

LE CINÉMA FRANÇAIS EN ROUMANIE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Georgiana MEDREA¹

Resumé: Avant même d'aborder la nature des films français importés en Roumanie dans l'entre-deux-guerres, il convient de situer cette production cinématographique dans l'ensemble de celles présentes sur le marché roumain, ce que permettent documents et articles critiques contemporains. La diversité des mises en scène et des acteurs, la variété des sujets traités plaisent à un large public. La plus grande place que connaît le cinéma français en Roumanie dans les années trente est sans doute due, également, à la présence, dans le monde cinématographique français, d'artistes roumains qui manifestent un souci d'intégration dans une culture d'accueil qu'ils admirent. Les exemples de coopérations franco-roumaines sont nombreuses, jusqu'à se manifester parfois sous la forme de coproductions.

Mots-cles: film français, Roumanie, France, Paris, Bucarest

1. La place du film français sur le marché roumain

Le marché cinématographique roumain est relativement important : selon les informations fournies par la revue *Cinema*, en 1926, il y a en Roumanie 450 salles de cinéma². Une statistique plus complète, datant de 1930, relève l'augmentation de leur nombre, qui passe à 724. Leur répartition régionale est alors la suivante : 347 en Transylvanie - dont 163 en Ardeal, 98 dans le Banat, 86 en Maramureș et Crișana -, 279 dans l'Ancien Royaume – dont 111 en Valachie, 82 en Moldavie, 28 en Dobroudja, 28 en Olténie -, 60 en Bessarabie, et 38 en Bucovine³. Des trente-cinq salles de la capitale, celles qui sont réservées aux spectacles de première disposaient toutes d'appareils sonores⁴. Ces chiffres valent également pour les années trente. En 1936-1937, par exemple, *Tout-Cinéma* fait mention de l'existence de 600 salles⁵ en Roumanie, dont 400 équipées de matériel sonore⁶. Dans la région, la Tchécoslovaquie est munie d'une infrastructure importante, soit 1986 salles, dont 1373 équipées d'appareils sonores. En Hongrie 425 salles donnent des séances régulières. En Yougoslavie, où il y a 338 salles, 184 sont pourvues d'équipement sonore, et la

¹ Professor of Philosophy and Ethics, Metropolitan College of New York, USA.

² *Scrisoare din Paris*, in *Cinema*, 3^e année, n° 46, 1^{er} novembre 1926, p. 918.

³ Blossoms, Marcel, *Educația poporului și cinematograful*, in *Cinema*, 7^e année, n° 137, 1^{er} juin 1930, p. 561 – 562.

⁴ Il s'agit des cinématographes suivants : Trianon, Capitol, Egal, Select, Femina, Boulevard Palace, Corso. – Selon la publicité de la revue *Cinema*, 7^e année, n° 134, numéro de Pâques, 16 avril 1930.

⁵ Marcel Blossoms précise en 1930 qu'une partie des salles de province, notamment, ne donne qu'une représentation par semaine. On peut présumer que celles-ci ne sont pas prises en compte dans les statistiques fournies par l'annuaire français.

⁶ *Roumanie*, in *Tout-Cinéma, Annuaire général illustré du Monde cinématographique, saison 1936 - 1937*, p. 1641.

Bulgarie compte 65 salles⁷. Du point de vue de la densité d'écrans⁸, avec 33 salles pour un million d'habitants, la Roumanie se situe ainsi en troisième position après la Tchécoslovaquie (141), et la Hongrie (60), devant la Yougoslavie (28) et la Bulgarie (10).

Georges Sadoul établit, pour ce qui concerne la fréquentation des spectacles, la statistique suivante pour les années 1938-1939 : le nombre total annuel de spectateurs payants en Roumanie est alors de six millions ; 0,33 places sont vendues par habitant⁹. Les données recueillies au milieu de la période étudiée permettent de préciser la capacité de réception du marché cinématographique roumain. En 1930, par exemple, 1.035.890 mètres de films sont présentés devant la commission de censure. Selon un point de vue strictement quantitatif, le film français se place en troisième position, avec 14,34% des importations, soit un quart du film américain (55,36%), derrière le film allemand (24,56%). Les autres pays de production sont représentés dans une proportion nettement inférieure, avec un pourcentage variant entre 1 et 2% pour l'Angleterre et la Roumanie, et en dessous d'un pour cent pour l'Italie, la Suède, la Hongrie, la Pologne, l'Autriche et le Japon¹⁰. Trois années plus tard, et selon les mêmes critères quantitatifs, avec 110 films présentés à la censure, la France se situe à nouveau en troisième position, après les Etats-Unis (368 films) et l'Allemagne (191 films). Avec 669 films sur un total de 679 présentés, les films produits par ces trois pays, qui possèdent les industries cinématographiques les plus développées du monde, couvrent en 1933 le marché roumain à hauteur de 98,42%. La petite partie restante est partagée entre l'Italie, la Tchécoslovaquie, la Roumanie, le Danemark, et la Suède¹¹. Des similitudes sont enregistrées entre les marchés roumain et yougoslave en 1932, car le film français se situe, dans les deux cas, en troisième position, derrière le film allemand et américain¹². En Grèce, le public est connu pour bien connaître le français et pour apprécier la tournure d'esprit spécifique à la culture française¹³. Quant au

⁷ *Ibid.*, p. 1650, 1620, 1655, 1612.

⁸ Soit le nombre de salles par million d'habitants, selon la définition employée par Georges Sadoul, dans *Histoire générale du cinéma, Le cinéma pendant la guerre, 1939 – 1945*, 6^e tome, Paris, Denoël, 1954.

⁹ *Nombre de salles et fréquentation, ibid.*, p. 533.

¹⁰ Pour plus de détails, voire l'annexe n° 4. A., établie selon les informations de la revue *Cinéma*, 8^e année, n° 154, 16 février 1931, p. 236.

¹¹ Selon la statistique officielle des films présentés devant la censure en 1933, in *Cinéma*, 11^e année, n° 253, 15 mars 1934, p. 25, et reprise en détail au point B. de l'annexe 4.

¹² Selon le rapport présenté par Yves Chataineau, le représentant du ministère des Affaires Etrangères, à la commission du cinéma du Comité d'action artistique du ministère des Beaux Arts, la Roumanie importe en 1932 : 156 films allemands, 134 films américains et 36 films français, et la Yougoslavie : 313.382 mètres de films allemand, 201.732 mètres de films américains, et 10.947 mètres de films américains. - Jeanne, René, *La crise cinématographique*, in *Revue des deux mondes*, 8^e période, 1103^e année, 17^e vol., 1^{er} septembre 1933, p. 118 – 140.

¹³ *Ibid.*

public hongrois, il est surtout friand de productions nationales, allemandes et américaines¹⁴.

