

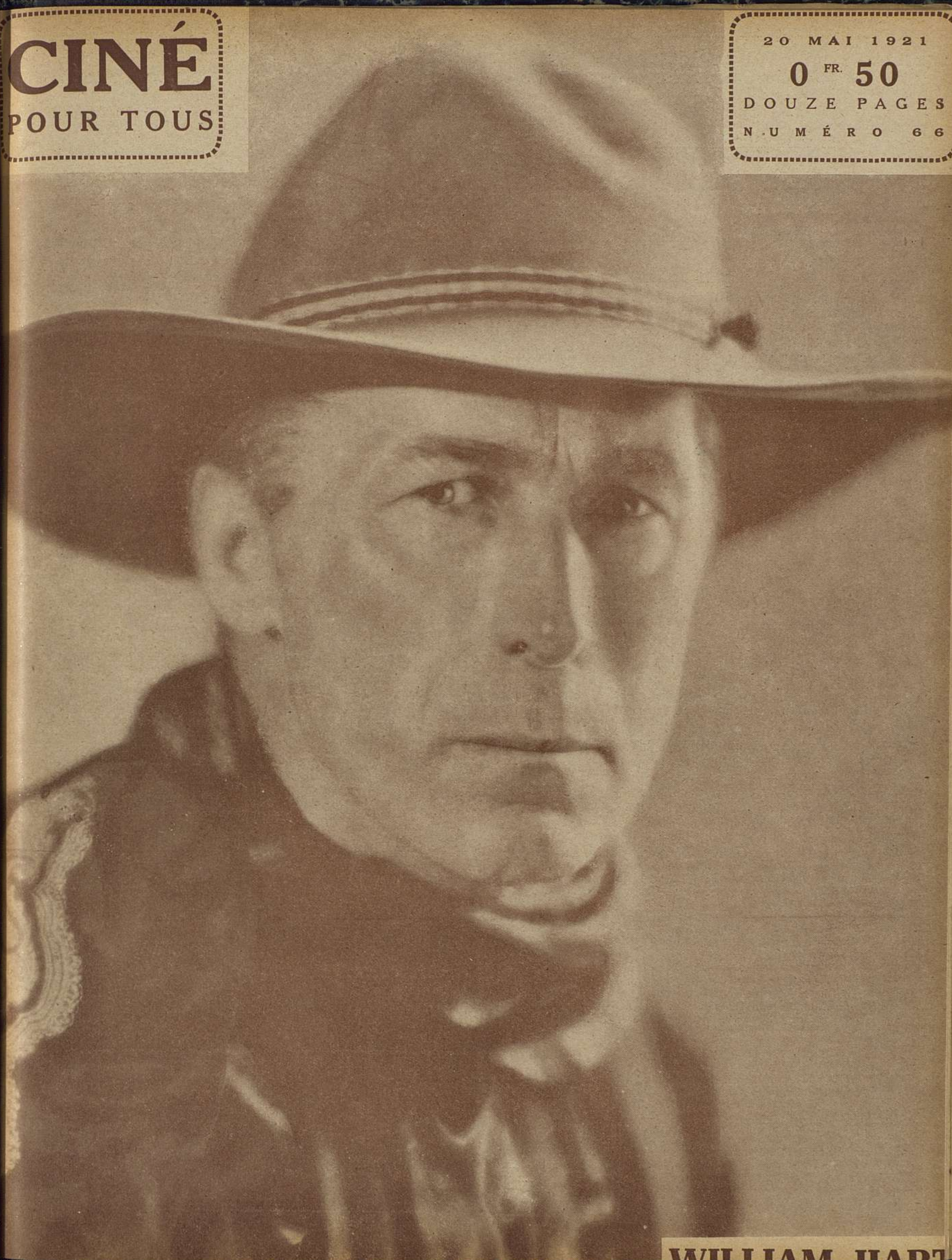
CINÉ
POUR TOUS

20 MAI 1921

0 FR. 50

DOUZE PAGES

N. U M É R O 6 6



WILLIAM HART

ABONNEMENTS :
France Étranger
52 numéros.. 20 fr. 22 fr.
26 numéros.. 10 fr. 11 fr.

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

CINE POUR TOUS

Adresser Correspondance
et mandats-poste :
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

L'ACTIVITE CINÉGRAPHIQUE

EN FRANCE

Les Films André Legrand, dont la première production, *Blanchette*, vient de paraître, ont actuellement trois unités réalisatrices en activité.

Celle que dirige René Hervil, qui tourne en ce moment à Londres les extérieurs du *Crime de lord Arthur Savile*, d'après le roman d'Oscar Wilde. Cecil Mannerling — qui a créé *Raffles* à la scène — sera lord Arthur Savile ; Olive Sloane sera Sybil ; et André Nox incarnera Podgers.

Jean Legrand et Séverin-Mars tournent un scénario de ce dernier : le *Cœur magnétique*. L'interprétation comprend, outre l'auteur : Léon Bernard, Tania Daleyme, Maxudian et France Dhélia.

Enfin Mme Germaine Dulac réalise un scénario d'André Legrand : *La Mort du Soleil*, avec le concours de Denise Lorys, André Nox et la petite Régine Dumien pour l'interprétation.

Sous la direction de M. d'Auchy, l'*Ecran brisé*, d'Henri Bordeaux, est actuellement en cours d'adaptation visuelle. Andrée Lyonel, Mauloy, John Warriley, Mlle Vasseur et André Luguet en sont les interprètes.

Pour les Films Jupiter — qui ont déjà produit le *Destin Rouge* et *Visages voilés, âmes closes* — M. Guy du Fresnay, qui a quitté la maison Gaumont, tourne actuellement *Les Ailes déployées*. Interprètes : MM. Roanne et Messerio ; Mlles Iribe et Madys.

Tandis que Léon Poirier termine le *Voile déchiré*, Marcel L'Herbier *El Dorado*, et Louis Feuillade un drame dont l'action se déroule pour la plus grande partie en Afrique du Nord, le nouveau metteur en scène des Productions Pax-Gaumont, M. Desfontaines, adapte à l'écran un roman de Lucie Delarue-Mardrus : les *Trois Lys*, avec le concours de M. Baissac, d'Yvonne Desvigne, de Gine Avril et de Mme Grumbach pour l'interprétation.

G. Champavert travaille à l'adaptation cinégraphique d'un drame de Marcel Gerbidon : le *Porion*.

La *Maison des pendus*, second film d'Agnès Souret étant terminé, Henry-Houry commence l'*Infante à la Rose*, avec Gabrielle Dorziat pour interprète principale.

Que les fanatiques des *Deux gamines* se réjouissent ! Ils reverront l'automne prochain l'habituelle distribution des ciné-feuilletons de Louis Feuillade dans une nouvelle production de ce dernier : *Jeanette, l'orpheline*.

André Antoine est parti tourner les extérieurs de l'*Arlésienne*, qu'il adapte à l'écran pour la Société d'éditions Cin. ; Gabriel de Gravone sera Frédéric.

La production anglaise Hepworth va être éditée prochainement en France de façon régulière. Le premier film que nous verrons sera : *Profanation*, tiré du roman de T. Watts-Dunton, *Aylwin*, et interprété par Henry Edwards, Chrissie White et Gerald Ames.

EN AMÉRIQUE

La Fox-Film, qui avait déjà produit plusieurs grandes scènes historiques telles que *Salomé*, *La Reine des Césars*, *Un drame sous la Révolution*, vient d'éditer la *Reine de Sheba*, réalisée par J. Gordon Edwards et interprétée par la sculpturale Betty Blythe.

Marie, Reine d'Ecosse sera tournée avant peu par le même metteur en scène, actuellement en Ecosse avec ses interprètes pour la réalisation des extérieurs.

Le general-manager de la Fox, W. Sheehan, est actuellement à

Paris ; il serait en pourparlers avec M. Rouché pour une série de représentations de la *Reine de Sheba* à l'Opéra.

On a pu lire dans les journaux un récit de l'accident, sans gravité heureusement, survenu à Charlie Chaplin, au cours de l'exécution d'une scène de son dernier film. Passant auprès d'une lampe à acétylène, il mit le feu à ses vêtements et, malgré les efforts de ses camarades qui le couvrirent aussitôt de couvertures, se brûla assez fortement le corps et une partie du visage. Quelques jours de soins et la réalisation de *Vanity Fair* pourra être menée à bonne fin.

Car le titre de la nouvelle comédie de Chaplin portera ce titre, c'est-à-dire : *La Foire aux vanités*. L'action de ce film se déroule dans le grand monde ; l'interprétation comprend outre Chaplin, Edna Purviance, Henry Bergman, Lelita Parker, Loyal Underwood, Rex Storey et Al. Garcia.

Quand il aura terminé cette comédie en deux parties, Chaplin aura à en tourner deux autres encore pour terminer son contrat avec le First National Exh. Circuit, et sera alors à même de tourner des films en cinq parties pour les Big 4.

Rex Ingram, le jeune réalisateur américain dont le triomphe des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, d'après Blasco-Ibanez, vient de consacrer la réputation, va commencer un autre grand film. Tout ce qu'on en sait, jusqu'à présent, c'est que le scénario est tiré d'un roman de Balzac.

On annonce qu'aux studios de Thos. H. Ince deux grandes productions sont en cours de réalisation :

Hail the woman, scénario de C. Gardner-Sullivan réalisé par J. G. Wray sous la haute direction de Th. Ince. Interprètes : Florence Vidor, Theodore Roberts, Lloyd Hughes, Tully Marshall et Madge Bellamy.

Théodora, d'après Sardou, avec Louise Glaum dans le rôle principal. C'est par Fred Niblo, qui tourne actuellement les *Trois Mousquetaires* avec Fairbanks, que la réalisation sera dirigée.

La nouvelle d'un prochain mariage de William S. Hart avec Jane Novak, après avoir été démentie, est à nouveau annoncée.

William Hart, qui termine à présent le neuvième et dernier film d'une série dont les premières productions paraîtront en France l'hiver prochain, compterait abandonner l'écran un certain temps ; peut-être quelques mois, peut-être plusieurs années.

