

NUMÉRO
DOUBLE
DE NOËL

P U B L I C I T É
S'adresser à l'Administrateur
— aux Bureaux du Journal —

CINÉ POUR TOUS

17 Décembre 1920

UN Franc

:: NUMÉRO 55 ::
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



Dans *Le Comte de Monte-Cristo* qui va être réédité, on reverra avec plaisir

LÉON MATHOT

à qui ses créations ultérieures de *l'Ami Fritz* et de *Travail* ont valu une immense popularité.

les grands réalisateurs suédois et leur œuvre



Victor SJÖSTRÖM



LE MONASTÈRE DE SENDOMIR



LES PROSCRITS



Une initiative d'un haut intérêt a été prise dernièrement par l'une des maisons d'éditions cinématographiques les plus importantes des Etats-Unis : le First National Exhibitors' Circuit.

Organisant un referendum parmi la presque totalité des exploitants des Etats-Unis — on a ainsi recueilli les votes de 18.267 directeurs de salles situées dans 6.511 villes différentes — cette maison a cherché — et réussi — à connaître quels genres de films obtenaient en général le plus de succès auprès du public.

Voici le classement ainsi obtenu :

100 0/0 des exploitants estiment la bouffonnerie en deux parties, même en cinq parties comme on commence à les faire en Amérique, indispensable à la réussite d'un programme.

77 0/0 pour les comédies légères ou fantaisistes dont l'étoile est une jeune artiste (exemple : les films récents de Mary Pickford, Constance Talmadge, de Dorothy Gish, de Viola Dana, etc...)

73 0/0 pour les drames ou scènes d'émotion dont l'étoile est une artiste femme (exemple : les films de Norma Talmadge, Nazimova, Lillian Gish, etc...).

62 0/0 pour les drames ou scènes d'émotion intense sans « stars » (exemple : *Le lys brisé*, *The Miracle Man*, *Humoresque*, *Way down East*, *Jack-the-knife-man*, *Earthbound*, pour citer les derniers succès parus aux Etats-Unis.)

54 0/0 vont à la comédie d'aventures humoristiques et acrobatiques (exemple : les films de Douglas Fairbanks).

54 0/0 aussi pour les drames d'action continue, tels que les nouveaux films de métrage courant tournés récemment par Pearl White pour la Fox-Film).

— Même pourcentage pour le drame mondain avec étoile féminine (Fannie Ward, Madeleine Traverse, Elsie Ferguson) ; pour le drame très émouvant, tirant au mélodrame, même, sans « star » ; pour les adaptations de vaudevilles ou de comédies légères qui ont déjà obtenu à la scène un certain succès (ex. : *Mon bête*, etc...) ; et enfin pour le drame d'émotion dont l'étoile est un homme (ex. : les films de Sessue Hayakawa, de George Beban, de William S. Hart, etc...).

50 0/0 vont à la comédie tragi-comique de la vie des campagnes (ex. : les films de Charles Ray).

30 0/0 pour les drames mettant en jeu des personnages de la classe moyenne.

Et enfin 28 0/0 votent pour les films sans caractéristique définie, et dont le principal attrait est l'étoile masculine ou féminine qui l'interprète.

Quant au ciné-roman, il est complète-

Ce que le spectateur attend du cinéma

ment laissé de côté ; sans doute a-t-il fini par lasser tous les publics...

Cette statistique concerne le public américain, nous l'avons dit. Cependant, nous croyons qu'à quelques légères différences près elle s'applique assez bien au goût du public de France, comme à celui de presque tous les autres pays.

Et voilà qui va nous aider à tracer une timide esquisse de psychologie du public lorsqu'il franchit le seuil d'une salle de cinéma.

Avant toute autre chose, celui — ou celle — qui va s'asseoir devant l'écran éprouve un désir très net : être emporté, par le spectacle qui va se dérouler devant ses yeux, bien loin de tout ce qu'il a vu, entendu, dit et fait dans la journée qui vient de s'écouler.

C'est dire qu'il demandera au spectacle qu'on va lui présenter de le promener dans un milieu auquel, par son genre de vie, il est assez peu accoutumé, ou, si on lui présente un film qui se déroule dans un milieu qui lui est familier, de lui faire voir des particularités ou un sens profond qu'il n'avait pas saisi. Il faudra ou qu'on le distraie, ou qu'on le fasse réfléchir.

Qu'on se pénétre bien de cette idée, néanmoins, que le spectateur n'aime pas qu'on le déconcerte, qu'on l'ahurisse par des choses qu'il considère comme exagérées ou comme fausses. L'accueil fait très souvent aux ciné-romans fantastiques est un exemple du premier cas ; celui avec lequel ont été reçus certains films italiens ou français plus ou moins morbides ou décadents est un exemple du second.

Et ce que nous venons d'énoncer dans les trois paragraphes précédents s'applique à toutes les sortes d'audiences.

Voilà maintenant où les différences de goût s'accusent, parmi les publics qui vont au cinéma. Ces publics nous les diviserons en trois catégories :

D'abord ceux qui vivent dans l'oisiveté, qui ont à peu près tout ce qu'ils désirent, et sont en général dégoûtés de tout.

Ceux-là prendront un plaisir certain à assister à des spectacles exceptionnels par leur violence, ou par la rareté des cas exposés ou des visions présentées.

Voyons à présent l'autre extrême : le public pauvre, qui vit au jour le jour, qui ne connaît que le vilain côté de l'existence. A celui-là, le plus souvent, deux sor-

tes de spectacles très différents ont de fortes chances de plaire : d'abord ceux, violemment mélodramatiques, dans lesquels il s'identifiera, où il se lamentera sur son sort, et où peut-être il finira par se persuader qu'il y a plus malheureux encore que lui ; et aussi les spectacles qui répondront à la conception ingénument idéaliste qu'il se fait des scènes qui se déroulent dans des milieux qui lui sont inconnus, par expérience comme par lecture, tels que ceux des siècles passés, de la haute société, des pays lointains, etc...

Entre les deux extrêmes que nous venons d'examiner, se place un troisième public, le plus amorphe, le plus incolore, le plus prosaïque de tous : le public bourgeois, composé du petit rentier, du fonctionnaire, du commerçant de détail, de tous ceux, en un mot, à qui il est à peu près impossible d'en « faire accroire ». Ceux-là s'installeront presque toujours à leur place sans fièvre, seront médiocrement émus, ou médiocrement amusés, durant tout le cours du spectacle, et s'en iront sans dire un mot d'approbation ou de désapprobation. Et pourtant, en dépit des apparences, c'est là le genre de clients sur qui le directeur de salle aura le plus à tabler ; il viendra chaque semaine à son jour, à son heure, avec la même mentalité terne...

Et, somme toute, c'est ce dernier type de spectateur qui domine, en moyenne, dans les salles de cinéma. Ce sont donc les spectacles qui lui plaisent le mieux qui ont le plus de chances de plaire à la majorité.

Et ainsi, nous revenons tout naturellement au classement établi par les directeurs de salles des Etats-Unis.

Oui, le film qui déride l'assistance la plus rébarbative est indispensable : c'est un tonique puissant. Qu'on pense, à cet égard, au succès formidable, universel, qu'ont obtenu les maîtres du genre, Charlie Chaplin, Fatty, Max Linder et quelques autres. Ce genre comique, chacun le sait, d'ailleurs, est le plus ardu de tous : il n'est pas, en effet, donné à tout artiste de savoir apercevoir la vie sous l'angle cocasse qui, bien mis en évidence, soulèvera de rire des populations innombrables. A peine peut-on dire, à ce propos, que pour être dans la vérité, en ce qui concerne le public de notre pays, le film comique aura à être plus gai que bouffon, plus ironique que caricatural.

De tempérament généralement plus grave, le public français modifierait sans doute légèrement le classement, en mettant sur le même plan la comédie gaie et la comédie dramatique, alors qu'aux Etats-Unis, la première l'emporte légèrement sur la seconde. Ce qui fait que ces genres

sont fort en faveur, c'est qu'ils représentent presque la vie réelle, se contentant de faire voir davantage, ici le côté amusant des choses et des gens, là le côté légèrement et délicatement émouvant de ce que nous côtoyons sans cesse, dont est faite notre vie à tous. Le premier reconforte, mettant un léger bandeau sur les yeux ; le second retient notre attention émue, nous faisant voir mieux et plus complètement certains côtés de l'existence, et tend, en un mot, à nous rendre meilleurs.

Voici venir ensuite des spectacles déjà plus artificiels, soit qu'ils forcent un peu trop le cours réel des choses en les rosisant à l'excès, soit qu'ils les noircissent au contraire par trop. Ce qui, d'ailleurs, il faut le reconnaître bien vite, n'empêche

nullement qu'ils plaisent, s'ils sont réussis, à la presque totalité des spectateurs.

On peut d'ailleurs dire, à ce propos, croyons-nous, qu'un film réussi, de quel genre qu'il soit, est assuré de plaire. Le véritable succès étant réservé au film réussi présenté au public le plus qualifié pour l'apprécier.

Ce qui revient, pour les directeurs de salles à ceci : ne prendre que de bons films, que des films réussis sous tous les rapports — et de préférence, prendre parmi ces films réussis ceux en qui, par son caractère général, la clientèle habituelle trouvera le plus de confort ou sujet à émotion saine, matière à réflexion profitable.

Le public demande à l'écran le complément de ce que la vie ne lui a pas offert ; le guide qui lui permettra de pénétrer dans des domaines restés jusqu'alors fermés à sa compréhension. Des producteurs et des exploitants, pour ne l'avoir pas compris, ont échoué, échouent, et échoueront ; d'autres, réfléchissant sans cesse, ont compris ce qu'attendait d'eux la foule assise, attentive, devant leur écran, et, comprenant ce qui fait que leurs désirs changent et en quoi ils changent, ont réussi, réussissent et réussiront.

Ce qui prouve que, là comme ailleurs, tout se réduit presque entièrement à une question d'intelligence.

P. H.

CINÉ POUR TOUS

A PUBLIÉ :

N° 27. Los Angeles, capitale du film américain, article de Mrs Fannie Ward.
N° 28. HOUDINI.

A NOS LECTEURS

La direction de Ciné pour Tous a, comme nos lecteurs peuvent s'en rendre compte, fait un effort sensible dans la présentation de son numéro de Noël, tant au point de vue matériel — puisque nous offrons vingt pages au lieu des seize annoncées — qu'au point de vue rédactionnel, puisque nous donnons aujourd'hui diverses études relatives à l'art comme à la technique du cinéma.

Ajoutons tout de suite, d'ailleurs, que ceci n'est qu'un commencement ; le succès toujours plus grand dont le public a bien voulu favoriser notre effort vers plus de sincérité, plus de documentation — et moins de mercantilisme — nous permet, en effet, les plus belles espérances.

Il nous reste encore quelques collections — les cinquante premiers numéros de Ciné pour Tous reliés au prix de trente francs.

VOUS TROUVEREZ LES ADRESSES :

Des studios de la région parisienne dans le numéro 23.

Des principaux artistes français dans le numéro 40.

Des principaux artistes américains dans le numéro 41.

Des producteurs français dans le numéro 52.

N° 29. NORMA TALMADGE — et un article sur la Photographie.

N° 30. TEDDY — et un article sur le maquillage de cinéma.

N° 31. DIANA KARENNE.

N° 32. BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.

N° 33. MABEL NORMAND.

N° 34. MONROE SALISBURY. — Article « mémoires d'artistes ».

N° 35. Photo d'Eve Francis et scénario illustré de la Fête Espagnole.

N° 36. Photo d'Andrew Brunelle. — Article sur les dessins animés.

N° 37. DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.

N° 38. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).

N° 39. MARCELLE PRADOT. — GREIGHTON HALE.

N° 40. JAQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE.

N° 41. GABY MORLAY.

N° 42. MOLLIE KING.

N° 43. IRENE VERNON-CASTLE.

N° 44. WILLIAM S. HART.

N° 45. MARY PICKFORD.

N° 46. Le séjour de MARY PICKFORD et de DOUGLAS FAIRBANKS à Paris.

N° 47. PRISCILLA DEAN. — GEORGE BEBAN.

N° 48. SUZANNE GRANDAIS.

N° 49. CH. DE ROCHEFORT. — Le Benjamin des réalisateurs : Pierre Caron.

N° 50. EVE FRANCIS.

N° 51. Les meilleurs films de l'année.

DÉCLAMATION — DICTION
CHANT ET PIANOCOURS de M^{me} SAUTREAU

Premier prix de tragédie

14, Rue Froissart, 14 — PARIS (3^e)

PRIX DES COURS :

Une leçon par semaine 15 Fr. par mois
Deux leçons par semaine 25 Fr. par mois

l'évolution de l'art de
l'image animée

On peut, en somme, diviser en trois grandes phases. L'évolution de l'art du cinéma.

La première est celle qui s'étend des origines pratiques du film (1900 environ) jusqu'au moment où il a complètement pris conscience de lui-même, de ses limitations, de ses possibilités (1913).

La deuxième phase commença en 1914 et n'est pas encore tout-à-fait terminée. Elle marque les tentatives successives de faire reposer l'attrait principal d'un film soit sur l'étoile, soit sur la réalisation, soit sur les mille-et-un détails visuels enchaînés dans le scénario par celui qui en a fait le « découpage ».

Quant à la troisième et probablement dernière phase, nous essaierons tout à l'heure de dire en quoi elle consistera, et pourquoi elle s'impose.

Revenons tout d'abord à la première phase, que nous venons de définir. A la vérité, le cinéma ne fut pas un art dès ses débuts, car qu'y a-t-il d'artistique dans le fait de photographier purement et simplement la vie ?

Donc, on se contenta longtemps de photographier, pas même la vie, mais une vie déjà altérée dans un sens particulier, on photographia du théâtre. Ce fut l'âge des décors de toile peinte, des interprètes gesticulants et grandiloquents qui venaient réciter devant l'objectif de la même façon que la veille ils avaient déclamé devant le public de leur théâtre.

On se rendit peu à peu compte de ce qu'avait de défectueux et de primitif cette conception de l'art de l'image animée. Ce fut surtout l'insuffisance de l'acteur de théâtre qui frappa le plus vivement producteurs et spectateurs.

On fit alors appel au concours d'artistes représentant exactement le personnage qu'ils étaient chargés d'incarner, on eut aussi peu à peu à modifier leur maquillage, maquillage théâtral qui lui non plus ne pouvait convenir.

Ce perfectionnement relatif de l'interprète, en regard de ce qu'avaient gardé de primitif le cadre et le scénario, fit croire que c'était sur l'artiste chargé du principal rôle que devaient être basés tous les espoirs de réussite du producteur.

C'est alors que nous entrons dans la deuxième phase.

