

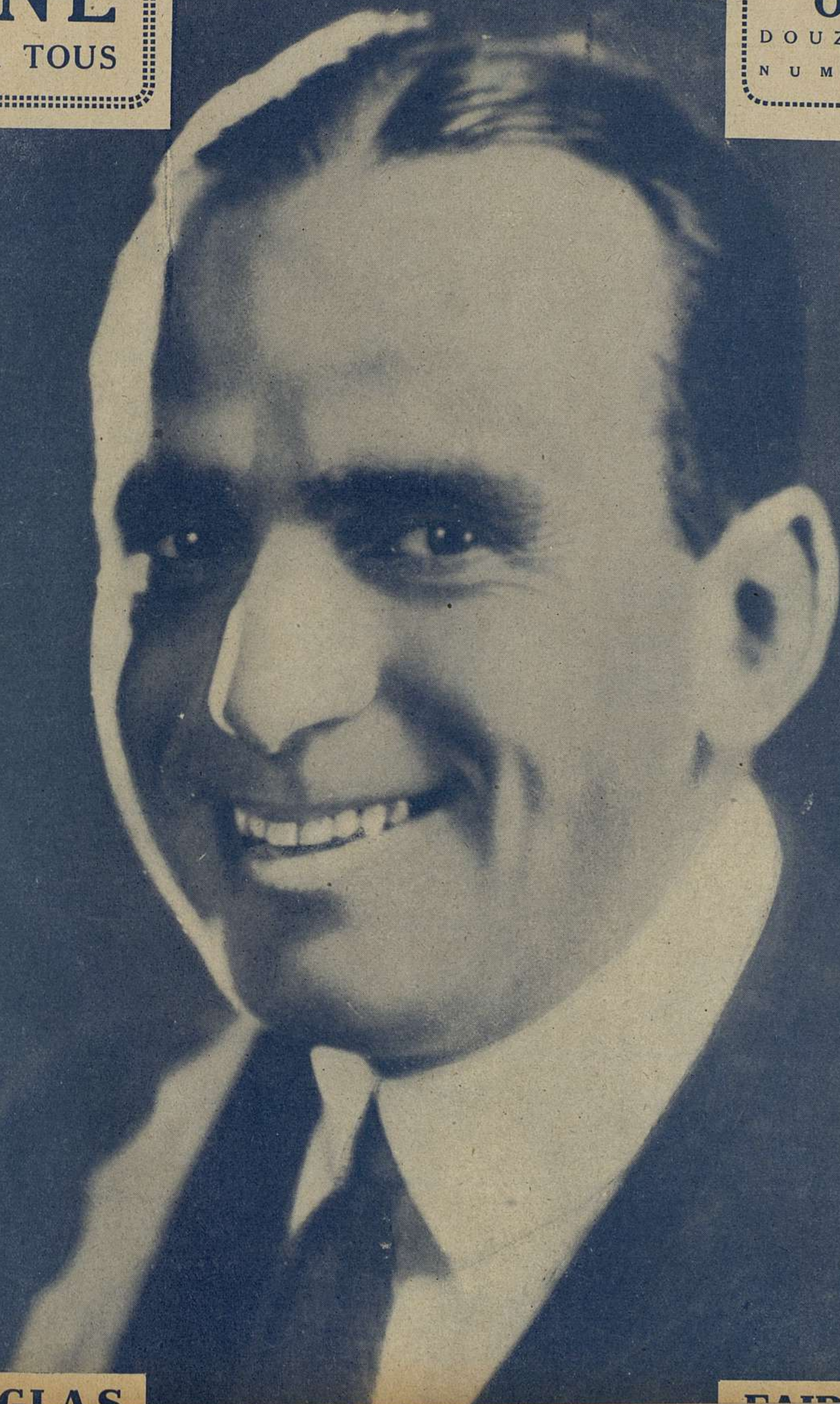
CINÉ
POUR TOUS

8 OCTOBRE 192

0^{FR.} 50

DOUZE PAGES

NUMÉRO 75



DOUGLAS

FAIRBANKS

ACADEMIE DU CINEMA

M^{me} Renée CARL
DU THÉÂTRE CINÉ GAUMONTLeçons particulières sur rendez-vous
et Cours, le Samedi de 3 h. à 6 h.7, Rue du 29-Juillet — Métro : Tuileries
Tous les jours de 2 h. à 6 h.INSTITUT CINÉGRAPHIQUE
PLACE DE LA RÉPUBLIQUE
(18 et 20, Faubourg du Temple)

Téléphone : ROQUETTE 85-65 — (Ascenseurs)

Préparation complète au
Cinéma dans Studio moderne
par artistes et metteurs en scène connus : MM. Pierre
BRESSOL (Nat. Pincher, Nick-Carter), F. ROBERT.
CONETHANS

Les films sont filmés et passés à l'écran avant de suivre les cours

COURS et LEÇONS PARTICULIÈRES (de 14 à 21 h.)
PRIX MODÉRÉS

LES STUDIOS

REGION PARISIENNE :

Studios Gaumont, 53, rue de la Villette,
Paris XIX (Nord 40-97).Studio Ermoloff, 52, rue du Sergent Bo-
billot, à Montreuil-sous-Bois (Seine). (Télé-
phone : Montreuil 00.57.)Studio S.C.A.G.L.-Pathé, 1, rue du Cinéma-
tographie, Vincennes. (T. Roquette 48-69.)Studio Pathé, 43, rue du Bois, Vincennes.
(Roquette 35-99.)Cinéma Studio, 7, rue des Réservoirs, Join-
ville-le-Pont (Seine). Téléph. : Joinville-112.Studio Eclair, 2, avenue d'Enghien, Epinay-
sur-Seine.Studio Eclair Menchen, 10, rue Dumont,
Epinay-sur-Seine. (Téléphone : Epinay-43.)Studio d'Asnières, 14, rue de l'Ouest, As-
nières (Seine).Studio Eclipse, 32, rue de la Tourelle, Bou-
logne-sur-Seine. (Téléphone : Auteuil 06-31.)Studio du « Film d'Art », 14, rue Chauveau,
Neuilly-sur-Seine. (Téléphone : Wagram 74-
54, Wagram 94-06.)Studio « Gallo-Film », 3, boulevard Victor-
Hugo, Neuilly-sur-Seine. (Tél. : Wagram 94-
21.)M^{me} George WAGUELEÇONS D'ART
CINÉGRAPHIQUECours de 5 à 7, le Dimanche, en son studio
5, Cité Pigalle (9^e) Tél. : Trudaine 23-86■ Si vous cherchez ■
pour votre Cinéma, ou pour tout
autre Commerce ou IndustrieUn Successeur
Un Associé
Des CapitauxAdressez-vous :
BANQUE "PETITJEAN"
12, Rue Montmartre, 12 — PARIS