Compte tenu de la primauté qu'exerce la culture française en Roumanie tant sur le plan de la diffusion de masse que sur celui de la réception assurée par les élites politiques et intellectuelles, primauté qui a pu être mesurée dans les divers domaines précédemment étudiés, cette troisième position du cinéma français peut susciter l'étonnement. Un redressement a d'ailleurs lieu à la fin de la quatrième décennie : selon Adrien Thierry, le ministre de France à Bucarest, en mai 1938, alors que le film américain conserve sa première position (50%), le film français se situe immédiatement après, avec 15% du marché, à égalité avec le film allemand ; le cinéma italien (10%) et russe (5%) complètent ce panorama¹⁵. Cette relance est doublement révélatrice : elle met en exergue le succès qu'obtient plus globalement la vague du réalisme poétique ; en revanche, le recul d'une cinématographie allemande « mise au pas » par Goebbels à partir de 1933¹⁶ semble correspondre également à la réticence opposée par le public roumain à la propagande nazie. En outre, les mécanismes de la réception sont pluriels. La renommée d'actrices comme Marlene Dietrich et Any Ondra, par exemple, joue un rôle essentiel.¹⁷ Inversement, certains films « bien réussis cependant, mais d'un esprit et d'un goût typiquement parisien, comme *Jean de la Lune*, n'ont pas été compris du public bucarestois et beaucoup moins encore du public de la province¹⁸. »

Globalement, plusieurs facteurs sont à l'origine de cette situation : il faut tout d'abord noter la prééminence mondiale de cette industrie : en 1928, à la veille de l'avènement du parlant, 85% des films projetés dans le monde sont produits par les Etats-Unis¹⁹, où cette industrie constitue, avec celle de la fabrication d'automobiles, l'un des moteurs de l'économie nationale. Ensuite, la diffusion du septième art est étroitement dépendante des pouvoirs, que ceux-ci soient économiques ou bien politiques. Les entreprises cinématographiques américaines ont systématiquement poursuivi une stratégie de marketing en Europe. On note d'ailleurs avec intérêt que la plupart des articles de fond consacrés par la revue *Cinema* au film américain traitent de l'évolution de l'industrie cinématographique. Les stratégies des régimes totalitaires se font ressentir de manière différente : là, c'est la relation avec le pouvoir politique qui

¹⁴ En 1934 – 1935, par exemple, le public hongrois a à sa disposition : 139 films américains, 50 films allemands, 14 films anglais, 13 films hongrois, 11 films français, 8 films autrichiens, 1 film italien, et 1 film danois. – Selon les informations fournies par le journaliste Andor Lajta auprès du *Tout-Cinéma*, *Annuaire général illustré du Monde cinématographique, saison 1936 - 1937*, p. 1620.

¹⁵ Lettre d'Adrien Thierry au Service des Œuvres Françaises à l'Étranger, n° 313, Bucarest, le 30 mai 1938 – CADN, carton Bucarest 160.

¹⁶ Eisenschitz, Bernard, *Le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 53.

¹⁷ Adrien Thierry, *loc. cit.*

¹⁸ *Ibid.* p. 6.

¹⁹ Jeanne, René, *L'Etat et le cinéma*, in *Revue des Deux Mondes*, 102^e année, 11^e volume, 1^{er} septembre 1932, p. 71-97.

prime ; elle se traduit par la forte implication de l'Etat dans le soutien du cinéma comme instrument de propagande ; à l'évidence, c'est notamment le cas surtout pendant la dernière moitié des années trente. La présence du film russe, à partir de 1936²⁰ et la renaissance du film italien²¹ sont saluées ; mais l'intérêt que l'on porte à ces productions est plutôt d'abord de nature esthétique. Les chroniqueurs spécialisés dénoncent la poussée qu'exerce le film allemand. La démarche est semblable à celle qui a trait à la diffusion du livre : elle s'exerce à coups d'importants rabais²², notamment à partir de 1936. En même temps, les critiques notent le rejet que le public roumain oppose à cette entreprise, surtout le rejet des films de propagande²³, alors même que cette pression va en croissant. Lors de la visite rendue en février 1939 par Leni Riefenstahl, pour promouvoir son film *Olympiades 1936*, le colonel Delhomme remarque :

« Il faut bien qu'à Bucarest on reçoive avec une amabilité – plus ou moins de commande – les personnalités que la propagande du Reich y envoie [...] Je crois bien d'ailleurs que les envoyés de l'Allemagne ne sont pas toujours dupes des sourires contraints qui les accueillent ici ; ils doivent parfois comprendre que les Roumains s'efforcent de ne faire vis-à-vis de l'Allemagne que le minimum indispensable des concessions de divers ordres²⁴. »

Les spectateurs roumains, qui se souviennent des occupations successives qu'a connues leur pays, se montrent hostiles à toute forme d'emprise extérieure. Le souvenir de l'histoire influe également sur certaines des mesures prises par l'Etat : en Bucovine, en Bessarabie et en Transylvanie, la projection de films comportant des images d'uniformes des pays qui ont précédemment occupé ces provinces est tout simplement interdite. En revanche, on peut dire que de manière symétrique et opposée, la connaissance des réalités ou des fictions françaises est jugé positive et souhaitable par l'opinion publique roumaine. Les journaux d'actualités hebdomadaires préparés par Pathé spécialement pour la Roumanie sont acheminés par avion ; ils font l'ouverture régulière des projections cinématographiques. De ce fait, le bon accueil est garanti quand sont évoqués les convergences politiques ou bien les affinités culturelles franco-roumaines²⁵. On a vu, dans le cadre du chapitre consacré à l'enseignement, que

²⁰ « Le film russe nous fut présenté cette année, et le public lui réserva un bon accueil surprenant. Sa facture spéciale a éveillé un intérêt énorme. Petit à petit, le film russe frayera son chemin, et enregistrera des succès à la mesure des plus grands films américains. » - Golea, Ion, *Anul cinematografic*, in *Cinema*, 13^e année, n° 297, 4 janvier 1936, 2.

²¹ Rep., *Filmul italian*, in *Cinema*, 14^e année, n° 339, 15 août 1937, p. 10.

²² Cette stratégie commerciale est déjà courante en 1933. René Jeanne note que les exportateurs américains et allemands ont baissé leurs prix de la moitié, contrairement aux exportateurs français.

²³ Suchianu, D. I., *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 13^e année, n° 318, 23 octobre 1936, p. 21 - 22.

²⁴ Le colonel Delhomme, attaché militaire de France à Bucarest, à Daladier, ministre de la Défense nationale et de la Guerre, le 18 février 1939, dépêche n° 33/S – in *Documents Diplomatiques Français 1932 – 1939*, 2^e série, 1936 – 1939, tome XIV, 1^{er} février – 15 mars 1939, p. 251.

²⁵ A cet égard, Adrien Thierry évoque l'intérêt des séances sur invitation ; le 4 décembre 1939, les cinq documentaires et le journal présentés dans une salle bucarestoise devant de hautes personnalités

tel était le cas des films didactiques français diffusés dans les écoles roumaines. De manière générale, les chroniqueurs suivent avec une attention bienveillante l'évolution du film français, qui bénéficie d'emblée d'un capital de sympathie important. C'est ainsi que la production française fait face, sur le marché roumain, à la concurrence.