Jane Novak, qui deviendrait Mrs Hart l'automne prochain, est bien connue des admirateurs du grand artiste, dont elle a été maintes fois la partenaire ; dans *Le Tigre humain*, dans *l'Étincelle*, dans le *Gardien de nuit*, dans *La Caravane*, entre autres.

La distribution des *Trois Mousquetaires*, que Fairbanks tourne actuellement, est ainsi composée :

D'Artagnan — Douglas Fairbanks ; Athos — Léon Bary ; Porthos — George Siegmann ; Aramis — Eugène Pallette.

Buckingham — Thomas Holding ; de Tréville — Willis Robards ; Louis XIII — Adolphe Meunier.

Cardinal Richelieu — Nigel de Brulier ; de Rochefort — Boyd Irwin ; Frère Joseph — Lon Poff.

Planchet — Charles Stevens ; Boniface — S. Franklin. Milady — Barbara la Marr ; Constance Bonacieux — Marguerite de la Motte ; la Reine — Mary Mac Laren.

Le roman de Dumas a été adapté à l'écran par Edward Knoblock, le fameux dramaturge anglais ; le découpage scène par scène est l'œuvre de Fred Niblo, qui dirigera la réalisation. Les décors ont été dessinés par Edward M. Langley. Deux opérateurs ont été envoyés en France pour cinégraphier certains monuments et certains « coins » qui aideront à créer l'ambiance, attendu que tout le film sera tourné à Los Angeles.

Au studio Robert Brunton, ainsi qu'au studio de Fairbanks, plusieurs scènes ont déjà été tournées ; celles, entre autres, du boudoir de la reine, de l'auberge, de la chambre de Buckingham et de la chambre de d'Artagnan.

CINE POUR TOUS

3

LE FILM DOIT ÊTRE NATIONAL

pièce de vraisemblance, on évitera tout ce qui pourrait la situer dans un pays déterminé, lui donner de l'accent et du caractère... Qui ne voit combien ce parti pris peut gêner l'idée la plus heureuse ? La belle malice que de construire un film américain sur une donnée française ! Malgré tout le soin que vous prendrez, vous ne parviendrez jamais à être aussi américain que les Américains eux-mêmes, et vous aurez perdu l'occasion, peut-être, d'éveiller leur curiosité sur la vie française, de leur révéler un peu de notre âme, de leur faire comprendre une pensée portant la marque de notre tempérament national.

Si nous avons tant aimé les films américains, leurs chevauchées de cow-boys à travers les ranchs illimités, leurs ingénues puériles et sportives, leurs automobiles affolées et leurs trains vertigineux, n'est-ce pas précisément parce qu'ils nous révélaient, à travers la fantaisie des anecdotes, une atmosphère qui n'est pas la nôtre, une vie violente au rythme saccadé, une âme jeune, fraîche et sauvage, tout un Nouveau-Monde encore adolescent dont la découverte nous causait une joyeuse surprise ? Si nous commençons à aimer les films suédois, n'est-ce pas justement parce qu'ils nous apportent un peu de l'âme mystérieuse et profonde du Nord, avec le reflet des champs de glace où s'étend le silence ? et regrettons-nous le profil mutin des midinettes de la rue de la Paix quand nous saisis le charme pur de ces vierges pensives, au front bombé sous les bandeaux lisses, que représentent si bien une Mary Johnson et une

Renée Björling ? On peut penser que nous n'avons rien à perdre à montrer en revanche aux autres peuples la grâce inimitable des Parisiennes, la beauté si diverse des paysages français, la bonhomie de notre vie familiale, l'honnêteté de nos vieilles provinces et, sur toutes choses, l'ordre, la mesure, la lucidité réfléchie, l'ardeur disciplinée qui caractérisent le génie de notre race...

S'il était nécessaire de condenser en une formule ces observations générales, nous dirions que l'écran est universel, mais que le film doit demeurer national. Quand on aura bien compris cette nécessité, nous ne verrons plus sur nos écrans ces présentations maladroites de films étrangers, où une action qui se passe en réalité aux environs de Stockholm ou dans la banlieue de Philadelphie est transportée par un traducteur trop zélé à Joinville-le-Pont ou en Touraine. Malgré les noms français dont on les affuble, les personnages trahissent leur origine exotique par leur physionomie et leurs allures ; des sergents de villes à casquette carrée, des soldats portant de singuliers uniformes passent à travers l'histoire, sans y apporter plus de clarté ; et des enseignes de magasin en anglais ou en suédois, aperçues tout à coup dans un coin de l'écran, déconcertent le spectateur de bonne foi... Renonçons au plus tôt à cette pratique saugrenue. Laissons à chaque film sa marque d'origine ; mettons-la même en évidence, pour que chacun prenne, devant l'opinion universelle, ses responsabilités... C'est seulement à la condition que chaque peuple fasse passer sur l'écran son âme véritable que le cinéma remplira sa mission de langage international. Si chacun s'occupe tout d'abord de se déguiser et de ressembler au voisin, l'écran ne répandra dans le monde que mensonge et confusion et, par là même, trahira l'une de ses plus belles promesses.

GUSTAVE FREJAVILLE.

(« Les Débats »).

5

ce l'*Œil de Montmartre* et *Mimi-Trottin*... espérons !

Quant à notre histoire, nous y pensons encore plus rarement ; *Quatre-vingt-treize*, *Marion Delorme*, *Notre-Dame de Paris* et enfin *l'Agonie des Aigles*, exceptés, tout ce que le monde entier voit à l'écran de notre histoire a été tourné par les Américains, par les Italiens, par les Allemands, même, qui ont fait paraître dernièrement une *Madame Du Barry* et annoncent une *Madame Récamier* !

Il ne suffit point de pester contre nos adroits concurrents ; il faut encore vouloir reprendre la place qu'ils nous ont prise, et songer comment nous y parviendrons.

Au lieu de s'empêtrer dans des intrigues mondaines où le relèvement de l'opinion qu'on se fait à l'étranger de la morale parisienne n'a rien à gagner — et que d'ailleurs nous ne pouvons réaliser avec les mêmes facilités matérielles que nos concurrents mondiaux, que nos producteurs songent plus souvent à notre Bretagne, à notre pays basque, à notre Côte d'Azur, à notre Touraine, à notre Ile-de-France, à notre Flandre, à nos provinces reconquises, à notre Nord dévasté ; à

nos paysans, à ceux des petites villes ; à Paris, enfin, avec son cadre d'une inépuisable photogénie, avec ses habitants si divers dont le monde entier est si curieux.

Alors, même avec leur technique modeste, nos films trouveront, rien que par leur attrait de peintures sincères de la France, le succès que nous nous devons de leur obtenir sur les écrans mondiaux.

Et ce sera là, par surcroît, la plus belle propagande que nous puissions nous faire à l'étranger, où nos ennemis nous ont devancés et ne manquent pas une occasion de desservir la cause de notre pays au profit de celle du leur. M. René Viviani, le général Nivelle, au retour de leurs récents voyages aux Etats-Unis, ont affirmé à plusieurs reprises la nécessité d'une propagande française aux Etats-Unis. Notre gouvernement, qui n'a su, jusqu'à présent, qu'écraser notre cinéma de taxes, comprendra-t-il enfin que le film français peut, au prix d'un peu d'intelligence, devenir le meilleur propagandiste de la France dans le monde ?

P. H.

CE QUE
GAGNENT
LES ÉTOILES

De toutes les questions relatives au cinéma, il n'en est peut-être pas qui intéresse davantage le spectateur que celle du salaire des « stars ». Spectateurs assidus comme spectateurs occasionnels y prennent un intérêt égal, et, pour bien des gens, par exemple, Charlie Chaplin est avant tout le monsieur qui, grâce à ses pirouettes, gagne des millions.

On verra d'ailleurs, combien, lorsqu'on approfondit la question, l'importance, l'exagération même de ces salaires diminue dans une appréciable proportion.

Reportons-nous, tout d'abord, à quatre années en arrière.

En 1916, Mary Pickford était l'étoile de cinéma la mieux payée du monde, le salaire hebdomadaire qui lui était accordé par la Paramount-Artcraft s'élevait à 2.000 dollars ; Charlie Chaplin touchait à la même époque 1.000 dollars par semaine ; Frank Keenan était l'artiste dramatique masculin le plus payé, puisque pour un temps la Triangle lui accordait la même somme par semaine que Chaplin. En tête des jeunes premiers venait Francis X. Bushman, avec 750 dollars, par semaine toujours.

D'autre part, à la fin de 1915, deux actrices très réputées à la scène : Billie Burke et Geraldine Farrar, furent gagnées à l'art muet par la Paramount-Artcraft, qui leur offrit : 40.000 dollars à la première, pour un film, et la même somme à la seconde, pour trois bandes. Calculé à la semaine, le salaire de Billie Burke fut de 8.000 dollars, celui de Geraldine Farrar de 5.000 dollars. La raison de ces engagements était la réputation hautement établie de ces artistes parmi le public des États-Unis. À l'heure actuelle, Geraldine Farrar touche, par film, le double de ce qu'elle touchait alors, ce qui prouve qu'elle n'a pas vécu à l'écran simplement sur sa réputation théâtrale, mais qu'elle a su la développer au point de la doubler.

Il est plus malaisé d'établir nettement le montant hebdomadaire des salaires actuels.

Certains artistes ont constitué leur propre compagnie. D'autres, bien que restés à la solde d'une firme, touchent des pourcentages en harmonie avec les recettes réalisées par leurs films.

Voici néanmoins une esquisse de l'évolution des salaires depuis 1916.

À l'expiration de son contrat Paramount-Artcraft lui accordant 2.000 dollars par semaine, Mary Pickford en signa un nouveau avec la même compagnie par lequel elle touchait désormais une somme double, soit 4.000 dollars par semaine ; on était alors en 1917. Le dit contrat comportait une clause par laquelle Mary Pickford avait droit à un certain pourcentage sur les recettes de ses films.