CINÉ POUR TOUS

A PUBLIÉ :

- N° 1. CHARLES CHAPLIN (biogr. illustrée).
N° 2. PEARL WHITE. (Numéro épuisé.)
N° 3. RUTH ROLAND.
N° 4. RENE NAVARRE.
N° 5. CHARLES CHAPLIN (ses théories sur l'art
de faire rire). — (Numéro épuisé.)
N° 6. MARIE OSBORNE. (Numéro épuisé.)
N° 7. DOUGLAS FAIRBANKS. (Numéro épuisé.)
N° 8. HAROLD LOCKWOOD. — La revue des
films édités en 1919.
N° 9. FLORENCE REED.
N° 10. Le scénario illustré de la Sultane de
l'Amour. (Comment on a tourné ce film.)
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).
N° 16. MAX LINDER.
N° 17. VIVIAN MARTIN.
N° 18. CHARLES RAY.
N° 19. EDNA PURVIANCE (la partenaire de Char-
lie Chaplin). — D. W. GRIFFITH et ses
films.
N° 20. JUNE CAPRICE.
N° 21. SESSUE HAYAKAWA. (Numéro épuisé.)
N° 22. EMMY LYNN.
N° 23. EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami
Fritz.
N° 24. LÉON MATHOT (Numéro épuisé.)
N° 25. Ce que gagnent les « stars ». (Numéro
épuisé.)
N° 26. ALIA NAZIMOVA.
N° 27. Los Angeles, capitale du film américain,
article de Mrs Fannie Ward.
N° 28. HOUDINI. — C. B. de Mille, le réalisateur
de Forfaiture.
N° 29. NORMA TALMADGE. (Numéro épuisé.)
N° 30. TEDDY.

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, 92, rue de Richelieu, Paris (11^e).

"LE FILM POUR TOUS"

4, Rue Puteaux

PARIS (XVII^e)STUDIO — ÉCOLE MODERNE DE CINÉMA
la seule maison de Paris donnant ses cours dans un théâtre de
prise de vues muni de lampes Jupiter

VOUS TOUS QUI VOULEZ FAIRE DU CINÉMA, ATTENTION !

Chez nous vous ne l'apprendrez pas ; mais si vous avez des aptitudes,
nous vous les développerons et ferons de vous des artistes cinégraphiques

venez nous voir, visiter notre studio ; vous serez édifiés.

- N° 31. DIANA KARENNE. — Nos grands films à
l'étranger.
N° 32. BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.
N° 33. MABEL NORMAND.
N° 34. MONROE SALISBURY. — Article « ména-
ges 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.
Films sous-marins.
N° 38. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).
N° 39. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON
HALL. — Qu'est-ce qu'une « vedette » ?
N° 40. JAQUE-CAELAIN. — BESSIE BARRIS-
CALE.
N° 41. GABY MORLAY.
N° 42. MOLLIE KING.
N° 43. IRENE VERNON-CASTLE. — Comment on
forme des « vedettes ».
N° 44. WILLIAM S. HART.
N° 45. MARY PICKFORD.
N° 46. Le séjour de DOUGLAS FAIRBANKS et de
MARY PICKFORD à Paris. (N° épuisé.)
N° 47. PRISCILLA DEAN. — GEORGES BEBAN.
N° 48. SUZANNE GRANDAIS.
N° 49. CH. DE ROCHEFORT. — Le Benjamin des
réalistes : PIERRE CARON. — Olive
THOMAS.
N° 50. EVE FRANCIS.
N° 51. Les meilleurs films de l'année.
N° 52. RENEE BJORLING. — ANDREW. F.
BRUNELLE.
N° 53. FATTY et ses partenaires.
N° 54. MARCELLE PRADOT (photo). — CHAR-
LES HUTCHISON.

- N° 55. NUMERO DOUBLE DE NOËL (1 fr.).
N° 56. LILLIAN GISH, RICHARD BARTHEL-
MESS, DONALD CRISP.
N° 57. MARY PICKFORD (au travail).
N° 58. TOM MIX (biographie illustrée).
N° 59. VIOLETTE JYL ; JUANITA HANSEN.
N° 60. WALLACE REID (biographie illustrée). —
André Antoine.
N° 61. FANNIE WARD (biographie illustrée).
— Henri Roussel. — David Evremond.
— Comment on a tourné les Trois mas-
ques.
N° 62. NUMERO DOUBLE DE PAQUES (1 fr.).
N° 63. ANDRÉE BRABANT (biographie illustrée).
N° 64. WILLIAM RUSSELL (biographie illustrée).
— Comment on a tourné Le Rêve.
N° 65. MARY MILES MINTER (biographie illus-
trée). — Comment on a tourné Blan-
chette.
N° 66. WILLIAM HART (comment il tourne ses
films). — Ce que gagnent les vedettes.
N° 67. PEARL WHITE (une entrevue avec l'ar-
tiste au studio). — Article sur la Pro-
duction Triangle 1916-1917.
N° 68. ANDRÉ NOX (biographie illustrée). —
HUGUETTE DUFLOS (biogr. illustr.).
N° 69. MARGARITA FISHER (biographie illust.).
N° 70. ADRESSES INTERPRETES FRANÇAIS.
— Edouard Mathé. — L'envers du cinéma.
N° 71. ADRESSES INTERPRETES AMÉRICAINS.
— Séverin-Mars. — Le marché cinégra-
phique mondial.
N° 72. La revue des films de l'année. — Gene-
viève Félix.
N° 73. Ce qu'il faut savoir pour devenir inter-
prète de cinéma. — Adresses interprètes
scandinaves, anglais, italiens, russes,
allemands.
N° 74. Charles CHAPLIN en Europe. — Pour
devenir scénariste. — MAY ALLISON.

Chacun de ces numéros (sauf naturellement ceux
qui sont épuisés) peuvent vous être envoyés franco
contre la somme de 0,50 (en timbres-poste, ou
mandats) au nom de P. Henry, 92, rue de Richelieu,
Paris (11^e).

Etes-vous

Photogénique ?

LE "FILM POUR TOUS"
vous en donnera la preuve en
vous cinématographiant et en
remettant son CINÉ-ALBUM
(déposé), pour le Prix de :
DOUZE FRANCS.

CINÉ
POUR
TOUS

paraît tous les 14 jours, le vendredi

ABONNEMENTS :
France Etranger
52 numéros.. 20fr. 22fr.
26 numéros.. 10fr. 11fr.
P U B L I C I T É
S'adresser : Ruech & Ventillard
121 - 123, Rue Montmartre, PARIS

L'ACTIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

en FRANCE

L'Orpheline terminée, Louis Feuillade va commencer un nou-
veau ciné-feuilleton d'après la même formule, qui semble toujours
plaire davantage au grand public.

