

ABONNEMENTS :

France Etranger
52 numéros.. 20 fr. 22 fr.
26 numéros.. 10 fr. 11 fr.

Adresser la Correspondance :
Pierre HENRY, directeur
26 bis, Rue PARIS
Traversière (XII^e)

PUBLICITÉ
S'adresser à l'Administrateur
— aux Bureaux du Journal —

CINÉ POUR TOUS

19 Novembre 1920

0 fr. 50

:: NUMÉRO 53 ::
Paraît tous les 14 jours
— LE VENDREDI —

DÉPOT DE VENTE A PARIS
Agence Parisienne de Distribution
— 20, Rue du Croissant 20 —

LE PLUS FORT TIRAGE DES REVUES FRANÇAISES DE CINÉMA



Voir pages 5 et 6
l'article sur

FATTY

et sa troupe
d'acrobates



du studio

LA TECHNIQUE DU CINÉMA

(Chronique commencée dans le Numéro 51)

LE SCÉNARIO LA RÉALISATION LA REPRÉSENTATION

l'apprentissage du scénariste

C'est, très évidemment, dans la salle de cinéma même que le futur auteur de films apprendra le mieux son métier.

Il sera toujours bon de voir le plus possible de films, qu'ils soient bons, mauvais ou quelconques. Car il y a presque autant à apprendre des mauvais que des bons, attendu qu'il existe un certain nombre de règles immuables dont un scénario, pour prétendre à quelque valeur, doit tenir compte.

Ces quelques règles une fois connues, nous les garderons présentes à l'esprit chaque fois que nous assisterons à la projection d'un film ; cela nous aidera à nous faire une idée de la valeur du scénario ; nous saurons si nous devons nous en souvenir en bien ou en mal pour nos prochains essais.

Cependant, nous ne devons pas en demander trop à notre mémoire. Il sera prudent de prendre des notes. De cette manière : d'abord, à l'aide d'un crayon et d'un carnet, où nous noterons brièvement pendant la projection du film, ou immédiatement après, tout ce qui a particulièrement attiré notre attention en bien ou en mal, dans la structure de l'intrigue comme dans la manière dont elle a été réalisée.

Disons tout de suite que dès qu'un film paraît avoir une certaine valeur, il est indispensable de le voir deux ou même trois ou quatre fois suivant qu'il y a encore des choses que nous n'avons pas encore saisies à fond. Il est évident que, la première fois, nous ne verrons le film qu'en spectateur ; la seconde, nous l'envisagerons déjà au point de vue métier. Ajoutons qu'il sera toujours utile de noter plus particulièrement certaines choses : par exemple la façon dont commence le film, comment sont introduits les principaux personnages, par quels moyens l'atmosphère, le milieu dans lequel se déroule l'action sont réalisés.

Nous nous demanderons continuellement où l'auteur veut en venir — si l'intrigue n'est que la démonstration d'une idée, d'une vérité, d'une thèse, ou s'il n'y faut voir qu'une suite d'événements combinés pour nous intéresser et retenir notre attention ; si nous nous trouvons en présence du premier cas, nous nous demanderons si l'auteur ne s'écarte pas de son sujet, si l'intrigue est la logique démonstration de la thèse, si les personnages qu'on fait agir devant nous restent logiques avec eux-mêmes et agissent comme il est probable qu'il eussent agi dans la vie réelle ; si, à la fin du film, l'auteur est parvenu au point qu'il semblait viser dès le début, ou s'il a bifurqué en route ? Dans le cas du film d'intrigue pure et simple, nous aurons toujours à nous demander : si les événements se suivent avec logique, si l'usage de l'imprévu n'est pas excessif, si l'intérêt croît au fur et à mesure que l'action progresse, si cet intérêt atteint son paroxysme au moment du conflit des forces en présence, et, de nouveau, si les personnages restent logiques avec eux-mêmes et continuent d'agir comme l'eût fait eux dans la vie l'un d'entre nous placé dans une situation identique.

Outre les brèves notes qu'il prendra au cours de la projection — notes portant sur des points de détail — le futur auteur aura grand intérêt à garder de chaque film intéressant un souvenir précis, et cela il l'obtiendra de la manière suivante :
Sur un fort cahier dont les pages seront numérotées, et qui comportera une table des matières, il notera pour chaque film le résumé de l'intrigue qu'il fera suivre des observations qu'il a faites au cours de la projection.

Suite page 3

l'éclairage

Jusqu'à ces dernières années, la lumière solaire a été pour ainsi dire l'unique source de lumière employée dans les studios du monde entier.

Cependant, comme il était nécessaire de travailler souvent assez tard dans la journée, on eut recours à la lumière artificielle.

On utilisa les tubes à vapeur de mercure puis la lampe à arc voltaïque. Mais ce n'était qu'un moyen additionnel plutôt considéré comme un pis-aller. Et puis, il y avait la question dépense, qui, à cette époque, jouait un tout autre rôle qu'à présent ; c'était aussi l'époque des décors en toile peinte.

La France en était à cet état d'esprit, quand éclata la guerre. Les autres pays producteurs de films également, du reste.

Tandis que nous restions forcément inactifs, les Américains, en particulier, progressaient. Bientôt la lumière solaire ne les satisfaisait plus ; ils cherchaient à produire des effets de lumière aussi variés que possible. C'est ainsi que Thomas H. Ince, qui produisit jusqu'en 1915 rien qu'avec le secours de la lumière solaire, utilisait une variété considérable de réflecteurs de toile recouverte d'un enduit d'aluminium.

Les recherches en matière d'éclairage artificiel furent principalement l'œuvre du collaborateur technique de Cecil B. de Mille à la Famous-Players, Lasky, Al. Widkhoff, qui, outre l'usage qu'il répandit de plus en plus des tubes à vapeur de mercure et des lampes à arc, chercha et trouva une formule véritablement pratique d'éclairage portant plus particulièrement sur un point donné, et permettant donc d'obtenir des premiers plans mieux éclairés, d'un relief plus accentué ; ce fut le « baby spot-light », maintenant en usage dans la majorité des studios du monde entier.

De plus en plus, on se rendit compte que l'emploi de la lumière solaire devenait une gêne pour les scènes tournées dans les studios. Une scène commencée avec un éclairage intense finissait dans la demi-obscurité, et cela parce que le soleil avait disparu et que le temps, de beau qu'il était à deux heures, était devenu subitement sombre à quatre heures.

