de redressement féminin. Son réalisateur

Léonide Moguy, né Mogilevski, russe ukrainien formé par Pudovkin et Dovchenko, arrive dans les années vingt en France, où il est naturalisé français et développe sa carrière.

Prison sans barreaux est son deuxième film, avec lequel il obtient la Coupe du ministère de la culture populaire au Festival de Venise en 1938. La critique réalisée dans l'hebdomadaire *Marcha* par Jiménez de Aréchaga, fait l'éloge des comédiens malgré le ton général qu'il juge d'une certaine grandiloquence ou sensationnaliste : « la répétition d'un sujet comme l'amour homosexuel des détenues, tous les éléments à effets délibérés ou répétitifs ». Cependant ces éléments « se subliment » grâce au triangle amoureux qui constitue « le sens et le soutien même du drame ». L'auteur ajoute que : « Le dessin de ce triangle, la scène d'amour dans l'étable, la course de la jeune femme dans les champs et la naissance du sentiment sauvent en partie ce film de cette emphase ».

Les films qui parlent de d'institutions pour mineurs, d'écoles, de maisons de correction, s'inscrivent dans une longue tradition thématique du cinéma français. Depuis *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), en passant par l'emblématique *Les 400 coups* (F. Truffaut, 1959) sans oublier *Les Diaboliques* (Clouzot, 1955) et jusqu'au plus récent *Les Choristes* (C. Barratier, 2004) autant d'œuvres qui constituent un leitmotiv au sein du cinéma français.

Marcha partage cette inquiétude ; elle recueille au long de cinq numéros, une série de reportages sous le titre : « J'ai vu une maison de redressement », dans lesquels on analyse la condition des enfants et des adolescents au sein de ces institutions (numéros 13 à 17, du 15/9 au 13/10 1939). L'année suivante, la revue va élargir sa préoccupation sociale à la pauvreté infantile et à la question du travail des enfants en Uruguay, dans son dans numéro 67 (4/10/1940). Le journaliste J. C. Guarnieri va interviewer un fonctionnaire de l'Aide sociale à l'enfance:

Devant son bureau, dans la cour, dans les couloirs,
on voit des dizaines d'enfants des deux sexes
[...] leurs visages gardent entre eux une étrange
ressemblance [...] des visages d'enfants sans
enfance, des visage sérieux, parfois déjà vieux.

C'est toujours comme ça [...] Il y a des jours où ils
viennent par centaines [...] C'est extraordinaire la
quantité de jeunes gens qui sont forcés à travailler,
à abandonner l'école et les jeux de leurs âges. Ils
viennent presque toujours avant l'âge légal – douze
ans – pour obtenir le plus tôt possible le carnet de
travail (*Marcha*, 67, 4/10/40).

On peut faire le rapprochement avec un article publié précédemment dans *Marcha*, au sujet d'un film que René Clair est en train de tourner et qui s'appelle *Air pur* :

Des centaines d'enfants ont été contactés à la
sortie des écoles, dans les banlieues, dans les rues
plus diverses. On leur a remis une convocation
en insistant sur le fait que les candidats qui se

présenteraient avec des vêtements différents des habituels ne seraient pas retenus.

Une fois expliqué le processus de sélection des jeunes acteurs, *Marcha* fait la transcription d'une scène du film. Dans celle-ci, on peut voir une jeune assistante sociale qui sépare deux enfants qui se bagarrent à la sortie de l'école, puis elle accompagne un des enfants chez chez lui. Peu à peu, elle gagne sa confiance et découvre les conditions sordides et insalubres dans lesquelles l'enfant vit. Il n'a pas de famille en dehors d'un grand frère qui a déjà été placé dans une maison de redressement. Cette menace pèse également sur lui: s'il ne se comporte pas bien, il ira lui aussi. La réalisation du film *Air pur* sera interrompue par la guerre et il ne sera finalement jamais achevé.