Cette fois, on ne tournera plus en Algérie, mais au Portugal,
et les interprètes de *Parisette* — c'est le titre du film — seront :
Sandra Milowanoff, Herrmann, Mathé, Michel, René Clair, Char-
pentier, Mmes Rollette et Greyjane — et G. Biscot, naturellement.

Léon Poirier, dont on se rappelle *Le Penseur* et *Narayana*,
va tourner un grand film : *Paris*, qui comporte trois chapitres
distincts : 1° Le vase brisé ; 2° Le Démon ; 3° Moloch. Les
interprètes principaux seront : Armand Tallier, Gaston Jacquet ;
Mmes Blanche Montel, Madys, Myrta et S. Bianchetti.

Deux nouveaux films de Léon Poirier : *Le voile déchiré* et *Le*
Coffret de Jade, sont terminés et paraîtront cet hiver.

Dans le *Don Juan de Manara* de Marcel L'Herbier, on verra
Jaque-Catelain, Marcelle Pradot, Vanni-Marcoux, le grand tra-
gédien lyrique et peut-être Eve Francis.

Nous avons déjà annoncé que MM. de Marsan et Maudru

Charles CHAPLIN
en Europe

repos — il faut dire, d'ailleurs, que les
frontières allemandes étant jusqu'à ces
temps derniers fermées au film améri-
cain, on va commencer seulement à pro-
jecter en Allemagne les films de Chaplin.

A peine revenu à Paris, vers le milieu de
la semaine dernière, Chaplin est reparti
pour l'Angleterre en avion, répondant à
une invitation de Sir Philip Sassoon, le
secrétaire de Lloyd George — grand ad-
mirateur lui-même de Chaplin, puisque le

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO
(21 octobre)

lire les conditions de notre
Grand Concours

POUR LEQUEL MILLE FRANCS
DE PRIX SERONT ATTRIBUÉS

vont exécuter un film tiré de *l'Assommoir*, d'Emile Zola.

L'interprétation des principaux rôles a été confiée à : Jean Dax
(Coupeau), Jacqueline Forzane (Gervaise), Henri Baudin (Mac-
quart), Céline James (Maman Fine), Georges Lannes (Sentier),
Mansuelle (Mes Bottes).

A Saint-Laurent-du-Var, MM. Monca et Pansini tournent, pour
le Pathé-Consortium) : *Chantelouve*, dont les interprètes sont
Marcel Vibert, Yvette Andréyor, Jean Toulout et Charles Boyer.

Guy de Fresnay, le réalisateur de *L'Ami des Montagnes*, vient
de terminer *Les Ailes s'ouvrent*, et va commencer *Margot*, d'a-
près la nouvelle d'Alfred de Musset — dont l'action, rappelon-
se, se déroule en 1804.

Les principaux interprètes sont : autour de la vedette, Gina
Palermi, Genica Missirio, Murray Goodwin.

Les Trois Mousquetaires terminés, Pathé-Consortium annonce
la mise à l'écran de *Vingt ans après*, qui, comme chacun sait,
constitue la suite des premiers.

Premier anglais se fait projeter chez lui,
dès leur parution, les films de l'artiste, et
a vu l'autre semaine *The Kid*.

Charlie Chaplin revient à Paris au dé-
but de la semaine ; il a, en effet promis à
Miss Ann Morgan, déléguée par l'Améri-
can Red Cross, de prêter son aide au
*Comité américain pour les Régions dévas-
tées*, dont l'ambassadeur des Etats-Unis,
M. Myron T. Herrick, est président.

Paris peut donc applaudir Charlot mer-
credi au Trocadéro. Charlot « en chair
et en os ».

Le roi de l'écran paraît au milieu d'un
incomparable programme auquel tous les
as du cinéma, de l'aviation, des sports de
tous genres apportent leur concours. On
donne un film remarquable tourné dans
les Régions libérées.

Et Charlot présente lui-même au pu-
blic son dernier film : *The Kid* ou *Le*
Gosse. On a préparé pour lui, sur la scène
du Trocadéro, une loge dans laquelle il
prendra place pour commenter la projec-
tion. Après cela il fera « tout ce qu'on
voudra », a-t-il dit aux organisateurs,
tout ce qu'on voudra pour prouver à la
France la vive sympathie qu'il témoigne à
ses régions dévastées, et à Paris toute l'a-
mitié qu'il lui a vouée.

Douglas et Mary à Paris

C'est vendredi dernier 30 septembre que Mary Pickford et Douglas Fairbanks sont arrivés à Paris, venant de Cherbourg où les avait déposés l'Olympic.

Voici comment dans *Comœdia*, notre confrère J.-L. Croze racontait l'arrivée :

Nous voici devant le paquebot. Tout le monde est sur le pont. Dans l'encadrement d'un hublot apparaît une tête brune, émerveillée d'un bon sourire, une main brandit un chapeau mou. C'est Douglas Fairbanks.

A l'accostage, nous nous précipitons vers la cabine 353 ; un salon ; au milieu, debout, Mary Pickford nous accueille avec sa grâce incomparable, tendant à chacun son adorable petite main. La reine, ô surprise ! parle français avec un très léger accent. « N'est-ce pas que j'ai fait des progrès, me dit-elle, depuis le speech que j'ai prononcé l'été dernier, au déjeuner de *Comœdia*. »

— Et moi donc, dit Douglas, qui surgit, alerte, trépidant. Il a gardé la fine moustache avec laquelle il a tourné d'Artagnan. J'ai fait *Les Trois Mousquetaires*, vous savez. J'ai essayé de m'y montrer aussi français que possible, je les ai joués avec mon cœur, je ne prétends pas que ce soit une merveille, c'est en tous les cas une façon de témoigner mon amour pour la France et sa littérature, l'une et l'autre si belles.

J'ai eu du mal à établir le rôle, poursuit Fairbanks. D'abord, je me suis escrimé plus que jamais, je suis tombé, je me suis cogné et même blessé avec les hommes de M. de Rochefort. »

Et l'artiste exhibe fièrement ses blessures.

Nous le complétons sur l'élégance et la vérité, si Louis treizième de ses moustaches : « C'est Madame qui a décoré ma figure, alors félicitez le décorateur. »

Et Mary Pickford confirme la nouvelle :

— Oui, dit-elle, je suis le décorateur de lui. On me décorera peut-être pour cela.

On vient demander les passeports du ménage pour d'indispensables visas. Une petite fille de cinq ans est près de moi, tenant une poupée à qui elle parle tout bas :

— Tu t'ennuies, baby, mais ce sera bientôt fini !