Il y eut donc des étoiles, des « stars » comme disent les Américains. Cela commença avec Maurice Costello, Gabrielle Robinne, Stacia Napierkowska, Renée

Carl, René Navarre, Suzanne Grandais, Broncho Billy, Prince-Rigadin, Max Linder, etc... pour ne faire que croître et embellir avec Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Pearl White, Nazimova, Sessue Hayakawa, William Hart (1), etc...

Cependant, tandis que la vogue de ces charmantes personnalités muettes continuait sans faiblir, on se rendait compte que de bons scénarios bien réalisés leur étaient de plus en plus nécessaires. Si bien qu'en examinant de près la situation, on s'aperçut que le piedestal sur lequel l'étoile était hissée, devenu de plus en plus solide, pouvait parfaitement se passer du gracieux ornement qui le surmontait jusqu'alors.

On résolut alors d'essayer de produire des films où la maîtrise du réalisateur constituerait le principal atout. Ce fut *Intolérance*, ce fut *J'accuse*, etc..., etc... On s'exclama tout d'abord : « Comme c'est bien exécuté ! », puis, à la réflexion, on eut à regretter que tant d'art ait été dépensé sur un aussi mince canevas... Après s'être aperçu que l'équilibre du buste dépendait passablement du piédestal, on convint chaque jour davantage qu'une fondation parfaitement solide était indispensable à l'assise du piédestal...

Malheureusement, la matière nécessaire à cette fondation manquait totalement. On eut donc recours à d'habiles terrassiers qui composèrent un mortier qui paraissait devoir en tenir lieu. En d'autres termes, ce fut l'avènement de l'adaptateur de romans et de pièces de théâtre au succès éprouvé. Ils écartèrent tout ce que ces derniers contenaient d'intraduisible à l'écran, et inventèrent des détails parfaitement visuels... mais qui souvent, hélas, accumulés, finissaient par dénaturer sensiblement la pensée de l'auteur.

Et ce fut la fin de la deuxième phase. On avait pris successivement chaque partie pour le tout, et, après expérience, on s'aperçut que le détail devait rester détail, et que ce qui venait en premier lieu et devait commander au reste était la pensée première, l'idée du film. C'est ainsi qu'à l'heure actuelle, on a à peu près universellement compris qu'il faut sans doute de bons interprètes, de bons directeurs de réalisation, mais qu'il faut aussi et surtout

un auteur, qui concevra dans son plus petit détail le film et l'exécutera ensuite avec leur concours.

La troisième phase de l'art de l'image animée va commencer. Mais la grande question est de savoir où et comment on trouvera les hommes que, de toute évidence, il est urgent de mettre à la tête de la production cinématographique.

Ceux qu'on pourra réellement, cette fois, désigner sous le nom d'auteurs de films devront être des esprits créateurs hautement cultivés et capables de voir directement, naturellement cinéma et non roman ou théâtre. Il est indispensable que l'auteur, de qui vient l'idée fondamentale du film, soit aussi celui qui y mettra la dernière main.

Où trouver dès à présent des auteurs de films ? Faut-il faire appel aux célébrités du livre ou de la scène ? Peut-être, mais encore devront-ils faire un long apprentissage technique et même une sorte de rééducation mentale qui, croyons-nous, est bien malaisée quand on considère l'âge où sont arrivés la plupart.

Faire appel à de nouveaux venus ? Oui, mais où les aller chercher, comment les éprouver ? Il n'y a guère, semble-t-il, qu'un moyen : il appartient au producteur de donner toutes facilités aux jeunes talents dont il a eu l'occasion d'éprouver les capacités naissantes pour s'initier plus complètement à la technique du film (découpage du scénario, réalisation, etc...).

Il existe d'ailleurs déjà à l'heure actuelle quelques auteurs de films, en France et en Amérique ; pour la plupart ils n'ont pas encore pu donner toute la mesure de leurs capacités, retenus qu'ils étaient dans leur élan par des producteurs dépourvus d'audace.

C'est le cas, aux Etats-Unis, de C. Gardner-Sullivan, à qui l'on doit déjà nombre de scénarios originaux de valeur (*Pour sauver sa race*, *L'Homme aux yeux clairs*, *Richesse maudite*, *Un lâche*, *Civilisation*, etc...), mais à qui encore, jusqu'à présent, l'occasion n'a pas été fournie de diriger personnellement la réalisation de ses conceptions. C'est aussi le cas de miss Anita Loos, à qui Douglas Fairbanks doit la plupart de ses meilleurs scénarios : *Sa Revanche*, *Douglas dans la lune*, *l'Île du Salut*, etc...

Plus heureuse est miss Frances Marion, jusqu'alors confinée dans l'adaptation à l'écran des romans à succès (*Le Roman de Mary*, *Le Temple du Crépuscule*, *Douglas a le sourire*, etc...) et qui réalise actuellement en personne plusieurs scénarios écrits pour Mary Pickford.

(1) C'est intentionnellement que je ne cite pas Charles Chaplin, qui lui, est plus et mieux qu'un interprète, puisqu'il combine et réalise lui-même ses films.

- N° 1. CHARLES CHAPLIN.
N° 2. PEARL WHITE.
N° 3. RUTH ROLAND.
N° 4. RENÉ NAVARRE.
N° 5. CHARLES CHAPLIN (ses théories sur l'art de faire rire). — Ce numéro est épuisé.
N° 6. MAIRIE OSBORNE.
N° 7. DOUGLAS FAIRBANKS.
N° 8. HAROLD LOCKWOOD (et une revue des films édités l'an dernier).
N° 9. FLORENCE REED.
N° 10. Le scénario illustré de la Sultane de l'Amour.
N° 11. BRYANT WASHBURN.
N° 12. PEARL WHITE (une visite à son studio).
N° 13. DOUGLAS FAIRBANKS (sa jeunesse).
N° 14. RENÉ GRESTE.
N° 15. CHARLIE CHAPLIN (comment il fait ses films).
N° 16. MAX LINDER.
N° 17. VIVIAN MARTIN.
N° 18. CHARLES RAY.
N° 19. EDNA PURVIANCE (la partenaire de Charlie Chaplin) — et un article sur D.W. Griffith.
N° 20. JUNE CAPRICE.
N° 21. SESSUE HAYAKAWA.
N° 22. EMMY LYNN.
N° 23. EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami Fritz.
N° 24. LEON MATHOT. (Ce numéro est épuisé).
N° 25. Ce que gagnent les « stars ».
N° 26. ALLA NAZIMOVA.

ACADÉMIE DU CINÉMA

M^{me} Renée CARL

DU THÉÂTRE CINÉ GAUMONT

Cours et Leçons particulières

7, Rue du 29-Juillet — Métro : Tuileries
Tous les jours de 2 h. à 6 h.

En France, nous avons dès à présent deux véritables auteurs de films : Marcel L'Herbier, qui, après avoir écrit dans tout leur détail *Bouclette* et *Le Torrent*, réalisés par Mercanton et Hervil, est devenu son propre metteur en scène par la suite avec

Rose-France, *Le Carnaval des Vérités* et *L'Homme du Large*. C'est aussi Louis Delluc qui, après avoir collaboré avec Mme Germaine Dulac à la réalisation de sa première composition visuelle, *La Fête Espagnole*, a réalisé en personne ses œuvres

suivantes : *Le Silence*, *Fumée Noire* et *L'Américain*.

Avec eux, l'art de l'image animée entre dans sa troisième phase, celle où, sans aucun doute, il marchera l'égal de celui de la scène et de celui du livre.

P. H.

LA TECHNIQUE DU CINÉMA

(Chronique commencée dans le Numéro 51)

LE SCÉNARIO

les qualités de l'auteur de films

Bien des gens ont écrit des scénarios, mais peu nombreux sont ceux qui ont réussi à en placer un. Contrairement aux promesses des cours de composition de scénarios, les écrivains doivent avoir le don; on ne les « fabrique » pas.

Ce qui ne veut pas dire qu'on doit nécessairement être un romancier ou un dramaturge éminent pour réussir dans l'art d'écrire des scénarios; au contraire: la plupart des scénaristes de cinéma sont des inconnus dans les deux autres domaines. Mais ce qui est indispensable pour eux c'est de savoir développer harmonieusement la plus petite « idée », la plus insignifiante anecdote.

L'instinct dramatique, qui est si indispensable à l'écrivain de scénarios, existe chez la plupart, mais souvent à l'état latent et embryonnaire. Tout talent qui n'est pas fortifié par l'exercice et l'habitude s'affaiblit graduellement et se perd, tandis que, d'autre part, un très modeste talent peut grandir dans des proportions parfois stupéfiantes, grâce à un usage constant bien dirigé.

L'originalité est une autre qualité. Sans elle, un scénario est perdu; c'est la nouvelle manière de raconter une chose banale, c'est le petit détail imprévu qui élève un scénario de la banalité à l'originalité, qui fait, en un mot, qu'on se le rappellera, alors que les scénarios banals ont depuis longtemps sombré dans l'oubli.

Enfin, il faut mentionner le plus admirable de tous les dons de l'esprit: le pouvoir de sympathie, de compréhension. C'est le don grâce auquel on fait vibrer la corde sensible de l'assistance, qui amène parmi elle le rire et les larmes tour à tour et sans effort, la laisse partir l'œil humide encore, mais le sourire aux lèvres, la dernière scène une fois terminée.

Chacun de ceux qui possèdent ces trois qualités naturelles à un certain degré détient une véritable fortune. En fait, l'une quelconque de ces qualités, si on sait la développer, s'avèrera d'un appoint suffisant dans n'importe quelle sorte de composition dramatique et dans l'art du scénariste en particulier.

Bien souvent c'est la simple petite histoire qui se grave le mieux dans la mémoire du public, l'histoire dont les personnages sont si réels et si humains qu'ils suscitent l'intérêt

dès le début, qu'on se sent pour eux de la sympathie et qu'on forme instantanément des vœux pour leur réussite.

Le don de sympathie est un grand facteur de succès dans quelque scénario que ce soit; tâchez de le communiquer aux personnages que vous faites agir, « vivez » avec eux et faites-leur tenir la conduite que le public aimera, car c'est le meilleur moyen de le voir s'intéresser à votre film.

Les personnages d'un scénario ne doivent pas sembler artificiels, même à l'écrivain lui-même. S'il ne les sent pas « vivre », il en sera certainement de même parmi les spectateurs. Un écrivain de scénario connu pour ses nombreux succès disait une fois d'un personnage de son dernier scénario: « J'aimais beaucoup cette jeune fille, au début, mais elle vient de se conduire d'une telle manière que je n'éprouve plus de sympathie pour elle, à présent, et que je me désintéresse de tout ce qui peut lui arriver. » Et il était très sérieux en disant cela. L'écrivain avait su développer logiquement la suite des événements auxquels avait été mêlée son héroïne et avait su résister à la tentation de la faire se conduire comme il aurait souhaité qu'elle le fit.

Le scénario fut acheté par une compagnie de production et le film qu'on en tira fut un succès. Quant à l'auteur, il n'alla jamais voir son scénario à l'écran, car il ne pouvait supporter de voir la jeune fille qu'il avait si bien commencé d'estimer se conduire de pareille manière.

En quoi consiste le « découpage » d'un scénario

Comment doit être fait un scénario ? Que doit-il contenir ? Comment doit-il être découpé ?

Tout d'abord, fixez votre idée en une cinquantaine de lignes résumant la marche des événements et indiquant les scènes capitales ou prédominantes.

Le scénario proprement dit doit être découpé par scènes et par tableaux.

Une scène est une série de vues prises dans le même décor (intérieur ou extérieur) avec un même nombre de personnages.

Un tableau est une série de vues prises sans discontinuité, interruption ou coupure dans le même champ photographique.

Le décor doit être décrit dans le plus petit détail. Indiquez la disposition des murs, des portes, des fenêtres, le style des meubles, l'emplacement, les accessoires.

Indiquez aussi les perspectives, s'il y en a. Notez l'heure du jour, l'éclairage normal, la tonalité de la pièce. En un mot, justifiez les effets de lumière.

Les acteurs doivent avoir leurs entrées,

leurs sorties notées, tous leurs gestes décrits. Leur dialogue doit être entièrement écrit. (Ne pas oublier qu'au cinéma le trapèze du champ est renversé par rapport au théâtre et que c'est du premier plan qu'un acteur domine la scène.)

Tous les titres et sous-titres, ainsi que les lettres, imprimés de toute sorte, doivent être à leur place et définitivement rédigés.

Les différents modes de fermeture doivent être indiqués par un mot, voici, à titre d'indication, quelques modes de fermeture courants:

Le fondu est le passage progressif de la lumière à l'obscurité, ou *vice-versa*, obtenu en fermant lentement le diaphragme.

L'iris, diaphragme extérieur à l'objectif, cache la vue en formant progressivement un rond de plus en plus petit.

L'œil de chat, semblable à l'iris, mais de forme ovale.

On emploie aussi différentes sortes de caches en forme de serrures ou de lorgnettes.

Il est inutile de diviser un scénario en plusieurs parties, cette division, toute industrielle, étant forcément arbitraire. La *partie* ou *bobine* mesure 300 mètres contenus dans le carter fixé au-dessus de l'appareil.

Un film de longueur moyenne comporte cinq bobines, soit 1.500 mètres de pellicules, et peut contenir jusqu'à 600 tableaux.

Le scénario doit être aussi plein d'idées et de nuances que possible. En tout cas, chaque tableau doit être créé en vue de nous donner une impression particulière et indépendante. On ne doit montrer qu'une indication à la fois et la scène doit cesser aussitôt que l'on suppose l'impression produite sur le spectateur. On estime qu'un tableau de 1 m. 20, durant 4 secondes, est nécessaire pour produire une impression suffisante. Une indication moindre est très légère ne peut être justifiée que dans des découpages extrêmement spéciaux.

La longueur moyenne des tableaux est de deux à cinq mètres.

Les candidats ont donc intérêt à travailler et à détailler leurs œuvres, car le cinéma est un art de détails opérant par touches successives ou sont admis les plus subtils raffinements.

Il est admis en principe qu'un film se déroule à la vitesse d'un pied (0 m. 33) à la seconde, soit à peu près 20 mètres à la minute.

Sachant qu'un tableau de 1 m. 20 est nécessaire pour produire une impression moyenne, vous tirerez facilement la *continuité* (ou « découpage ») de votre scénario et vous en minuterez facilement les différents tableaux.

Voir la suite page 16

Qu'a fait Charles CHAPLIN depuis

Une idylle aux champs ?

compagnie, l'Essanay Film Co., pour laquelle il fera quatorze films. Et, dans la plupart de ces films, on peut déjà deviner le Chaplin d'aujourd'hui. Abondance du détail comique dans *Charlot bœuf* et dans *Charlot marin*; humour et fantaisie dans *Charlot au music-hall* et dans *Charlot débute*; ironie amère dans *Charlot cambrioleur*; émotion délicate et profonde dans *Charlot à la banque* et *Charlot pagabond*. Chaplin, néanmoins, se cherche encore constamment et sa production reste assez inégale.