On remplaça alors les velums de toile blanche des studios par des velums de couleur sombre. Et, pour les studios nouveaux qu'on bâtit par la suite on élimina à peu près complètement le vitrage, pour la toiture.

Progressivement, on en était arrivé à la formule actuellement en vigueur en Amérique du studio « noir ».

En France on en est encore, à l'heure actuelle, à l'état de choses pratiqué en 1917 en Amérique : lumière solaire et lumière artificielles conjuguées. Et puis... c'est que ça coûte moins cher.

Envisageons donc le cas du studio noir. En quoi consistent les appareils d'éclairage artificiel qu'on y utilise et quels sont leurs fonctions respectives.

Tout d'abord, voyons les lampes qui donnent la lumière générale, l'ambiance. Ce sont les tubes de vapeur de mercure qui, fixés au plafond, éclaireront d'une lumière douce, égale les cadres dans lesquels se déroulera l'action.

Ces tubes sont groupés par séries de 8 à 12 tubes. Pour une scène ordinaire, on compte qu'il faut une moyenne de 200 tubes environ : 130 pour l'éclairage venant du plafond — manœuvrés par un système de trolley — et 70 environ sur les côtés, inclinés sous des

Suite page 3

la vie du film

Qui, au théâtre, décide du sort d'une pièce, lui fait fête ou la siffle ? C'est le public.

Qui, au cinéma, décide du sort d'un film, lui assure une longue carrière ou le condamne à l'oubli éternel ? C'est l'exploitant.

En effet, le film passera sept jours dans chaque salle qui le louera et seul est juge en l'occurrence le directeur de salle. Et bien souvent, ce dernier s'en remet à l'opinion de ses collègues et ceux qui connaissent quelque peu le régime des présentations des films savent que, la plupart du temps, c'est tel ou tel pontife qui forme l'opinion du reste de l'assistance.

On en vient donc logiquement à conclure ceci : les directeurs de salles étant maîtres du sort des films, ces derniers doivent être faits pour leur plaisir.

Heureusement, certains possèdent une culture assez étendue. Mais, hélas, ce ne sont pas toujours ceux-là qui sont les plus écoutés...

C'est ainsi que bien des films de réelle valeur ont passé inaperçus tandis que d'autres, insignifiants, ou même médiocres, ont connu, grâce à ces messieurs, un succès absolument injustifiable.

Eh ! bien, il faut absolument que, le plus tôt possible, ce régime stupide cesse. Le développement de l'art du cinéma y est intimement lié.

Car s'il est une chose que le cinéma doit emprunter au théâtre, c'est bien ceci : la représentation jusqu'à épuisement du succès.

Evidemment ce sera long, car peu de films jusqu'à présent se prêtent à cette réforme.

Que cinq ou six grandes salles de Paris s'assurent l'exclusivité d'un grand film ; qu'ils fassent tous les frais de présentation et de publicité nécessaires, le public fera un accueil décisif à ces productions ; les salles de quartier, de banlieue et de province sauront ensuite, sur quel film porter leur préférence. Le public sera alors vraiment seul juge des spectacles qu'on lui présentera... et pour lesquels il paie.

— Mais, me dira-t-on, on a déjà essayé cela...

Oui, Cabiria au Vaudeville, Forfaiture au Select, Intolérance à Marivaux, l'Expédition Shackleton au Cirque d'Hiver. Et je crois que, le plus souvent, ce n'a pas été une si mauvaise affaire. En tout cas, une chose est sûre, c'est que tous ceux qui s'intéressent au cinéma ont pu voir ces films et se faire une opinion à leur sujet, tandis que, dans l'état de choses actuel, à peine sait-on, par oui dire, que tel film est remarquable, que l'on est dans l'impossibilité de l'aller voir.

Je crois à l'avènement prochain du grand film qui occupera la presque totalité du programme. Je crois aussi à la disparition prochaine, dans les grandes salles de Paris, de ces programmes-salades où il y a inmanquablement un documentaire, un drame, une comédie sentimentale, un comique et de quelconques actualités.

Combien de gens, en effet, sont allés voir, par exception, des actualités telles que « le Défilé de la Victoire » et « la croisière de l'U-35 » qui ont renoncé à aller de nouveau au cinéma, simplement parce qu'ils ne désiraient pas subir, avant de voir le film de leur goût, un épisode de ciné-roman, une grosse bouffonnerie, une niaiserie sentimentale et une chevauchée de cow-boys...

Alors que l'abonné d'un cabinet de lecture lit le genre de livre qui lui plaît — et celui-là seul — il est impossible, à l'heure actuelle, à

Suite page 3

à l'écran

L'ACTIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE



M. Gérard Bourgeois, qui a produit *Christophe Colomb*, *Le Fils de la nuit* et, plus récemment, *les Mystères du Ciel*, travaille actuellement à la réalisation d'une des œuvres les plus attachantes du fameux romancier anglais Conan Doyle, le père des *Sherlock Holmes*.

C'est à présent bien décidé : avec Aimé Simon-Girard dans le rôle de d'Artagnan, Henri Diamant-Berger, superviseur du *Petit Café* et du *Secret de Rosette Lambert*, va réaliser *Les Trois Mousquetaires*.

La Société des Ciné-romans, que dirige René Navarre et à qui l'on doit déjà *Impéria* et *Tue-la-Mort*, a commencé l'exécution d'un film tiré d'un feuilleton d'Henri Cain que publiera l'*Echo de Paris*. Titre : *Reine-Lumière*; longueur : douze épisodes.

Quand, aux Films André Legrand, René Hervil, le metteur en scène de l'*Ami Fritz*, aura terminé *Blanchette* (avec Mathot, de Feraudy, Thérèse Kolb et Pauline Johnson) d'après la pièce de Brieux, il réalisera deux scénarios d'André Legrand : *Les Trois Sorciers* et *La Marche au supplice*, avec Séverin-Mars dans les rôles principaux.



Notre compatriote Emile Chautard dirige actuellement la réalisation d'un film de Florence Reed, dont les autres interprètes sont Earle Foxe, partenaire de Pearl White dans *La Reine s'ennuie*, et Virginia Hammond.