Mary Pickford nous présente le baby à la poupée :

— Ma nièce, une Mary, comme moi, la fille de ma sœur, Lottie Pickford, qui vient de tourner avec grand succès un beau film : *They shall pay* (Il faut qu'ils payent). L'enfant aussi fera du « moving picture », j'espère qu'elle sera une star comme sa mère et comme son oncle... »

Il serait banal et vraiment trop facile

de compléter la phrase de la grande artiste, en ajoutant « comme vous ».

D'ailleurs, cette fois, tout une partie de la famille est en France : Mme Smith, mère de Mary, Lottie et Jack Pickford, pseudonyme maintenant illustre dans le monde entier ; M. Robert Fairbanks, frère aîné de d'Artagnan, sont là, étonnés, fatigués, mais souriants, à l'exemple de la



petite Reine, toute la maisonnée exprime la joie.

Sur le pont, les photographes, les cinématographistes se sont emparés de leurs victimes. Douglas saute, fait de la barre fixe sur un câble, sans pose, au sens complet du mot. Cet homme est heureux, incontestablement heureux de voir la France, les journalistes. Il le dit, le répète, le prouve.

Des mains des opérateurs, Mary et Doug passent entre celles des quémendeurs d'autographes, passagers, visiteurs, etc. C'est une agréable cohue.

Parmi les acclamations, nous abandonnons l'Olympic, dont tous les habitants garnissent les bastingages. Notre transbordeur se dirige vers Cherbourg. En passant auprès du cuirassé américain *Utha* à bord duquel Douglas et Mary vont aller prendre une rapide tasse de thé, l'équipage agite les bras, les casquettes, « the sailors », saluent de la voix et du geste, leurs célèbres compatriotes.

Les deux grands artistes sont en France

pour une année environ. Douglas voudrait s'assimiler notre esprit, notre goût d'une manière absolue. Il connaît à fond nos deux grands romanciers : Dumas et Balzac. Voilà des années, des années, des années, dit-il, que je les aime, aussi je vais tourner un grand film en France *Quand fleurissait la chevalerie* et Mary Pickford en sera l'héroïne.

« Ce film sera le premier où nous paraîtrons côte à côte, poursuit Douglas. Le scénario retrace un épisode de la chevalerie française au Moyen-Âge. C'est une histoire de bataille et d'amour. Mary Pickford représentera la Dame ; moi, son page servant. Bien entendu, je couperai mes moustaches. »

— Et après ?

— Un autre roman d'Alexandre Dumas m'attire : *La Dame de Montsoreau* ; je voudrais y personnifier Chicot, rôle magnifique dans une prestigieuse aventure et si mouvementée ! Nous voulons tourner avec des artistes d'ici ; nous choisirons — choix embarrassant — parmi les beaux sites de votre admirable pays et à nous tous nous les présenterons et les ferons aimer par le reste du monde.

A ce programme, Mary Pickford ajoute, à sa manière, d'une grâce infinie :

— Nous considérons que de nombreux artistes français ont un grand talent, nous voulons les employer, les avoir pour collaborateurs, pour amis. Je leur demande déjà de me recevoir comme une Française.

A la gare Saint-Lazare, une foule énorme attendait nos hôtes. Magnésium, compliments, bravos, rien n'a manqué à la fête, après laquelle Douglas et Mary gagnèrent l'Hôtel Crillon, où ils occupent l'appartement connu sous le nom de « Salon des Batailles », occupé par M. Lansing durant la Conférence de la Paix et, tout dernièrement encore par le général Pershing.

Douglas et Mary ne comptent pas s'occuper de leur prochain film avant au moins un mois. Dans une dizaine de jours ils iront à Londres, puis en Scandinavie, accompagnés très probablement par Charlie Chaplin. Puis ce sera le retour en France par la Haye et Bruxelles. En novembre, Douglas Fairbanks assistera, à Londres, à la première de ses *Trois Mousquetaires*, donnés en exclusivité, au Covent Garden très probablement. Alors, dans le Midi, commencera la réalisation de leur film ; après quoi, au printemps, ils iront en Suisse, à Vienne, à Budapest. Peut-être, au début de l'été retourneront-ils tourner un autre film en Californie, pour revenir ensuite, de nouveau en France.

Comment on a tourné :

LES QUATRE DIABLES

Ainsi que nos lecteurs ont pu l'apprendre par notre dernier numéro, *Les Quatre Diables* sont tirés d'un roman d'Herman Bang, l'un des plus estimés romanciers danois contemporains. Mais ce qu'on ne sait pas encore, c'est que déjà un film en a été tiré.

C'est en 1910, à une époque où l'on n'utilisait encore que des décors de toile peinte et où l'éclairage artificiel n'était pas encore en usage dans les studios d'alors, c'est en 1910 que la Dansk-Film de Copenhague fit tourner pour la première fois *Les Quatre Diables* par son metteur en scène, Alfred Lind.

Autre détail plus curieux, c'est l'Agence Générale Cinématographique qui aura présenté en France les deux films tirés des *Quatre Diables*, à dix ans d'intervalle.

Les Quatre Diables de 1910 connurent une énorme succès, partout où ils furent représentés. La Dansk-Film, alors à ses débuts, vécut plusieurs années grâce, pour une bonne part, aux recettes inépuissablement superbes que lui faisait encaisser ce film.

Peut-être certains cinéophiles français de la première heure se rappellent-ils *Les Quatre Diables* de 1910. Pour nous, qui n'avons pu voir que ceux qui viennent de paraître, nous éprouverions certainement beaucoup d'intérêt à la vision de la première bande.

Cette fois, c'est la Société Primus-Film, de Berlin, lisons-nous dans les colonnes de notre excellent confrère suédois *Filmnhyter*, qui a tourné *Les 4 diables*.

Le directeur de réalisation, A. W. Sandberg, est un danois. La prise de vues, pour les scènes de cirque, c'est-à-dire la majeure partie du film, a eu lieu au grand cirque Albert, à Berlin. On ne saurait trop admirer la maîtrise dont le réalisateur a fait preuve dans l'obtention des éclairages mobiles et des scènes finales de ruée du public vers la piste et autour de l'ambulance.

La prise de vues n'alla pas, comme bien on pense, sans quelques incidents. Les interprètes des quatre Diables étaient doublés, pour les scènes d'acrobatie, par des professionnels du trapèze et la similitude d'aspect physique ne fut pas aisée à réaliser. L'un de ces acrobates fut victime d'un accident qui eut pu être mortel. S'étant lancé du haut d'un trapèze, ce dernier devait en effet aller tomber dans le filet ; mais sous le choc les mailles se rompirent et laissèrent l'acrobate s'abattre sur le sol. Heureusement le filet avant de se rompre, avait amorti presque complètement l'élan et l'acrobate s'en tira avec quelques contusions sans gravité.