La série de films qu'il tournera ensuite, de 1916 à fin 1917, pour la Compagnie Mutual nous montrera un Chaplin de plus en plus maître de ses effets, de ses inventions comiques. Il parvient, avec *Charlot ne s'en fait pas*, avec *Charlot noctambule*, avec *Charlot s'évade*, avec *Charlot fait du ciné* à une complète maîtrise du rire visuel. Mais le Chaplin ironique n'a pas disparu, témoin *Charlot fait une cure*, ni le Chaplin sentimental, ému, témoin *Charlot violoniste* et *Charlot voyage*.

Dès 1918, Charlie Chaplin, à qui son nouveau contrat de huit films pour un million de dollars avec le First National Exhibitors' Circuit donne plus de liberté et plus de moyens matériels, va pouvoir, semble-t-il, être tout à fait lui-même. Tout commence bien avec son chef-d'œuvre de comique pur : *Une vie de chien*, et avec son chef-d'œuvre d'ironie profonde, *Charlot soldat*. Mais les nuages s'amoncellent avec *Une idylle aux champs*, où le Chaplin sensible, sentimental domine nettement le Chaplin qui soulève de rire d'innombrables assistances. Chaplin artiste est prisonnier de Charlot bouffon; ceux avec qui il a traité le lui font bien voir.

L'union projetée depuis longtemps avec Griffith, Fairbanks et Mary Pickford se réalise alors. Chaplin désire vivement mettre à exécution ses conceptions nouvelles.

Il reste, encore, hélas ! quatre films à livrer au First National E. C., qui devront être quatre gros éclats de rire... Chaplin, marié depuis un an, est bientôt tout au désespoir d'avoir perdu son premier enfant, un petit garçon qui n'a vécu que trois jours. C'est dans un profond abattement, dans un dégoût total qu'il se remet peu après au travail. Il en résulte *A dog's pleasure*, bouffonnerie ancienne manière qui, si elle indiffère Chaplin, semble néanmoins plaire à ceux à qui il est lié par contrat antérieur.

Cependant les « Big 4 » — c'est ainsi qu'on a surnommé l'association des quatre grands artistes, est devenu un fait. Griffith a déjà produit pour elle *Les lys brisés*, Mary Pickford *Polyanna*, Douglas Fairbanks *His Majesty the American* et *When the clouds roll by*. Charles Chaplin n'y tient plus; laissant de côté toute ébauche de bouffonnerie de court métrage, il compose avec tout son esprit, tout son talent, tout son cœur un film en cinq parties dont un enfant de cinq ans est avec lui le principal interprète, *The Kid* (le gosse). Tout à son travail, Chaplin délaisse chaque jour davantage un foyer qui n'en est guère un, il s'en aperçoit chaque jour davantage. Que signifie, en effet, ce mot s'il ne désigne union étroite des mentalités, des sentiments ? Et l'association d'une femme-enfant, dominée par une mère très... belle-mère, avec un homme brillant, sensible, inégal souvent, préoccupé toujours n'est pas une union; le ménage Chaplin-Harris n'est pas un foyer...

Un conflit double s'ensuit. Chaplin se voit contester par le First National E. C. le droit de livrer aux « Big 4 » son grand film avant

d'avoir terminé les quatre derniers films comiques qu'il lui doit. Mildred Harris, d'autre part, demande le divorce; il en résulte une infinité d'articles « sensationnels » inspirés par le manager de cette dernière, L. Mayer, et Mme Harris mère. A ce déluge de révélations et d'insinuations, Charlie n'oppose qu'un mutisme aussi correct que complet.

Aujourd'hui, le divorce est prononcé. Charlie paie 200.000 dollars à Mildred Harris, mais cette dernière, désormais, ne sera plus sur les affiches Mildred Harris-Chaplin, mais Mildred Harris, comme devant.

En outre, Chaplin est maintenant revenu en Californie, qu'il avait quittée pour New-York, lors du divorce. Il a annoncé, par une lettre ouverte à tous exploitants des États-Unis, qu'il reprendrait son travail.

Sans doute, Chaplin va-t-il faire en sorte de n'avoir plus à entendre parler de son contrat avec le First National E. C. Il sera, sans doute, Charlot quatre fois encore. Il sera ensuite ce que son évolution constante montre qu'il aspire à être.

Il n'est donc pas indifférent, à ce propos, de connaître le peu qu'on sait à l'heure actuelle de *The Kid*. Pour réaliser au mieux les cinq ou six parties de ce film, Chaplin n'a pas tourné moins de vingt-sept parties, dont, suivant son habitude, il retiendra le meilleur pour la bande définitive.

Certains grands artistes de l'entourage de

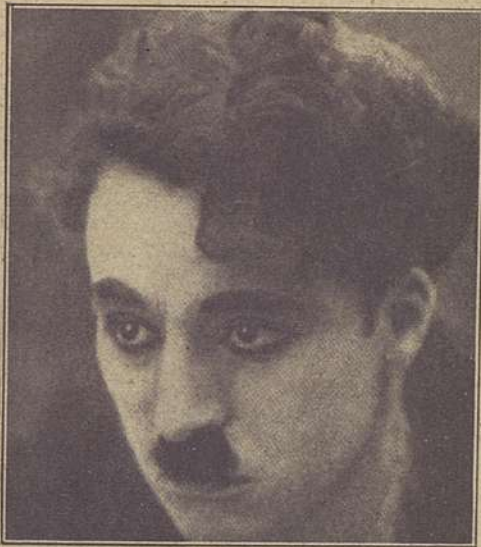


Dessin de H. Debain

intéressé, mettons-nous à la place de Charlie Chaplin.

Rappelons d'abord les faits : mime excentrique admirablement doué, Charlie Chaplin, remarqué à la scène par Mabel Normand, devient en 1913 l'un des sujets comiques des bouffonneries que compose et réalise alors Mack-Sennett, à la compagnie Keystone. C'est tout d'abord pour lui une période d'apprentissage, d'adaptation de ses dons et de ses qualités humoristiques à la technique, nouvelle pour lui, du comique visuel. Période qui fait bien vite place, d'ailleurs, à une autre phase : Chaplin, s'étant assimilé complètement son nouveau métier, se trouve en désaccord avec celui qui l'a dirigé jusqu'à présent parce qu'il a déjà des conceptions personnelles différentes sur l'art de faire rire les spectateurs du cinéma. Le comique purement physique où Mack-Sennett se cantonne et cantonne obstinément ses acteurs ne le satisfait pas; il croit qu'il y a mieux à faire pour faire rire que de tomber, que de frapper ses voisins, que de fuir en occasionnant à des infinités de comparaisons des catastrophes diverses. Le temps de *Charlot tireur de piano*, le temps de *Idylle comique* de *Charlot* et *Lolotte* est fini.

C'est dans cet état d'esprit que Charlie Chaplin signe un nouveau contrat avec une autre



Chaplin, qui ont vu *The Kid* sont enthousiastes à son sujet. Douglas Fairbanks et Mary Pickford, lorsque nous les avons vus lors de leur séjour à Paris, nous ont déclaré que c'était là, de beaucoup, la meilleure, la plus complète des œuvres de Chaplin. Maurice Tourneur, qui, lui aussi, a assisté à sa projection, a déclaré à un confrère américain que *The Kid* résolvait virtuellement la question des sous-titres, car il peut s'en passer complètement.

The Kid, paraît-il, a d'autres ambitions que celle de faire simplement rire; l'ironie et l'émotion y entrent pour une part égale avec l'humour. C'est en un mot, une composition typiquement visuelle, c'est là du véritable cinéma.

Ainsi Charles Chaplin montre de façon plus évidente que jamais qu'il est un génie cinématographique complet. Sa création première de « Charlot » n'est qu'un commencement. Vraisemblablement, l'avenir nous le montrera — si l'on considère le sens de son évolution passée et présente, sa compréhension du récit visuel et de sa réalisation — l'avenir le montrera au monde comme l'un des véritables maîtres du cinéma.

P. H.

UNE VISITE AUX STUDIOS NEW-YORKAIS

Notre correspondante à New-York, Miss S. Carrié, a pu dernièrement — faveur extrêmement rare — visiter grâce à l'obligeance de la direction de la Paramount-Arcraft, les nouveaux studios obscurs que cette firme vient d'inaugurer à proximité de New-York, à Long-Island.

Ce studio, qui aura coûté 2.500.000 dollars à établir, peut contenir simultanément quarante décors différents, car on tourne à la fois au rez-de-chaussée et au premier étage. Le manager général est M. Victor Smith et le directeur de la production Thomas J. Geraghty.

Le département des décors est confié à M. Robert Haas. Notre compatriote Paul Iribe est l'un de ses plus précieux collaborateurs, en ce qui concerne l'établissement de toilettes ultra-chic et de toutes sortes de belles choses. Le magasin des costumes contient 10.000 vêtements de haut prix appartenant à toutes les périodes de l'histoire. Le département des photographies peut fournir 10.000 photos 18x24 par jour.

Le nouveau studio de la Paramount, on va le voir, constitue ce qu'on a fait jusqu'à présent de plus remarquable dans ce genre. Une production de tout premier ordre en sortira certainement.

de la PARAMOUNT

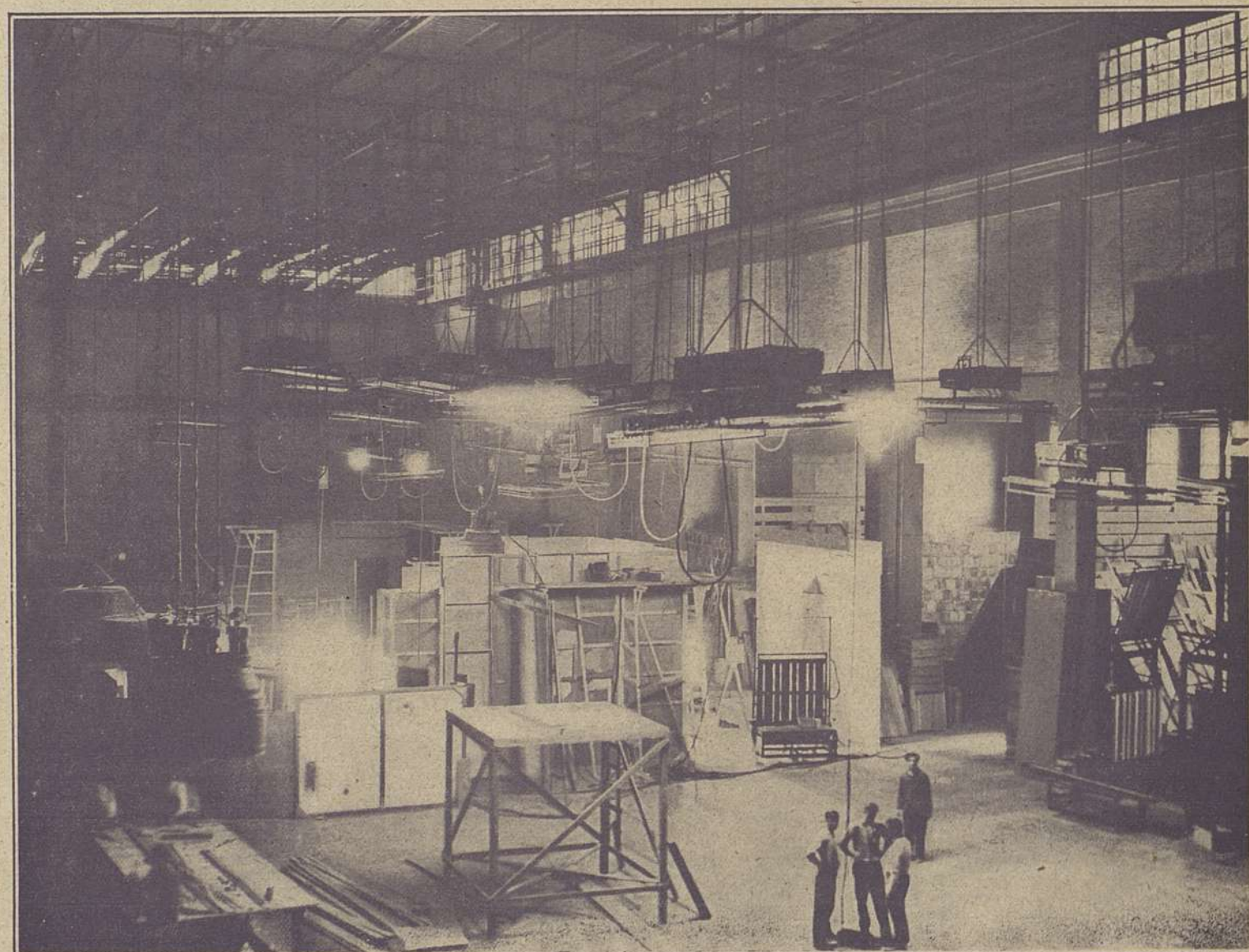
LE STUDIO

Le studio de la Paramount se trouve à Long-Island, passé l'East River, à 25 minutes du Grand Central.

Une rue partant de la station du subway de Long-Island (subway : métropolitain américain) et aboutissant au studio, a été spécialement pavée par la Paramount. Le studio est une claire bâtisse très simplement ornée, comprenant deux bâtiments distincts : à droite le studio proprement dit, à gauche, le laboratoire. On me fait d'abord visiter le studio, car ce n'est que sur ma demande que M. Macfarland, directeur de la publicité du studio, me donnera une autorisation signée pour visiter le laboratoire.