Quand le contrat vint à expiration, on put s'apercevoir que, tout compte fait, ce n'était plus 4.000 dollars par semaine qui revenaient à Mary, mais bien 10.000. Et ceci n'est pas pour peu dans le mouvement sans cesse croissant depuis lors aux États-Unis, et qui incite fortement les « stars » à constituer des compagnies indépendantes pour la production de leurs films, les sommes à eux payées par les maisons de location étant proportionnelles au succès financier rencontré par leurs productions. Ce qui est d'ailleurs plus juste et plus normal à tous les points de vue.

Ensuite vinrent les contrats de Charlie Chaplin et de Douglas Fairbanks pour la production indépendante de leurs films, ceux du premier devant être mis en location par First National, ceux du second par Paramount-Artcraft.

On a beaucoup parlé de ce fameux contrat de Charlie Chaplin conclu en 1918 avec le First National Exhibitors' Circuit pour la production à ses frais de huit films, le salaire total

pour les huit bandes étant de un million de dollars.

Si Chaplin avait travaillé comme il l'avait fait auparavant, c'est-à-dire à raison d'un film tous les quarante-cinq jours, l'affaire eût été avantageuse pour lui.

Mais si l'on songe que, soucieux d'améliorer la qualité de sa production — et *Une vie de chien*, *Charlot soldat* et *Une idylle aux champs* montrent qu'il y a réussi — il n'a produit en deux ans que 4 films, et que le prix de la vie, donc celui des salaires qu'il sert à ses collaborateurs et des matières qu'il emploie, a considérablement augmenté depuis lors, on se rendra vite compte qu'il est faux de prétendre que Charlie Chaplin gagne des sommes considérables. Il en est bien loin, à l'heure actuelle ; et même, il ne faudrait pas s'étonner si les quatre films qu'il lui reste à produire sont de facture quelque peu lâchée et hâtive, car on conçoit tout l'intérêt qu'il a, à présent, à terminer au plus vite la production qu'il s'est engagé à fournir.

D'autant plus que, du jour où son huitième film sera terminé, il commencera à produire pour les Big 4, l'association qu'il a formée avec Mary Pickford, Douglas Fairbanks et D. W. Griffith, et où il touchera un pourcentage proportionnel aux recettes que feront ses films, avantage que ne comporte pas son contrat actuel.

Quant à Fairbanks, le contrat dont nous parlions plus haut, et sous le régime duquel furent réalisés les films que l'on édite depuis quelques mois en France, ce contrat, disons-nous, lui assura une somme d'environ un demi-million de dollars par an.

Donc, à l'heure actuelle, Mary Pickford, dont les premiers films pour les « Big Four » viennent d'être édités aux États-Unis, peut compter recevoir, pour l'année 1920, la somme totale d'un million de dollars, pour le moins. En 1919, les trois films qu'elle a tournés pour First National (*Daddy-long-legs*, *The Hoodlum* et *Heart of the Hills*) lui ont rapporté, tous frais déduits, quelque chose comme 750.000 dollars.

Douglas Fairbanks, qui, lui, a déjà deux de ses films édités par les « Big Four », peut compter sur un profit à peu près égal.

Ont aussi leurs propres compagnies productrices : William Hart, Anita Stewart et Norma Talmadge.

Hart est l'un de ceux qui ont amélioré le plus rapidement leur situation au point de vue financier. De janvier 1918 à décembre 1919 il a produit dix-huit bandes, qui, en bloc lui ont rapporté 900.000 dollars environ. Et cependant, il y a quatre ans, le salaire de William Hart était des plus ordinaires, ne s'élevant guère à plus de 15.000 dollars par an.

Les salaires de Norma Talmadge et Anita Stewart sont réputés s'être élevés, pour l'année dernière, à environ 500.000 dollars.

Sessue Hayakawa, Clara Kimball Young, Fatty Arbuckle, Frank Keenan ont leurs propres compagnies productrices et, bien qu'il

ON DEMANDE, pour travail de bureau, jeune bonne ou jeune fille présentée par ses parents. S'adresser (l'après-midi) à l'Académie du Cinéma, 7, rue du 29-Juillet, Paris.

soit difficile de l'évaluer, on peut estimer leur gain annuel à 250.000 dollars environ.

Pour revenir aux artistes ne touchant qu'un fixe, sans part aux bénéfices réalisés sur l'exploitation de leurs films, il faut citer en tête Alla Nazimova.

Chaque semaine, Alla Nazimova touche à la caisse de la Metro 13.000 dollars. Son contrat lui accorde 65.000 dollars par film où elle paraît. Il y a une limite de temps pour la réalisation de chaque film : cinq semaines, et une pénalité est prévue pour chaque journée en sus de ce délai ; mais la Compagnie remboursant cette pénalité à l'artiste, d'après les termes du contrat, c'est bien sur 13.000 dollars qu'elle peut compter tous les samedis. Disons aussi qu'il y a une petite somme supplémentaire de mille dollars pour chaque paiement hebdomadaire, cette dernière somme constituant le salaire de M. Nazimova, c'est-à-dire Charles Bryant, qui est « leading-man » de son épouse.

Les chèques hebdomadaires d'Elsie Ferguson et de Geraldine Farrar sont actuellement de 10.000 dollars.

Ensuite vient une longue suite de « stars » dont le salaire hebdomadaire va de 5.000 dollars à 10.000. Comprendons-y Theda Bara, Marguerite Clark, Pearl White, Pauline Frederick, Mabel Normand, Viola Dana, Mary Miles Minter, William Farnum, Constance Talmadge, Wallace Reid, Alice Brady, Madge Kennedy, Florence Reed, Bryant Washburn, Lillian Gish, Dorothy Phillips, Dorothy Gish, Mildred Harris-Chaplin, Tom Mix, Bessie Love, Jack Pickford, William Russell, Earle Williams, etc., etc.

Deux « stars » de première grandeur pourtant, dont le salaire est faussé par suite d'un engagement remontant à une date assez ancienne, sont Charles Ray, dont le contrat avec Ince-Paramount vient d'expirer, et Mae Marsh.

Il y a, enfin, les partenaires des « stars » — masculins et féminins. — dont les salaires les plus élevés sont de 750 dollars par semaine, environ. Exemple : Thomas Meighan, Owen Moore, Eugene O'Brien, Lew Cody, Elliott Dexter, Milton Sills, Jack Holt, Frank Mills, Robert Harron, Jack Mulhall, et beaucoup d'autres jeunes hommes. Jane Novak, Eileen Percy, Katherine Mac Donald, Doris May, Helene Chadwick, Ann Little, Florence Vidor, Louise Lovely, Jewel Carmen, etc., etc., pour les « leading ladies ».

Ensuite viennent les rôles de composition. Et finalement les milliers et les milliers de figurants, qui ont beaucoup d'espoir et quelques dollars par-ci par-là.....

Pour l'importance des salaires, il faut citer ensuite les artistes italiens, qui touchent certainement les sommes les plus élevées qui soient payées aux artistes du continent. Mais évidemment on reste loin au-dessous de l'Amérique, à ce point de vue.

Il faudrait ensuite parler des salaires des étoiles scandinaves, allemandes et anglaises. Enfin vient la France. Les engagements pour une année ou plus sont rares. Cependant, rappelons que Mathot est lié aux Établissements Pathé, et que les conditions de son contrat en font l'artiste le plus payé du cinéma français.

Suzanne Grandais, qui fut l'une de nos premières « étoiles », signa, avant la guerre, son premier contrat, avec la Société Eclipse. En 1919, le dernier film de ce contrat étant achevé, elle signait avec Phocéa, pour une série de six films, au salaire total de 120.000 francs.

Engagés aussi pour un temps assez long : Jaque-Catelain et Marcelle Pradot, avec les Établissements Gaumont ; Séverin-Mars, avec les Films André Legrand ; Signoret avec le Film d'Art, ainsi qu'Andrée Brabant. La S.C.A.G.L. a elle aussi ses artistes, mais les salaires ne sont pas importants au point d'être mentionnés ici.

Et c'est à peu près tout. Les autres sont engagés pour un film ou deux.

LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

Du 20 au 26 Mai :

GIGOLETTE

Troisième chapitre: *Les Dessous de Paris*

Lina Valbreuse Maud Gipsy
Vicomte de Maupertuis Pierre Stephen
Zélie Vauquelin Séphora Mossé
Charles Arnaud Georges Colin
Jacques Bernay Paul Guidé
Marie (Pâlotte) Elaine Vernon
G. de Margemont Ch. de Rochefort
Blanche, sa femme Andrée Lyonel

ROSE MESSAGÈRE

(Should a woman tell?)

tiré d'un drame populaire par Finis Fox et réalisé par John E. Ince.

Film Metro 1919. Edition Phocéa
Gloria Maxon Alice Lake
Albert Tuley Jack Mulhall
Maxon Frank Currier
Morton Seggwick Jack Gilbert

Palais des Fêtes, Select, Royal Wagram.
— Nous apprenons en dernière heure que ce film ne sortira que le 10 juin.

LES NAUFRAGES DU SORT

composé et réalisé par R. de Châteleux
Interprètes : Germaine Dermoz, Minia Grey, Thérèse Vasseur, Janvier, Jean Lord, Fouché et Barardi.

Salle Marivaux, Madeleine Cinéma, Colisée.

LA PUISSANCE DU REMORDS

Production anglaise de la Stoll-Film
Éditée par Select Pictures

TROIS MARIS POUR UNE FEMME
(Three men and a girl)

tiré du roman de E. C. Carpenter : *Three Bears* et réalisé par Marshall Neilan
Production Paramount 1918.

Edition Gaumont
Sylvia Weston Marguerite Clark
Kent Richard Barthelmess
Vanneman Percy Marmont
Docteur Forsyth Jérôme Patrick

Gaumont-Théâtre, Lutetia, Saint-Marcel, Palladium.