Les scènes de cirque, qui furent prises durant quatre jours consécutifs, en septembre 1920, demandèrent une figuration de 4.000 personnes.

L'interprétation des deux principaux rôles réunit une artiste du Théâtre Max-Reinhardt de Berlin, Margaret Schlegel (rôle d'Aimée) et un artiste d'origine hollandaise, Ernest Wynar (Donald).

Les scènes d'enfance, tout à fait remarquables aussi, et dans un genre tout différent, ont pour interprètes deux petits italiens et les petites Marianne et Anna Stanior (rôles des petites filles).

Bénéficiant d'une méthode de récit visuel beaucoup plus au point et d'une technique entièrement nouvelle, *Les Quatre Diables* de 1921 connaîtront très probablement un succès égal à celui de leur devancier.

Souhaitons avoir l'occasion de répéter le même éloge vers 1931...

A TRAVERS LES RAPIDES

Le public français, l'un de ceux qui s'emballe le plus vite, est pourtant des plus méfiants et a vite fait de croire qu'on veut lui en faire accroire. C'est ainsi que, dès qu'à l'écran on voit un artiste exécuter quelque exploit acrobatique peu banal, une bonne majorité sourit d'un air entendu et murmure, pour l'éducation des voisins indécis : « C'est truqué... ». Les truquages sont fréquents dans les films comiques et dans les films d'aventures à épisodes multiples. Mais on aurait tort de généraliser en ce qui concerne, par exemple, les films de Douglas Fairbanks, où il n'y a jamais eu l'ombre d'un truc ou d'un doublage que conques, ceux de Tom Mix, ceux de Buck Jones, de Ruth Roland, etc...

La même observation s'applique au dernier film que le réalisateur de *Trésor d'Arne* et de *Dans les Remous* a tourné l'an dernier pour la Svenska, d'après le roman du finlandais Juani Aho : *Johan*, et que l'on vient d'éditer en France sous le titre : *A travers les Rapides*.

La prise de vues eut lieu l'hiver dernier le long du fleuve Kälvi, au niveau des rapides de Kamlunge, longs de plus d'un kilomètre.

Pour tourner cette scène où la prise de vues précède de quel-

ques mètres la barque des deux jeunes gens, il ne pouvait être question de faire doubler l'interprète du rôle du jeune homme par un batelier expérimenté ; la fraude eut sauté aux yeux. C'est donc l'acteur lui-même, Urho Somersalmi, qui prit la direction de la barque.

Quant à Jenny Hasselquist (Mary), il ne pouvait non plus être question de la remplacer. Et l'on doit rendre hommage au courage de l'artiste, qui n'hésita pas à faire ce que nulle femme du pays n'eut jamais osé faire : descendre les rapides avec un seul compagnon dans une embarcation faite pour contenir au moins 6 à 7 personnes — et un compagnon non spécialisé dans cette dangereuse pratique.

A un certain moment, tandis que l'embarcation dansait comme une feuille à travers les remous, Urho Somersalmi ayant été heurté violemment dans les reins, par la rame, secouée par les vagues, fut précipité à l'eau. Des paquets d'eau venaient se jeter dans le bateau désemparé ; c'est alors que Jenny Hasselquist fit preuve d'un admirable sang-froid. Elle se traîna, rapide comme l'éclair, jusqu'à l'arrière et saisit dans l'eau la main de son compagnon, qui, à grand-peine parvint à reprendre sa place.

La prise de vues de ces scènes était faite par trois appareils, qu'on avait attachés solidement sur le radeau qui flottait devant la barque et sur lequel avaient pris place le metteur en scène, Maurice Stiller et les trois opérateurs.

Car on ne pouvait songer à prendre les vues d'une barque, qui eut été trop secouée par les remous. Le radeau en question était bâti très solidement avec des troncs de sapins ; sa longueur était de douze mètres, sa largeur de six. Les trépidations occasionnées par le bouillonnement de l'eau des rapides furent très atténuées par l'usage de câbles qui retenaient solidement les appareils.

La prise de vues sur les rapides — qui fut difficile et pénible — dura une semaine. Pour débarquer le soir, après avoir tourné, Stiller et ses opérateurs se servaient d'une barque remorquée par le radeau ; et le radeau était abandonné, car il était hors de service après une journée de travail.

C'est dire qu'on eut à construire non pas un radeau, mais cinq ou six. Et ce travail devait être fait à la perfection, car on peut imaginer quelles terribles conséquences aurait pu avoir le moindre défaut d'assemblage des troncs d'arbres.

Une fois, malgré toutes les précautions prises, un remous plus violent que les autres secoua le radeau et deux des opérateurs perdirent leur appareil de prise de vues — double perte, si l'on considère que des scènes du plus haut intérêt étaient déjà enregistrées et furent ainsi perdues définitivement. Mais le troisième opérateur, M. Boge, garda tout son sang-froid et continua imperturbablement à tourner... On lui doit cette scène où l'on voit Somersalmi précipité hors de la barque et rattrapé par Jenny Hasselquist.

Ceux d'entre nos lecteurs qui sont quelque peu superstitieux n'apprendront pas sans intérêt que cet incident se produisit un vendredi 13.

UNE FLEUR DANS LES RUINES

Une fleur dans les Ruines — dont le titre américain est : *The Greatest thing in life* — est l'un des dix films de métrage courant que Griffith a tournés entre *Les Cœurs du Monde*, son grand film de guerre et *Way down East*, son dernier grand succès.

Ce film, par ce fait qu'il se déroule pour la plus grande partie en France, nous intéresse tout particulièrement.

C'est en 1917 que D. W. Griffith, chargé par les gouvernements anglais et américain de tourner un grand film de propagande, vint sur le front français tourner la plupart des scènes de ce qui devait s'appeler par la suite *Les Cœurs du Monde* — que malheureusement nous n'avons pas eu l'occasion de voir, puisque ce film n'a pas été édité en France.

Quand Griffith, rentré en Amérique, fit éditer ce film, et eut signé avec la Paramount un contrat pour la production de six bandes en cinq parties, il songea à utiliser bien des documents qu'il n'avait pas eu l'occasion de placer dans *Les Cœurs du Monde*, et décida de s'en servir dans d'autres petits films de guerre.

On retrouve quelques-uns de ces documentaires du front et de l'arrière-front français dans *Une fleur dans les ruines*, dans *Dans la Tourmente*, et quelques scènes londoniennes dans *Le Cœur se trompe* (nous avons publié dans notre dernier numéro les scénarios résumés de ces trois films).

A l'ors que tous les intérieurs furent tournés au studio de Griffith, à Los Angeles, les tableaux qui terminent le film furent bien tournés sur place, aux alentours de Château-Thierry. Ce qui était particulièrement facile si l'on sait que les interprètes des principaux rôles des *Cœurs du Monde* se retrouvent dans *Une fleur dans les Ruines* (Lillian Gish, Robert Harron, David Butler, etc...).