Si l'essor du cinéma en tant qu'industrie constitue l'un des éléments à prendre en compte pour l'impact et le succès enregistrés par les différentes formes d'expression, il faut aussi prendre en considération l'esprit et l'orientation des différentes écoles et tendances. Les années vingt marquent l'apogée de l'art muet, admirablement servi par des productions artisanales ; Georges Sadoul décrit ainsi la spécificité de la décennie suivante :

« *Le phénomène décisif des années 30 ne fut peut-être pas le combat spectaculaire des mamouths américain et germanique, mais la renaissance dans le monde entier des productions nationales. [...] Après 1930 le cinéma avait tendu à devenir partout un facteur de l'indépendance nationale, un témoin, mieux, un participant de ses combats, où il puisait sa sève et son art. Inversement, un conquérant qui voulait, dans la paix ou dans la guerre, asservir un peuple ou anéantir une nation, commençait (entre autres) par mettre la main sur son cinéma, pour le vider de son contenu national ou pour l'exterminer physiquement. En 1939 il était encore exceptionnel le cas du cinéma français, qui avait, par sa renaissance, reconquis plus de la moitié de ses écrans et retrouvé, grâce à son caractère typiquement national une audience internationale²⁶. »*

A cet égard, les critiques roumains notent, dans le courant et à la fin des années trente, combien se développe le cinéma français. En 1934 déjà, sont constatées une plus grande présence du film français et l'amélioration de son accueil dans les rangs du grand public²⁷. Ce succès augmente visiblement en 1936. Deux années plus tard, les chroniqueurs estiment que les réalisations françaises concurrencent les productions américaines et se placent sur un pied d'égalité²⁸ alors que le film allemand régresse²⁹. L'étude des metteurs en scène, des vedettes et des thèmes traités permet d'aborder par un autre biais ce que fut la réception du film français en Roumanie pendant l'entre-deux-guerres.

roumaines ont « remporté un très grand succès, les spectateurs n'hésitant pas à enfreindre à plusieurs reprises et chaleureusement les prescriptions de la Préfecture de Police, qui interdisent d'applaudir au cinéma. » - Lettre Adrien Thierry à Jean Giraudoux, n° 12, le 11 janvier 1940, p. 2 – CADN Bucarest 160.

²⁶ Sadoul, Georges, *op. cit.*, p. 2-4.

²⁷ *Filmul francez în noua stagiune*, in *Cinema*, 12^e année, n° 288, 1^{er} septembre 1935, p. 19 - 20.

²⁸ Lors de la présentation de la synthèse cinématographique de l'année 1938, les rédacteurs de la revue *Cinema* estiment que les producteurs américains ont réussi à se réhabiliter un peu après les échecs infligés pendant la saison précédente par la puissante offensive du film français. – *Anul cinematografic*, in *Cinema*, 15^e année, n° 409, 31 décembre 1938.

²⁹ *Ibid.*

2. Un cinéma divers, progressivement ouvert au grand public

Ce sont les périodiques et, principalement, les chroniques de la revue *Cinema*, fondée par Nestor Cassvan en 1924, qui définissent les critères de choix du film français importé en Roumanie et qui déterminent son accueil critique aussi bien que son succès auprès du public. *Cinema*, magazine dont la publication à Bucarest est bimensuelle ou hebdomadaire tout au long de la période étudiée, s'adresse à la fois aux professionnels - importateurs, propriétaires de circuits de distribution -, et au grand public, avec l'objectif d'assurer un minimum d'éducation cinématographique. Ses différents chroniqueurs : Paul Constantin, D. Suchianu, Marcel Blossoms précisent régulièrement leur souci de ne traiter que des films qu'ils considèrent être les meilleurs. Les historiens du cinéma, tant français que roumains, ont opéré à leur tour une série de sélections. Ces deux sources, ces deux types de regard qui, le plus souvent, coïncident permettent d'aller plus avant.

Le public roumain est sensible à la variété des tendances que présentent les metteurs en scène, de Louis Feuillade et Henri Pouctal, successeurs des frères Lumière et de Georges Méliès, à Maurice Tourneur, Henri Fescourt, Léonce Perret, ou Germaine Dulac, qui ont débuté avant la fin de la Première Guerre mondiale, aux productions impressionnistes de Marcel L'Herbier³⁰ ou Jean Epstein³¹, et aux chefs d'œuvres du réalisme poétique que produisent Julien Duvivier³², Jean Grémillon, Marcel Carné³³, en passant par les créations de René Clair le cinéaste français le plus connu au monde³⁴, et par celles de Jean Renoir³⁵, considéré comme le plus grand réalisateur français d'avant la Seconde Guerre mondiale³⁶. Chacun de ces genres, chacune de ces étapes sont traditionnellement distingués par la critique³⁷ ; tous sont représentés en Roumanie.

³⁰ Avec *Don Juan et Faust* (1922), *Inhumaine* (1923), *Feu Mathias Pascal* (1925), *Forfaiture* (1937), ou *La tragédie impériale* (1938) – Caranfil, Tudor, *Dictionar universal de filme*, București Chișinău, Litera internațional, 2002. L'auteur y fait état d'une sélection des meilleurs films, parmi lesquels sont ici retenus ceux qui ont été présentés sur le marché roumain.

³¹ Notamment avec *L'auberge rouge* (1923) – *Ibid.*

³² Avec *La belle équipe* et *Golem* (1936), *Pépé le Moko* (1937), *La fin du jour* (1938), *La charrette fantôme* (1939) – retenus par Tudor Caranfil, mais aussi *L'homme à l'hispano* (1926), ou *Le carnet de bal* (1937).

³³ Plus spécialement avec *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938), *Le jour se lève* (1939) – Caranfil, Tudor, *op. cit.*

³⁴ Selon Georges Sadoul, dans *Dictionnaire des cinéastes*, nouvelle édition revue et augmentée par Emile Breton, Paris, Seuil, 1990, p. 67.

³⁵ Retenu par Tudor Caranfil, dans le dictionnaire cité ci-dessus, avec *Tire au flanc* (1929), d'après Mouëzy-Eon, *La chienne* (1931), d'après La Fouchardière, *Boudu sauvé des eaux* (1932), d'après René Fauchoux, *Bas fonds* (1936), d'après Maxim Gorki, *La grande illusion* (1937), *La bête humaine* (1938), et *La règle du jeu* (1939).

³⁶ *Ibid.*, p. 251 – 253.

³⁷ Pour plus de détails à ce sujet, voir les différentes histoires du cinéma de Georges Sadoul, ainsi que l'ouvrage publié sous la direction de Claude Beylie, *Une histoire du cinéma français*, Paris, Larousse, 2005 constituent de solides bases.

Si l'évolution des metteurs en scène est mise en évidence par les ouvrages spécialisés ou par des articles biographiques, il faut noter que dans les chroniques, les notations ponctuelles, les impressions subjectives et surtout le traitement du sujet prennent le pas sur les considérations d'ordre technique : le grand public est tout d'abord intéressé par une histoire et les rubriques consacrées au cinéma dans la presse ne manquent pas d'avoir un caractère publicitaire. On a pu constater, s'agissant du théâtre, combien les spectateurs roumains sont généralement friands de nouveauté, combien ils aiment passer assez rapidement d'un thème à un autre. Habituellement, un film tient l'affiche seulement quelques jours ; de ce fait, qu'il soit projeté deux semaines le désigne parmi les grands succès.