WILLIAM RUSSELL

dans : *Jack Médecin malgré lui*
(*Salle Marivaux.*)

H. B. WALTHALL

dans : *Le Vengeur*

HARRY MOREY

et Agnès Ayres
dans : *L'Impossible avec*

HAROLD LLOYD

et Mildred Davis
dans : « *Lui* » chez les cowboys

ROSCOE ARBUCKLE

et Molly Malone
dans : *Le Salut de Fatty*

DANDY

dans : *Dandy tient la bonne place*

Du 27 Mai au 2 Juin :

GIGOLETTE

Quatrième chapitre : *Rédemption*
Jean Vauquelin. Camille Bert.

UN DRAME SOUS NAPOLEON

tiré du roman de Conan Doyle : *Oncle Bernac* et réalisé par Gérard Bourgeois.
Film Eclair. Edition Eclair.
Louis de Laval Rex Davis
L'oncle Bernac Chaumont
Sibylle Bernac Jeanne Rouer
Impératrice Joséphine Zanie Miéris
Napoléon Drain
Eugénie de Choiseul Francine Mussey
Jeanne Portel Nadette Darson
Général Savary Rensy
Lieutenant Gérard Cabanel
Toussac Zellas
Lucien Lesage Almette

ALICE LAKE

dans la *Rose Messagère*

Le duc de Choiseul Gildès
John Fairley Pierre Delmonde
Talleyrand Paul Jorge
Simpson Volbert

Aubert-Palace, Aubert, Demours, Mozart, Barbès.

ORGUE A TUYAUX

jouant seul ou à mains
PIANOS ET PIANOLAS

Occasions réelles
MANCER, pianos, à Dijon.

COURS GRATUITS
ROCHE (100)
(35^e année : subventionnée par le Ministère de l'Instruction Publique)
C i n é m a
T r a g é d i e
C o m é d i e
C h a n t
10, Rue Jacquemont, PARIS (18^e)
(Nord-Sud : La Farche)

LILI-VERTU

composé par Félix Léonnec
et réalisé par Daniel Bompard

Lili-Vertu Huguette Duflos
Comtesse de Vermont Numès
Georges Lecas Jean Devalde
Charles Meunier Schutz

LA PARURE

d'après la nouvelle de G. de Maupassant
Idéal-Film. Edition A. G. C.

Salle Marivaux, Colisée, Madeleine.

LA PETITE CHATELAINE

(Wee lady Betty)

Film Triangle 1916. Edition Goitsenhoven

Betty Bessie Love
Roger O'Reilly Frank Borzage
Fergus Mac Clusky Charles French
O'Reilly père Walt. Whitman
Mrs O'Reilly Aggie Herring

OLIVE THOMAS

dans : *Héritière d'un jour*

WILLIAM DUNCAN

dans : *Le Fortin 44*

ETHEL CLAYTON

dans : *Sur la route*

FRED STONE

dans : *La Prote pour l'ombre*

HOPE HAMPTON

dans : *Une Salomé moderne*

FRANK KEENAN

dans : *L'Homme Fort*

ALBERT RAY

et ELINOR FAIR
dans : *Le Porte-Veine*

UNE ÉTOILE

Comédie Mack-Sennett. Edition Gaumont

LA CHASSE AUX 1.000 LIONS

Comédie Century-Universal.
Edition Eclipse

L'AHURISSANT CONCIERGE

Comédie Sunshine-Fox. Edition Fox

JIMMY AUBREY

dans : *Fridolin déménageur*

AL. SAINT-JOHN

dans : *Picratt jockey*

PRINCE-RIGADIN

dans : *Une poule chez les coqs*

De tous les « genres » auxquels appartiennent les films que nous voyons se dérouler à l'écran, c'est évidemment le genre comique qui prête le plus à la critique ; et cependant c'est celui qui, depuis l'invention du cinéma, a le plus vite progressé.

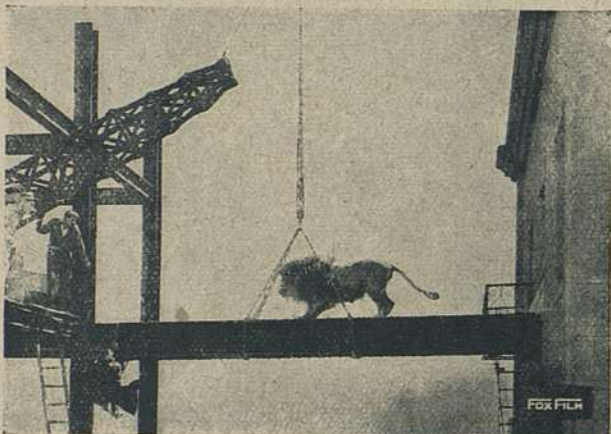
On désire rire ; on ne désire pas pleurer, il en va de même pour les spectacles que pour l'existence. On désire rire et on ne rit que difficilement ; on ne désire pas pleurer et l'on s'émue à la moindre occasion. C'est un fait.

On peut donc resservir la même situation dramatique cent fois et obtenir le même résultat ; on ne peut présenter les mêmes « ficelles » burlesques qu'un tout petit nombre de fois. C'est que le rire est entièrement intellectuel, alors que l'émotion est purement instinctive.

Toute l'évolution du drame cinématographique a donc consisté à devenir — de verbeux et emphatique qu'il était à l'origine — visuel et basé sur quantité d'observations justes ; alors que l'évolution du rire cinématographique a consisté en une orientation chaque jour plus précise, plus complète vers le réel et l'exploitation de « situations » en opposition avec le fantastique et l'arbitraire des premiers temps.

Les films comiques de jadis recouraient à des moyens purement physiques ; ce n'étaient que chutes, coups, poursuites, et, à lui seul, le mouvement endiablé des gens et des choses qu'on y voyait suffisait à égayer bruyamment les premiers spectateurs des salles de cinéma.

A un public qui devenait plus difficile, on présentait peu à peu



l'évolution du comique visuel

l'application de quelques nouvelles idées ; le jour où, par exemple, on fit usage du contraste en mettant dans des situations grotesques des personnages d'aspect sérieux et non plus des fantoches, on fit un grand pas en avant.

Le jour où on eut recours, en outre, à la surprise, on progressa encore sérieusement ; trouvaille dont on doubla bientôt

Tout en n'exposant que des situations purement visuelles, il fallait trouver des moyens plus fins, plus profondément observés de déclencher le rire toujours désiré et de plus en plus difficile à obtenir.

Alors, plus de fantoches sans vie, mais des êtres humains à peine caricaturés ; plus de chutes, plus de poursuites plus ou



Quelques-unes des Basling-girls des Comédies Sunshine-Fox

l'effet en mettant le public dans la confiance, car alors on donna aux assistants deux occasions de rire, celle qui suit la surprise proprement dite, et celui que déclenche l'anticipation d'une déconvenue chez le personnage qui va être victime de la surprise.

Mais tout cela restait assez grossier ; et sous peine de faillite, on dut chercher de nouvelles améliorations.

moins ingénieuses, mais des conflits humoristiques d'ordre essentiellement mental.

C'est à l'aurore de cette nouvelle orientation du film comique que nous assistons présentement.

Si l'on veut un exemple vivant de toute cette évolution, rien de plus aisé. Qu'on étudie la carrière de Charles Chaplin, son évolution incessante dans le moyen d'obtenir le rire.

Charles Chaplin à la Compagnie Keystone, de 1913 à 1915,

c'est le rire des chutes et des poursuites ; dès 1915 son personnage de vagabond très digne, c'est déjà une application du principe de contraste. De 1916 à 1918, avec les séries Essanay et Mutual, c'est, en outre, le comique ingénieux des situations. Depuis 1918, outre tout ce qui précède, c'est, avec *Une vie de chien*, *Charlot soldat* et *Une idylle aux champs*, le comique cohérent qui nous narre un récit visuel bien équilibré. Enfin avec son tout récent film en cinq parties, *Le Gosse* (The Kid), c'est le récit humoristique, satirique, sentimental vers lequel l'évolution du comique visuel tend de plus en plus.

Mais, à présent, l'on s'aperçoit qu'il est une chose qu'il faut modifier également ; c'est le mot : comique.

Sous peine de ne refléter qu'une infime partie de la vie qu'il prétend peindre le récit visuel ne peut se cantonner dans l'exposition des scènes burlesques — non plus d'ailleurs que dans celle de scènes dramatiques. De plus en plus on va vers un rapprochement, presque une fusion des scènes d'émotion et des scènes de rire ; cette fusion des deux genres donnera le seul spectacle shakespearien et moliéresque — alternance de joie et de tristesse, le seul qui s'inspire réellement de la vie.

Charles Chaplin — l'histoire de sa carrière nous le montre — donnera certainement l'un des premiers spécimens de ce spectacle shakespearien et moliéresque — alternance de joie et d'émotion — que sera le spectacle qu'applaudiront les spectateurs de demain ; car ce spectacle sera fait d'une seule composition visuelle et non plus, comme à présent encore, une salade de drame, de voyages et de bouffonnerie successifs... et tous respectivement incomplets.

P. H.



N° 1. CHARLES CHAPLIN. — (Ce numéro est épuisé.)
N° 2. PEARL WHITE. (Ce numéro est épuisé.)
N° 3. RUTH ROLAND.
N° 4. RENE NAVARRE.
N° 5. CHARLES CHAPLIN (*ses théories sur l'art de faire rire*). — (Ce numéro est épuisé.)
N° 6. MARIE OSBORNE.
N° 7. DOUGLAS FAIRBANKS. (Ce numéro est épuisé.)
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 (numéro épuisé).
N° 14. RENE CRESTE.
N° 15. CHARLIE CHAPLIN (*comment il fait ses films*).

RÉPONSES AUX QUESTIONS

Fervent du cinéma. — Arnold Daly, dans le rôle de Michel Epervans de *Quand on aime*.
Martin. — Mary Miles est charmante ; c'est là le plus clair de son talent. — Mme Jalabert dans le rôle de Mme Lefranc, dans *L'Essor*. — Non, vous faites erreur, je n'ai pas encore vingt-huit ans, je suis célibataire et je n'ai pas très bon caractère... Quand vous avez le cafard, allez donc voir un film de Douglas Fairbanks ; et n'allez voir un ciné-roman que quand vous êtes déjà passablement abruti. Un peu plus, un peu moins...