LES FILMS DE

LE CŒUR DE L'HUMANITÉ

LA QUINZAINÉ

Du 7 au 13 Octobre :

METEMPSYCOSE
tiré du roman de Jack London : *The Star Rover*, par A. Shelby Levino et réalisé par E. Sloman.
Production Shurtleff 1920 Edition Harry.
William Lodge Courtenay Foote
Lucy Jackson Thelma Percy
L'Inspecteur Walter Dastorg D. Cannon
James Dastorg Chance Ward
Une chorus-girl Marcelle Labey
Ciné-Opéra, Demours-Palace, Barbès-Palace.

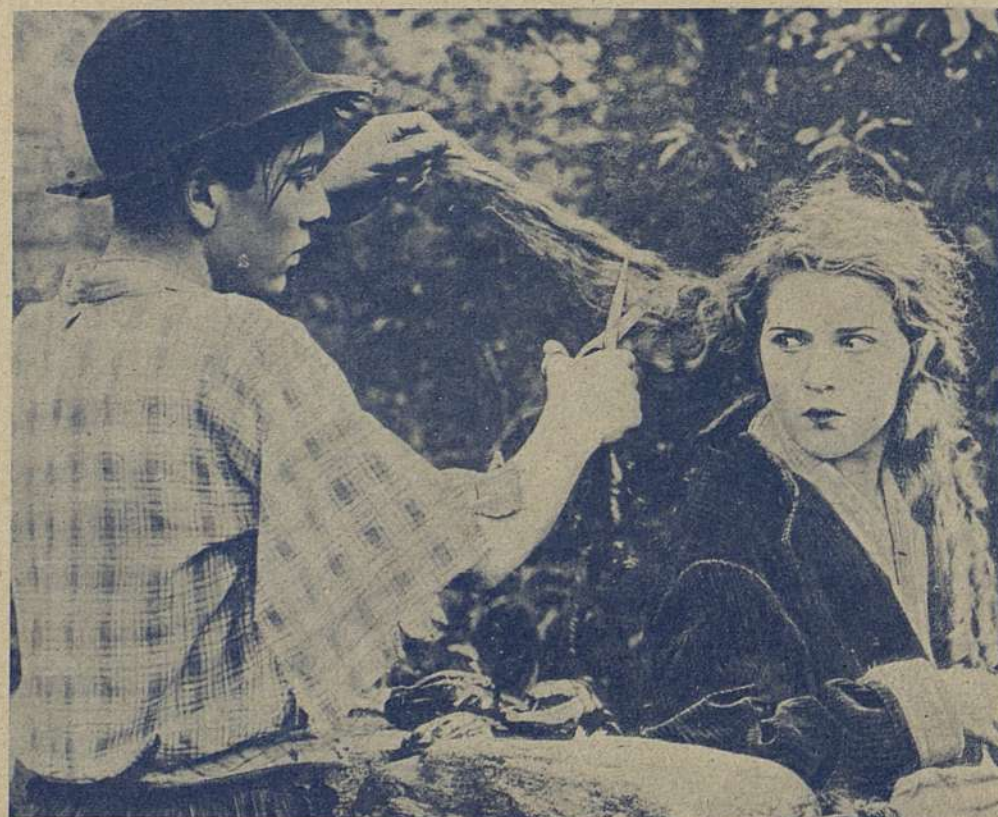
LA DANSE DE LA MORT
(*Stronger than Death*)
tiré du roman de I.A.R. Wylie : *The Hermit Doctor of Gaya*, par Ch. Bryant et réalisé par Herbert Blache.
Production Métro 1919. Edition Phocéa.

Sigrid Fersen Alla Nazimova
Tristan Boucicourt Charles Bryant
Colonel Boucicourt Charles W. French
James Barclay Herbert Prior
Salle Marivaux, Ciné Max-Linder, Palais des Fêtes, Colisée, Lutetia, Ternes, Cinéma, Barbès-Palace, Gallé-Parisienne, Capitole, Palais des Glaces.

PEPPINA
composé par Kate Jordan et réalisé sous la direction de Sidney Olcott.
Production Artercraft 1916. Edition Univers.
Peppina Mary Pickford
Beppo Jack Pickford
Hugh Coroll Eugène O'Brien
Dominico Césaire Gravina
Bernardo Antonio Maiori
Soldo Ernesto Torti
Ciné-Opéra, Electric, Ciné Max-Linder, Tivoli, Palais des Fêtes, Danton, Saint-Paul, Regina, Splendid, Montrouge, Palais-Rochecourt, Vaugirard, Grenelle, etc...

LES NUITS DE NEW-YORK
(*While New-York Sleeps*)
composé et réalisé par Charles Brabin.
Production Fox 1920. Edition Fox.
Troisième chapitre :
la femme Estelle Taylor
l'amant Earle Metcalfe
le mari Harry Sothorn
le père Marc Mac Dermott

JACK PICKFORD et MARY PICKFORD
dans une scène de **PEPPINA**



(Estelle Taylor et M. Mac Dermott interprètent également les deux chapitres précédents.)
Folies Dramatiques, Palais des Glaces, Ramboillet, Saint-Charles.

LA TERRE
tiré du roman d'Emile Zola et réalisé par André Antoine.
Production S.C.A.G.L. Edition Pathé.
Père Fouan Armand Bour
Louis Jean Hervé
Hyacinthe Milo
La Trouille Mlle Berthe Bovy
Lise Mlle Briey
Françoise Mlle Rouer
Jean Alexandre
Un berger Desjardins
Omnia-Pathé, Lutetia, Palais-Rochecourt, Secrétan, Lyon, Danton, Palais des Fêtes, etc.