Néanmoins, les chroniqueurs tiennent à avertir leurs lecteurs de la valeur des metteurs en scène et des techniques employées ; ils contribuent ainsi à leur reconnaissance internationale. Les termes élogieux de leurs notations reflètent à la fois la qualité des œuvres commentées, leur engagement enthousiaste dans la défense de ce jeune art, et leur intérêt marqué envers les différents moyens d'expression de la culture française. Ils accordaient ainsi leur entière confiance à Marcel L'Herbier, qui ne déçoit jamais leur attente³⁸. Ils rendent hommage à la nouveauté des formules de René Clair³⁹, dont les productions sont attendues par le public avec curiosité et intérêt⁴⁰. *Sous les toits de Paris* (1930) est notamment reconnu comme un film s'élevant bien au dessus de la production habituelle, son succès paraît on ne peut plus justifié⁴¹.

Lorsque ces créateurs, en quête d'un succès plus large, se mettent au diapason des demandes du public, cela n'est en rien déploré, bien au contraire. Tel est le cas pour *Ame d'artiste* (1924) de Germaine Dulac, « un film charmant de tout point de vue », dont les effets de scène, le faste, le raffinement contribuent à l'élévation du thème de l'amour, intensément vécu par les spectateurs⁴². Lors de la projection du *Double amour* (1925), Jean Epstein est félicité pour avoir pris ses distances avec le langage de l'avant-garde, ce qui rend son art plus populaire et améliore son accueil en Roumanie⁴³. La même position critique peut être remarquée lors de la présentation de *L'homme à l'hispano* (1926), de Julien Duvivier, jugé comme la meilleure production

³⁸ Lors de la présentation de *La brigade sauvage* - *Cinéma*, 16^e année, n° 421, 25 mars 1939, p. 19. Les décors vastes et le rythme vertigineux sont mis en évidence pour *L'aventurier* - *Cinema*, 14^e année, n° 331, 23 avril 1937, p. 2. La tentation constructiviste de *L'inhumaine* (1923) est jugée « courageuse », et « digne d'être louée sans réserves » - Gic. Tex., *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 2^e année, n° 15, 1^{er} août 1925, p. 708 – 711. Pour *Feu Mathias Pascal* (1925), le critique développe la manière d'envisager l'intervention de la fatalité dans la destinée humaine, en tant que libération – *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 2^e année, n° 23, 1^{er} décembre 1925, p. 1107 – 1109.

³⁹ A l'occasion de la présentation du *Fantôme de Moulin Rouge* (1925) - Mi-Ke, *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 2^e année, n° 5, 1^{er} mars 1925, p. 261 – 263.

⁴⁰ Lors de l'accueil du *Dernier milliardaire* (1934) - *Cinema*, 11^e année, n° 263, 15 août 1934, p. 36.

⁴¹ « Un film care se ridica mult deasupra obisnuitei productii. Succes cu drept justificat. » - Constantin, Paul, *Critica filmelor*, in *Cinema*, 7^e année, n° 148, 16 novembre 1930, p. 1215 – 1216.

⁴² P.C., *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 2^e année, n° 21, 1^{er} novembre 1925, p. 1001 – 1003.

⁴³ *Ibid.*

française de l'année, dont on louait l'éclairage, la surimpression, les nuances psychologiques, et l'esprit composé, qui relevait à la fois de l'avant-garde et d'une composition plus classique⁴⁴.

La finesse des approches psychologiques est maintes fois relevée dans les années trente pour les films classés dans la catégorie du réalisme poétique. A Bucarest, les critiques saluent le succès parisien de *Jenny* (1936)⁴⁵, la mise en relief de l'atmosphère et des caractères forts des personnages type du *Quai des brumes* (1938), un drame intelligemment mis en œuvre⁴⁶, le dynamisme et la maîtrise des moyens techniques dont Marcel Carné fit preuve dans *Le jour se lève* (1939)⁴⁷.

Dans le répertoire d'Abel Gance, un metteur en scène de premier ordre proche du courant impressionniste qu'il dépasse par son originalité, les chroniqueurs du *Cinema* admirent « la perfection artistique » de *J'accuse* (1937), « peut être la plus impressionnante évocation qu'il nous a été donné de voir à l'écran »⁴⁸. Ils apprécient moyennement les films qui suivent jusqu'à *Paradis perdu* (1939). Le charme de cette dernière création consiste, selon eux, à la fois dans le choix du thème, la réalisation, l'interprétation, l'évocation du romantisme naïf des relations sentimentales d'avant la Première Guerre mondiale, ainsi que dans la gradation de la naissance d'un grand amour⁴⁹.

Le public roumain manifeste un attrait constant pour les œuvres dont l'intrigue se déroule dans une atmosphère russe, que les thèmes soient traités par Marcel L'Herbier⁵⁰, Vladimir Tourjansky⁵¹ ou Raymond Bernard⁵². Leur caractère fastueux et romantique, ainsi que leur forme mélodramatique correspond à ses préférences⁵³.

Inversement, et d'une manière plus générale, les critiques sont surtout sensibles au penchant pour l'analyse psychologique, qu'ils placent parmi les caractéristiques spécifiques des cinéastes français. Ainsi Ionel Jianu tente-t-il, dans un essai, de définir

⁴⁴ Costieni, A., *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 4^e année, n° 53, 1^{er} mars 1927, p. 225 – 227.

⁴⁵ « Voilà un film français vraiment bon. Il est curieux de voir comment les Français sont plus forts dans les sujets « particuliers », plutôt que dans les histoires qui touchent des questions plus générales. » - Suchianu, D. I., *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 14^e année, n° 325, 1^{er} février 1937, p. 9 – 10.

⁴⁶ Golea, Ion, *Filmele săptămâni*, in *Cinema*, 15^e année, n° 402, 12 novembre 1938, p. 15.

⁴⁷ *Scrisori din Paris, Premiera ultimului film al lui Jean Gabin*, in *Cinema*, 16^e année, n° 434, 24 juin 1939, p. 7 et 22.

⁴⁸ *Un inm al pacifismului, Patrula armistiului (J'accuse), noua capodopera a lui Abel Gance, cu Victor Francen*, in *Cinema*, 16^e année, n° 410, 7 janvier 1939, p. 21.

⁴⁹ Lazăr, C., *Cronica filmelor săptămâni*, in *Cinema*, 16^e année, n° 460, n° spécial de Noël.

⁵⁰ *La brigade sauvage*, importé en Roumanie en 1939. - *Cinéma*, 16^e année, n° 421, 25 mars 1939, p. 19.

⁵¹ A l'occasion de la projection de *Nostalgie* (1937), le rythme alerte de cette histoire d'amour mouvementé et la « composition magistrale » d'Harry Baur dans le rôle du père de Dunia sont appréciés. - *Cinema*, 15^e année, n° 366, 5 mars 1938, p. 17.