Douglas. — *Cœurs Domples*, avec Vivian Martin, est un film Paramount. — *Mariage d'Argent*, avec Rubye de Remer est un film Phoenix-World. — *Johnny, get your gun* (Le Remplaçant) ; *Under the top* (La proie pour l'ombre). — *L'Exilée*, avec Elsie Ferguson, c'est *A society exile*. — Pour le reste, c'est exact. — *Maggie Pepper* (Maggie la demoiselle de magasin) ; *A sporting chance* (Sur la route). — Lucy Cotton. — *Les prétendants de Lucie* (A temperamental wife) ; *Le coup d'encensoir* (Who cares ?). — *Le secret de Dolly* (The secret of the storm country). — *La Mélodie brisée* (The broken melody) ; *La Maison de la douleur* (Sealed Hearts). — Les films dont vous parlez sont en effet interprétés par Wallace Reid, mais leurs titres américains ne me sont pas connus.

Berichonne. — Huguette Duflos doit avoir une trentaine d'années ; son mari, Raphaël Duflos, doit être aux alentours de la cinquantaine.
Wild Flower. — Ivor Novello — car c'est sans doute de cet artiste que vous voulez parler — tourne actuellement en Angleterre ; doit retourner aux Films Mercanton avant peu pour y incarner l'un des principaux rôles des *Jardins de Murcie*, avec Raquel Mellen, la grande artiste espagnole.

A. B. — Oui, c'est une femme qui joue le rôle de Lorenzaccio dans le film italien tiré de l'œuvre de Musset.

Printemps parfumé. — Même réponse qu'à *Miss Ter*.

Arsénelle. — Mahlon Hamilton est Papa-longues-jambes dans ce film. — Thomas Holding est le partenaire de Jane Grey dans *L'Auberge du signe du loup*. — *Le Comte de Monte-Cristo* a été tourné pendant la guerre, en effet. — Léon Mathot est marié, mais n'a pas d'enfants.

George White. — Il est à peu près impossible de placer un scénario, même bon, chez un de nos producteurs. — En quoi trouvez-vous défectueux l'usage du « souvenir » ? — Ne comptez pas recevoir de photos de ces artistes français, si peu soucieux d'intéresser le public à elles — nous en savons quelque chose...

Reine et V. — Voir les adresses de ces artistes américaines dans le numéro 41. — Inutile de joindre un mandat à votre lettre.

Vive l'art muet. — Gunnar Tolnaës et Lily Jacobson dans *La Favorite du Maharajah*, film hindou.

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

Premier prix de travéridie

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

CINÉ POUR TOUS

A RUBLIÉ :

N° 16. MAX LINDER.
N° 17. VIVIAN MARTIN.
N° 18. CHARLES RAY.

Nous disposons encore de quelques collections reliées — du n° 1 au n° 55 (sauf les n° 24 et 25, complètement épuisés) — que nous pouvons vous adresser contre mandat de trente francs adressé à P. Henry, 26 bis, rue Traversière, Paris, XII^e.

entre nous

POSÉES PAR
NOS LECTEURS

dou tourné au Danemark. — Lillian Gish est née en 1896, à Springfield (Ohio) ; célibataire. — Personnellement, je mets Francesca Bertini et Pina Menichelli au même plan, au même arrièr-plan...

Sisters three. — Pearl White n'est pas venue à Paris pour tourner, mais pour se reposer. — Louise Glaum tourne pour l'Associated Producers. — En effet *Expiation* est un excellent film, l'un des meilleurs où ait paru Louise Glaum ; édition vers le milieu de juin.

Le Discobole. — Trop long à expliquer ici ; il seze le Cinéma d'H. Diamant-Berger (Edition Renaissance du Livre, 76, boul. St-Michel, Paris).
Betty. — Sandra Milovanoff, Studio Gaumont, 53, rue de la Villette, Paris (19^e).

Un lecteur. — Olinda Mano : même adresse.
Cinépaté. — N'ayant pas vu jouer cette comédie, je ne puis vous renseigner. — Bert Lytell a tourné récemment *Jimmy le Mystérieux* ; la version antérieure, interprétée par R. Warwick, date de 1915. — Peu de films en valent la peine, hélas.

Josette. — Somme toute, il n'y a pas grand chose à dire de S. de Pedrelli ; il a encore trop peu tourné pour qu'on puisse émettre une opinion sur son compte ; *Ames de fous*. *La Sultane de l'Amour* et *Tristan et Yseult* constituant toute sa carrière, jusqu'à présent. — Evidemment, on a tort de vouloir faire jouer à France Dhélia des rôles d'ingénues. C'est pourquoi il y a de fortes chances pour que dans son prochain film où elle a un rôle très différent, elle plaise davantage.

Le Rat. — Harry Pilcer est américain. — Oui, Wheeler Oakman et sa femme Priscilla Dean, dans *La Vierge de Stamboul*. — Mlle Josette ma femme est un film américain interprété par Ann Murdock.

Atadé. — Vous verrez *Mathias Sandorf* bientôt, l'Union-Eclair l'éditera aussitôt *L'Homme aux 3 masques* achevé. — Vous verrez à nouveau Norma Talmadge sous peu, dans un de ses meilleurs films, *Panthéa*.

Miss Ter. — La maison Pathé semble s'être fait un devoir de n'éditer les films de la S.C.A. G.L., que lorsque leur technique — déjà rien moins que révolutionnaire — a tout à fait vieilli. — C'est ainsi que plusieurs films d'Antoine, de Krauss, de Jean Kemm et autres attendent depuis deux ans et même davantage. Pourquoi ? — June Cronwall dans *Quand l'amour commande*, avec Lars Hanson.

Oko-Sen. — Cette série de documentaires, *Les Couilles du cinéma*, a été tournée en 1919.

Fox-Trot. — Les films américains sont édités en France, Belgique, Suisse avec un retard de dix-sept mois à cinq ans. — Depuis *Le Téméraire*, Tom Mix a certainement tourné une douzaine de films. — Miles Sergyl et Dermoz dans *Fanny Lear*, avec G. Signoret. Ces deux premières sont avant tout des actrices de théâtre et ne tournent qu'assez rarement.

Jim Gleeson. — Juanita Hansen, Pathé Studios, 1, Congress Street, Jersey-City (N.Y.), U.S.A.
Aurore. — Blanche Montel, que vous avez pu voir auparavant dans *Barrabas*, est l'interprète du rôle de Blanche dans *Les deux gaminés* ; fait parfois du théâtre sous le nom de Blanca Monte. Adresse dans le n° 40.

William F. — Walsh a maintenant terminé son contrat avec la Fox-Film ; mais il y a encore une douzaine de films de cet artiste à éditer en France.

Jeannette S. F. — Tom Carrigan interprète le rôle du jeune homme dans *La Princesse Sourire*. — William Farnum est actuellement en Italie, où il tourne les extérieurs de son prochain film : *Virgile*.

S. de Saint-Paneras. — Les premières productions américaines datent de plus de vingt ans. Les films tournés par Chaplin et Fatty en 1914 sous la direction de Mack-Sennett ont paru en France pour la première fois en 1916 ou 17.

C. de Londres. — Tout cela est encore trop incertain ; nous y reviendrons au moment voulu.

W. N. — Les éditeurs de films n'annoncent leurs films qu'environ un mois à l'avance ; impossible donc de vous renseigner. — Les films déjà tournés par Fairbanks et par Mary Pickford pour leur association avec Griffith et Chaplin seront sans doute édités ici l'automne ou l'hiver prochain.

Lillette. — Je ne puis malheureusement pas vous renseigner.

Culy. — Il est certain que les films de MM. de Marsan-Maudru et Gaston Roudès plaisent en général à la masse ; mais de là à dire que leurs productions méritent qu'on s'y arrête, non.

Hardy. — Ainsi Pathé-Consortium-Cinéma ne sait pas lui-même quand *A day's pleasure* de Chaplin sera édité ici, alors que ce film a été édité par ses soins en Belgique. Quelle maison bien organisée ! — Soyez bien persuadé que Chaplin ne peut guère lire qu'une toute petite partie des lettres qu'on lui adresse.

Germanie. — Dans *Révolution*, le partenaire de Nazimova était son mari Charles Bryant ; l'apache c'était Syn de Condé. — Ne comptez pas recevoir cette photo avant plusieurs semaines, un ou deux mois même, peut-être.

Oh ! là là wee-wee. — Non, on peut dire, à présent que le mariage prochain de Hart avec Jane Novak est parfaitement exact. — Monroë Salisbury, qui pourrait bien être le successeur de Hart si ce dernier renonce au cinéma, tourne toujours. Il est à présent son propre maître et vient de terminer *The Barbarian*, en compagnie

N° 19. EDNA PURVIANCH (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 ». (Ce numéro est épuisé.)
N° 26. ALLA NAZIMOVA. (Numéro épuisé.)
N° 27. Los Angeles, capitale du film américain, article de Mrs Fannie Ward.
N° 28. HOUDINI.
N° 29. DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.
N° 30. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).
N° 31. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE.
N° 32. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 33. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE.

N° 34. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 35. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 36. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 37. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 38. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 39. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 40. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 41. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 42. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 43. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 44. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 45. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 46. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 47. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 48. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 49. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 50. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 51. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 52. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 53. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 54. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 55. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 56. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 57. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 58. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 59. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 60. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 61. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 62. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 63. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 64. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 65. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 66. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 67. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 68. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 69. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 70. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 71. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 72. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 73. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 74. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 75. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 76. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 77. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 78. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 79. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 80. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 81. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 82. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 83. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 84. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 85. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 86. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 87. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 88. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

N° 89. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE. (Adresses des artistes français).

de Jane Novak, précisément. — De divers côtés on me fait part de ce que Sessue Hayakawa envoie à présent sa photo à celles de ses admiratrices qui la lui demandent. — Non, pour le moment, je n'ai aucune « star » préférée.