Léonce Perret vient de s'embarquer pour la France, où il va tourner un grand film.

Henri Uttenhoyer, le fameux écrivain belge, vient d'arriver à Hollywood où il collaborera à la réalisation des scènes de combat à l'épée de *The Curse of Capistrano*, le film en costumes que tourne actuellement Douglas Fairbanks, sous la direction de Fred Niblo, avec

Suite de la page 2, première colonne

Ces remarques lui seront d'une grande utilité lorsqu'il composera un scénario. Son travail aura, de la sorte, de fortes chances d'être exempt de défauts que l'on rencontre couramment dans quantité de productions actuelles et, aussi, de contenir le plus possible de trouvailles inspirées des efforts faits dans les films précédents.

C'est là, en effet, ce qu'on recherche de plus en plus ; une conception plus logique, plus originale du récit visuel. Car si l'innovation, le perfectionnement arrive chaque jour davantage près de ses limites dans le domaine de la réalisation technique, il n'en est pas de même dans celui de la conception du sujet de film, où le champ est illimité.

Dans le prochain numéro : Scénaristes ou auteurs de films ?

ACADÉMIE DU CINÉMA
M^{me} Renée CARL
DU THÉÂTRE CINÉ GAUMONT
Cours et Leçons particulières
7, Rue du 29-Juillet — Métro : Taileries
Tous les jours de 2 h. à 6 h.

Suite de la page 2, deuxième colonne

angles variés pour projeter une lumière aussi parfaitement égale que possible.

Quant aux lampes à arc — lampes à arcs horizontaux ou verticaux, lampes à arc à grande puissance (sunlight) ou à action limitée (baby-spotlight) — on les utilise comme adjuvants. On placera le « sunlight » derrière une fenêtre, derrière une porte qu'ouvriraient les personnages en entrant dans le décor. Ces lampes à arc ordinaires renforceront l'éclairage des côtés. Le « baby spotlight » enfin auréolera la chevelure de l'interprète placée à contre-jour, l'éclairera dans les gros premiers plans où elle fera comprendre plus complètement au spectateur le sentiment particulier qui la fait agir.

Pour ce qui est de l'éclairage des scènes d'extérieur, la qualité de la lumière solaire ayant une grande importance, on tâche, autant que possible de tourner dans des régions telles que celles de Biarritz, Nice, ou même l'Afrique du Nord, où le soleil est particulièrement propice aux travaux photographiques. Pour atténuer la dureté des oppositions de noir et de blanc on utilise depuis six ans, aux Etats-Unis, et bien rarement encore en France, des réflecteurs de toile recouverte d'un enduit d'aluminium.

Quand on a à tourner des sous-bois trop sombres, ou des scènes de nuit, on a recours pour l'éclairage aux lampes à arc auxquelles un groupe électrogène monté sur camion automobile fournit le courant électrique.

Il va sans dire que l'utilisation parfaite de ces divers moyens d'éclairage n'est pas sans demander une grande habitude et beaucoup d'intelligence. Le rôle de l'éclairage dans la réalisation d'un film est capital. Nous y reviendrons dans une prochaine chronique.

Suite de la page 2, troisième colonne

un amateur de films documentaires, par exemple — et il y a en plus qu'on ne le croit — d'aller voir des bandes de cette catégorie, et rien que celles-là, sans être obligé de subir quantité de films qui ne sont pas de son goût.

Ce que je dis des films documentaires s'applique aussi bien aux autres genres de films. Il y a des jours où vous désirez ne voir que des bouffonneries, des jours où vous sentez un penchant pour la comédie sentimentale, d'autres pour le drame, etc... Là est justement la supériorité actuelle du théâtre sur le cinéma : on va à tel théâtre parce que l'on sait à l'avance quel genre de pièce on verra. Rien de tel n'existe encore dans les cinémas. Et pourtant, rien ne serait plus facile.

Je vois très bien les salles du boulevard et du voisinage adoptant chacune un genre. Et les films représentés ne seraient retirés de l'affiche qu'à épuisement du succès.

Une semblable manière de faire aurait de plus l'avantage de ne laisser le passage libre qu'aux très bons films ; en outre, les spectateurs ne verraient jamais le même film dans deux salles voisines, comme cela se produit régulièrement chaque semaine.

Les salles de quartier, elles, garderaient les programmes hebdomadaires et choisiraient les films les composant en s'inspirant du succès remporté auparavant dans les salles du boulevard.

Un public régulier et plus nombreux, pour l'exploitant ; un grand pas dans la voie du progrès de l'art cinématographique ; une satisfaction plus complète du spectateur ; voilà ce que peut facilement amener une telle réforme.
P. H.



MILDRED REARDON

Roscoe Arbuckle — c'est le véritable nom de celui qu'on a surnommé Fatty — est né à Smith-Center (Kansas) en 1887.

A quinze ans le jeune Roscoe faisait partie d'une troupe théâtrale. Plus tard il devenait son propre directeur et organisait des tournées dans les grandes villes d'Amérique, continuant à jouer avec ses interprètes.

En 1912, Roscoe Arbuckle donnait des représentations en Californie, jouant des opérettes à grand spectacle, quand il fut présenté au directeur d'une des premières firmes cinématographiques

La carrière de Mildred Reardon est un peu la même que celle de la regrettée Olive Thomas, que nous retracions dernièrement.

A seize ans, Mildred Reardon — Louise Riordan, de son vrai nom — quittait Ottawa, sa ville natale. A New-York, elle posait chez des photographes, des peintres ; était engagée par Florenz Ziegfeld, le directeur des « Folies » de New-York.

En 1918, elle débutait dans la comédie visuelle ; au début de 1919, Roscoe Arbuckle, qui cherchait une remplaçante à Alice Lake, l'ayant remarquée, l'engageait pour *The Sheriff (Fatty à l'école)*, *Camping out (Fatty débarque et Fatty en vacances)*.

C'est ainsi que deux ans après en être partie, Mildred Reardon connaissait la célébrité dans sa ville natale, les cinémas d'Ottawa imprimant son nom en caractères dix fois plus gros que celui de Fatty, lorsqu'ils projetèrent ces films.