⁵² *Le joueur d'échecs* (1927), d'après le roman de Henry Dupuel Mazuel, avec Charles Dullin, ou *Tarakanova* (1930).

⁵³ Selon Judex, *Ce cere publicul. Succesul dramelor sentimentale* (Ce que le public demande. Le succès des drames sentimentaux) – *Cinema*, 7^e année, n° 147, 1^{er} novembre 1930, p. 1148.

le caractère national du cinéma. En opérant des distinctions en fonction des spécificités nationales, il considère que l'opérette filmée est caractéristique du film allemand, ou le music-hall du film américain. Jianu considère que la particularité nationale du film français tient au développement qu'il fait de thèmes inspirés du théâtre et de la littérature :

« Cela prouve une fois de plus que le peuple allemand est musical et sentimental, que l'Américain ne peut se priver de records, d'excès de lumière et de mouvements automatiques, et que les Français restent les mêmes fins amateurs de subtilités psychologiques, d'états d'âme raffinés, où l'émotion, invisible, flotte dans l'air, pareillement à un microbe insinuant »⁵⁴.

Quant aux genres abordés, le grand public accorde ses préférences tout d'abord aux feuilletons comme *Judex*, de Louis Feuillade, forme très populaire bien avant la Première Guerre mondiale, et ensuite aux cinéromans, et aux adaptations théâtrales dans les années 30. Une profusion de films de ce type se retrouve sur le marché roumain de l'époque. Parmi ces derniers, on note les productions d'inspiration naturalise, si chères aux cinéastes de l'époque, parmi lesquelles *Nana* (1926), de Jean Renoir, d'après Emile Zola, *L'argent* (1928), de Michel L'Herbier, ou *Pierre et Jean*, de Donatien, d'après Guy de Maupassant. *Michel Strogoff* (1926) de Victor Tourjansky, d'après Jules Verne est très bien accueilli, y compris en province. - son « succès inédit » à Brăila retient l'attention à l'époque⁵⁵. L'échec du *Juif errant* de Luitz Morat, d'après Eugène Sue, un film dont le succès s'est pourtant imposé sur la scène internationale, est enregistré par les critiques comme un signe d'immaturation de la part du public, qui a encore besoin de formation. Parmi les films les plus reconnus qui constituent des succès également sur le marché roumain, on peut encore mentionner *Monte Cristo* (1921), d'Henri Pouctal, d'après Alexandre Dumas, *Le petit chose* (1923), d'André Hugon, d'après Alphonse Daudet, et *Les misérables* (1925), d'Henri Fescourt, d'après Victor Hugo⁵⁶.

⁵⁴ « Aceasta dovedește încă o dată că poporul german e muzical și sentimental, că americanul nu se poate lipsi de recorduri, excese de lumină și profunzime de mișcări automate, iar francezii rămân aceiași fini prețuitori ai subtilităților psihologice, ai stărilor sufletești rafinate, în care emoțiunea plutește în aer, ca un microb insinuant. » - Jianu, Ionel, *Specificul național în film*, in *Cinema*, 8^e année, n° 151, 1^{er} janvier 1931, p. 44.

⁵⁵ Une notice publicitaire de la revue *Cinema* en fait état ; au Cinema Comunal de Brăila, où le film a rapporté des recettes d'une valeur de 948.000, avant que son succès soit épuisé. - *Cinema*, 4^e année, n° 53, 1^{er} mars 1927.

⁵⁶ D'autres adaptations d'œuvres d'écrivains français sont proposées sur le marché roumain par les différents pays producteurs : *Cyrano de Bergerac* d'Augusto Genina, d'après Edmond Rostand, en 1924, *Les rois en exil* de Victor Seastrom, d'après Alphonse Daudet, *Eugénie Grandet* de Rex Ingram, en 1925, *La petite Fadette*, de Friederick Zelnik, d'après Georges Sand, les deux en 1927, etc...

Comme aux Etats-Unis dès avant la Première Guerre mondiale⁵⁷, les cinéastes trouvent leur inspiration également dans les œuvres des romanciers contemporains. Parmi les films très bien reçus en Roumanie, il faut citer *L'Atlantide* (1921) de Jacques Feyder, *Pêcheur d'Islande* (1924) de Jacques de Baroncelli⁵⁸, ou *La ronde de nuit* (1926) de Marcel Silver, d'après Pierre Benoît. *La châtelaine du Liban*, du même auteur, est présentée en deux versions, l'une réalisée par Marco de Gastyne (1926) et l'autre par Jean Epstein (1933) ; cette dernière est désignée comme le grand succès de Pâques à Bucarest en 1934⁵⁹. Des drames passionnels comme *Jocaste* (1924) de Gaston Ravel, d'après Anatole France, *Carmen* (1926) de Jacques Feyder, d'après Prosper Mérimée, ou *L'équipage* (1935) d'Anatole Litvak, d'après Joseph Kessel, et jusqu'aux histoires sentimentales plus mouvementées de *Minuit... place Pigalle* (1934) de Roger Richebé, d'après Maurice Dekobra, ou *Les demi-vierges* (1936) de Pierre Caron, d'après Marcel Prévost, toute une gamme d'œuvres littéraires passées à l'écran nourrissent le penchant sentimental ou mélodramatique du grand public.

Dans la catégorie des adaptations théâtrales, figurent les versions célèbres à l'époque du cinéma muet de plusieurs œuvres : *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) et *Les deux timides* (1928) de Labiche, porté à l'écran par René Clair, *Kean* (1923) d'Alexandre Volkoff, d'après Alexandre Dumas, *Madame Sans-Gêne* (1924) de Léonce Perret, d'après Victorien Sardou et Emile Moreau, *Le chiffonnier de Paris* (1925) de Victor Tourjansky, d'après Félix Pyat, et tant d'autres⁶⁰. Une multitude de versions parues dans les années trente, avec l'avènement du parlant, trouvent en Roumanie un public averti, au fait du répertoire français, toutes périodes confondues. Dans cette perspective, le cinéma peut être envisagé comme un complément de la diffusion d'œuvres littéraires jusque dans les petites villes roumaines qui ne disposent pas forcément d'une troupe régulière de théâtre.

⁵⁷ Pour augmenter le succès de leurs productions, les Américains commencent par lancer le film en publiant le livre en même temps. En France, ce procédé a été employé, entre autres, par Jean Sapène, directeur de la Société des Cinéromans et administrateur du *Matin*. – Beylie, Claude, *op. cit.*, p. 86 – 87.

⁵⁸ Les critiques apprécient également la qualité picturale de l'image de Jacques Baroncelli dans *Le rêve* (1931), mais aussi *Veille d'armes* (1925), et *Nitchevo* (1926) – Constantin, Paul, *Cronica filmelor, Cinema*, 3^e année, n° 44, 16 octobre 1926, p. 827 – 829. A l'occasion de la projection du *Réveil* (1925), d'après Paul Hervieu, hommage est rendu à ses « merveilleuses réalisations, d'une réelle valeur artistique » - *Cronica filmelor*, in *Cinema*, 3^e année, 1^{er} avril 1926, p. 319 – 321.