Joyce. — Il est peu probable que nous revoyions Harold Lockwood dans d'autres films. — Le partenaire de Bessie Love dans *Georgette et son chauffeur* est Alan Forrest, qu'on a vu dans la plupart des films de Mary Miles Minter. — Tom Carrigan dans *La Fille du « Fayou »*, avec Pearl White.

Jackie. — Voyez la réponse faite plus haut à *Discobole*.

Mauricette. — Lars Hanson, care of Svensk Film Industrie, 19, Kungsgatan, Stockholm (Suède).

Sin-é-Mah. — Mettons quelque chose comme quatre mille pour le monde entier, les Etats-Unis comptant pour près de la moitié.

Rave. — Douglas Fairbanks tourne environ trois films par an ; chaque film lui laissant un bénéfice de deux cent cinquante mille dollars environ, il gagne à peu près 750.000 dollars par an ; c'est-à-dire, au taux normal du change, 3 millions 750.000 francs. — Cette artiste a cinquante trois ans.

Didy. — Charles Chaplin est né à Brixton, près de Londres, en 1889. — Vous reverrez bientôt Clara K. Young dans *La Femme Sauvage*. — Le numéro 21 n'est pas épuisé.

Willy R. — Article sur Olive Thomas dans le numéro 49.

Ariane. — Séphora Mossé étant une artiste de théâtre, je ne puis vous renseigner. — Sylviane Dumont débute dans *Fleur des Neiges*. Adresse : 83, cours Pierre-Puget, Marseille.

Edith Rishop. — Les réclamations contre les mutilations que les exploitants font subir aux films sont inutiles ; ce n'est pas à l'assassin qu'on s'adresse pour obtenir justice...

M. G. 23. — Non, le scénario en question n'est pas un résumé, puisque chaque vision est complètement décrite. — Voyez l'article « où placer vos scénarios » dans le n° 62. — En Amérique on paie un scénario non « découpé » 500 dollars au moins. En France on octroie généreusement cinq cents francs à l'auteur d'un scénario, entièrement « découpé ». Et encore cela n'arrive-t-il que bien rarement.

Micky, P. Suzy. — Photo de Pierre Boiville, dans le numéro 58.

Admirateur de Ginette. — Je n'en sais rien.

Dark Eyes. — J'admire beaucoup Mary Pickford moi aussi ; mais cela ne m'empêche pas d'apprécier à sa juste valeur, très grande et très réelle, également, Norma Talmadge. Il est d'ailleurs impossible d'établir une comparaison entre ces deux « stars » de physique comme de genre très différents.

Teza Tex. — Lisez la biographie de Tom Mix dans le numéro 58.

Satan. — Faites cette demande au directeur du studio ; adresses des studios dans le numéro 62.

Poppy. — Pathé a encore à éditer un film avec June Caprice et Creighton Hale : *Oh, Boy !* — Aucun lien de parenté entre Margarita et George Fisher.

Un lecteur de Gand. — Ces numéros sont épuisés.

Ukrainienne. — Votre lettre à Priscilla Dean parviendra. — Roger Karl, un acteur du Théâtre de Paris, était Nolf dans *L'Homme du Large*. — Vous le reverrez dans le prochain film de Léon Poirier : *Le Voile déchiré*.

Ettolte Hoc. — Pour ma part, j'ai beaucoup aimé *L'Homme qui vendit son âme au diable*. Le nom de son jeune metteur en scène, Pierre Caron, est à retenir. Peut-être l'automne ou l'hiver prochain nous donnera-t-il un second film, si toutefois son mauvais état de santé actuel — qui l'a rendu à la vie civile — s'améliore, ce que tous les cinéphiles de France espèrent avec nous.

P. Brussel. — Si votre lettre n'arrive pas à destination, vous le saurez certainement, car la poste américaine retourne toujours les lettres qui ne peuvent être remises à leurs destinataires.

Gabriel de Gravone informe ceux de nos lec-

teurs qui lui ont demandé une photo, et envoyé des timbres à cet effet, que bonne note est prise de leur requête, à laquelle il donnera satisfaction dès qu'il aura les photos nécessaires à sa disposition.

Colimaçon. — Alan Forrest dans *Georgette et son chauffeur*, avec Bessie Love et Betty Blythe. — Pour le reste, je ne puis vous renseigner.

Lucie B. — Rubye de Remer, dans *Mariage d'Argent*. — Marie Osborne est née en 1911. — Renée Bjorling a un peu plus de vingt ans.

Tom Loug. T. — Non, le Far-West a bien changé. — Mais, il y a seulement une vingtaine d'années, il n'en allait pas de même. — Ce sabotage des films dans certaines salles de Marseille est réellement inimaginable ; ce qui m'étonne le plus, c'est que le public ne proteste pas.

..... — La plupart des artistes américains envoient gratuitement leur photo ; adresses dans le numéro 41.

AARlette. — Demandez-nous ces anciens numéros directement, en joignant 0 fr. 50 par numéro demandé. — Margarita Fisher est divorcée. — Jack Mower ne tourne plus avec elle.

Bruxelloise. — Même réponse.

Pierrot. — Sandra Milovanoff a dépassé la vingtaine ; mariée ; s'appelle en réalité Mme de Meek. — Je ne pense pas que cette artiste soit liée par un contrat ni bien important ni bien long avec les Etablissements Gaumont.

Mariette. — Ruth Roland est divorcée. Tourne toujours pour Pathé-Exchange ; deux cinéromans d'aventures par an.

Azurée. — *L'Homme aux 3 masques* a été tourné à Nice, intérieurs comme extérieurs. — Régina Badet que vous avez vue dans *Maître Evora* — un bien mauvais film, soit dit en passant — n'avait pas tourné depuis 1914. Son physique la désigne maintenant très nettement pour les rôles de mères.

Pervenche. — Je ne pense pas que William Hart songe à venir à Paris. — Musidora a tourné l'été dernier *Pour Don Carlos*, qui paraîtra sans doute l'automne prochain. — Irène Castle ne tourne pas actuellement.

Cœur de Lilas. — Outre *Le Secret de l'Or*, Eileen Percy a tourné en compagnie de Douglas Fairbanks *L'île du Salut*, *La Revanche*, *Le sauveur du Ranch* et *Douglas dans la lune* ; avec

Mme Renée Carl, qui avait dû confier momentanément à ses collaborateurs la direction de son école d'interprétation cinématographique, l'Académie du Cinéma (7, rue du 29-Juillet, Paris), en raison de l'engagement qui la liait avec M. Chaillot, pour la création d'un des principaux rôles de *Rose de Nice*, vient de rentrer de la Côte d'Azur et reprend dès maintenant la direction de son cours.

Nous aurons bientôt l'occasion de juger à l'écran quelques-unes de ses élèves : Mlle Francine Mussey, entre autres, que l'on va voir à nouveau dans un grand film de G. Bourgeois : *Un drame sous Napoléon* ; Mlle Jacquemin, très admirée dans un film que l'on vient de présenter aux cinématographistes. De plus, une autre élève de Mme Carl vient de signer avec une importante maison d'édition un brillant contrat.

Citons enfin M. Jean Valory, dont M. Jean Durand a utilisé les dons d'élégance et les qualités dramatiques dans son dernier film. En outre, le jeune artiste va créer bientôt, dans un second film, un personnage également important qui révélera toute l'étendue de son souple talent.

Rappelons que Mme Carl se tient toujours à la disposition de ceux et celles qui souhaitent être renseignés sur tel ou tel point relatif à l'interprétation cinématographique.

Ecrire : G. DROMAZ, 1, rue Franklin, Paris (16^e)

CONDITIONS AVANTAGEUSES

Certificat de capacité professionnelle délivré en fin de cours après passage au poste double en exploitation.

COURS DE PROJECTION

par Chef-Opérateur dans Etablissement Parisien

Cours de 5 à 7, le

William S. Hart

Nous avons déjà publié en détail la biographie de William Hart (numéro 44) ; nous ne reviendrons donc pas sur ce point. Nous nous attacherons plus particulièrement à retracer les débuts au cinéma de l'artiste, à donner un aperçu de ses méthodes de travail et à raconter quelques anecdotes relatives à la réalisation souvent pleine d'imprévu de ses films.

Comment William Hart a débuté au cinéma

C'était dans les derniers mois de 1913, William Hart, près de terminer une série de représentations théâtrales, se trouvait à Cleveland (Ohio) et, par une après-midi pluvieuse, errait dans la ville quand il rencontra des camarades de sa troupe en pleine discussion sur la valeur d'un film de cow-boys qu'ils venaient de voir à un petit cinéma de l'endroit. Comme ils savaient que toute l'enfance de Hart s'était écoulée dans l'Ouest, ils le prirent pour juge et lui demandèrent donc d'aller lui aussi voir le film en question.

Hart profita des quelques heures qu'il avait encore à passer en ville avant la représentation et vit le film. Et, expert comme il l'était en la matière, il en vit immédiatement tous les défauts.

A cette époque où le cinéma était encore dans sa prime jeunesse, les compagnies tournaient beaucoup de petits films ; les plus grands avaient alors trois parties, quatre au plus et un programme comprenait toujours une dizaine de ces films.

Les films se composaient principalement de scènes de plein air. Les « intérieurs », tournés en plein air, se déroulaient sous une lumière crue ; les murs branlaient à chaque claquement de porte ; on retrouvait les mêmes meubles dans la demeure du shérif et dans celle du bandit... Hart constata tout cela avec un sourire... mais franchement le sourcil en se rendant compte de la fausseté des scènes qu'on représentait. Aucun souci de la réalité, pas plus dans le caractère des personnages que dans le cadre où ils paraissaient.

Hart sentit donc qu'il y avait réellement beaucoup à faire dans ce domaine qu'il avait jusqu'alors méprisé, comme c'était la coutume alors chez les gens de théâtre, en ce qui regardait le cinéma.

On comprend maintenant fort bien — quoique ses camarades d'alors en aient été longtemps abasourdis — que William Hart, à l'apogée d'une belle carrière théâtrale, ait passé brusquement au cinéma.