Depuis lors, Mildred Reardon s'est essayée dans un genre plus sérieux. Dans *Male and Female*, le film qu'il a tiré de la pièce de Barrie représentée cet hiver à Paris au théâtre Antoine : *L'admirable Crichton*, Cecil B. de Mille, le réalisateur de *Forfaiture*, lui a confié un rôle important. Dernièrement Mildred Reardon était la partenaire d'Heuse Peters.

Et Mildred Reardon n'a que dix-neuf ans.

qui vinrent alors tourner à Los Angeles et ses environs.

Quelque temps après, Roscoe Arbuckle, au salaire journalier de 25 francs et sous le nom de Fatty, paraissant dans le principal rôle d'une série de comédies en une partie — tout en continuant à jouer le soir, au théâtre.

En 1913, Mack-Sennett, qui s'installait à Hollywood où il commençait à produire les fameuses comédies Keystone, l'engageait pour cinq ans, ainsi que sa femme, la menue Minta Durfee.

On se rappelle sans doute quelques-unes des effarantes cascades que tourna alors Mack-Sennett avec des éléments qui s'appelaient : Mabel Normand, Ford Sterling, Charles Murray, Mack-Swain (Ambroise), Sydney Chaplin (Julot), Chester Conklin (Casimir), Ed. Kennedy, Harry Mac Coy, Alice Davenport, Phyllis Allen, Minta Durfee et... Charles Chaplin.

Fatty, lui, avait plus spécialement pour par-

tenaire la menue Mabel. Quelques-uns des films qu'ils tournèrent de compagnie comptent parmi les meilleurs de Mack-Sennett.

Cela nous mène en 1917. A la fin de cette année, la Triangle-Keystone est dissoute, Mack-Sennett

va produire pour la Paramount. Pour la même compagnie Fatty tournera une série de films comiques en deux parties dont il sera à la fois l'auteur, le réalisateur et l'interprète principal. Avec Al. Saint-John (Picratt) et Buster Keaton

FATTY et sa troupe



Alice Lake est une New-Yorkaise ; elle est née à Brooklyn il y a vingt-cinq ans.

Très intéressée par tout ce qui touchait au théâtre, Alice Lake commença par être danseuse. On l'applaudit longtemps au Waldorf-Astoria Hotel, où, avec son partenaire, elle créa plusieurs pas nouveaux.

Le temps qu'elle ne passait pas à danser, c'est au cinéma qu'elle le consacrait. On la vit longtemps tourner de petits rôles au studio new-yorkais de la Vitagraph.

En 1915, Alice était engagée par la Compagnie Thanouser, où elle débuta dans *The First Ace*. En 1917, elle passait à l'Universal où Herbert Rawlinson et Harry Carey l'eurent quelque temps pour partenaire.

Puis ce fut la série des dix-neuf comédies en deux parties de Fatty. Alice Lake ne parut pas dans les dernières, car, son contrat expiré, Al. Christie, producteur des Christie comédies, l'avait décidée à s'essayer dans un genre plus fin. Il avait vu juste, comme on a pu s'en apercevoir par l'excellente création d'Alice Lake dans *Une tragédie shakespearienne*.

1920 arrive. Il apporte à Alice Lake un superbe contrat avec la Metro-Film, en qualité de partenaire de Bert Lytell d'abord (dans *The Lion's Den*, et *Lombardi Ltd*), ensuite avec Hale Hamilton dans *Full of Pep*, et enfin en qualité de « star ».

Should a woman tell ?, *Shore Acres*, *The Misfit wife* et *Body and Soul* viennent de prouver qu'Alice Lake était digne de cette distinction.

(Malec), auxquels se joindra bientôt Alice Lake, Roscoe Arbuckle, dès le début de 1918, compose et réalise :

- THE BUTCHER BOY (*Fatty boucher*);
- A RECKLESS ROMEO (*Fatty en bombe*);
- THE ROUGH HOUSE (*Fatty chez lui*);
- OH ! DOCTOR (*Fatty docteur*);
- HIS WEDDING NIGHT (*La nocce de Fatty*);
- FATTY AT CONEY-ISLAND (*Fatty à la fête*);
- A COUNTRY HERO (*Fatty m'assiste*);
- OUT WEST (*Fatty bistrot*);
- THE BELL-BY (*Fatty groom*);
- MOONSHINE (*La mission de Fatty*);
- GOOD NIGHT, NURSE ! (*Fatty à la clinique*);
- THE COOK (*Fatty cuisinier*);
- THE SHERIFF (édité en France en deux fois, sous les titres : *Fatty à l'école* et *Fatty joue Douglas*);
- CAMPING OUT (également divisé en deux cour-



ALICE LAKE

tes bandes : *Fatty débarque et Fatty en vacances*);

- LOVE (non encore édité en France);
- A DESERT HERO, où Fatty a pour partenaire Molly Malone (non édité);
- BACK STAGE (non édité ici);
- THE HAYSEED (non édité ici);
- et enfin THE GARAGE (non édité ici).

Au début de cette année, le contrat de Fatty avec la Paramount étant arrivé à expiration, on décida d'un commun accord de le renouveler, non pour une série de courts films comiques, mais en faisant d'Arbuckle l'étoile de comédies humoristiques en cinq parties.

Fatty touchera un million de dollars par an pendant les trois années que ce contrat sera en vigueur.

The Round-up, le premier film en cinq par-

AL. SAINT-JOHN

Al. Saint-John, plus connu en France sous le surnom de « Picratt », est également un sujet américain ; il est né en Californie, près de Los Angeles, à Santa-Ana, il y a vingt-cinq ans.

Dès sa jeunesse, Al. Saint-John se décida très sérieusement à embrasser une carrière que ses parents considéraient cependant comme fort peu sérieuse ; Al. St-John voulait faire du cinéma.

Il en fit ; au studio où Mack-Sennett tourna alors les fameuses comédies Keystone. Il se spécialisa bientôt dans les rôles de policemen burlesques, métier qui n'était pas toujours très agréable si l'on sait que plus d'une fois il manqua de se noyer dans la piscine du studio, fit des chutes invraisemblables en toutes sortes d'endroits, se suspendit au guide-ropes d'un ballon sphérique en plusieurs occasions, etc...