On me conduit d'abord dans une sorte de petit hall (marbre blanc, meubles anglais, plantes vertes), puis dans un salon d'attente pour les artistes désirant un emploi. On me mène directement au bureau de M. Macfarland. Je remarque, en passant dans ce couloir, les noms des différentes personnalités du studio sur la pièce qui leur est réservée comme bureau. Ce sont Messieurs Maigne,

Hay, Dillon, Melford. Nous arrivons au bureau de la publicité, M. Macfarland est absent pour le moment, mais une employée est mise à ma disposition. Puis je descends enfin voir tourner. Ma compagne (ainsi que tous ceux qui nous entourent) a maintenant la peau verte et les lèvres violettes. C'est que nous sommes déjà sous la multitude des puissantes lampes du studio. A côté de moi, il y a une prise de vues, c'est un saloon-bar où Dorothy Dalton mime une scène d'effroi. Elle est jolie, mince, de grandeur moyenne, alors que le cinéma nous la rend plutôt grande et forte. Elle est vêtue d'un manteau de peaux de bêtes, de bottes et d'une toque. Les cheveux (qu'elle a coupés pour son dernier film) sont légèrement ondulés. Elle paraît peu maquillée. Autour d'elle il y a environ 150 figurants vêtus d'étoffes criardes. Des dentelles déchirées, des feutres maculés, des perruques atroces. Le blanc gras que les femmes ont sur les bras, forme plaques ; les endroits mal maquillés sont verdâtres. Cette débauche de couleurs est aveuglante. Je note, au fond, la scène où une danseuse quelconque apparaitra sans doute tout à l'heure, dans un coin, de comptoir, à côté la roulette, tout autour, en haut, des balcons comblés. A l'autre bout de la salle une porte à deux battants par où sortira D. Dalton. Les écrans lumineux encerclent cette scène, sans compter un nombre incalculable de projecteurs et de lampes. Ce film s'appellera « The teaser » (Le Taquin)



il sera projeté à l'Office de la compagnie au commencement de janvier 1921. Vraiment, je serai curieuse de voir ce qu'il donnera à l'écran. On m'invite à aller voir Maë Murray qui tourne « The painted lily » (Le lis peint). Je vois successivement un ours dans une cage, des chats, des énormes branches d'arbres, etc., etc., puis peu après un très joli décor moderne aux tentures et meubles violet foncé. Sur un canapé, M. Murray qui écoute attentivement les explications de son metteur en scène-mari, Robert Leonard. Elle est habillée très simplement d'une robe de satin violet s'harmonisant avec la teinte du décor. On tourne « The painted lily » (Le lis peint), répétitions et un temps d'arrêt. Pendant que son mari continue à travailler, Maë Murray s'approche de nous. On me présente. Elle me parle de la France, me dit en riant 2 ou 3 mots de français, comme : « Bon matin » et : « Comment allez-vous ». Nous parlons cinéma, elle reste encore quelques minutes avec moi et retourne travailler. On prend maintenant un close-up. Il y a derrière elle les rayons de trois gros projecteurs posés en haut des décors à 5 ou 6 mètres du sol. Devant elle, une forte lampe et la camera. L'orchestre commence à jouer (dans chaque studio, il existe un orchestre par artiste. Cet orchestre se compose de plusieurs musiciens, piano, violon, violoncelle). Un timbre électrique commande le silence aux ouvriers qui s'occupent des décors. Les marteaux s'arrêtent. Maë Murray travaille.

On me montre les décors pour un film de B. Burke et ceux de Gareth Hughes dans « The sentimental Tommy » qui sera mis en scène par M. Robertson ; c'est une reproduction exacte de la célèbre prison de Sing-Sing, d'après documents et photographies, et une chaudière écosaise. D'autres sont inachevés. A l'extrémité du studio travaillent Justine Johnson et Crauford Kent. Cette nouvelle star de

la Realart demande à être seule pour travailler, aucun spectateur n'est admis à la prise de vues.

Son partenaire, C. Kent, ayant terminé une scène, se promène de long en large et s'approche pour nous parler ; mais à ce moment, ma compagne s'offre, vu l'heure très avancée, à me faire visiter le reste du studio. Nous visitons le restaurant pour le personnel du studio, artistes et employés (prix minimes, cuisine soignée), la menuiserie, la chambre aux décors, le garde-meuble, la salle d'accousses et un atelier réservé spécialement à la fabrication des coussins, rideaux, etc. Des pièces d'étoffes merveilleuses : brochés d'or et d'argent, satins, mousselines, perles, galons. Tous les décors, meubles, tentures, employés par la Paramount sont de première qualité. Sans doute est-ce pour cela que ses films ne donnent jamais l'impression de faux luxe comme c'est le cas en France. On me conduit de nouveau au bureau de M. Macfarland. Cette fois il s'y trouve. Je lui demande une autorisation pour visiter le laboratoire. Elle m'est accordée. Ma visite au studio est terminée, je le quitte, pour me rendre au bâtiment d'en face.

LE LABORATOIRE

Arrivée au laboratoire, c'est un manager qui est chargé de m'expliquer le fonctionnement et l'utilité des différentes machines.

Les plus grandes précautions ont été prises contre l'incendie, des extincteurs tous les 4 mètres ; dans les endroits dangereux aucune lumière ; on ne peut faire fonctionner cette dernière qu'avec une clef spéciale.

Chaque groupe de machines destinées au même travail se trouve dans une chambre particulière.

Je visite :

1° Les machines à perforer ;

Depuis que
PEARL WHITE
a renoncé au ciné-roman

montrait dans son complet avantage les dons et les qualités de son étoile.

Et depuis la projection du dernier épisode



de Par Amour, plus rien... Voilà que Pearl White, à la surprise de ses innombrables fanatiques, disparaît complètement de l'écran. Cependant, si l'on prend connaissance des faits,

2° Les machines à mesurer les films ;

3° La chambre noire pour les négatifs. Nous arrivons juste bien : la salle est éclairée ; une vingtaine de grandes baignoires carrées sont disposées symétriquement. Contre le mur, un jeu de châssis sur lesquels on enroule le film pour le développer. Le manager me montre des scènes de « The teaser » que je viens de voir prendre 2 heures auparavant. Voyant mon étonnement, il m'explique que cela se fait couramment ; on peut ainsi juger immédiatement des défauts et recommencer les scènes inutilisables.

4° salle de ringage. Deux grands caniveaux d'eau courante traversent la pièce. Des hommes y plongent les châssis garnis qu'ils viennent d'aller chercher dans la chambre noire. D'autres appliquent les bandes de film sur un écran lumineux pour mieux voir les défauts. C'est après cet examen que l'on juge si les scènes sont à recommencer ou non.

5° Les séchoirs pour films ;

6° La salle de projection. Trois petits écrans de 30 centimètres sur 20, avec appareils spéciaux qui permettent de s'arrêter à chaque défaut du film. Pour signaler ces défauts, l'opérateur fait une petite coupure aux ciseaux sur le bord de la bande.

7° L'étiquetage, la mise en boîte, l'emballage des films.

8° Les réserves. La Compagnie Paramount garde dans des sortes de placards en fer, un exemplaire de tous les films tournés, dans ses locaux, depuis sa fondation, qui date de 8 ans. Son premier film fut *Queen Elizabeth*, avec Sarah Bernhardt.

8° Les laboratoires, les magasins de produits chimiques.

Je garderai un très bon souvenir de l'accueil qui m'a été fait et de tout ce que j'ai vu à la Paramount-Lasky Corporation.

S. CARRIÉ.

la carrière cinématographique de Pearl White ne s'est pas interrompue un instant.

Par Amour (The Lightning Raider), tourné dans les derniers mois de 1918, est suivi aux Etats-Unis, en fin 1919, de *The Black Secret*, qui constitue le point final dans la carrière de Pearl White comme étoile de ciné-romans d'aventures.

Dès janvier 1920, on la retrouve au travail aux studios new-yorkais de la Fox-Film, avec laquelle elle vient de signer un contrat par lequel elle s'engage à tourner pendant plusieurs années une longue série de comédies dramatiques de longueur ordinaire. C'est d'abord *The White moll*, d'après le roman de Frank L. Packard, un grand écrivain américain, dont l'action se déroule parmi la pègre new-yorkaise ; c'est ensuite *The Tiger's cub*, sauvage récit de l'Alaska ; puis *The Mountain Woman*, drame de la vie des montagnes ; et enfin *The Thief* (Le Voleur), d'après le drame d'Henri Bernstein. A présent on annonce que Pearl White va tourner *Reclaimed*, tragédie de la mer.

Comme on voit, non seulement celle que l'on a longtemps admiré sous le nom d'Elaine, n'est pas restée inactive depuis qu'elle a renoncé au film en épisodes, mais encore elle s'est efforcée de varier le plus possible la nature de ses incarnations successives. La seule similitude qu'aient gardé tous ces films est que tous contiennent beaucoup d'action, et le plus souvent d'action violente.

Si l'on en croit les critiques américains a

Voir la Suite page 15

« C'est une histoire d'amour et de larmes... un récit où l'on voit l'Orient rêveur, idéaliste, se heurter à l'Occident positif, brutal. »

Au temple de Bouddha, dans l'atmosphère duquel il a été élevé, un jeune Chinois, Cheng-Huan, est venu une dernière fois entendre les paroles saintes qui doivent le diriger dans la vie ; il s'embarquera demain, car il a formé le dessein d'al-

ter initier les hommes d'Occident à la parole de son Dieu, à l'évangile de douceur et de paix...

Deux ans plus tard. C'est à Londres, dans le misérable quartier de Limehouse, à Whitechapel ; le jeune Céleste y tient à présent boutique d'objets orientaux. Un jour, il reçoit la visite de missionnaires qui lui mettent sous les yeux un Evangile chrétien, et lui annoncent leur intention



LE LYS BRISÉ

(BROKEN BLOSSOMS)

— le scénario —

d'aller sous peu en Chine convertir ses frères d'Occident...

Non loin de là, en un taudis plus misérable encore, habite une brute du nom de « Battling » Burrows, vague champion de boxe... Une de ses nombreuses compagnes d'occasion l'a quitté voilà quinze ans, lui laissant un pauvre petit être, qui a réussi. On ne sait trop comment, à vivre jusqu'à ce jour ; c'est Lucy, pauvre fleur délicate au visage vieilli par les larmes... Souvent, elle passe devant la boutique du jeune Céleste et s'arrête pour admirer les jolies choses qui y sont exposées ; cela l'emmène si loin de l'intérieur sordide qu'est celui où son père, non content de faire d'elle sa servante, l'humilie, la ridiculise, la bat cruellement, souvent...

Un jour, avant de partir à l'entraînement pour le prochain match, Battling Burrows traite la pauvre petite avec plus de brutalité encore qu'à l'ordinaire ; elle se sauve, terrifiée, à demi-consciente, à travers la brume, vers ce qu'elle sent être le seul endroit où elle trouvera un peu de pitié.

Cheng-Huan, l'ayant ramassée inanimée sur le pas de sa porte, la prend dans ses

bras et va l'étendre sur le lit de repos aménagé dans son habitation privée, parmi les soieries, les statues divines, les fleurs, l'encens... Il la panse, la revêt d'une magnifique robe ancienne de son pays.

Lucy est devenue l'idole de l'idéaliste fils du Ciel.

Pendant ce temps, hélas, les forces mauvaises agissent. Battling Burrows a su que sa fille se cachait chez le Céleste. Dans une formidable fureur, il fait irruption dans la boutique du jeune chinois, et, après avoir tout brisé sur son passage, emporte Lucy vers son taudis, dans l'enveloppant, dans le funèbre brouillard londonien. Une sorte d'instinct avertit la pauvre enfant qu'elle va servir de cible aux coups de la brute pour la dernière fois... Affolée, elle s'enferme dans un réduit ; avec une rage décuplée par la résistance, Battling Burrows en brise la porte, agrippant sa victime par la chevelure pour la battre jusqu'à la mort...

Cheng-Huan, qui revient, prêt à offrir à son idole quelques fleurs achetées à son intention, devine l'horrible scène, se précipite vers l'habitation de Battling Bur-

rows, et, après une scène muette où se résume tout le drame, abat la brute d'une balle.

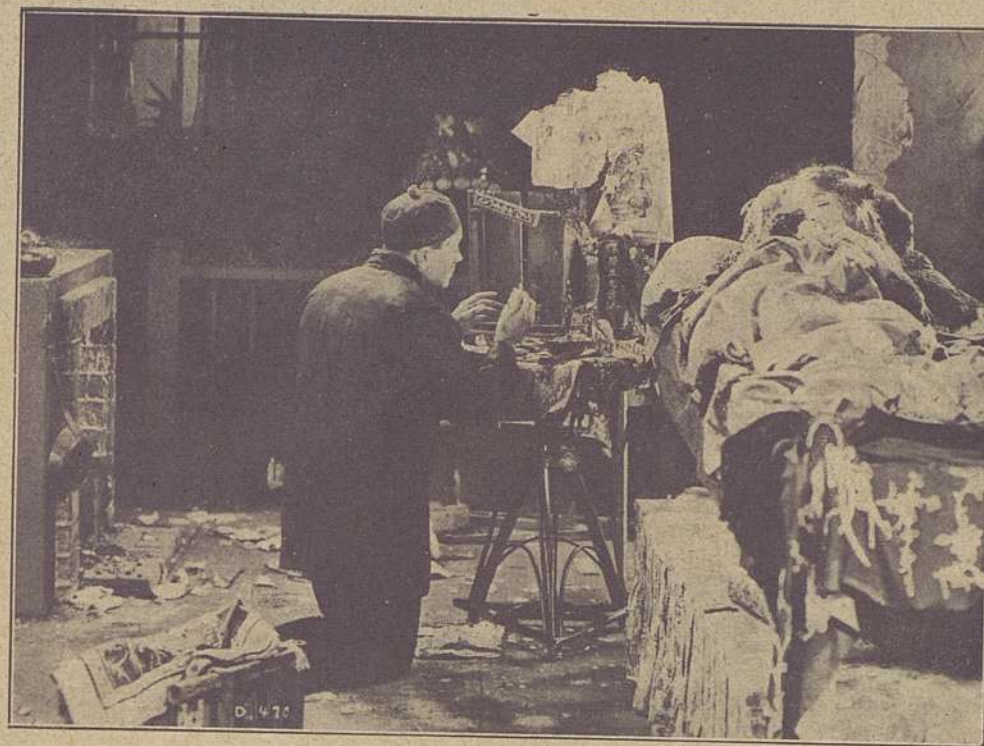
Dans la nuit brumeuse, le fils du Ciel revient vers sa demeure ; il emporte dans ses bras Lucy, le pauvre petit lys brisé.

Calme, solennel, comme au temps où il servait le culte de Bouddha, Cheng-Huan pare la morte, l'entoure de fleurs, parmi les fumées de l'encens, sous la pâle lueur

qui éclaire le petit temple profané... Et le fils du Ciel, les yeux sur l'idole inanimée, l'esprit formant une dernière prière, plonge un couteau en son cœur.

Il retourne, avec l'enfant au visage vieilli par les larmes, vers celui qui prêche la douceur et la paix.

« C'est une histoire d'amour et de larmes. »



Une chose frappera tout d'abord l'esprit de celui qui a vu *Intolérance* et a tant soit peu entendu parler de Griffith : le *Lys Brisé* n'est pas un film monumental, une vision colossale. C'est tout simplement, comme l'annonce Griffith lui-même au début de la projection, une histoire d'amour et de larmes... Alors que son œuvre précédente était pour la plus grande part en surface, celle-ci est toute en profondeur, en intensité.

L'idée qui domine tout le récit est, on vient de le voir, profonde sous son aspect ironique, lamentable. Griffith, qui, lorsqu'il n'a pas de bons scénarios, parvient néanmoins à en tirer de bons films, a réalisé là une œuvre réellement complète, une œuvre qui fera date dans les annales de l'écran, au même degré que *Forfaiture*, et pour des raisons différentes.