⁵⁹ La critique apprécie l'élément spectaculaire, comme une note rare dans le film français, l'équilibre de la conception, qui concilie le goût des amateurs d'art et celui du grand public, l'alternance de moments tragiques et amusants, le jeu de Spinelli et de Jean Murat – Cronicar, *Un succes de Paști : Castelana Libanului*, in *Cinema*, 11^e année, n° 255, 15 avril 1934.

⁶⁰ Parmi les films distribués en Roumanie, on peut encore citer ceux des metteurs en scène comme Maurice Champreux, avec *Après l'amour* (1924), film inspiré de la pièce d'Henry Duvernois et Pierre Wolff, Gaston Ravel, avec *L'avocat* (1925), d'après Eugène Brieux, et *Mademoiselle Josette, ma femme* (1926), d'après Paul Gavault, Donatien, avec *Mon curé chez les riches* (1925), Léonce Perret avec *La femme nue* (1926), d'après Henry Bataille. Toutes ces pièces sont jouées pendant la même période sur plusieurs scènes roumaines.

Chez les auteurs dramatiques, Marcel Pagnol et Sacha Guitry, déjà bien connus et appréciés en Roumanie, s'engagent de manière visible et transcrivent leurs œuvres théâtrales au cinéma. Dans *Le roman d'un tricheur* (1936)⁶¹, *Désiré* (1937) et *Les perles de la couronne* (1937), les critiques roumains décèlent un esprit typiquement français, identifié à travers la finesse des jeux de mots, la verve pétillante et la note caustique de l'humour.

Cinema, la revue de Nestor Cassvan, témoigne de l'évolution du film français au fil de ces deux décennies : les articles analytiques sur ce sujet augmentent leur fréquence dans les années trente. Ainsi est noté en 1934, par exemple, un changement dans l'orientation de la production française dans le sens d'une volonté de rapprochement avec le grand public :

« Ils ont enfin commencé à se rendre compte qu'un film ne peut être tourné uniquement pour l'amour de l'art, avec des subtilités que tout le monde ne peut comprendre, et ils ont produit des films qui plaisent au public. Des films qui émeuvent, et bouleversent, comme les films français de jadis, ou des comédies bouffes qui favorisent les éclats de rire et la bonne disposition⁶². »

Une saison plus tard, les critiques disent de nouveau leur contentement devant cette nouvelle tendance, qualifiée de revigoration, et notent le retour des spectateurs roumains vers les films français, constaté notamment avec *Les nuits moscovites* (1934) d'Alexis Granowsky, *La bataille* (1933) de Nikolas Farkas, ou *Amok* (1934) de Fedor Ozep⁶³. Jusqu'à la fin de la décennie, les chroniqueurs marquent avec un enthousiasme constant cette évolution. En mars 1936, ils font mention des nouveaux succès du film français : *Veillée d'armes* de Marcel L'Herbier, d'après Claude Farrère : *Mayerling* d'Anatole Litvak ; *Samson* de Maurice Letourneur, d'après Henry Bernstein.

A partir de 1936 est récurrente sous la plume des chroniqueurs l'idée selon laquelle l'offensive de l'industrie cinématographique française est capable de défier avec succès les films américains :

« Si nous établissons une proportion entre le nombre de films présentés par les Américains et par les Français, nous arrivons à la conclusion que la production française enregistre une victoire nette. *Un carnet de bal*, *La grande illusion* et les deux

⁶¹ « Le film entier est traversé d'ironies précieuses et brillantes, de réflexions sur la vie et la destinée, sur l'honnêteté et l'escroquerie, et sur l'importance de l'argent en général, en amour ou à la table de jeux -, présentées par Sacha Guitry avec un esprit pétillant, et sur un ton léger qui font grand effet. [...] Le roman d'un tricheur fait preuve de réalisme et de bon goût, même dans les séquences les plus hardies, si bien que chacun de ces tableaux reflète l'esprit et la culture française. » - *Un film de Sacha Guitry, Romanul unui trișor*, in *Cinema*, 14^e année, n° 341, 11 septembre 1937, p. 14.

⁶² « Au început în fine să-și dea seama că un film nu poate fi făcut numai de dragul artei, cu subtilități pe care nu oricine poate să le înțeleagă, și au produs filme care să placă publicului. Filme care să emoționeze și să zguduie ca vechile filme franceze de odinioară, sau comedii bufe care să stârneasă râs sănătos și voie bună. » - Val, George, *Despre producția franceză*, in *Cinema*, 11^e année, n° 263, 15 août 1934, p. 23.

⁶³ *Filmul francez în noua stagiune*, in *Cinema, magazin cinematografic ilustrat*, 12^e année, n° 288, 1^{er} septembre 1935, p. 19-20.

réalizations de Sacha Guitry, Le Roman d'un tricheur et Les perles de la couronne sont des films représentatifs pour l'effort déployé dernièrement par les studios français avec brio. Le succès des films de Sacha Guitry a marqué également un examen de passage pour le public roumain, qui fit ses preuves de maturité en appréciant des productions qui relèvent du plus haut raffinement intellectuel⁶⁴. »

Avant la Première Guerre mondiale le film français détient la suprématie sur le marché mondial ; à la fin de l'entre-deux-guerres, il paraît s'imposer, selon eux, par la spécificité de l'approche psychologique proposée. Nestor Cassvan, le directeur de la revue *Cinema*, note ainsi en 1938 :

« Aujourd'hui, le film français est au premier plan, et, d'un certain point de vue, il devance la production américaine. Sa structure demeure incomparable. Le film français a une facture intéressante pour la mentalité du public actuel. Qu'il s'agisse d'une comédie ou d'un drame, le scénario est fondé sur un thème psychologique. Je me rappelle comment à Paris, des années en arrière, en visionnant des films pour la Roumanie, j'avais toujours le regret de ne pas pouvoir les recommander, parce que, au dépit de leur excellente exécution, ce n'étaient pas de films qui apportaient des recettes. Le fait en soi a de l'importance pour nous aussi. Il est vrai que les capitaux investis à un moment donné dans la production française ont fait que le film français soit introduit chez nous, qu'il atteigne la hauteur actuelle. Mais le mirage de ce succès - parce qu'il s'agit d'un mirage - consiste également dans un fait extrêmement important : le changement de la mentalité de nos spectateurs⁶⁵. »

Selon Nestor Cassvan, l'ouverture progressive du marché cinématographique roumain au film français dans les années 30 est due en grande partie à l'évolution des critères d'appréciation du public, qui, en mûrissant, est plus apte à recevoir cette production :

⁶⁴ « Dacă facem o proporție între numărul filmelor prezentate de americani și francezi și dacă alegem pe cele de succes, ajungem la concluzia că producția franceză a învins detașat pe cea americană. Un carnet de bal, *Iluzia cea mare* și cele două realizări ale lui Sacha Guitry, *Romanul unui trișor* și *Perlele coroanei* sunt filmele reprezentative ale strălucitului efort făcut în ultima vreme de studiourile franceze. Succesul înregistrat de filmele lui Sacha Guitry a însemnat un examen trecut cu bine de publicul nostru care a dovedit că poate aprecia realizări de cea mai rafinată intelectualitate. » - Golea Ion, *Anul cinematografic*, in *Cinema*, 15^e année, n° 357, 1^{er} janvier 1938, p. 1.