LA DOULOUREUSE COMEDIE
composé et réalisé par Théophile Bergerat.
Production Sirius. Edition Eclipse.
Statia Stacia Napierkowska
Janine Marcelle Schmitt
Roger Lucien Dalsace
Un bijoutier Schutz
Un armateur Numes
la grand'mère Eugénie Nau

MADELEINE TRAVERSE
dans : *Après la Dérive.*

EILLE NORWOOD
dans : *Les Aventures de Sherlock Holmes.*

CARMEL MYERS
dans : *L'Adorable Folie.*

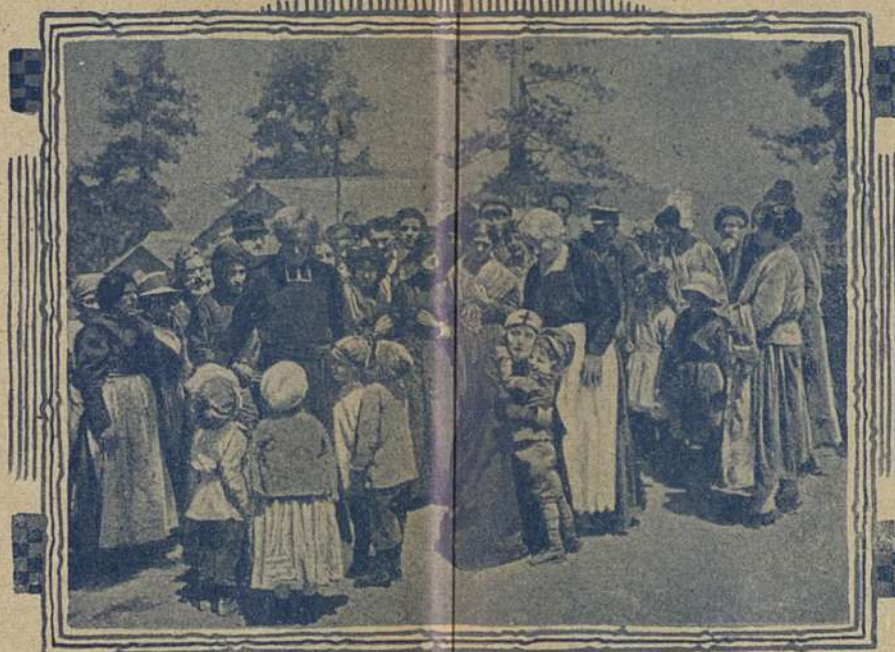
LINA CAVALIERI
Maurice Marlaud, Henri Baudin et Leubas
dans : *L'Idole Brisée.*

EVE FRANCIS
Gaston Jacquet et Durec
dans : *Sur le chemin d'Ernoa.*

SESSUE HAYAKAWA
dans : *Le courage d'un lâche.*
(Demours, Grand-Royal.)

HAROLD LLOYD
dans : *Sur des Roulettes.*

GEORGES BISCOT
dans : *Saturnin, ou le bon allumeur.*



LES
NUITS

DE
NEW-
YORK

Du 14 au 20 Octobre :

POUR L'HUMANITÉ
(*The Heart of Humanity*)
composé et réalisé par Alan Holubar.
Production Universal 1919. Edition A.G.C.
Nanette Dorothy Phillips
Sa mère Margaret Mann
Son père Walt Whitman
John William Stowell
Paul Robert Anderson
Jules Lloyd Hughes
Maurice Frank Braidwood
Louis George Hackathorn
Eric Eric von Stroheim
Salle Marivaux, Madeleine-Cinéma, Colisée, Barbès-Palace, Gallé-Parisienne, Demours, Royal-Wagram, Capitole, Select, Palais des Glaces.

L'HOMME INCONNU
(*The Other Woman*)
Kirven Jérôme Patrick
Gorham Hélène Jérôme-Eddy
Mme Kirven Frankie Lee
Bobbie Kirven William Conklin
Spencer Rillis Jane Novak
Mme Gorham Jane Novak
Ciné Max-Linder, Palais-Rochecourt.

L'AME ENCHAÎNÉE
Production anglaise Broadwest 1920, réalisée par Walter West avec le concours de Clive Brook, Anna Trevor et Reginald Fox, pour l'interprétation.
Tivoli-Cinéma, Aubert-Palace, St-Paul, etc.

L'INGÉNU
tiré du conte de Voltaire et réalisé par Ugo Falena.
Prod. Italienne Cito-Film. Edit. Gaumont.
L'Ingénu Goffredo d'Andréa
Mlle de St-Yves Silvia Malinverni

DANS LES TENEBRES
composition mélodramatique de Théo-Bergerat réalisée par l'auteur avec l'interprétation de Blanche Dufrène, Armand Bour, Peggy Vère, etc...
GINA PALERME
Marthe Lenclud, Eugénie Nau et Volnys
dans : *L'Eternel Féminin.*

CONSTANCE TALMADGE dans : *La Manière.*

CHARLOT A DEBAUCHE FATTY
troisième réédition, par la Pathé-Consortium, d'une bouffonnerie tournée par Charlie Chaplin et Roscoe Arbuckle en 1914 sous la direction de Mack-Sennett à la Keystone-Film Co.

LES TROIS MOUSQUETAIRES
tiré du roman d'Alexandre Dumas par H. Diamant-Berger et réalisé par Andréani avec l'aide de l'adaptateur, Les décors et les costumes ont été composés par Robert Mallet-Stevens.
Cardinal de Richelieu E. de Max
Milady de Winter Claude Méréille
Le Père Joseph Dullin
de Rochefort Henri Baudin
Felton Paul Hubert
Bonacieux Joffre
Louis XIII Rieffler
de Tréville Desjardins
Athos Henri Rollan
Porthos Martinelli
Aramis de Guingamp
Lord de Winter Gaston Jacquet
d'Artagnan Henri Simon-Girard
Anne d'Autriche Jeanne Desclos
Buckingham Andrew F. Brunelle
Mme Bonacieux Pierrette Madd
Mme de Chevreuse Germaine Larbaudière
Grimaud Pré fils
Planchet Armand Bernard
Bazin Staquet
Mousqueton Marcel Vallée

L'ORPHELINE
Ciné-feuilleton de Louis Feuillade
filmé par l'auteur
Production Gaumont.
Capitaine de Réalmont F. Herrmann
Comtesse Nadia Alice Tissot
Sakounine G. Michel
Némorin G. Biscot
Dolorès Blanche Montel
Don Esteban E. Mathé
Jeanne Sandra Milowanoff
Phrasie Rollette
Le Père Boulot Charpentier

CHARLES BRYANT et ALLA NAZIMOVA
dans **LA DANSE DE LA MORT**



Douglas Fairbanks

Douglas Fairbanks a trente-huit ans. Ses photos et ses films donnent de sa véritable physionomie une idée absolument exacte. Son teint est naturellement foncé ; ses cheveux sont très bruns et ses yeux d'un marron très foncé. Il parle généralement peu, souvent avec lenteur, puis, subitement, très vite. Il donne vraiment l'impression d'un caractère très jeune ; il rit très franchement quand il se rappelle quelque incident amusant.

Le berceau de sa famille est Dedham, dans le Massachusetts ; lui, est né dans le Colorado, à Denver, dans une maison située 61, South 14 th Street, le 23 mai 1883. Il a deux frères, tous deux plus âgés que lui : John, et Robert qui est à présent son directeur commercial.

Son père, John Fairbanks, était intéressé dans une entreprise de raffinerie de sucre.