Comme on peut le voir, il y a bien une affinité entre les sujets traités par les films français et le type de journalisme de l'hebdomadaire dont il est question. Dans les deux cas, il existe une préoccupation sociale authentique qui souhaite montrer et dénoncer les situations de misère et de vulnérabilité, habituellement passées sous silence, afin de modifier, d'améliorer les conditions de vie des gens. De cette façon, nous avons voulu transmettre quelques thèmes clefs pour la compréhension de cette période, en essayant d'instaurer un dialogue interne entre l'hebdomadaire et le cinéma français qui se diffusait en Uruguay. Sans doute, d'autres sujets viendront compléter ce premier abordage et permettront d'établir de nouveaux liens.

En guise de conclusion provisoire, puisque ce travail de recherche est en cours, on trouvera ci-après, un tableau des films français qui ont été projetés en Uruguay pendant les six années qui correspondent à la première période de l'hebdomadaire *Marcha*. En général, la plupart des films français sortis à partir de 1941 sont tournés aux États-Unis par les réalisateurs en exil. Le tableau contient au moins vingt-trois films, probablement quelques-uns de plus, ce qui équivaut environ à trois titres par an, exclusivement de cinéma français. En ce qui concerne la diffusion en Uruguay, on peut considérer l'existence d'un circuit cinéphile francophone qui regroupe les salles de cinéma Radio city et Ambassador et peut-être dans une moindre mesure, le cinéma Trocadéro.

Toutes ces données gagneront plus tard à se comparer aux données des périodes suivantes.

Année de sortie à Montevideo	Film, réalisateur, pays, année de sortie	Salle de cinéma à Montevideo
1939	<i>La bestia humana</i> (J. Renoir, France, 1938)	Radio City
1939	<i>El muelle de las brumas</i> (M. Carné, France, 1938)	Radio City
1939	<i>El fin del día</i> (J. Duvivier, France, 1939)	Ambassador
1939	<i>Entrada de artistas</i> (M. Allégret, France, 1938)	Ambassador
1939	<i>Cárcel sin rejas</i> (L. Moguy, France, 1937)	Radio City
1939	<i>Gribouille</i> (M. Allégret, France, 1937)	Rex
1940	<i>Hotel del Norte</i> (M. Carné, France, 1938)	Radio City
1940	<i>Amanece (Le jour se lève)</i> (M. Carné, France, 1939)	Radio City
1940	<i>La carreta fantasma</i> (J. Duvivier, France, 1939)	Ambassador
1940	<i>Amor intruso- La belle équipe</i> , (J. Duvivier, France, 1936)	Ambassador
1940	<i>El muerto que huye</i> (R. Clair, Reino Unido, 1938)	Rex
1941	<i>Pasión fatal</i> , (R. Clair, États-Unis, 1941)	Trocadero
1942	<i>Lydia</i> (J. Duvivier, États-Unis, 1941)	Trocadero
1943	<i>El pantano de la muerte</i> (J. Renoir, États-Unis, 1943)	Trocadero
1942	<i>Pepe le moko</i> (J. Duvivier, France, 1937)	Radio City
1943	<i>Me casé con una bruja</i> (R. Clair, États-Unis, 1942)	Trocadero
1943	<i>Seis destinos</i> (J. Duvivier, États-Unis, 1942)	Ambassador
1943	<i>La eterna Francia /Heart of a nation</i> (J. Duvivier, France, 1940)	Ambassador
1943	<i>Eduardo VII y su tiempo</i> (M. L'Herbier, France, 1939)	Trocader
1944	<i>Carne y fantasía</i> (J. Duvivier, États-Unis, 1943)	Trocadero
1944	<i>Maria Chapdelaine</i> (J. Duvivier, France, 1934)	Victory
1944	<i>Falsario</i> (J. Duvivier, États-Unis, 1944)	Trocadero
1944	<i>Hoy es mañana</i> (R. Clair, États-Unis, 1944)	Trocadero

Toutes les informations proviennent de *Cinestrenos*, base de données créée par Osvaldo Saratsola.