Hart vint donc, dans les premiers mois de 1914, s'installer en Californie. Il avait signé un contrat avec Thomas H. Ince, qui produisait alors les films Broncho de la New-York Motion-Picture Company.

On tournait alors intérieurs et extérieurs en plein air ; ce qu'on appelait alors « studio » consistait simplement en une grande plate-forme au-dessus de laquelle étaient tendus de grands velums destinés à tamiser les rayons du soleil, excessif pour l'éclairage des « intérieurs ».

C'est près de Los Angeles, en bordure de l'Océan Pacifique, au cañon de Santa-Inez, qu'était installé Thomas Ince.

Ce domaine, qui couvrait plus de 80 hectares, comprenait, outre les bureaux,

les logements du personnel et tout le matériel de la firme, mais aussi un véritable village du Far-West, avec ses « saloons », son temple, ses ranches, etc.

La plupart des principaux acteurs étaient venus des troupes théâtrales ; les cow-boys qui figuraient dans les films étaient de véritables cow-boys des environs ; et les Indiens étaient des Sioux véritables qu'on avait fait venir de la Réserve indienne de Pine Ridge (Dakota du Sud) ; ces derniers formaient un clan à part, vivant dans leur propre village et observant à leur aise toutes les lois et toutes les coutumes de leur race.

William Hart, qui avait beaucoup fréquenté les Indiens Sioux quand, tout jeune encore, il vivait avec ses parents dans le Dakota, était du nombre des très rares « visages-pâles » en qui les rouges avaient confiance. Il parlait leur dialecte et avait reçu d'eux le nom de Su-tah (Bon-cœur).

Le premier grand succès de Hart à l'écran du *The Bargain*, un drame de l'Ouest en cinq parties, qui fut tourné non à Santa-Inez, mais au Grand Canyon d'Arizona — où Fairbanks devait tourner trois ans plus tard *A modern Musketeer* (Douglas nouveau d'Artagnan). Et ce film qui ne coûta à son producteur que 2.000 dollars, lui en a rapporté vingt fois autant depuis lors.

Les jours que Hart passa à travailler dans ce site splendide lui permirent de se rendre compte plus que jamais qu'il avait bien embrassé la carrière pour laquelle il était fait ; que, bien loin des villes où sa carrière théâtrale l'avait emprisonné tant d'années, il se trouvait vraiment « at home » dans la sauvage splendeur des horizons dénudés.

Décidés à lui faire tourner désormais des films de l'importance de *The Bargain*, les directeurs de la N.-Y. Motion-Picture Company signèrent avec Hart un nouveau contrat

ses prochains films : Série Ince-Paramount (fin) :

The Poppy-girl's husband (édition prochaine sous le titre : *Loin du cœur*).

John Petticoats (non édité en France).

En octobre 1919, Hart quittait Thomas H. Ince et traitait directement avec la Paramount-Artercraft pour une série de neuf à fournir en l'espace de deux années.

Sept d'entre eux sont déjà parus aux Etats-Unis. Tirés de romans ou composés par Hart lui-même, ces scénarios ont été « découpés » pour l'écran et réalisés par Lambert Hillyer.

Sand, de Russell Boggs. (Partenaire : Mary Thurmann.)

The Toll-Gate, de W. S. Hart. (Partenaire : Anna Nilsson.)

The Cradle of courage, de Fred Bradbury. (Partenaire : Ann Little.)

The Testing Block, de W. S. Hart. (Partenaire : Eva Novak.)

O'Malley of the Mounted, de W. S. Hart. (Partenaire : Eva Novak.)

The Whistle, de May Wilmoth et O. Lyman. (Partenaire : Myrtle Stedmann.)

Traveling On, de W. S. Hart. (Partenaire : Viola Vale.)

Colorado, de W. S. Hart. (Partenaire : Jane Novak.)

aux termes desquels la « star » naissante recevrait hebdomadairement 125 dollars, et non plus 75 comme auparavant ; et à la réalisation de ses films on consacra non plus neuf jours comme au temps de ses drames en deux parties, mais cinq semaines.

Quelques incidents

En dépit des promesses de toutes sortes que Hart n'a jamais hésité à introduire dans ses films chaque fois que le scénario l'a demandé, jamais d'accident grave ne s'est produit, tant à ses collaborateurs qu'à lui-même. Car Hart déclare que c'a toujours été une règle absolue pour lui de ne point demander aux autres d'exécuter des exercices périlleux qu'il n'aurait pas pris sur lui de tenter.

Mais il se produit pourtant, lors de l'exécution de certaines scènes acrobatiques, des accidents que les spectateurs du film définitif ne voient pas mais qu'il n'en est pas moins curieux de connaître.

C'est ainsi que dans *La Révélation*, le film de William S. Hart paru l'an dernier, un accident qui aurait pu être mortel se produisit lors de la prise de vues d'une des scènes du commencement du film, où l'on voit Ice — rôle interprété par Hart — s'engager à cheval sur une étroite passerelle jetée entre les deux parois d'un « canyon ». C'est d'ailleurs cet épisode du film qui lui donna le titre qu'il porte en Amérique : *The Narrow Trail* (L'étroit passage), titre infiniment plus juste en l'occurrence que *La Révélation*, qui n'a que le mérite d'être plus « ronflant ».

Donc le scénario de *The Narrow Trail* exigeait que l'interprète du rôle d'Ice passât, à cheval, sur une sorte de tronc d'arbre mal dégrossi jeté en travers d'un « canyon » d'une profondeur de trente mètres. Comme cette pièce de bois était arrondie, la difficulté était grande.

Pinto — c'est le nom du poney de Hart — qui avait déjà accompli cet exploit une fois, devint nerveux quand il sentit qu'on allait lui demander un second effort, car le manuscrit de travail comportait la réalisation d'un premier plan du cavalier au milieu de la passerelle.

On recommença donc, mais cette fois Pinto g'issa hors de la poutre et Hart se trouva pris sous lui. Comme le cheval g'issait sur les pierres aiguës du rebord du précipice, ses pattes de devant ne se trouvaient guère à plus d'une dizaine de centimètres du visage de son cavalier, qui ne pouvait faire un mouvement. Si le cheval avait remué tant soit peu, la tête de Hart eut été écrasée ; mais l'intelligent animal resta immobile. L'aide arriva bientôt et Hart fut dégagé, sain et sauf.

Quand on examina Pinto, on découvrit sur son flanc de nombreuses blessures. Le brave animal avait supporté la douleur stoïquement, sachant qu'un mouvement de lui causerait infailliblement une grave blessure à son cavalier.

Pinto fut d'ailleurs aussitôt après mis au repos et n'a reparu devant l'appareil de prise de vues que tout dernièrement, dans le dernier film de William Hart : *Sand* ! où il joue encore un rôle important.

Les incidents qui surviennent au cours

de la réalisation d'un film ne sont toutefois pas toujours dramatiques ; ils peuvent aussi être amusants.

Témoins les difficultés que Hart rencontra quand il lui fallut jouer le rôle d'un loup de mer dans *Un forban* (Shark Monroë).

On sait que le public est toujours avide de nouveauté ; pour accéder à de nombreuses demandes, Hart se décida à quitter pour une fois le costume de cow-boy pour revêtir le suroît du marin.

« Mais, avoue lui-même Hart, je n'ai jamais été ce qu'on appelle un vrai marin. Et quand on dit que j'ai « joué » le rôle d'un capitaine de navire, on exagère terriblement ; je ne l'ai pas joué, je l'ai « souffert ».

« Nous louâmes donc, pour tourner les scènes maritimes, un navire marchand à San-Francisco, et fimes quelque 150 milles en mer. Naturellement, comme c'était à prévoir, je fus malade la plupart du temps et les scènes qu'on tourna avec moi eurent à être faites dans les brefs moments de répit que me laissait le mal de mer. Pour dire la vérité, jamais je ne me suis senti aussi indifférent au cinéma et à un rôle que durant tout le temps de cette traversée. Et quand on songe que, devant l'ap-

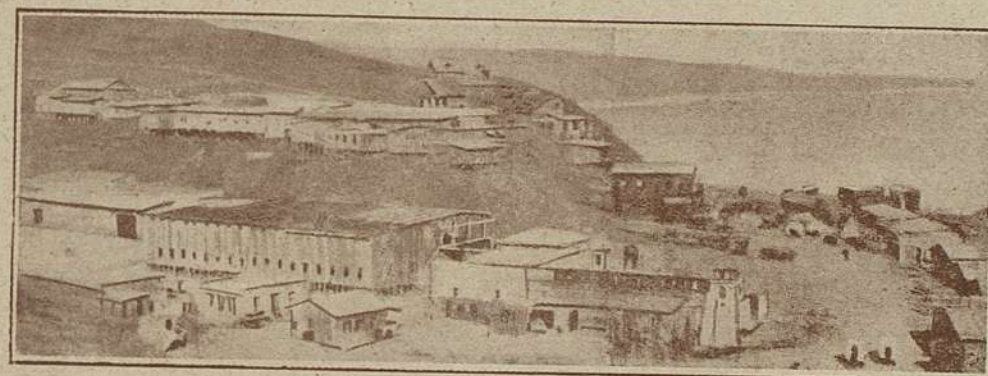
n'est l'exacte reproduction d'un incident réellement survenu jadis, aux temps héroïques du Far-West, les scènes qu'on y voit, prises séparément sont d'une scrupuleuse sincérité dans le détail. Les scénarios de Hart, s'ils sont le plus souvent l'œuvre de spécialistes de talent, ont été pour la plupart suggérés à leurs auteurs par l'étoile et revus soigneusement ensuite par lui. D'ailleurs, outre la connaissance approfondie que Hart a de la vie du Far-West, quantité de récits lui ont été faits qui fournissent la matière d'excellents scénarios. Mais, à présent que tout le temps désirable lui est accordé pour produire ses films, il a pu composer lui-même ses scénarios dans leurs grandes lignes, l'adaptation cinématographique et la réalisation étant confiées au jeune collaborateur technique de Hart, J. Lambert-Hillyer.