Quand Roscoe Arbuckle quitta Mack-Sennett et produisit ses films en personne, Al. Saint-John le suivit et participa au succès des dix-neuf comédies de Fatty pour la Paramount.

Au début de cette année, quand Arbuckle décida d'abandonner la bouffonnerie en deux parties pour la comédie humoristique en cinq parties, Al. Saint-John prit à la Paramount la place laissée vacante.

C'est ainsi qu'il a tourné : *Speed* (qui sera édité sous peu ici sous le titre : *Picratt exprès*) ; puis *Ship ahoy !* dont la traduction littérale est un terme en usage dans la marine *Ohé du navire !* et enfin *Cleaning up !*

Comme on peut s'y attendre au vu des prouesses d'équilibre dont il est coutumier dans les films tournés avec Fatty, Al. St-John ne manquera pas de nous étonner par son audace et de nous dérider par ses invraisemblables contorsions.



BUSTER KEATON

Buster Keaton, c'est « Malec ». Dès son jeune âge, le petit Buster était rompu à toutes les acrobaties. Ses parents et lui composaient le numéro de music-hall alors fameux « The Three Keatons ». Il existe certainement peu d'acrobates qui aient fait un plus grand nombre de chutes plus variées que Buster Keaton, si l'on considère qu'il débuta dans le métier dès l'âge de trois ans !

Buster Keaton n'avait fait que fort peu de cinéma quand Arbuckle l'engagea pour sa série de comédies en deux parties. Il s'y est montré néanmoins remarquable, non seulement par ses qualités acrobatiques, mais aussi par ses attitudes et ses jeux de physionomie d'une valeur humoristique assez rare.

Ce ne sont pas les offres qui l'ont manqué à Keaton lorsque Fatty commença à aborder le genre plus sérieux de la comédie humoristique. Après avoir paru aux côtés de William H. Crane dans *The Saphead*, Buster Keaton a été engagé par la Metro-Film pour une longue période ; il tournera six films comiques en deux parties par an. Eddie Cline, qui s'est acquis une grande renommée comme producteur des Sunshine-Comedies de la Fox-Film, collaborera avec Keaton dans la composition des scénarios et leur réalisation.

One Week est déjà paru aux Etats-Unis, ainsi que *Convict 13*. La partenaire de Buster Keaton est Sybil Sealy, une jeune beauté de dix-huit ans.



ties de cette série a déjà été édité aux Etats-Unis, avec un beau succès.

Vont suivre d'autres comédies humoristiques : *The life of the party*, d'après le roman de l'ironiste américain Irvin Cobb ; *The Traveling Salesman*, adaptation du succès théâtral de Frank Mac Intyre ; *Brewster's millions*, etc., etc...

Si on ne l'avait vu accomplir les mille et une prouesses auxquelles il nous a habitués, on pourrait croire, rien qu'à le voir, que Fatty est rien moins qu'un athlète.

On peut à peine se figurer quel sévère et constant entraînement notre homme est forcé de faire pour maintenir en lui la souplesse et la vigueur musculaire sans lesquelles l'accomplissement des évolutions clownesques deviendraient impossibles.

Fatty, malgré sa volumineuse apparence, ne pèse que 102 kilos. Sa taille est de un mètre soixante-quinze. Il boxe fort honorablement et bat la course à pied, sur de longs comme de petits parcours, bien des pédestriens plus élanés que lui.

Comme tous ceux dont le métier est de faire rire leur semblables, Roscoe Arbuckle est, en dehors du studio, un personnage très calme.

De même que Chaplin, Roscoe Arbuckle estime que produire des films comiques est une besogne extrêmement ardue.

C'est pour nous un doute perpétuel, déclarait-il. Tandis que le producteur de films émouvants est à peu près certain d'atteindre chaque fois le cœur de l'assistance parce que le drame a un appel universel, le producteur de comédies n'a rien pour le guider, car ce qui fait rire une personne laisse indifférente une autre et sera totalement incomprise d'une troisième. Evidemment il y a toujours les effets comiques archi-usés, tels que la poursuite, la chute, les « trucs » photographiques plus ou moins exagérés, mais toutes ces vieilleries, même présentées d'une manière originale, suffisent de moins en moins à dériver les spectateurs.

Je m'efforce de faire des films comiques qui puissent être appréciés des gens les plus dissimulés comme des gens de tout rang, sans oublier les enfants. Ces derniers aiment la bouffonnerie purement physique : la chute, la bataille ; en un mot plus l'action est endiablée plus leur joie est grande.

Le spectateur ordinaire, lui, quand il regarde un film comique, se soucie fort peu de faire quelque effort intellectuel, ce qui fait que nous hésitons toujours à introduire dans nos productions une intention parodique ou satirique, craignant, par expérience, qu'elle ne reste lettre-morte pour la grande majorité. Notre dernière expérience dans cet ordre d'idées est *Moonshine* (La mission de Fatty) où la scène représentant des brigands d'opéra-comique dinant en habit de soirée ne produisit aucune hilarité chez le plus grand nombre des spectateurs, l'opposition burlesque n'étant saisie que d'une minorité, parmi lesquels un grand nombre de gosses, qui saisissent tout de suite le comique de ce contraste.

Un film dramatique en cinq parties peut ne reposer que sur une seule « situation » à effet et être un succès ; une comédie en deux parties, pour plaire, doit contenir une douzaine de trouvailles comiques soigneusement combinées et espacées.

La même intrigue peut être utilisée un grand nombre de fois mais le film comique dépourvu de nouveaux effets comiques, de nouvelles trouvailles de détail est un insuccès assuré. D'où la difficulté où l'on est de produire beaucoup, bien, et longtemps, quand on s'est spécialisé dans le genre de la bouffonnerie visuelle.

Comment Roscoe Arbuckle compose ses films comiques est assez curieux à connaître. Il a dans l'esprit un canevas d'ensemble, comprenant une série de situations burlesques, et une scène culminante qu'il amènera un peu avant le dénouement. Le détail s'élabore au fur et à mesure de la réalisation ; une idée en amène une autre ; le film y gagne en imprévu et en spontanéité.

Pour un film en deux parties (600 mètres) on tourne en général trois mille à quatre mille mètres, et une fois le développement et le tirage du positif achevés, on met à part dans cet amas de pellicule ce qu'il y a de plus réussi, et l'on assemble les scènes choisies. Quand besoin est, on tourne ensuite quelques scènes destinées à raccorder le tout.