Bibliographie

- Amiel, V. (2012). Louis Jovet à l'épreuve des genres. En G. Le Gras y D. Chedaleux, *Genres et acteurs du cinéma français*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Amiel, V., Moure, J., et Olivero, M. (Dirs.) (2024). *De René Clair à Jean Renoir. Réalismes des années 1930*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Amieva, M. (2023). *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya 1944-1963*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Antúnez Rodríguez-Villamil, S. (2025). El viaje transatlántico de una obra de Louis Verneuil. *Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación 2025*, GT 16: «Traducción, adaptación, apropiación, reescritura». Montevideo, Uruguay, FHCE, Universidad de la República.
- Barbisan, L. (2021). L'inconscient optique. Dans P.-F. Noppen et G. Raulet, *Théorie et critique de la propagande* (pp. 237-250). Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme.
- Barnier, M. (2024). Le réalisme sonore au début des années 1930. Dans V. Amiel, J. Moure et M. Olivero, *De René Clair à Jean Renoir. Réalismes des années 1930*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Bazin, A. (1975). *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: Union générale d'Éditions.
- Bazin, A. (2002). Qu'est-ce-que le cinéma? Paris: Editions du CERF.
- Bellour, R., et Lacassin, F. (1964). *Le procès Clouzot*. Paris: Eric Losfeld Le Terrain vague.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Bourget, J.-L. (2016). *Hollywood la norme et la marge*. Paris: Armand Colin.
- Bursch, N. (1988). Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne. Dans Ch. Belaygue (Dir.), *Le passage du muet au parlant* (pp. 51-60). Toulouse: Cinémathèque de Toulouse.
- De Sierra, C. (1990). El semanario *Marcha*: una conciencia de la fragilidad nacional en un contexto internacional amenazante. *Cahiers du CRICCAL*, 4-5, 333-346.
- De Sierra, C. (2015). *Carlos Quijano y Marcha*. Montevideo: Ediciones de Brecha.
- Ferro, M. (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gauteur, C., et Vincendeau, G. (1993). *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*. Paris: Nathan Université.
- Hutcheon, L. (2011). *Teoria degli adattamenti*. Rome: Armando Editore.
- Jovet, L. (1938). *Réflexions du comédien*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Jovet, L. (1945). *Prestiges et perspectives du théâtre français, Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945*. Paris: Gallimard.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.
- Leteux, Ch. (2017). *Continental films*. Paris: La Tour verte.

- Nacache, J. (1995). *Le film hollywoodien classique*. Paris: Nathan Université.
- Pavis, P. (2019). *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin.
- Simsolo, N. (2005). *Le film noir*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma.
- Torello, G. (2018). *La conquista del espacio*. Montevideo: Yaugurú.
- Viviani, Ch. (2008). Julien Duvivier entre Paris et Hollywood: le cheminement des images. *Revue Française d'études américaines*, (115).
- Weber, A. (2007). *La Bataille du film*. Paris: Éditions Ramsay.

Artículos citados (*Marcha*)

- « Un sombrero de paja de Italia » par Despouey, Arturo, *Marcha*, 5, 21/7/1939.
- « La evolución del film puro », par Podestá, J. M., *Marcha*, 73, 15/11/1940.
- « *Marcha* tenía razón », *Marcha*, 102, 27/6/1941.
- « Aux armes citoyens », *Marcha*, 12, 8/9/1939.
- « De Gaulle ganó una batalla aunque no tomó el objetivo », *Marcha*, 241, 14/7/1944.
- « Siempre con Francia », *Marcha*, 241, 14/7/1944.
- « El partido nazi en el Uruguay es un foco de espionaje », *Marcha*, 2, 30/6/1939.
- « La propaganda nazi en el Teatro Artigas provoca la reacción del pueblo », *Marcha*, 103, 4/7/1941.
- « Anti-cine francés. Juvet y Entrada de artistas », par Despouey, Arturo, *Marcha*, 3, 7/7/1939.
- « El fin del día », par Despouey, Arturo, *Marcha*, 6, 28/7/1939.
- « El cine y el problema social » par Luis E. Sienra, *Marcha*, 113, 31/10/1941.
- « La bestia humana » par Wilson Ferreira Aldunate, *Marcha*, 10, 25/8/1939.
- « Cárcel sin rejas » par Jiménez de Aréchaga, J., *Marcha*, 3, 7/7/1939.
- « Aire puro de René Clair », *Marcha*, 7, 4/8/1939.
- « Uno de los problemas más dolorosos del país: la niñez que lucha por el pan », par Juan Carlos Guarnieri, *Marcha*, 67, 4/10/1940.