⁶⁵ « Astăzi, filmul francez stă pe primul plan, ba chiar, dintr-un punct de vedere aparte – înaintea producției americane. Structura lui este incomparabilă. Filmul francez are o factură interesantă pentru mentalitatea publicului de astăzi. Fie comedie, fie dramă, scenariul se bazează pe o temă de psihologie. Îmi amintesc cu ani în urmă la Paris, proiectând filme franțuzești pentru România, aveam întotdeauna o părere de rău de a nu le fi putut recomanda, căci deși excelau în execuție, ele nu erau filme de casă. Faptul în sine mai are și o altă latură – foarte importantă pentru noi. Nu numai capitalurile investite mai târziu în producția franceză au făcut ca filmul francez să fie introdus și să ajungă la înălțimea de astăzi. Mirajul acestui succes – căci est un miraj – constă și în faptul extrem de important : schimbarea mentalității spectatorului nostru. » - Cassvan, Nestor, *Filmul francez*, in *Cinema*, 15^e année, n° 377, 21 mai 1938, p. 1.

« *Quatre années plus tôt, rappelez-vous, les films français n'existaient que çà et là, et leur chute était assurée avant la première. Pourquoi ? Si la production excellait en mise en scène monumentale, les thèmes étaient les mêmes. Jadis, un film de Sacha Guitry - que vous savourez aujourd'hui - aurait tenu l'affiche pendant une journée. Des films comme *La grande illusion*, *Prison sans barreaux* ou *Les perles de la couronne* ne pouvaient être présentés que l'été, pendant la saison faible. Ils étaient voués à l'échec, car il s'agissait de films à dialogues, comme on disait, défectueux dans l'esprit de notre public. [...] Dès le départ, nous avons condamné les vues étroites, qui n'arrivaient pas à la hauteur de celles des spectateurs occidentaux. [...] Nous avons lutté, et nous avons vaincu. Le succès du film français est dû, en partie, à l'évolution de nos cinéphiles, qui sont devenus aujourd'hui des spectateurs très subtils*⁶⁶. »

Enfin, la présence des vedettes, et des acteurs préférés constitue un élément non négligeable pour le succès d'un film. Quand cela prend trop d'importance à leurs yeux, les critiques ne cachent pas leur dépit. Ion Golea, par exemple, note en 1934 :

« *Il faut qu'un cinématographe annonce des noms de vedettes qui chatouillent agréablement les oreilles des messieurs les spectateurs, qu'il mette en jeu au moins sept stars de première main et d'autres, de moindre importance, dans le même film, que l'on prenne le soin d'annoncer à l'avance qu'ils riraient à s'en rendre malades, qu'ils verraient au moins deux mille femmes nues, et qu'ils entendraient au moins cinq valse en un seul film. Ou sans cela, monsieur le Spectateur n'a pas la bienveillance d'entrer dans la salle*⁶⁷. »

Au-delà de cette touche hyperbolique et humoristique, il n'en demeure pas moins que des acteurs comme France Dhélia, Sandra Milovanoff, Nathalie Lissenko, Nathalie Kovanko, Charles Vanel, Jean Angelo, Lucien Dalsace, Ivan Mosjoukine, Léon Mathot dans les années vingt, et les vedettes des années trente, comme

⁶⁶ « Amintiți-vă, nu mai târziu de acum patru ani, filmele franceze nu existau decât pe ici pe colo. Și câte unul, răzleț – a cărui cădere era asigurată înainte de premieră. Pentru ce ? Dacă producția excela în regie monumentală în schimb tema era tot aceea de astăzi. Un film Sacha Guitry – pe care-l savurați astăzi – altădată ar fi rulat o zi. Odinioară filme ca *Iluzia cea mare*, *Inchisoare fără gratii* sau *Perlele coroanei* nu puteau fi prezentate decât vara în sezonul slab. Ele erau destinate căderii, erau așa zisele filme cu dialoguri, - defectuoase pentru mentalitatea publicului nostru. [...] Am condamnat de la început lipsa de vederi până la nivelul celorlalți spectatori ai occidentului, am luptat și am izbutit ! Succesul filmului francez se datorește în parte, evoluției cinefililor noștri – deveniți astăzi foarte subtili spectatori. » - *Ibid.*

⁶⁷ « Dacă un cinematograf nu anunță pe afiș nume de vedete care să gădile plăcut urechile domnilor spectatori, dacă nu este vorba de cel puțin șapte staruri de primă mână, și altele de importanță mai mică adunate la același film, dacă nu i se anunță dinainte că se va îmbolnăvi de râs sau că va vedea cel puțin 2000 de femei goale, dacă nu i se va da dinainte asigurarea că va auzi cel puțin cinci valsuri într-un singur film, domnul Spectator nu binevoiește să intre în sală. » - Golea, Ion, *Publicul*, in *Cinema*, 11^e année, n° 270, 15 décembre 1934, p. 7.

Danielle Darrieux⁶⁸, Simone Simon⁶⁹, Viviane Romance⁷⁰, Harry Baur⁷¹, Charles Boyer, Jean Gabin⁷², mais aussi Annabelle, Gaby Morlay⁷³, Mireille Balin, Michelle Morgan⁷⁴, Marguerite Moreno, et Victor Francen, Albert Préjean, Fernandel ou Raimu⁷⁵ apportent une contribution significative aux succès que le film français

⁶⁸ A partir de 1936, avec *Mayerling*, Danielle Darrieux obtient en Roumanie un si grand succès que les distributeurs s'empressent d'acheter ses productions anciennes, distribuées en même temps que ses créations les plus récentes, au grand dam des critiques, qui apprécient son évolution. - Golea, Ion, *Anul cinematografic, Cinema*, 14^e année, n° 323, 1^{er} janvier 1937, p. 1. L'actrice est connue en Roumanie grâce, entre autres, à *La crise est finie* (1934) de Robert Siodmak, *Dédé* (1935) de René Guissart, *Un mauvais garçon* (1936) de Jean Boyer.

⁶⁹ Proclamée vedette de l'année 1935 par le grand public français, Simone Simon a fait ses débuts sous la direction de Victor Tourjansky, tandis que *Lac aux dames* (1934) de Marc Allégret l'impose, en France comme en Roumanie. - *Portret : Simone Simon*, in *Cinema*, 14^e année, n° 331, 23 avril 1937, p. 1.

⁷⁰ Considérée déjà en 1938 avec *Prison de femmes*, de Roger Richebé, comme appartenant à la « race des grandes vedettes », Viviane Romance est présente sur le marché roumain pendant la saison 1938 – 1939 avec pas moins de cinq films, preuve de son fort succès public. - *Cinema*, 15^e année, n° 406, 10 décembre 1938, p. 15, et *Cinema*, 16^e année, n° 412, 21 janvier 1939, p. 8.