Non, vraiment, faire des films comiques n'est pas une sinécure, et en produire de bons est bien autrement difficile que ne se figure le public qui, après avoir ri tout son saoul, décrète, en sortant, que « c'était idiot »...

LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

Du 19 au 25 Novembre :

LE MONASTÈRE DE SENDOMIR
(Klostret di Sendomir)
Nouvelle dramatique de Grillparzer
découpée pour l'écran et réalisée
par Victor Sjostrom

Svenska-Film. Edition Gaumont.
Comte Starschensky Tore Svennberg.
Comtesse Starschensky Tora Teje.
La soubrette Renée Bjorling.
Le cousin de la comtesse Richard Lund.

Gaumont-Palace, Gaumont-Théâtre, Royal-Wagram, Delta-Palace, Cinéa (boul. St-Martin), Palais des Fêtes.

LA RAISON DU CŒUR
(Her only way).

Directeur de réalisation : Sidney Franklin
Film Select 1918. Edition Select.
Suzy Westbrook Norma Talmadge.
Joë Marshall Eugène O'Brien.
Belmont Ramsey Wallace.

FLIPOTTE
Nouvelle de H. Kistemaekers
découpée pour l'écran et réalisée
par J. de Baroncelli.

Film d'Art Edition A. G. C.
Flipotte Gabriel Signoret.
La jeune fille Andrée Brabant.
La mère Jeanne Cheirel.

L'ANGOISSANTE AVENTURE

Film Ermolieff. Edition Pathé.
Omnia-Pathé, Pathé-Palace, Ciné-Pax, Paris-Ciné, Artistic, Palais Rochechouart, Battignolles-Cinéma, Pathé-Temple, Séretan-Pathé, etc.

CORINNE GRIFFITH
dans les *Marchands de sensations*.

ELSIE FERGUSON
Matt Moore et Thomas Meighan, dans
L'Auberge Isolée. (Film Paramount
1918).

WILLIAM S. HART
et Alma Rubens, dans *Les Indésirables*
(Film Triangle 1916).

MARGARITA FISHER
dans *Jackie a le sourire*.

MACISTE
dans *Maciste contre tous*.

MADLAINE TRAVERSE
dans *La zone dangereuse*.

ALICE JOYCE
dans *Un Tartarin d'Amérique*.

GEORGE WALSH
dans *Le larron*.

DIOMIRA JACOBINI
dans *Les joies de la Famille*.

FAY TINCHER
dans *Nelly, la terrible cow-boy*.

HAROLD LLOYD
dans *Deux bons voisins*.

LYARR SEMON
dans *Zigolo prisonnier amoureux*.

CHARLES CHAPLIN
dans *Charlot et les saucisses* (réédition
d'un film Keystone tourné en
1914).

Du 26 Novembre au 2 Décembre :

LE SECRET DE ROSETTE LAMBERT
scénario de Tristan Bernard,
réalisé par Raymond Bernard et Huguenet fils
sous la direction de H. Diamant-Berger.
Film Osso. Edition Osso.
Rosette Lambert Lois Meredith.
James Jamier Henri Debain.

Claire Silvia Grey.
Branchu Camille Bert.
Le caissier Charles Dullin.
Henri Jacques Roussel.
Intérieurs modernes de R. Mallet-Stevens.
Lutetia, Select, Ternes-Palace, Demours, Marivaux, Barbès-Palace, Cinéma St-Marcel, Tivoli, Colisée, Maillot-Palace, Mozart-Palace.

GARDIEN DE NUIT
(The money corral)
Scénario de William S. Hart
réalisé sous sa direction

Film Paramount-Artercraft 1918. Edit. Gaumont.
Beeson William S. Hart.
Rose Jane Novak.
Carl Bruler Hershall Mayall.
Gregory Collins Winter Hall.
Gaumont-Palace, Gaumont-Théâtre, Ciné Max-Linder, Electric-Palace, Palais des Fêtes, Cinéma St-Paul, Lutetia, Palladium, Colisée.

FILLE DU PEUPLE
Composition mélodramatique
de M. de Morlhon

Film Valetta. Edition A. G. C.
Berthe Janin Helene Darly.
L'Avocat Rivière Ch. de Rochefort.
Jeanne Rivière Suzanne Herval.
François Barjac Jean Peyrière.

MALENCONTRE
roman de Guy Chantepleure
découpé pour l'écran et réalisé
par Germaine A. Dulac.

Films D. H. Edition Aubert.
Marquise de Malencontre Jeanne Brindeau.
Patrice de Malencontre Jacques Roussel.
Brinda Savage Djemmel Anik.
Flavie Clairande France Dhélia.
Gladys Savage Mlle Seigneur.

ANITA STEWART
dans *Lys Sauvage*.

FRANK MAYO
et Kate Adams dans *la Séductrice*.

MARY HARALD
dans *C'était écrit*.

MITCHELL LEWIS
dans *L'or*.

CONSTANCE TALMADGE
dans *Les prétendants de Lucie*.

AURELE SIDNEY
dans *Le Pacte homicide*.

MOROTHY DALTON
dans *Le masque du Plaisir*.

WILLIAM FARNUM
dans *Seul contre tous*.

GLADYS LESLIE
dans *La bande à Paulette*.

VIOLA DANA
dans *Flirteuse*.

CLARA WIETH
dans *La Princesse sans le sou*.

LUCIEN CALLAMAND
dans *Agénor légataire universel*.

QUI VA A LA CHASSE.....
Mack Sennet comedy. (Edition Gaumont).

LE KNOCK-OUT DE POIDSPLUM
Sunshine-Comedy. (Edition Fox).

Deux films remarquables, cette quinzaine : *Le Monastère de Sendomir* et *Le Secret de Rosette Lambert* ; le premier de valeur artistique nettement supérieure, le second infiniment plus commercial, plus « public » comme on dit dans le jargon des marchands de pellicule.

Le Monastère de Sendomir est une tragique anecdote, digne des productions précédentes.