Le *Lys Brisé* est le triomphe de la simplicité. Simplicité dans le « découpage », l'action se déroulant sans heurts, sans complications inutiles ; simplicité dans la réalisation.

Mais disons tout de suite que cette simplicité dans la réalisation, qui n'est qu'apparente, n'a été obtenue qu'au prix d'efforts longs et suivis, qu'au prix d'une application d'esprit admirable vers plus de force, plus de vie, plus de vérité.

Voyez les cadres dans lesquels se déroule l'action : le taudis de Battling-Burrows, les quais de

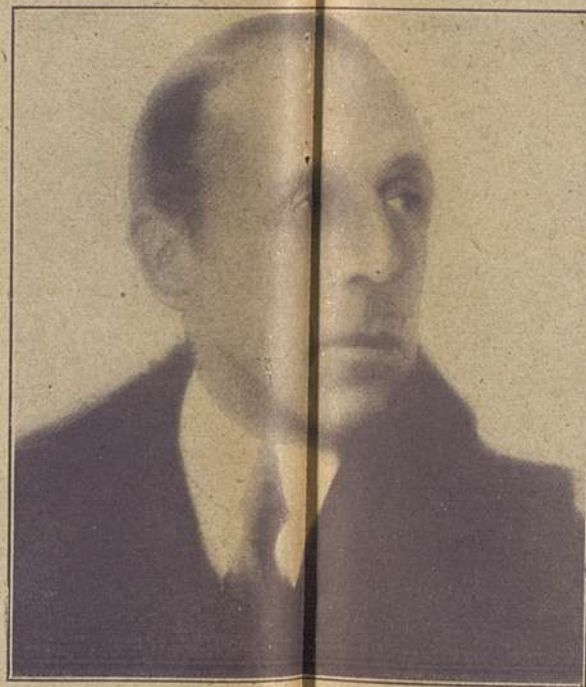
Limehouse, la ruelle, la boutique du Chinois, son appartement, son temple plutôt, et enfin le temple de Bouddha, qui cependant n'est qu'une rapide vision lointaine, imprécise... Eh ! bien, tout cela est merveilleux ; l'ambiance est réalisée dans chaque cas avec une admirable maîtrise ; ce ne sont pas là de quelconques décors, vous les verrez dans votre esprit longtemps encore après avoir assisté à la projection du *Lys Brisé*.

Simple aussi en apparence les éclairages, puisqu'ils donnent eux aussi une impression de vérité tout en accentuant le sens des scènes. Se douterait-on, pourtant, que Griffith a employé vingt-cinq électriciens pendant des semaines à la réalisation de ces effets de lumière, qui lui reviennent à environ trente mille dollars.

Que dire des interprètes, si ce n'est qu'ils sont tous hallucinants de vérité ; pas une minute on n'a l'impression d'avoir devant les yeux Lillian Gish, Richard Barthelmess et Donald Crisp, mais une pauvre petite fleur étiolée, un doux Céleste à la grande âme, et un être typique de ce que l'Occident peut produire de plus malfaisant, de plus révoltant. Les autres artistes, dans des personnages de second plan, ne sont pas moins remarquables. Voilà de véritables interprètes de cinéma ; ils vivent leur rôle de tout leur être ; ils ne jouent pas, ils ne miment pas.

Le rythme de l'ensemble du film — chose à

— la réalisation —



DAVID WARK GRIFFITH

laquelle on n'accorde en général aucune attention, car c'est là une chose presque insensible — n'est pas moins digne d'éloges. Griffith a su réaliser les différentes scènes dans le mouvement, dans la cadence voulue, les faire durer à l'écran le temps voulu ; son travail de montage de chacun des tableaux est également d'un maître.

Il est enfin deux choses dans le *Lys Brisé* sur lesquelles nous croyons devoir attirer particulièrement l'attention de nos lecteurs. C'est l'emploi par Griffith de deux moyens nouveaux d'accentuer, d'intensifier encore l'action produite sur l'esprit du spectateur.

Le premier de ces deux moyens est d'ordre visuel. C'est l'usage, pour la première fois à l'écran, du flou dit « artistique », déjà utilisé par les photographes. Ces gros plans où l'on voit les personnages exprimer un sentiment intense par le moyen d'une extrême concentration d'esprit avaient, en effet, le défaut, jusqu'à présent, de nous montrer parfois mieux les défauts de peau ou de maquillage de l'artiste que la nature du sentiment qui l'agitait. L'usage de cette sorte de flou, lui, supprime tout détail inutile, nuisible même, et tend ainsi à accentuer le jeu de physiognomie du personnage ainsi vu de très près. Ce flou, d'ailleurs, est un flou non pas dû simplement à une mise au point défectueuse voulue ou non, mais un flou particulier, auquel je crois, le

nom de « halo » conviendrait mieux, puisqu'il consiste en une sorte de trait brumeux recouvrant les principales lignes nettes de la vue projetée. Griffith a tiré de cette utilisation du flou dans les gros plans des effets inoubliables, en particulier dans la scène où Lucy, dans le réduit, entendant son père briser la porte, tourne sur elle-même comme un pauvre animal traqué, en proie à une terreur folle.

Le second moyen est d'ordre auditif. C'est l'emploi, pour accompagner la projection, d'une partition écrite spécialement pour le film, chacun des principaux personnages ayant son propre thème musical. On devine toute l'importance d'une telle innovation et l'intensité des effets qu'on en peut et pourra tirer.

On a employé un peu partout, pour juger *Le Lys Brisé*, les qualificatifs les plus bruyants, les plus éclatants — les plus vides malheureusement, pour avoir été trop souvent et trop mal employés. Pour nous, il nous semble, quand nous reportons notre esprit au spectacle profond, intense, émouvant que constitue *Le Lys Brisé*, de dire, après avoir tout examiné, dans son détail, tout évalué, tout apprécié à sa valeur par rapport à l'état présent de l'art du cinéma, que c'est là le triomphe du travail, de l'esprit de perfectionnement, en un mot le triomphe de l'intelligence.

P. H.

L'ACTIVITÉ CINÉGRAPHIQUE SUÉDOISE

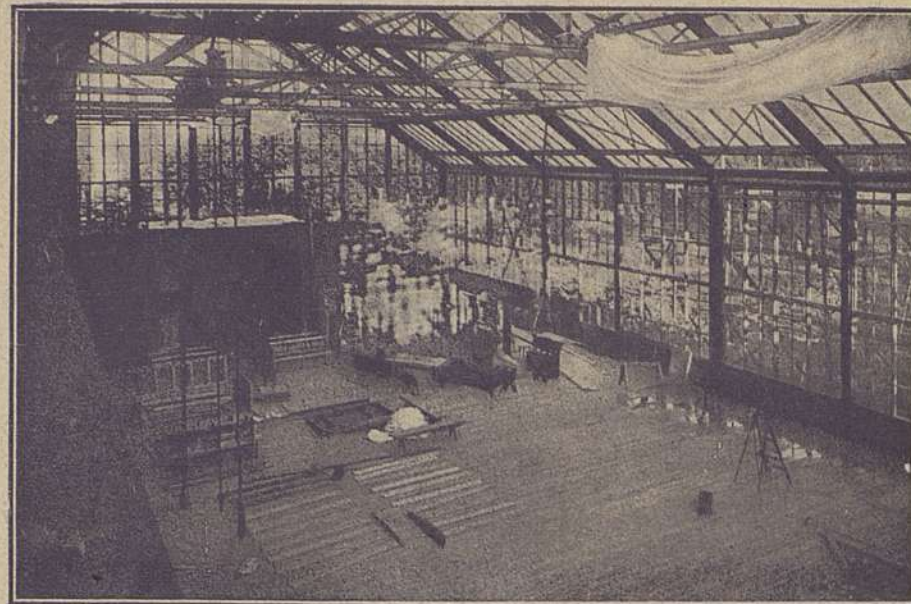
En plusieurs occasions déjà nous avons dit toute l'estime en laquelle nous tenions les réalisations exécutées depuis ces dernières années en Suède, par la Svenska en particulier.

La Svenska ne cherche pas à produire beaucoup ; elle s'efforce de produire bien. Pussions-nous, en France, adopter la même ligne de conduite... En 1915, la Suède tenait, en quantité comme en qualité, un rang très modeste parmi les principales nations productrices. A présent, chacun sait à quel haut mérite ont atteint ses producteurs ; tout porte à croire que demain les trouvera plus haut encore tant au point de vue qualité qu'au point de vue quantité.

Les auteurs auxquels les producteurs suédois demandent leurs scénarios comptent parmi les tout premiers de la littérature scandinave. La Svenska, qui a acquis l'exclusivité d'adaptation à l'écran des œuvres de Selma Lagerlof, filme des conceptions d'Ibsen, de Strindberg, de Pontoppidan, de Gjellerup, etc...

Ses directeurs de réalisation se nomment : Victor Sjöström (*Terje Vigen*, *Les Proscrits*, *La fille de la Tourbière*, *Le Monastère de Sandomir*) et bientôt le déjà célèbre Korkarlen. Mauritz Stiller (*Wolo*, *Dans les remous*, *Le Trésor d'Arne*, et bientôt *Vers le bonheur*). Ivan Hedqvist (*Le mariage de Joujou*), etc...

Leurs interprètes ? Victor Sjöström lui-même (*Terje Vigen*) *Les Proscrits*, *Korkarlen*) ; Lars Hanson (*Dans les remous*, *Les Ailes*, *La*



Un des anciens studios vitrés de la Svenska

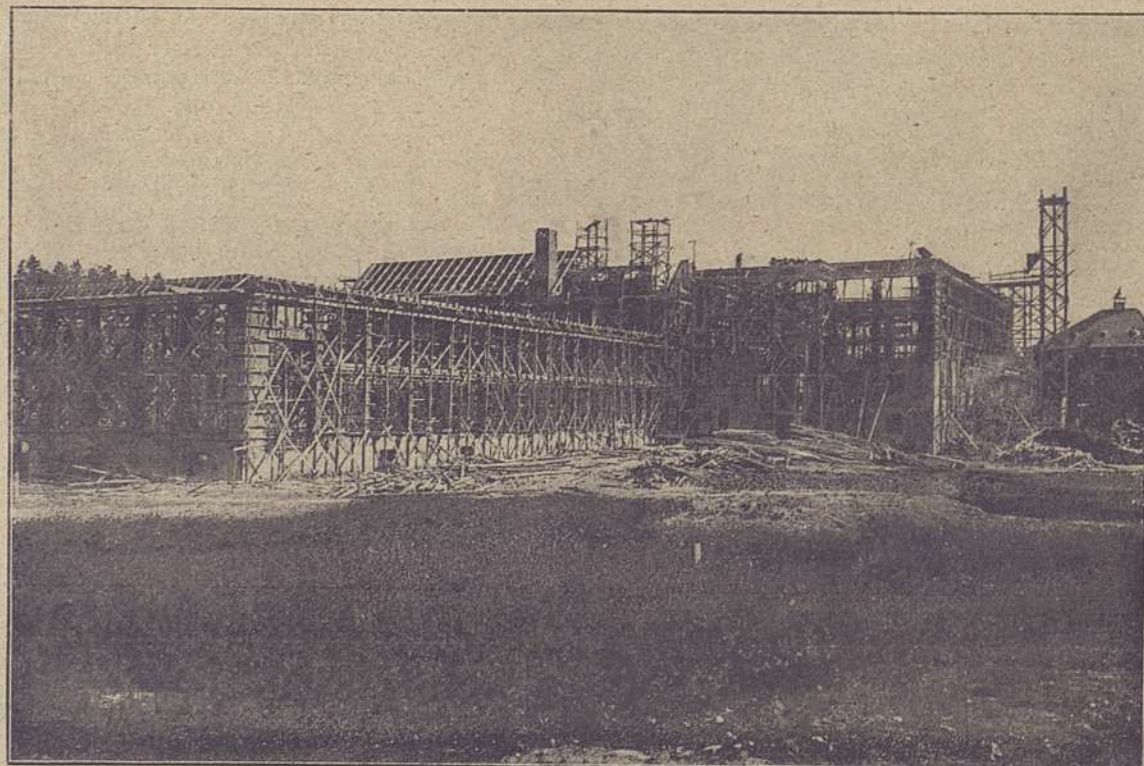
filles de la Tourbière) ; Richard Lund (*Le Trésor d'Arne*, *Le Monastère de Sandomir*) ; Ivan Hedqvist (*Le mariage de Joujou*) ; Tore Svennberg (*Le Monastère de Sandomir*) ; Gosta Ekman (*Le Chat botté*, *La bombe*) ; Carlo Keil-Møller (*Le Chat botté*).

Greta Almroth (*La fille de la Tourbière*, *Dans les remous*) ; Jenny Hasselquist (*Wolo*) ; Edith Erastoff (*Terje Vigen*, *Les Proscrits*, *Dans les remous*) ; Tora Teje (*Le Monastère de Sandomir*) ; Karine Molander (*Leur premier-né*, *La fille de la Tourbière*, *La bombe*) ; Mary Johnson (*Le chat botté*, *Le Trésor d'Arne*) ; Renée Björling (*Le Monastère de Sandomir*, *Le mariage de Joujou*), etc.

Tous ces remarquables éléments de succès travaillent aux studios de la « Svenska », à Rasunda, près de Stockholm, et de la « Skan-

dia », à Langängen. Ajoutons que les deux sociétés viennent de fusionner et seront désormais connues sous la raison sociale : A. B. Svensk-Filmindustri, au capital de 35 millions de couronnes suédoises ; néanmoins elles garderont, en ce qui concerne la production, une autonomie complète.

Quels sont donc, à présent, les prochains films à paraître en France de cette société ? « Svenska » a tourné cette année une dizaine de films, avec les metteurs en scène et les artistes que nous connaissons déjà. Nous savons que les uns et les autres sont de parfaits ouvriers d'art, infatigables et consciencieux, et qu'ils peuvent rivaliser avec n'importe lesquels des filmeurs californiens. L'admirable artiste Victor Sjöström vient



l'un des
nouveaux
studios
modernes

que la Svenska
fait bâtir
près de
Stockholm

de finir trois drames émouvants, dont il est le principal interprète ; le premier a pour titre : *Masterman*, scénario de H. Bergman, avec Greta Almroth, Concordia Selander et Harald Svenzen ; le deuxième est *Korkarlen*, scénario de Selma Lagerlof, avec Tore Svennberg, Astrid Holm et Hilda Borgström. On peut, dès à présent, dire que ce film, par son sujet comme par sa réalisation, est appelé à faire sensation. Avant ces deux belles œuvres nous verrons, en janvier, un film antérieur, réalisé et interprété également par V. Sjöström, *La Montre brisée*.