⁷¹ Harry Baur est vivement admiré dans *Le cap perdu* (1931) d'E. A. Dupont, *Poil de carotte* (1932), *Un carnet de bal* (1937) de Julien Duvivier, *Les Misérables* (1933) de Raymond Bernard, et bien d'autres créations. A-propos de son évolution dans *Cette vieille canaille* (1933) d'Anatole Litvak, les chroniqueurs roumains notent : « En suggérant l'émotion, l'autorité, la mesure et la sobre maîtrise qui constituent le talent de Harry le Baur font de son personnage le centre psychologique et dramatique du film *Canalia*. » - *Cinema*, 11^e année, n° 263, 15 août 1934, p. 30.

⁷² Jean Gabin, dont la partenaire est Mireille Ballin, est admiré dans son rôle de grand séducteur dans *Gueule d'amour* (1937) de Jean Grémillon, un film qui est considéré comme le chef d'œuvre de la saison de 1938. - D., *O noua creatie a lui Jean Gabin : Gueule d'amour, cu Mireille Balin*, in *Cinema*, 15^e année, n° 394, 17 septembre 1938, p. 11. Ses personnages ombrageux et forts des *Bas-fonds* (1936) de Jean Renoir, *Pépé le Moko* (1937) de Julien Duvivier, *Quai des brumes* (1938), et *Le jour se lève* (1939) de Marcel Carné, le propulsent au premier rang des vedettes du cinéma français, à côté d'Harry Baur.

⁷³ Avec Albert Préjean et Henry Roussel, Gaby Morlay est appréciée dans *Les nouveaux messieurs* (1929) de Jacques Feyder. Le public la connaît également par des films comme : *Après l'amour* (1931) de Léonce Perret, *Mélo et Ariane, jeune fille russe* (1932) de Paul Czinner. A l'occasion de la projection d'*Il était une fois* (1933), de Léonce Perret, elle est perçue comme « une vedette de premier rang, qui apporte un charme inestimable dans toutes ses créations. » - *Cinema*, 11^e année, n° 263, 15 août 1934, p. 32. Dans *Les grands* (1936) de Félix Gandera, une œuvre qualifiée de « magistrale », où Gaby Morlay est la partenaire de Charles Vanel, son interprétation est considérée « tout simplement magnifique ». - *Cinema*, 14^e année, n° 325, 1^{er} février 1937, p. 9.

⁷⁴ A l'occasion de la projection de films comme *Orage* de Charles Boyer, ou *Récif de corail* de Maurice Gleize, sortis en 1938 et importés cette même année en Roumanie ; Michelle Morgan est la partenaire de Charles Boyer et de Jean Gabin ; les critiques saluent l'« extraordinaire artiste » qu'est Michelle Morgan. Suchianu, D. I., *Filmele săptămânii*, in *Cinema*, 15^e année, n° 372, 16 avril 1938, p. 5.

⁷⁵ Dans *Tartarin de Tarascon* (1934), de Raymond Bernard, Raimu on trouve Raimu tout simplement « magistral ». - *Cinema*, 11^e année, n° 263, 15 août 1934, p. 38. Il est également été apprécié dans *Le héros de la Marne* (1939), un « film de grande valeur » d'André Hugon, où « Raimu, ce grand comédien de l'écran français, passe avec beaucoup d'aisance par son personnage sombre et puissant. » - *Filmul francez pe ecranele noastre*, in *Cinema*, 16^e année, n° 426, 29 avril 1939, p. 19.

connaît déjà en Roumanie. Les vedettes du spectacle de variété, comme Maurice Chevalier, Joséphine Baker et Mistinguett, ainsi que des acteurs comme Yvonne Printemps et Pierre Fresnay, que le succès parisien de l'opérette *Trois valses* avaient conduits à tourner pour le cinéma, contribuent amplement au succès du film français sur le marché roumain.

Les critiques sont également sensibles à l'apparition des grands acteurs de théâtre, comme Charles Dullin, ou Louis Jouvet. Lors de la projection de *l'Entrée des artistes* (1938), de Marc Allegret, ils soulignent les qualités esthétiques de ce film, « que les Américains n'auraient jamais pu réaliser » ; ces acteurs sont bien secondés par de jeunes seconds rôles - Odette Joyeux et Jeanine Darcey, dans le cas présent – dirigés par Louis Jouvet. Ces derniers font preuve d'une « sensibilité innée, d'une sincérité, d'une fraîcheur, et d'un naturel qui enrichit brillamment la pépinière de valeurs du film français » ; ils fournissent ainsi une belle preuve de leur capacité de renouvellement⁷⁶.

Quelques uns des acteurs cités font même le voyage en Roumanie : Annabelle sur le plateau de tournage, Raimu sur les planches à Bucarest et à Sinaia⁷⁷, Harry Baur lors d'une tournée établie pour le circuit Bucarest-Belgrade-Sofia-Budapest-Berne-Bâle⁷⁸. Danielle Darrieux incarne Katia Dolgorousky, le personnage principal de *Katia* (1938) de Maurice Tourneur, d'après le roman d'atmosphère russe de Marthe Bibesco. Leurs voyages et tournées manifestent explicitement leur intérêt pour la Roumanie et augmentent leur popularité dans le pays. Un autre exemple des plus révélateurs de ces liens entre les deux pays est fourni par Constantin Tănase ; celui-ci, l'un des meilleurs acteurs comiques roumains, produit en 1924 un film dédié à Prince Rigadin, pour fêter sa tournée en Roumanie.

Comme les deux cultures et ses représentants manifestent une proximité évidente qui renforce des liens déjà anciens et comme les réalisateurs et artistes français font plus que jamais preuve d'un potentiel créateur, la critique cinématographique roumaine ne peut que se réjouir de cette situation dont elle fait largement état. S'agissant du cinéma, les chroniqueurs spécialisés font les mêmes analyses que celles des critiques du théâtre ou de la littérature : la finesse de l'analyse psychologique est particulièrement relevée tant pour ce qui concerne les personnages que l'atmosphère ; on voit là un trait caractéristique de l'esprit artistique français. L'activité commerciale de diffusion, les thèmes et styles abordés, la mise en valeur des grands acteurs font que la production cinématographique française a, de façon manifeste, la faveur du grand public roumain de l'entre-deux-guerres.

⁷⁶ Golea, Ion, *Filmele săptămânii*, in *Cinema*, 16^e année, n° 422, 1^{er} avril 1939, p. 17.

⁷⁷ Selon l'interview accordée par l'acteur au correspondant parisien de la revue *Cinema*, 16^e année, n° 410, 7 janvier 1939, p. 15 et 19.

⁷⁸ Golea, Ion, *Harry Baur vorbește revistei Cinema (Harry Baur parle à la revue Cinema)*, in *Cinema*, 15^e année, n° 401, 5 novembre 1938, p. 3.