Voir la Suite page 8



Richard LUND

Tora TEJE

LE MONASTÈRE DE SENDOMIR

Tora SVENNBERG

Tora TEJE



LES MEILLEURS FILMS DE LA QUINZAINÉ

LE SECRET DE ROSETTE LAMBERT

Camille BERT

Lois MEREDITH



dentes de la Svenska, telles que *Les Proscrits* et *Le Trésor d'Arne*.

Sur le thème éternel de l'éternel triangle, l'auteur a composé une histoire qui néanmoins ne choque pas, parce qu'elle est logique, humaine, vraie. Et, chose peut-être plus rare encore, il a eu le courage de la développer avec une implacable logique, n'hésitant pas à aboutir au dénouement tragique, devant lequel reculent cependant des auteurs peu enclins aux concessions.

Techniquement parlant, *Le Monastère de Sandomir* est également remarquable. Cadres harmonieux et vrais, lumières judicieuses, interprétation vivante et intense tour à tour, cela aussi captivera le public sans qu'il s'en aperçoive.

Le Secret de Rosette Lambert est, avant tout, un film adroit, trop adroit même puisque ses multiples ficelles nous ont presque empêché d'apprécier les réelles qualités qu'il renferme.

Pour la centième fois peut-être, en France,

on a refait — très adroitement, répétons-le — *Forfaiture*. Mais, sentant que cela ne suffisait peut-être pas, M. Tristan Bernard, qui a fini par se rappeler qu'avant tout, il est un humoriste, a introduit dans cette sombre histoire un personnage cocasse de policier amateur. La formule n'est pas nouvelle ; M. Feuillade l'a appliquée souvent dans ses ciné-feuillets avec Levesque et Biscot, et l'appliquera certainement pendant de longs kilomètres de film, encore.

Ce qu'il y a certainement de plus remarquable dans *Le Secret de Rosette Lambert*, c'est la maîtrise — surprenante quand on se rappelle la pauvre technique du *Petit Café* — de son réalisateur Raymond Bernard ; découpage adroit, excellentes lumières, bonne utilisation des interprètes. Mais une grande part de mérite revient aussi au décorateur, Robert Mallet-Stevens, qui a composé les intérieurs de ce film avec un très remarquable sens photographique.

Pour ce qui est des interprètes, disons que

Lois Meredith « fanniewardise » de son mieux, que M. Camille Bert est bien mal maquillé, que Henri Debain a su être sobre dans un rôle où l'effet était excessivement facile, que Silvia Grey est jeune, sincère, mais modérément photogénique.

La raison du cœur est un film intéressant, rien que par la présence de Norma Talmadge.

Les Indésirables (1916) et *Le Gardien de nuit* (1918), montrent que, en l'espace de deux ans, William S. Hart, s'il est devenu de plus en plus populaire, n'a guère progressé.

Flipotte montre que ni J. de Baroncelli, ni G. Signoret ne sont en progrès.

Malencontre est un film aussi peu intéressant et aussi artificiel que possible. En outre les éclairages des intérieurs sont visiblement faux, même pour un profane.

Heureusement que dans l'amas des pellicules de cette quinzaine, il y a trois bons films de « stars », ceux de Viola Dana, de Constance Talmadge et de Bessie Love, de vraies jeunes fill's, enfin !

ENTRE NOUS

article sur Gaby Morlay dans le numéro 41.

Dantès. — Non, Mme Mathot, artiste lyrique, ne fait pas de cinéma.

Ruth. — Quelles sont, Suzanne Grandais et Gaby Deslys, mises à part, les vedettes féminines françaises de cinéma connues à l'étranger ? La réponse est simple : il n'y en a pas...

Lone-Star. — C'est exact, une partie de *Zon* a réellement été tournée en montagne.

J. Martin. — Frank Mayo, le partenaire de Ruth Roland dans *Le Cercle Rouge*, est redevenu depuis peu célibataire, car sa femme a demandé et obtenu le divorce.

Clo-Clo. — A mon avis, la meilleure interprète dramatique du cinéma français est, à l'heure actuelle, Marcelle Pradot. Quand vous aurez vu *l'Homme du Large* vous serez certainement de mon avis. — Mais non, Max Linder n'a pas été victime d'un accident ; il a simplement cherché à se faire un peu de réclame.

Lydia. — Francesca Bertini est italienne, est-il besoin de le dire ? Adresse : Bertini-Film, Rome (Italie).

Mireille. — William S. Hart, celui que vous appelez Rio-Jim, est un célibataire endurci. — Quant à William Russell, c'est exactement le contraire : il vient, peu après son divorce d'avec Charlotte Burton, de récidiver en épousant Helen Ferguson. — Monroe Salisbury, par contre, est un disciple de W. S. Hart en ce qui concerne le conjugo. Adresse dans le n° 41. — Pourquoi prenez-vous deux pseudonymes ?

C. Curieux. — Nous avons publié dans le dernier numéro la distribution de *La Cité Perdue*.

P. Bordetaire. — C'est qu'il y a eu confusion de noms.

Cinémaïque. — Vous saurez tout cela quand nous consacrerons un article à cette artiste. — Merci beaucoup de votre transcription biographique, dont je me servirai sans doute.

Lucelle. — Pour ce qui concerne la famille de Suzanne Grandais je ne puis malheureusement pas vous renseigner. — Vous trouverez l'adresse de Mary Miles Minter dans le n° 41 ; cette artiste est née en 1902, aux Etats-Unis.

Hardy. — Comment voulez-vous que je réponde à votre première question ; vous m'en demandez réellement trop. — Il y a toujours avantage à se

recommander de *Ciné pour Tous*. — Je vous ai déjà dit de vous renseigner auprès de Pathé-Cinéma, 30, rue des Vignerons, Vincennes.

Jean Bart. — Tout dépend du caractère de votre scénario. Dites-moi l'essentiel du sujet, je vous indiquerai les producteurs susceptibles de s'y intéresser. — Harold Lloyd est célibataire.

Xa. — Non, depuis *l'Expédition*, tourné sous la direction de M. de Morlhon pour Pathé en 1918, Gabrielle Robinne n'a pas tourné d'autre film.

Miffa. — Cette fois, je donne ma langue au chat... — Ce dont je suis sûr, c'est que le partenaire de Vivian Martin dans *Cœurs Domptés* n'est pas Robert Warwick.

Mlle Camille. — Non, pas encore d'article sur Pauline Frédéric.