Le brillant metteur en scène du *Trésor d'Arne*, Mauritz Stiller, vient également de terminer deux œuvres appelées à un légitime succès, et qui diffèrent totalement l'une de l'autre. Le premier, *Vers le bonheur*, est une comédie moderne, dont l'action se déroule parmi l'élégance et le luxe ; les frais de mise en scène ont été considérables. Les principaux interprètes sont : Tora Teje, Anders de Wahl, Lars Hanson et Karine Molander. L'autre, intitulée *Jean* est tirée d'un roman de l'auteur finlandais Aho. Le scénario qui rappelle un peu celui du film fameux *Dans les remous*, offrira les mêmes moments angoissants. Nous y verrons notamment l'exquise dan-

seuse Jenny Hasselquist que l'on a pu remarquer dans *Wolo*, édité voilà deux ans en France.

Ivan Hedqvist, le talentueux metteur en scène du *Mariage de Joujou*, présenté récemment avec le succès que l'on sait, a mis en scène une comédie qui fera connaître la joyeuse vie des étudiants d'Upsal (l'Oxford suédois), *Studenternas Dotter*. Parmi les interprètes figurent la délicieuse Renée Björling, dont il est superflu de vanter une fois encore la grâce et la beauté, et Richard Lund, le sir Archie du *Trésor d'Arne*, Ivan Hedqvist jouera lui-même dans deux autres films aux côtés d'une grande comédienne suédoise.

John Brunius nous donnera trois films : une comédie tournée à Falsterbo, la station la plus « fashionable » de Suède, et à Molle, réputée pour ses sites superbes. Protagonistes : Mme Brunius, M. Gosta Ekman, Jessie Wessel, etc. Ensuite, un grand film, *Le chevalier du bonheur*, dont l'auteur, Harald Molander, es bien connu pour une parfaite traduction de *Cyrano de Bergerac*, légende d'amour romanesque, se passant pendant la guerre de Trente ans. Interprétation de Mary Johnson, Gosta Ekman, Bryde, etc. Enfin, une

œuvre dramatique *Le Moulin*. C'est un drame des plus tragiques, dont Anders de Wahl et une nouvelle étoile de ballet, Clara Kjellblad sont les interprètes.

Mme Pauline Brunius a joué aussi dans six courtes comédies, en compagnie de Winners-trand, de deux charmants enfants, d'une petite fille de 4 ans, et de son fils Pallo.

Le metteur en scène Rune Carlsten annonce trois films. Le premier est tiré d'un conte de Strindberg. Epoque du douzième siècle fidèlement rendue, de bons interprètes, de merveilleux paysages d'hiver. Le second, situé dans une belle propriété de Scanie, se passe de nos jours. Tora Teje, Marie Johnson, Gosta Ekman, etc., sont les principaux interprètes. Le troisième est une comédie amusante *Robinson dans son île*.

Carl Drejer vient, en outre, de terminer deux films dont nous reparlerons incessamment.

Enfin, on annonce l'achèvement d'un film lapon.

Voilà toute une série de beaux films en perspective ; en un mot, du cinéma de la meilleure qualité.

deux des
principales
scènes
d'une nouvelle
production de
la SVENSKA
appelée à

faire sensation :



KÖRKARLEN

tourné par Astrid Holm
et Victor Sjöström
sous la direction
de ce dernier

d'après une nouvelle de

Selma Lagerlof

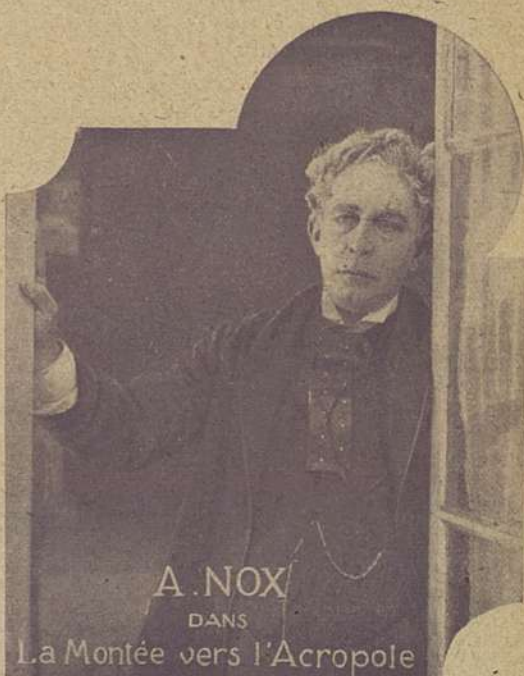
LES MEILLEURS FILMS
DE LA QUINZAINES

Irving Cummings

Régine
DUMIENPETIT
ANGEWanda
Hawley

Robert Warwick

Theodore Roberts

SERVICE
SECRETA. NOX
DANS
La Montée vers l'Acropole

LES FILMS DE LA QUINZAINES

Du 17 au 23 Décembre :

LE LYS BRISE
(Broken Blossoms)
tiré d'une nouvelle de Thomas Burke et
réalisé par David Wark Griffith.
Lucy Lillian Gish
Burrows, son père Donald Crisp
Le jeune Chinois Richard Barthelmess
Le boutiquier chinois Edward Peil
Le manager Arthur Howard
Opérateur de prise de vues : G. W. Bitzer.
Commentaire musical par D. W. Griffith et
Louis F. Gottschalk.

Salle Marivaux, Gaumont-Palace, Ciné Max-
Linder, Tivoli-Cinéma, Marcadet-Palace, De-
mours-Palace, Cinéma du Colisée.
24-30 décembre : Salle Marivaux, Cinéma
Saint-Paul, Palais-Montparnasse, Legendre-
Palace, Splendid (avenue de la Motte-Picquet),
Levallois-Palace.
31 décembre-6 janvier : Aubert-Palace, Salle
Marivaux, Marcadet, Palais de la Mutualité,
Bois-Colombes, Levallois.

LE REMOUS
composition mélodramatique
de M. Georges Champavert
Film Prismas Edition Phocéa
Némée Mme de Champelos
Nanine Renaud Marthe Lepers
Josette Renaud Juliette Malherbe
Jean Renaud Joseph Bouille
Le Gossec Max Claudet

FANNIE WARD dans Amour rédempteur.
HARRY CAREY dans Les Proscrits.
LINA CAVALIERI dans La Statue animée.
ANDRE NOX dans Une brute.
DOROTHY DALTON dans L'Argent.
FRANCESCA BERTINI dans La Main de la mort.
ELAINE HAMMERSTEIN dans Le Jeu féminin.
GLADYS BROCKWELL dans La Vallée de la mort.

UNE AFFAIRE DE POISONS
Christie-Comedy. Edition Harry.

LE TAILLEUR EST AILLEURS
Sunshine-Comedy. Edition Fox.

LE COUP DE CANIF
Comédie anglaise W. of W. Edition Gaumont

BOUCOT dans La Villa de Boucot.

HAROLD LLOYD et Bébé Daniels
dans Lui chez le Radjah.

GALE HENRY dans Pulchérie tourne.

Du 24 au 30 Décembre :

PETIT ANGE
Conte vaudevillesque de M. Vercourt
adapté pour l'écran et réalisé par
M. Luitz-Morat
Régine Régine Dumien
Crockfield Guyon fils
Maud Olgran Lucy Mareil
Jacques de Chambrys Luitz-Morat
Mme J. de Chambrys Germaine Dermoz
Gertrude Jeanne Doly

SERVICE SECRET
(Secret Service)
adapté du drame de William Gillette
par B. Marie Dix
et réalisé par Hugh Ford
Film Paramount 1919 Edition Gaumont
Lewis Dumont Robert Warwick
Edith Varney Wanda Hawley
Le général Randolph Theodore Roberts
Mme Varney Elypse Chapman
Howard Varney Raymond Hatton
Wilfred Varney Casson Ferguson
Henri Dumont Robert Caine
Benton Arrelsford Irving Cummings

BOUCLETTE
tiré de l'Ange de minuit, scénario
de Marcel L'Herbier
et réalisé par L. Mercanton et Hervil
Bouclette Gaby Deslys
Bernin G. Signoret
Jacob Brulard Maxudian
Grey Stanton Harry Pilcer

LA MONTEE VERS L'ACROPOLE
composé et réalisé par R. Le Somptier avec
le concours d'André Nox, de France Dhélia,
de Van Daele et d'une figuration importante
Aubert-Palace, Electric-Palace, Kinerama,
Tivoli, Voltaire, Lyon-Palace, Danton-Palace,
Mozart-Palace, Royal-Wagram, Demours, Se-
lect, Palais-Rochecrouart.

UNE FEMME SUBLILE
(Pretty smooth)
adapté du roman de Bayard Veiler par W.
Young et réalisé par Rollin Sturgeon.
Film Universal Edition Harry
Sarah Lévis Priscilla Dean
Jimmy Francis MacDonald

WILLIAM S. HART dans La Cité du désespoir.

ENID BENNETT dans Sœurlette.

WILLIAM RUSSELL dans Civilisés!...

THEDA BARA dans Le Roman de Catherinette

CONSTANCE TALMADGE et Harrison Ford
dans Le Coup d'encensoir.

CLARA KIMBALL YOUNG
dans Sous le joug de la mort.

CLARA WIETH dans l'Obstacle.

LA GRANDE AVENTURE
Christie Comedy. Edition Harry

PELAGIE FAIT DES VICTIMES
Mack-Sennett Comedy Edition Gaumont

QUAND L'AMOUR S'EN MELE
Sunshine-Comedy Edition Aubert

UN ONCLE D'AMERIQUE
Comédie anglaise w. of w. Edition Gaumont

CHARLIE CHAPLIN dans Charlot marin.

(Réédition d'un film de la série Essanay,
tourné en 1915.)

HARRY POLLARD et l'« Afrique »

dans Beautéron chasse le papillon

LE COMTE DE MONTE-CRISTO
adapté de l'œuvre de Dumas et Maquet
par H. Pouctal

Film d'art Réédition Pathé

(10 épisodes)

Premier épisode : Edmond Dantès

Edmond Dantès	Léon Mathot
Baron Danglars	Colas
Comte de Morcerf	Garat
Cadérousse	Gilbert Dalleu
Abbé Faria	Marc Gérard
Dantès père	Doubléau
Morel	Duparc
Bertuccio	Gaston Modot
Noirtier	Bouille
De Villefort	Albert Mayer
Benedetto	Brodski
L'Empereur	Charlier
Mercédès	Nelly Cormon
Baronne Danglars	Simone Damaury
Haydée	Madeleine Lyrisse
Albert de Morcerf	Jacques-Robert

LES ETOILES DU CINEMA

Film « Educational » tourné en Amérique

en 1918.

Montrant les vedettes américaines au travail

et dans l'intimité.

(Edition française A. G. C.)

Première série : Mary Pickford, Monroe Sa-

lisbury, Enid Bennett, etc...

(Il y aura douze séries qui paraîtront à

raison d'une chaque quinzaine.)

qui ces films ont déjà été présentés pour la
plupart, Pearl White se montre dans le genre
qu'elle a à présent adopté égale sinon supé-
rieure à sa réputation passée. On a retrouvé
dans ses films l'allure dégagée, l'audace char-
mante, la fine beauté blonde de l'ex-reine des
films en série.

Quant à nous, ici, il est peu probable que
nous voyions la nouvelle production que nous
venons d'énumérer avant quelques mois en-
core, car on sait que les films américains —
on ne sait trop pourquoi — ne sont pour ainsi
dire jamais édités en France avant un long
délai qui varie de six mois à deux ans.

Mais ce qui est moins compréhensible en-
core c'est que la maison Pathé, de France,
qui avait jusqu'alors édité toute la production
de Pearl White à la Pathé-Exchange d'Amé-
rique, semble avoir renoncé à éditer le der-
nier ciné-roman qu'elle a tourné pour cette
maison. La raison, a-t-on dit, est que le
scénario repose en grande partie sur une af-
faire d'espionnage qui est à présent devenue
hors de saison. Sans doute, mais les admira-
teurs de Pearl White, qui ont avalé les indi-
gestes intrigues du Masque aux dents blan-
ches et de la Reine s'ennuie, sont de taille à
supporter vaillamment cette nouvelle épreuve
qui serait largement compensée par le fait

que c'est leur vedette préférée qui la leur
fait subir.

Que les dirigeants de la maison Pathé soient
de médiocres psychologues, cela ne surprendra
personne; mais qu'ils se montrent mauvais
commerçants, nul ne le comprendrait, leurs
actionnaires les premiers...

En attendant, l'exploitant qui reprendrait
Fleur de printemps et la Jolie meunière, les
deux seuls films à longueur ordinaire que
Pearl White ait tournés pour Pathé, serait
assuré, pour peu qu'il le fasse connaître au
grand public, de recettes telles qu'il n'est cer-
tainement pas habitué d'en faire.

La Technique du Cinéma. Le Scénario

(Suite de la page 6)

Afin de fixer les idées et à titre d'exemple essayons de découper une scène d'un scénario quelconque.

« M. X... rentre chez lui accablé. Son visage exprime la douleur et la haine impuissante. Soudain, il aperçoit le téléphone sur son bureau, il s'empare du récepteur et parle. Mais Mme Y... frappe à sa porte et entre. X... raccroche l'appareil et se dresse, épouvanté. »

Ginographiquement la phrase ci-dessus, comportant deux actions parallèles, serait découpée ainsi :

1. — *Ouverture à l'iris. Ensemble du bureau de X... X... entre à pas lents et tombe dans un fauteuil, 8 mètres.*

2. — *Vue rapprochée.* On voit X... de profil et la table où reluit l'appareil téléphonique, 3 mètres.

3. — *Gros plan de X... pris de face.* Il dévore sa rage, 2 mètres.

4. — *Gros plan de la main de X... crispée sur le bras du fauteuil, 1 mètre.*

5. — *Vue rapprochée de X... Il lève les yeux, tourne la tête.* Il aperçoit l'appareil téléphonique, 2 mètres.

6. — *Gros plan de la table et de l'appareil tel que le voit X... (Effet de lumière), 1 mètre 50.*

7. — *Gros plan de X... Sa joie.* Il va se lever, 2 mètres.

8. — *Vue d'ensemble.* — X... se lève, va vivement à la table, saisit l'appareil, 2 mètres.

9. — *Un couloir en enfilade.* Mme Y... descend vers l'opérateur. Elle s'arrête devant la porte du bureau de X..., 4 mètres.

10. — *Vue rapprochée.* Mme Y... tourne la tête, sourit, fait un pas vers la porte de X..., 2 mètres.

11. — *Gros plan de X... parlant dans l'appareil, 1 m. 50.*

E } « Le décret est signé ;
(1) } achetez tout de suite »

12. — *Vue rapprochée* représentant la porte du bureau de X... vue de face et Mme Y... de trois quarts ; elle frappe à la porte, 2 mètres.

13. — *Gros plan de X... pris de face.* Il a entendu. Il s'arrête, regarde, 1 m. 50.