Pour l'exécution de chacune des scènes de ses films, Hart travaille avec le plus grand souci de l'exactitude. Et quoique le manuscrit de travail soit très complet et très nettement établi, il s'en écarte parfois quelque peu quand, entraîné par l'action, il songe à des possibilités auxquelles rien ne lui avait permis jusqu'alors de penser. Néanmoins la réalisation des films de



conférant avec son metteur en scène Lambert Hillyer, au sujet d'une scène à tourner

les anciens studios de Santa Inez, au canyon où William Hart a tourné ses premiers films sous la direction de Thomas H. Ince



à gauche les bâtiments de la direction, les loges et les réserves de matériel ; à droite le village cow-boy utilisé dans les films.

pareil de prise de vues, je devais figurer un rude marin, une vraie brute inaccessible à la pitié... »

Comment il travaille

Souvent on a demandé à William Hart comment il choisissait ses scénarios et si les scènes qu'on y voyait étaient véritablement inspirées de faits authentiques de la vie de l'Ouest, ou si tout n'y était que pure imagination.

La vérité est que, si aucun de ses films

à sa table de maquillage



Hart est assez rapide — ce qui est dû, très certainement, au fait qu'il incarne toujours le même type caractéristique et que l'âme même de Rio-Jim est pour ainsi dire passée en lui. Ainsi les répétitions prennent peu de temps — ses partenaires, qui sont presque toujours les mêmes, connaissant leur affaire presque autant que lui — et les scènes à refaire par la suite étant très rares.

Nous allons d'ailleurs montrer plus complètement comment se fait un film de William Hart en laissant la parole à l'étoile même, au sujet de l'histoire d'un de ses récents films, *Wagon Tracks* (La Caravane), qui est aussi l'un de ses meilleurs :

« La découverte de l'or en Californie, en 1849, fut l'aimant formidable qui attira des milliers de gens des villes comme des campagnes à travers les mortelles étendues du désert et les montagnes arides, le long des pistes à peine tracées de l'Ouest.

« Dans ma prime jeunesse, j'avais littéralement « dévoré » l'histoire de ces aventureux pionniers, qui, en compagnie de leur famille, n'avaient pas craint d'affronter les dangers et les privations de ce long voyage, dans leurs primitives carioles, et dans la suite je m'étais fait une idée aussi nette que possible de ce qu'avait pu être la vie de ceux qui s'étaient aventurés sur le parcours le plus connu, à cette époque, la piste de Santa-Fé.

« Partant de Saint-Louis (Missouri) cette grande route conduisait jusqu'à Westport-Landing, ce nœud de l'activité aurifère, auprès duquel s'est élevé depuis lors Kansas-City. J'avais eu de multiples en-

tretiens avec de vieilles gens qui se rappelaient encore tout ce qu'avait constitué pour les aventureux chercheurs d'or cet avant-poste de la civilisation qu'était alors Westport-Landing, perdu dans l'Ouest alors inexploré.

« Désireux de retracer dans un de mes films un épisode significatif de ce qu'avait été cette époque, de la vie qu'avaient vécu ces gens, mais n'ayant pas personnellement le loisir d'exécuter moi-même le scénario voulu dans tout son détail, je fis part de mes idées à C. Gardner-Sullivan, l'un des tout premiers scénaristes actuels, et bientôt nous commençâmes à prendre nos dispositions pour aller tourner en plein désert la plus grande partie des scènes de *Wagon Tracks* (La Caravane).

« Ainsi donc, à la veille de commencer à tourner ce film, je me promis de tendre tous mes efforts à en faire une peinture exacte de ce qu'avait été cette phase de l'histoire des Etats-Unis, quels que puissent être les sacrifices à consentir.

« Nous commençâmes par tourner sur place les scènes se déroulant à Westport Landing et Council Grove. Vingt-cinq carioles semblables à celles qu'utilisèrent alors les chercheurs d'or furent construites et l'on partit pour Victorville, aux confins du désert Mojave, où allaient être filmées les scènes les plus importantes, les plus difficiles aussi, à tous points de vue.

« Notre personnel ne s'élevait pas à moins de 300 personnes ; c'est-à-dire, les interprètes principaux, les figurants, mes collaborateurs techniques, les cow-boys chargés de veiller sur nos chevaux, nos mules et les bœufs d'attelage, et une cen-



taine d'Indiens qui avaient à figurer dans plusieurs scènes.

« Il fallut songer à loger à Victorville, pour une période de trois semaines, tout ce personnel ; tous les locaux vacants dans le village et les tentes que nous avions apportées, ne suffisant pas à loger tout notre monde, nous dûmes louer un wagon Pullmann que la compagnie locale de chemins de fer fit venir sur les lieux, et nous y logeâmes nos cent Indiens, car, chose curieuse, ils supportaient moins bien que nous la fraîcheur des nuits du désert Mojave.

« Nous élevâmes, en outre, une immense tente, une sorte de cirque démonta-

ble, dont nous fîmes notre quartier général. Nous y entreposâmes notre matériel photographique et électrique — car nous avions des scènes de nuit à tourner — ainsi que nos approvisionnements de bouche.

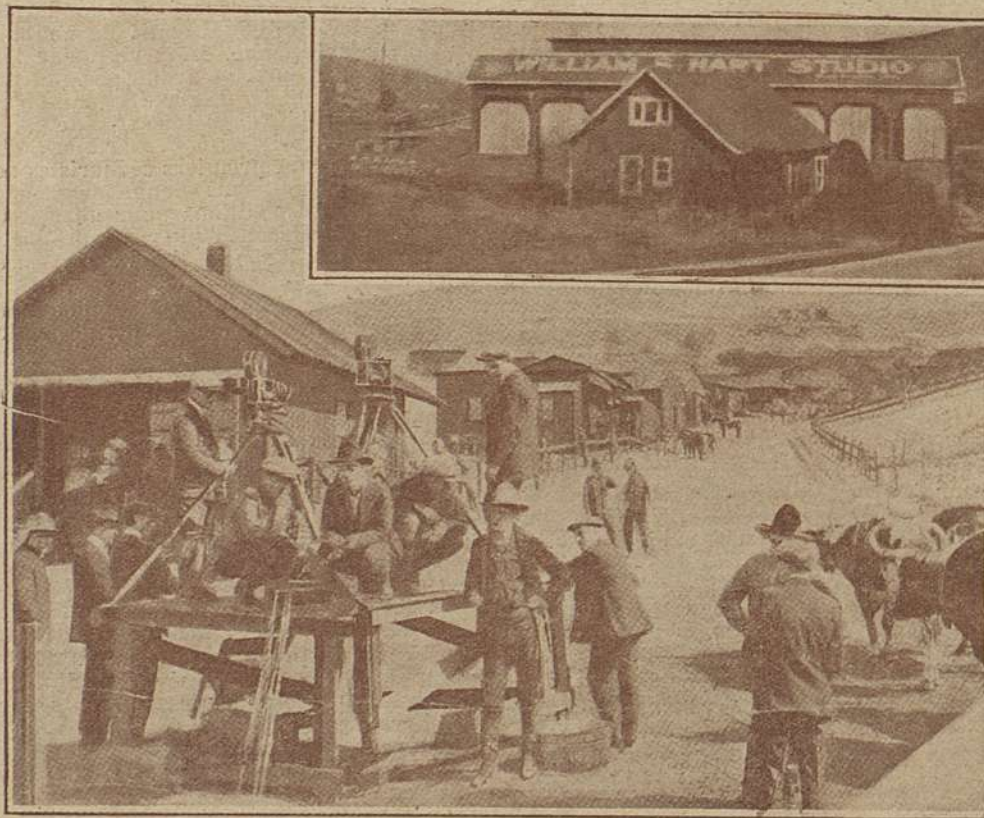
« Inutile de dire combien notre séjour dans cette petite cité modifia la vie des habitants de Victorville ; malgré tous leurs efforts, les maîtres d'école furent obligés de fermer leurs classes, car la jeunesse de l'endroit ne nous lâchait pas d'une semelle ! Et l'intérêt qu'ils portaient — ainsi du reste que leurs parents — à notre travail les amena même à nous suivre à travers les espaces dénudés environ-

nants, où nous allâmes bientôt tourner un grand nombre de scènes.

« Un tel déploiement de forces était extrêmement coûteux, et nous avions hâte de terminer les scènes où figuraient les Indiens, de manière à pouvoir les renvoyer au plus tôt au cirque de Los Angeles qui nous les avait loués. Leurs places furent donc prises, un jour, pour le train du lendemain. Nous avions donc à travailler avec la plus grande célérité pour terminer leurs scènes à temps.

« Mais voilà-t-il pas que la veille de leur départ, dans l'après-midi, une tourmente de sable se produit qui, nous aveuglant tous, nous immobilise complètement. Que faire ?

« Là je dois rendre une fois de plus hommage à la « débrouillardise » de mes aides, qui construisant avec des bâches, des tentes et des carrioles une sorte de barrière contre le vent, et envoyant chercher dans des tombereaux toute l'eau



qu'on put trouver à Victorville, rendirent la reprise du travail possible, après qu'on eut arrosé le terrain sur une assez grande étendue.

« Les scènes de bataille entre les chercheurs d'or et les Indiens furent tournées à l'endroit précis où, soixante ans auparavant, avait eu lieu une véritable rencontre de ce genre. Aux abords de la Rivière Mojave, nous fîmes des fouilles, d'après les indications d'une vieille indienne Piute qui avait perdu jadis un frère, tué dans cette rencontre, et nous ne tardâmes pas à trouver entre autres débris, deux fusils du modèle alors en usage.

« Nous avions soixante scènes de nuit à tourner dans le désert, et, quoique notre outillage fût aussi pratique que possible, nous rencontrâmes une foule de difficultés. Nous passâmes en particulier trois nuits rien que pour tourner les scènes « se déroulent près du feu de bivouac allumé près des tentes des chercheurs d'or.

« Revenus à Los Angeles, nous réalisons au studio les intérieurs.

« Voilà comment nous avons tourné *La Caravane*. »