Ysell. — Alice Brady a quitté la Select-Pictures Corporation depuis près de deux ans. — Elle a tourné depuis quelques films pour la Realart, une nouvelle firme américaine, dont les autres étoiles sont : Mary Miles Minter, Constance Binney, Wanda Hawley, Bebe Daniels et Justine Johnston.

W.W.W. — Le partenaire d'Olive Thomas dans *Le Phare dans la tempête* est Huntley Gordon. — Pathé sortira en janvier un film récent d'Hayakawa sous le titre : *Le lotus d'or*.

Suzanne. — Thomas H. Ince, Ince Studios, Culver-City (California), U.S.A. — Je vois que William Hart et Mary Pickford soignent leurs admirateurs, eux.

A.F. Bruxelles. — Je crois que le partenaire de Mabel Normand dans *The Venus Model* est Herbert Rawlinson, mais je ne l'affirme pas, n'ayant pas vu ce film, qui n'a pas encore été édité en France. — Je n'ai guère vu Harry Carey, mais à mon sens, c'est un artiste au jeu extrêmement naturel.

Réal. — Dans *Maison de Danses au Far-West*, l'interprète du rôle principal est Dorothy Phillips. C'est un film Universal 1917.

Débutant S. P. — Ermoloeff-Films, 106, rue de Richelieu, Paris. — Tout dépend, je le répète, du caractère de votre scénario.

Louise B. — Je crois que ce film est terminé.

Mary D. G. — Vous trouverez la liste des films d'Alla Nazimova dans l'article publié sur cette artiste dans le numéro 26. — Modot avait de petits rôles dans *Mater Dolorosa*, la *Zone de la Mort*, puis de plus importants dans la *Sultane de l'Amour*, *Un ours*, avec Gaby Morlay, et le *Chevalier de Gaby*, avec la même. On le verra ensuite dans un film en épisodes tiré du roman de Jules Verne : *Mathias Sandorf*.

Jane T. — Le principal rôle de *l'Homme qui vendit son âme au diable* est interprété par J. David Evremont ; vous pouvez lui écrire : 12, avenue de la Grande-Armée, Paris.

Daty-Rynès. — Les abonnements s'étendent à un nombre donné de numéros (26 ou 52) et non à une période d'un an ou de six mois.

M. Thimon. — Vous savez, en France, la plus grande économie des producteurs porte le plus souvent sur le scénario. Quand on a donné une centaine de francs à l'auteur, c'est tout le bout, en moyenne... — Suivant le genre de votre scénario, envoyez-le à un producteur plutôt qu'à un autre ; au besoin je puis vous donner quelques adresses, si vous m'indiquez l'essentiel du sujet.

Aux lettres qui nous sont parvenues après le 14 novembre, il sera répondu dans le prochain numéro.

Harold. — *Le Roman de Mary* (Stella Maris) sera édité le 10 décembre. *Papa-longues-jambes* (Daddy long legs), autre film — plus récent — de Mary Pickford, paraîtra ici un peu après, le 31 décembre. — Français. — Oui, l'United Artists' (Big 4) éditera elle-même ses films en France.

Belge. — Voyez l'article relatif au cinéma belge paru dans le numéro 44.

B. Rount. — L'art, en matière de cinéma, ne consiste pas à photographier la vie, mais à la « styliser » dans un but donné, à l'interpréter dans un certain sens. S'il n'en était pas ainsi le film d'actualité constituerait le comble de la perfection artistique...

Myrtle M. — D'accord, *Celle qui paie* est un très beau et très bon film. C'est un exemple de ce que peuvent faire les Américains lorsqu'ils ont un bon scénario.

Mady. — Fannie Ward est actuellement à Paris. — Nous avons annoncé que les sœurs Talmadge étaient rentrées à New-York depuis plus d'un mois.

Barrabas. — A l'époque où l'on faisait ce film j'étais encore sur les bancs du lycée ; c'est vous dire que je suis incompetent, en l'espèce. — Nous avons déjà annoncé la date de sortie de *l'Essor*. Veuillez vous reporter aux informations des récents numéros.

Naindra. — Dans *Narayana*, c'est un modèle d'artiste, non une interprète de cinéma, Mlle Marcelle Souty, qui personnifiait Maroussia. — Adressez-lui votre lettre aux studios Gaumont, 53, rue de la Villette.

Gérardray. — Pour M. Boiville, écrivez à l'adresse la plus récente : 75, rue Rochechouart, Paris.

Georgette. — G. Signoret a quarante ans environ. René Navarre également.

Bob White. — Même en admettant que William Hart quitte l'écran quand il aura terminé les deux films qu'il lui reste à fournir à la Paramount, nous en aurions encore, en France, une quinzaine à voir, puisque ceux qui sont édités actuellement par Gaumont datent de 1918.

Valentine. — Si vous lisiez attentivement *Ciné pour tous*, vous sauriez que tout dernièrement encore, Pathé a édité une comédie avec Marie Osborne.

Mikasa. — Adressez votre lettre à Myrka, aux studios Gaumont, 53, rue de la Villette. — Van Daële, à la Cinégraphie d'Art, 5, boulevard des Italiens.

Bobette. — Christiane Vernon doit être aux alentours de la vingtaine. — Oui, il vous enverra sa photo ; voyez la biographie publiée dans le numéro 40. — Non, *Miarka* est le dernier film où ait paru Ivor Novello.

Martza. — Voyez dans le numéro 48 la biographie de Suzanne Grandais.

F. Campion. — Les compagnies américaines n'examinent que les scénarios dactylographiés et rédigés en langue anglaise. De plus, comme le découpage est exécuté par des spécialistes, on ne demande à l'auteur qu'un résumé très détaillé de toute l'action de son œuvre.

Belga. — Ruth Roland, 605 South Norton Avenue, Los Angeles (California), U.S.A. — C'est sa nouvelle adresse.

Dodo. — Gaby Morlay tourne actuellement le principal rôle féminin de *l'Agonie des Aigles*, dont M. D.-B. Deschamps exécute actuellement les intérieurs au studio Gaumont. Vous trouverez un

M^{me} George WAGUE

reprend ses leçons d'Art cinématographique et va prochainement ouvrir un cours, le dimanche soir en son studio

5, Cité Pigalle

Tél. : Central 23-36