14. — *Gros plan de Mme Y... Elle sourit.* Sa main (qu'on ne voit pas) atteint le bouton de la porte, 1 mètre.

15. — *Vue rapprochée de X... épouvanté.* Il regarde fixement quelque chose et raccroche l'appareil, 2 mètres.

16. — *Le bouton de la porte tourne lentement. (Effet de lumière), 1 m. 50.*

Gros plan du bouton de la porte.

17. — *Les mains accrochées au bureau, dressé, X... regarde la porte s'ouvrir lentement. Vue d'ensemble, 3 mètres.*

Voici donc deux scènes que nous pouvons découper en 17 tableaux mesurant au total 40 mètres environ et dont la durée de vision sera de deux minutes.

Elle nécessitera 17 changements de champ plus une phrase paraissant à l'écran.

Evidemment les longueurs indiquées ne sont pas obligatoires, chaque auteur devant imprimer à ses scènes son mouvement particulier et les conduire selon son goût personnel.

Ces quelques renseignements, l'observation constante des films paraissant chaque jour, un peu de réflexion, beaucoup de travail et des idées neuves, mettront les futurs scénaristes à même de tenter leur chance.

(1) La lettre E signifie que la phrase contenue dans l'accolade paraîtra intégralement à l'écran.

LA RÉALISATION

les moyens d'expression

Nous disions l'autre semaine, en parlant à nos lecteurs du rôle que joue dans un film la réalisation de l'ambiance de chacune des scènes, que la stylisation, à laquelle on a recours pour la rendre plus tangible, s'étendait en outre à l'action.

Nous ajoutons qu'une scène ne doit presque jamais être représentée exactement telle qu'elle se déroulerait dans la vie réelle ; on la montrera sous un certain jour, à une certaine distance, dans un certain mouvement, avec une certaine intensité.

Car la scène représentée prendra toujours un certain sens ; au réalisateur de faire en sorte que ce sens soit celui qu'il désire l'auteur.

Nous en arriverons donc à présent à étudier les différents moyens d'expression dont dispose le réalisateur pour parvenir à ce but ; ce qui, en d'autres termes nous conduit à expliquer au spectateur l'essentiel de la technique de la réalisation d'un film.

Pour prendre les choses par le commencement, on serait sans doute tenté de se demander pour quelle raison, tout d'abord, il est convenu de donner à la vue photographiée cette forme rectangulaire commode sans doute mais nullement conforme à la raison. En effet, notre champ de vision, lorsque nous avons les yeux ouverts, est de forme circulaire, non rectangulaire, et en outre, l'œil accorde en général une attention particulière à un certain point. Rien de semblable dans l'état primitif du cinéma : dans la vision rectangulaire et comme vue à travers une sorte de fenêtre, tout était uniformément net.

Jusqu'à ces dernières années, la technique photographique du film ne fit guère de progrès. Pourtant, en 1919, Griffith, qui débutait alors dans la mise en scène, à la Biograph, apporta successivement plusieurs innovations qui devaient avoir par la suite une certaine influence dans le développement du cinéma.

Ces innovations étaient : le gros plan amé-

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

CINÉ EST EN VENTE
POUR TOUS DANS TOUS
LES KIOSQUES

SI VOUS NE LE TROUVEZ PAS CHEZ

VOTRE MARCHAND RÉCLAMEZ-LE
HABITUEL

ricain («close-up», en Amérique) ; le «souvenir» («cut-back») ; la conduite simultanée à deux intrigues qui se confondront par la suite ; et enfin le «long-shot» vue prise de très loin et dont Griffith a tiré des effets d'une grande puissance, dans *Intolérance* en particulier, où il a montré l'usurier despotique Jenkins dictant sa volonté par téléphone, seul dans un immense bureau.

Jusqu'à ces derniers temps, il n'y a guère eu d'autre trouvaille importante. On s'est contenté de les perfectionner et d'en améliorer l'utilisation.

On a cherché, de cette manière, à intéresser davantage le spectateur, à intensifier l'effet produit. Ainsi l'intérêt d'un jeu de physionomie, par l'emploi du gros plan, devient beaucoup plus grand que si l'on laissait la scène se dérouler à deux ou trois mètres de l'appareil, comme cela se fit longtemps encore en France.

Cependant, toujours en ce qui concerne le gros plan, l'innovation, tout importante qu'elle fût, n'avait pas été amenée à son point extrême de perfection. Chacun, en effet, a remarqué que si, grâce au gros premier plan, l'expression d'un personnage est plus précise, plus intense, les défauts du visage et du maquillage ressortent d'autant plus et, ainsi, l'attention du spectateur tend à s'exercer sur un point où il serait à désirer qu'elle ne s'égarât pas.

C'est encore à Griffith que l'on doit le récent perfectionnement qui vient d'être apporté à cet état de choses. Pour la première fois à l'écran, en mars 1919, il utilise le flou artistique, déjà connu en photographie et qui, à proprement parler, est une sorte de halo léger recouvrant les contours d'une photo nette par elle-même. L'avantage d'une telle innovation est de bannir de la grosse tête projetée les défauts de peau et de maquillage et, en le faisant apparaître plus tangiblement, d'intensifier le jeu de physionomie de l'artiste. On en trouvera plusieurs exemples dans *Le Lys Brisé*.

Traiter de la sorte la photographie du gros plan, c'est en somme avoir recours à la stylisation dans le domaine de l'expression faciale.

Pour ce qui est du « souvenir », auquel si souvent on a recours, au cinéma, un perfectionnement fort intéressant également vient d'être apporté par Marcel L'Herbier, dans *L'Homme du Large* : il consiste à présenter ces derniers en flou — pas le même flou, d'ailleurs que celui utilisé par Griffith dans les gros plans — en flou enveloppant, total ; c'est en effet beaucoup plus rationnel et beaucoup plus compréhensible, et, comme pour tout ce qui est simple, on s'étonne que nul n'y ait songé avant.

Inutile d'ajouter, d'ailleurs, que les directeurs de réalisation de la vieille école, qui pululent encore en France, hélas ! seront longtemps avant d'admettre ces perfectionnements, et de les utiliser...

A l'heure actuelle, il ne manque plus guère à la technique cinématographique, outre la couleur, qui est une question que nous ne croyons pas devoir envisager pour l'instant, il ne lui manque plus donc, disons-nous, que la forme d'écran plus rationnelle dont nous parlions tout à l'heure ; le relief, presque trouvé, paraît-il ; et, enfin, la mise au point dans le sens vertical, aussi nécessaire que la mise au point dans le sens de la profondeur qui existe depuis l'invention de la photographie.

LA REPRÉSENTATION

Pour attirer le public

Nous reproduisons ci-dessous en partie une étude très intéressante et très documentée de ce qu'est à l'heure actuelle la publicité telle que l'utilisent les exploitants américains. Cet article avait paru, sous la signature de Lyonel Robert, dans un récent numéro du Film.

« Depuis longtemps, l'Amérique est le pays de la réclame, et surpasse dans ce genre tout ce que nous pouvons imaginer ici. Le cinéma, forcément, devait lui offrir un champ nouveau à exploiter. Aussi bien n'est-ce ni un exemple ni un enseignement que je veux vous proposer dans cet article. Je n'entends non plus ni louer ni blâmer nos amis, et c'est un simple aperçu de mœurs qui nous sont tout à fait étrangères dont je voudrais vous divertir un moment. Notre pays et nos habitudes ne se prêteraient que fort peu à ces exhibitions. On s'imaginerait difficilement le maréchal Foch se faisant photographier à l'entrée d'un cinéma, à côté d'une affiche le représentant, comme le fit le général Pershing auprès de l'affiche des *Soldats de fortune*. Le cinéma n'a pas chez nous la place qu'il a prise outre-Atlantique. Nous allons au cinéma pour passer une ou deux heures dans la soirée, et la plupart du temps sans nous inquiéter d'avance du programme. Ils sont encore bien rares ceux qui sortent de leur quartier, ou vont à un autre établissement que celui qu'ils ont coutume de fréquenter, spécialement pour voir un film déterminé, et peu de films ont conquis la renommée, aucun même, peut-on dire, comme une pièce de théâtre. Il n'en va pas de même en Amérique où nombre de journaux consacrent des articles hebdomadaires aux comptes rendus de cinéma, au même titre qu'aux théâtres et concerts. De plus, là-bas, la multiplicité des salles de spectacles oblige les directeurs à faire des efforts pour attirer la foule à leurs guichets. Par ce qui suit, nous allons essayer de vous montrer de quelle nature sont ces efforts.

« Il y a d'abord les annonces dans les journaux, annonces souvent illustrées, de la façon la plus originale possible ; quelquefois ces annonces se présentent sous forme de devinettes, de « kalogrammes » ou dessins formés des lettres composant le titre d'un film ou le nom d'un des interprètes.

« Les concours de ce genre sont fréquents et nous citerons celui qui eut lieu à Hartford pour *Pollyanna*, où une lettre de Mary Pickford conviait les enfants à une compétition artistique, attribuant des prix assez importants à ceux qui feraient d'elle le meilleur dessin colorié. Les professeurs de dessin des écoles aidèrent à la propagande de ce concours. Un journal de quatre pages fut adressé à chaque enfant de la ville, annonçant que l'exposition des dessins aurait lieu dans le vestibule du théâtre. Pendant toute une semaine, il ne fut question que de ce concours chez les petits et, par ricochet, chez leurs parents... et l'on peut penser quel fut le succès du « Salon » que suivit un article de six grandes colonnes, en première page du journal principal.

« Mais ces réclames par la presse ne sont en quelque sorte que préparatoires.

« On se sert des mille petits moyens employés pour vanter un produit comestible, ou une marque de parfumerie : pendant les quelques jours où passera le film, tel épicerie vous livrera vos achats dans des sacs-réclame, avec reproduction d'une figure ou d'une des principales scènes.

« Et voici un cigare, qui prend le nom d'un film, et dont la publicité est à double effet !

« Nous ne parlons pas des affiches, qui sont, bien entendu « the biggest on earth », les plus grandes du monde. Mais les vitrines de magasins connus se prêtent volontiers pour ce genre de publicité. Voici une épicerie qui a consenti à intercaler parmi les conserves une effigie grandeur naturelle, et pas mal de plus petites, de Larry Semon, dans le *Garçon épicer*.

« A Seattle, le principal bijoutier n'a pas craint d'exposer un portrait découpé d'une affiche de Nazimova, en le constellant de vrais joyaux.

« On peut imaginer le succès réservé à cette vitrine où on pouvait voir évoluer une danseuse masquée qui donnait un aperçu de quelques-uns des pas dans lesquels elle avait été filmée.

« Une vitrine qui attira des milliers de curieux fut celle, à New-York, tout près de Broadway, où, de trois à cinq heures et de sept à huit, se tenait un artiste peignant les portraits de Rex Beach, Myrtle Stedman et Betty Blythe, auteur et principaux interprètes de la *Horde d'argent*. La foule fut si dense qu'elle faillit enfoncer la vitrine.

« Les entrées généralement spacieuses des salles de spectacles se prêtent bien à des exhibitions de tous genres, d'un goût plus ou moins heureux. Le chef-d'œuvre de Griffith, *Broken Blossoms* (*Le Lys brisé*), qu'on voit actuellement à Paris, a prêté à des arrangements floraux fort réussis.

« Pour attirer le monde à *Old Kentucky*, le foyer-vestibule du théâtre de Philadelphie avait exactement l'aspect de l'entrée d'un champ de courses.

« A Detroit, pour la *Horde d'argent*, on pénétrait, à travers une cabane de bois, dans un paysage polaire où neige et stalactites de glace étaient parfaitement imités.

« Profitant de ce que son architecture le lui permettait, une autre salle avait fait édifier une tour Eiffel, sous laquelle on passait pour aller voir un film au nom parisien.

« Pour la *Cité perdue*, le vestibule était transformé en une jungle que hantaient des animaux féroces.

« Pour les *Heures dangereuses*, c'était un vaste camp américain reproduit d'après ceux qui avoisinent le front de Champagne.

« Une automobile renversée sur le bord de la voie publique, en face le Strand d'Ottawa, conviait ceux que pouvait intéresser la *Folie de la Vitesse*, pendant qu'on publiait les bulletins d'une course importante qui avait lieu au même moment.

« La *Vierge de Stamboul*, à Los Angeles, aguichait le public par des tableaux vivants composés d'almées, de figurants vêtus de riches costumes orientaux, de nègres et de chameaux.

« La comédie de Mack-Sennett, *A la Ferme*, prétait à des arrangements champêtres, comprenant les animaux domestiques les plus divers. A Newark (New-Jersey), on avait l'impression d'entrer dans une ferme véritable. La campagne de publicité avait commencé par une annonce dans un journal : « On demande : une vache. Elle doit être de bon caractère et de physique agréable, pour se tenir à la porte du théâtre de Newark pendant la durée du film *A la ferme*. Le lait restera la propriété du théâtre. S'adresser... » L'illusion se continuait dans la salle même ; les contrôleurs, ouvreuses, musiciens, tous les employés portaient des costumes campagnards. La musique jouait des airs appropriés. La salle tout entière était décorée d'instruments aratoires et d'épis de blés. La réclame en ville était faite par un char traîné par un grand cheval et un petit âne, où se te-

naient fermier et fermière, amusant les badauds par leurs joyeux propos.

« On fait souvent, dans les salles, précéder et accompagner les films de prologues, parfois joués par les acteurs mêmes qui sont projetés à l'écran. L'écran même est accompagné d'un encadrement symbolique — tableau vivant, quelquefois — qui maintient, pendant les entr'actes, le spectateur dans l'atmosphère de la pièce. Mais cela ne rentre pas absolument dans le cadre de cet article, et nous entraînerait un peu loin.

« Il y a mille manifestations, tant publiques que privées, pour attirer les foules au spectacle. L'envoi de cartes postales personnelles est courant. Moins fréquent, peut-être, ce moyen employé par un exploitant qui avait pris à son service trois ou quatre employés chargés de téléphoner sans arrêter, à tous les abonnés de la ville, pour leur vanter le film en représentation. L'administration s'emut et pria de cesser cette façon de faire, qui accaparait entièrement toutes les lignes et privait tous les habitants de communications téléphoniques.

« Les tramways et automobiles circulant en ville servent de véhicules à de nombreuses réclames. C'est chose courante de les voir porter extérieurement de grandes affiches, et de trouver leurs carreaux constellés d'étiquettes-éclames pour tel ou tel film.

« L'automobile-réclame est devenue chose courante. Souvent, elle est le véhicule d'une dame masquée, fort connue en ville, et dont l'identité sert de concours, donnant aux gagnants droit d'entrée au théâtre.

« A Denver, ce sont des femmes déguisées en jockey qui parcourent à cheval les rues principales où elles annonçaient *Old Kentucky*. Une femme chevauchant un cheval pie, et tenant, ficelé à quelques mètres en avant, un cavalier capturé au lasso, attirait sur *Pinto* l'attention des habitants de Baltimore. D'immenses tonneaux d'arrosage envoyaient, à Pittsburg, *De l'eau ! De l'eau partout !*

« Un mail-coach transformé dans le style oriental, et occupé par des personnages des *Mille et une Nuits*, révolutionna Cincinnati par le tapage. En même temps, un Turc mystérieux parcourait la ville avec un grand sac de voyage. Tous les deux ou trois blocs de maisons, il s'arrêtait, ouvrait son sac aménagé de façon à lui servir de tréteau, et se mettait à faire l'annonce pour la *Vierge de Stamboul*. D'autre part, deux jeunes et jolies jeunes filles habillées à la turque parcouraient les principaux magasins en demandant : « Avez-vous vu Sari, la Vierge de Stamboul ? Elle devait nous rencontrer ici... »

« Il y a de petites plaisanteries collectives comme celles de ce directeur de Pittsburg qui annonçait ainsi le film *L'Expert en Amour* : « Nous promettons à chaque spectateur un petit frisson. Messieurs, amenez votre plus charmante amie ; mesdemoiselles, faites-vous conduire par un beau garçon » — et immédiatement après la projection du film, un écran : « Tous les amoureux sont autorisés à s'embrasser tout de suite après ce tableau, et durant l'obscurité de la salle... », cependant que la musique jouait : *Kiss me again !*

« La palme, cependant, me semble appartenir, jusqu'ici, à cet exploitant qui, pour être sûr que son film ne passerait pas inaperçu, fit, à six heures du matin, réveiller toute une ville par un bruit de bombardement à laisser loin en arrière, les plus infernales machinations des Boches...

« Et dire que ces frais considérables sont faits pour des films qui passent pendant une semaine au plus. Il faut dire que, dans cet heureux pays, les spectacles cinématographiques ne sont pas grevés de droits à causer leur ruine ».

RÉPONSES
AUX QUESTIONS

Jack Macksuain. — Si Pearl White a décidé de ne plus envoyer de photos à ses admirateurs, ce n'est pas l'envoi d'un mandat qui la fera changer d'avis. — Le chauvinisme intense qui sévit actuellement dans la cinématographie française est parfaitement stérile, et n'a même d'autre résultat qu'un aveuglement néfaste sur les défauts de notre production, aveuglement que n'ont pas les étrangers... qui n'achètent qu'une infime partie de nos films. Et comme il est impossible d'amortir en France un film pour lequel une somme dépassant cinquante mille francs a été dépensée...

Reine. — Les principaux interprètes de *l'Empereur des Paupres* seront MM. Mathot, Henri Krauss, et Mlle Gina Relly, et non l'artiste que vous mentionnez, car il tourne actuellement un autre film.

R. Lewis. — George Loane Tucker a été pendant deux ans — de 1915 à 1917 — metteur en scène à la London Film, où il a tourné *Arsène Lupin*, *Le Fils du Diable*, *Sublime Sacrifice* (The Manx Man), etc... Revenu aux Etats-Unis en 1918, il y a tourné pour Goldwyn, puis, pour Paramount, *The Miracle Man* et *Ladies must live*. Il est à présent l'un des Big 7 (Ince, Tourneur, Neilan, Parker Read, Dwan, Tucker et Mack-Sennett). — Voyez l'article sur Griffith dans le numéro 19 et les informations dans quelques numéros suivants.

Suzanne. — Qu'appellez-vous « intérêt artistique » ? Quant à moi, j'estime que *Tue-la-Mort* est aussi dénué d'« intérêt artistique » que *Le Grand Jeu*, avec la sensiblerie mélodramatique en plus et les superbes prouesses acrobatiques en moins.

Jim. — Mildred Reardon vient de se marier.

Nishka. — Anita King et Thomas Meighan, dans *l'Héritière de la Hoorah*, film Paramount de 1916.

Left. — Voyez le numéro 41 pour ces adresses d'artistes américains. — Wallace Reid est né le 15 avril 1892 à Saint-Louis (Missouri). Marié à une ex-vedette de l'écran : Dorothy Davenport.

Dambremont. — Re-répetons que nous avons publié la distribution de *La Cité Perdue* dans le numéro 51.

Oko-Sen. — *Le lotus d'or* (édition Pathé du 14 janvier) et *Le Prince Mystérieux* (édition Aubert de mars) sont deux films tournés par Hayakawa en 1919 et 1920 pour Robertson-Cole. — Il faut croire que les exploitants français ont une drôle de conception du cinéma... puisqu'on a pu voir *Le Lys rouge* (film aussi peu cinématographique que possible) dans une dizaine de salles, alors que *Courage, petit !* bon film avec Charles Ray, ne passait la même semaine que dans deux salles...

C. Nemo 14. — Tant qu'il ira chercher ses interprètes parmi les théâtraux et les grues, le cinéma français n'aura pas de grandes artistes. Il y a bien quelques rares exceptions... mais elles tournent un ou deux films par an !

Cinémaïque. — Viola Dana est née à New-York en 1898. — Carrière théâtrale étant enfant, débuté très jeune au cinéma à la Compagnie Edison ; puis étoile de la Metro-Film Co. Adresse : 7070, Franklin avenue, Los Angeles (Cal.), U. S. A. Son véritable nom est Viola Flugrath.

Mikasa. — Hale Hamilton, acteur américain du théâtre, ne fait que rarement du cinéma. Je ne puis donc vous indiquer son adresse.

A. R. — Leah Baird, Charles Hutchison et Sheldon Lewis dans *Le Messager de la mort*. — **S. Heuzé.** — Arnold Daly joue actuellement au Cohan-Theatre, à New-York.

Cinéfor. — George Walsh est né à New-York en 1892. Divorcé de Sena Owen, dont il a une petite fille. Adresse dans le n° 41.

Irène. — La plupart des artistes américains envoient gratuitement leur photo.

Knickerbocker Buckaroo. — Des films tournés pour la Paramount par Douglas Fairbanks, deux n'ont pas encore été édités en France : *In again, out again* et *Mr. Fix-it*.

Mona. — Communiquez-moi votre adresse ; je vous répondrai par lettre.

Simone-Aline. — Tom Carrington dans *Mary l'espionne* ; Alan Forrest dans *Lettres d'autre-*

entre nous

POSÉES PAR
NOS LECTEURS

fois. — Voyez la biographie de Douglas Fairbanks dans le numéro 7.

Madeleine G. — Puisque vous êtes une lectrice assidue, veuillez vous reporter au numéro 21, en ce qui concerne Sessue Hayakawa. — Dolorès Cassinelli, dans *Le Ruisseau*. — Anita Stewart est née à Brooklyn (New-York) en 1896.

Stella Maris. — Eux-mêmes n'en savent encore rien.

Maurice P. — Cinquante-trois ans ; blonde. — Lyda Borelli, dans *Madame Tallien*.

Lone Star. — *La Glu*, de Richepin, a été tournée par Albert Capellani, en 1913, avec Mistinguett et Paul Capellani. Je n'ai jamais autant ri au cinéma que quand j'ai revu ce film, il y a quelques mois... — *Passionnément* et *Fabienne* sont deux mélodrames d'intérêt à tous points de vue.

G. Clown. — Emily Stevens, dans *La Gageure*, et, auparavant, dans *Voleur d'âmes*.

H. Ford. — Dans *La Gamine*, le partenaire de Constance Talmadge est Earle Foxe.

G. U. — William Faversham, acteur de théâtre réputé est né en Angleterre il y a une cinquantaine d'années. Son premier film a été, en 1918, pour Paramount, *The Silver King* ; *Le Fantôme de lord Barigton* (The man who lost himself) est son second, à la Selznick-Select, cette fois. Sa partenaire dans ce dernier film est Hedda de Wolff-Hopper, autre fameuse actrice américaine.

Slootmakers. — Vous trouverez dans le numéro 39 un article sur Marcelle Pradot et l'adresse de cette artiste dans le numéro 40.

Kiss me. — René Navarre est directeur des films produits par la Société des Ciné-Romans, dont les studios sont à Nice.

Claude Fayard. — Ces sortes de légendes n'appartiennent à personne... et à tout le monde. En résumé, aucun sujet d'hésitation.

B. White. — Tous les artistes que vous citez sont Américains.

B. Daisy. — George B. Seitz, Pathé Studios, Fort Lee (New-Jersey) U. S. A. — Lars Hanson, care of A. B. Svensk Film-industri, 7, Kungsgatan, Stockholm (Suède).

Edouard. — Déjà dit et redit.

R. de Noël. — A ma connaissance, George Lannes n'a pas fait de théâtre avant de tourner.

Dolly. — Ruth Roland se fait un plaisir d'envoyer sa photo à ceux de ses admirateurs qui la lui demandent. Ecrivez-lui : 605 South Norton avenue, Los Angeles (California), U. S. A.

B. Pittet. — Suzie-Prim est l'interprète du rôle principal de *Reine-Lumière*, prochain ciné-roman.

Satan. — J'ignore.

Papillon blanc. — J'ignore totalement les projets de M. Armand Boiville.

Doris Murphy. — Si votre lettre n'était pas parvenue à Vivian Martin, elle vous aurait été retournée. — Tora Teje, dans le rôle principal du *Monastère de Sendormir*. Même adresse que celle de Lars Hanson, indiquée à « B. Daisy ».

Jeanne Drareg. — Tout cela a été indiqué dernièrement ou dans le numéro 40.

Laure. — Proposez vos services aux producteurs français, en particulier à la Société des Ciné-Romans et à M. Louis Feuillade (Gaumont), dont c'est la spécialité.

Petite Miss. — Ecrivez à cette nouvelle adresse. — Oui, Minta Durfee est toujours Mrs. Arbuckle.

M. Ménisto. — Les extérieurs de *l'Homme du large* ont été tournés aux alentours de Vannes, de Penmarch et de Quiberon.

Corra. — Ruth Roland est née à San-Francisco en 1893.

Alice L. — Sessue Hayakawa n'envoie généralement pas sa photo. *Félonie* est un vieux film (1915) tourné à l'époque où Hayakawa n'était pas encore « star ».

Admiratrice de H. Lloyd. — C'est le mari de Fannie Ward, Jack Dean, qui interprète le rôle de Jack Hunter dans *La Petite Tennesse*. — Oui, envoyez-moi votre adresse.

M. Galtier. — Au studio Gaumont, 53, rue de la Villette.

Lulu, bureaucrate. — Voyez l'article sur Baby Osborne et son petit compagnon nègre, dans le numéro 6. — Hespéria était jadis l'une des grandes vedettes italiennes.

Julia. — Les interprètes principaux du *Secret du sous-marin* sont Juanita Hansen et Tom Chatterton ; tous deux Américains.

Mikasa. — Non, *Li-Hang le cruel* n'est pas un bon film ; le scénario n'est pas bon, la réalisation est médiocre, la photo ordinaire et les interprètes quelconques ou même mauvais, sauf Mary Harald. Et l'éditeur appelle ça : « le *Forfaiture*, français ». — Maë Marsh tourne à nouveau, depuis quelques mois, pour Robertson-Cole.

Jack Betty B. — Tous les films américains édités en Angleterre ne sont pas édités en France. En général six mois ou un an après.

Ego. — Article sur Olive Thomas dans le numéro 49. — William Russell est né à New-York le 12 avril 1886. — Pour avoir les anciens numéros, adressez-vous à notre bureau de vente de Paris.

Pfluger. — George Larkin, partenaire de Ruth Roland dans *le Tigre Sacré* et dans les derniers épisodes de *Hands up!* est né aux Etats-Unis il y a une trentaine d'années ; marié à Ollie Kirkby.

Nadine. — J'ignore l'adresse de M. Mariaud ; celle de M. Pierre Caron est : 2, rue de Montbel. — Louis Delluc, « Parisia-Film », 10, rue de l'Elysée, Paris. Demandez-lui conseil à ce sujet.

Jacques. — Charles Bryant, mari d'Alla Nazimova, est le partenaire de cette artiste dans la plupart de ses films, *La Fin d'un roman* y compris.

Madame Butterfly. — C'est faux.

Mariza. — Demandez cela aux artistes eux-mêmes.

Cina. — Voyez la réponse faite plus haut au sujet de William Faversham.

Crevette. — Pas de situations invraisemblables ou vulgaires dans *Tue-la-mort...* hum ! — Vous reverrez Ivor Novello dans d'autres films de M. Mercanton.

Rose d'amour. — Article illustré sur Priscilla Dean dans le numéro 47 ; mariée à Wheeler Oakman. Adresse dans le numéro 41.

R. H. — Eugène O'Brien et Frank Mills (le mari) sont les partenaires de Norma Talmadge dans *l'Irresponsable*.

Celly. — Elmière Vautier, Société des Ciné-Romans, 23, rue de la Buffa, Nice (Alpes-M.).

Mary-les-Haillons. — Christiane Vernon est une des rares ingénues françaises qui soient réellement jeunes et n'aient jamais fait de théâtre. — *Près des cimes* est un film bien banal, mais il transportera d'aise les midinettes. Et, ma foi, si cela suffit...

L. Bruxellois. — Mary Walcamp ne cesse de tourner de multiples films en de multiples épisodes agrémentés de multiples catastrophes, ce qui ravira certainement ses multiples admirateurs.

Sandouleur. — Ni Pollyanna, ni *Suds*, les deux films de Mary Pickford édités aux Etats-Unis par les Big 4 ne seront projetés en France avant six mois pour le moins. — Non, rien à payer en supplément.

Mary O. G. — Henry Porten n'est pas morte ; elle est, actuellement encore, l'une des grandes vedettes du cinéma allemand. — Jean Toulout, dans *L'Arriviste*.

Georgette. — Priscilla Dean (1932, Cahuen-ga Avenue, Hollywood (Cal.) U. S. A., et Thurston Hall, dans *l'Insaississable beauté*.

J. Z. — M. Bernard Beau, metteur en scène, villa Barbier, Magnan Supérieur, à Nice, cherche actuellement un bon scénario, peu importe le genre.

(Aux lettres qui nous sont parvenues après le 15 novembre, il sera répondu dans le prochain numéro.)

les grands réalisateurs
suédois et leur œuvreDANS
LES
REMOUSLE
TRÉSOR
D'ARNE

Mauritz STILLER



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)

P U B L I C I T É
S'adresser à l'Administrateur
— aux Bureaux du Journal —

CINÉ POUR TOUS

17 Décembre 1920

UN Franc

:: NUMÉRO 55 ::

Parait 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



**Soava
Gallone**

L'ÉTOILE LA PLUS POPULAIRE
DU CINÉMA ITALIEN

que l'on a pu voir dernièrement en France dans
Maman Poupée et dans *Hamlet et son Clown*.