Douglas fut, jusqu'à l'âge de deux ans, l'enfant le plus grognon qu'on puisse rêver. Aux parents et amis qui voulaient le voir, sa mère répondait, chaque fois qu'elle pouvait, que mieux valait ne pas le déranger, et qu'il avait le sommeil très léger...

Il ne sourit pas, ses parents le lui ont affirmé, avant l'âge de deux ans. On sait que, depuis, il a largement rattrapé le temps perdu.

son enfance

S'il ne se rappelle guère les jours qui précèdent ses études, Douglas Fairbanks a encore présente à l'esprit la première acrobatie qu'il ait faite. Il avait alors quelque chose comme trois ans et demi ; visitant avec son père un camp de mineurs de Jamestown, près de Denver, il passa devant une grange — une vaste grange, à ce qu'il lui sembla. Le désir lui vint subitement de l'escalader, il parvint au faite après de multiples efforts, rampa sur le toit..., puis dégringola et chût sur de grosses pierres. Il en a gardé une cicatrice.

Souvent il allait parmi les chercheurs d'or, avec son père ; c'est à cette époque qu'il apprit à monter à cheval. Ils passaient là fréquemment plusieurs semaines de temps à autre, pour la plus grande joie du jeune Douglas. C'est là qu'il a pris le goût de la vie rude, saine, mouvementée qui est celle des contrées encore sauvages des Etats-Unis.

Plus tard, on l'envoya à l'école Wyman and Corona de Denver. Il dit lui-même avoir été un des plus mauvais élèves de sa classe ; non qu'il fut d'intelligence étroite, mais simplement parce que l'enseignement qu'on y donnait ne l'intéressait pas. Pourtant il aimait épeler tout haut les mots inscrits au tableau, puis, plus tard, la grammaire, la géographie, puis plus tard encore, l'histoire. Quant aux mathématiques, il les détesta toujours.

Il ne cessait de faire des farces, de se mettre dans quelque mauvais cas ; et le principal de l'établissement faisait de fréquentes visites aux parents de Douglas, pour les mettre au courant des incessants impairs de leur rejeton.

Heureusement, ses parents avaient sur ce point l'esprit très large et préféraient voir leur fils se comporter ainsi plutôt que de l'encourager à vivre calfeutré et penché sur ses livres et cahiers.

A cinq ans, il lui prit un beau jour l'idée bien arrêtée de se faire plus tard tailleur. Tout simplement parce que, une nuit qu'il ne dormait pas, il avait vu travailler sans relâche le tailleur d'en face, et il se disait qu'ain-

si il lui serait possible à lui aussi, s'il embrassait la même carrière, de veiller également toute la nuit, si l'envie l'en prenait.

Et, de plus en plus à mesure qu'il devenait plus grand, Douglas s'adonnait aux exercices physiques les plus bizarres et même parfois nettement dangereux.

C'est ainsi que, un jour, à l'école de Denver



A L'ÂGE DE QUATRE ANS

où il allait, sa classe se trouvant au huitième et dernier étage du bâtiment, l'envie le prit d'aller explorer, en compagnie de son frère, les toits et leurs gouttières. Ils y parvinrent facilement quand soudain, Douglas avisa une corniche et, sans s'émouvoir, devant son frère Robert à demi-mort de frayeur, il se suspendit tranquillement dans le vide sans autre soutien que ses doigts agrippés au rebord de cette corniche.

Souvent, le samedi après-midi, Mme Fairbanks emmenait ses fils au théâtre. La plupart du temps, ils allaient écouter de bons vieux mélodrames et Douglas se rappelle y avoir pris un extrême plaisir.

Quand il eut environ dix ans, il y alla seul, et, souvent, allait attendre à la sortie les artistes qu'il préférait, les accompagnait jusqu'à leur domicile et parfois arrivait à lier conversation avec eux.

C'est ainsi qu'il lui arriva de proposer ses services à l'un d'eux, qui le fit engager pour tenir le rôle d'un jeune crieur de journaux. Il parut ainsi sur la scène pendant toute une semaine. Ce fut son premier début sur les planches, — ce qui lui rapporta par soirée une pièce de deux francs — une fortune pour un gamin de douze ans.

Mais s'il était agréable de passer en famille l'après-midi du samedi au théâtre, il lui semblait bien meilleur d'aller, chaque fois qu'il le pouvait, escalader les échelles aménagées pour le cas d'incendie et d'aller, installé dans les combles, jouir gratuitement du spectacle.

Douglas dit lui-même avoir toujours répugné à payer pour avoir quelque chose qu'il lui était possible d'avoir par quelque ruse. Comme la plupart des enfants, il dépensait tout son argent de poche en sucreries ou chewing-gum et, l'heure venue d'entrer au cirque, comme cela arrivait souvent, il s'en remettait à ses jambes et à ses bras du soin d'y pénétrer par quelque endroit autre que l'entrée et trouver un siège ou un coin d'où il pouvait voir toute la représentation.

Les chiens. Il a toujours aimé les chiens et il n'était pas rare de le voir rentrer chez ses parents en compagnie de quelque pauvre chien errant ; ils semblaient venir à lui comme par instinct.

Le jeune Douglas avait alors pour voisin un jeune garçon un peu plus âgé que lui qui semblait d'autres enfants de l'âge de notre héros et leur racontait des histoires. Des histoires dans lesquelles il était naturellement toujours question de chevalerie et des grands héros tels que : *Les Trois Mousquetaires*, *Monte-Cristo*, *Les frères Corses*, etc... Ensuite ils se précipitaient tous chez les parents de Douglas, s'emparaient de vieux draps ou de couvertures multicolores — quand Mme Fairbanks était occupée ailleurs, — improvisaient une scène de théâtre et donnaient une représentation.

Comme on peut le supposer, ces représentations comportaient une part prépondérante d'action et à peine quelques lignes, juste de quoi donner un vague sens à la pièce. Tous les jours Douglas voulait être le traître.

Ses camarades et lui ne prenaient pas souci d'étudier des rôles ; toute latitude était laissée à chacun d'entre eux pour dire et agir. Aussi la représentation ne manquait pas d'imprévu. Ainsi, quand il arrivait à l'un des acteurs de rester à court, il murmurait délibérément : « Bien ! il est temps que je m'en aille », et il sortait de la scène. Alors un autre venait lui succéder et reprenait le dialogue et l'action interrompus.

L'ambition de sa famille était de le mettre à la tête d'une entreprise minière. Donc, après qu'il eut passé l'examen de l'Ecole supérieure de Denver et celui de l'Académie Militaire Jarvis, Fairbanks père décida que les mines étaient la vocation de son fils ; il l'envoya donc à l'Ecole des Mines de Boulder. Mais Douglas, bien qu'excellent élève, apprenant et retenant avec beaucoup de facilité, ne « mordit » aux Mines comme l'avait présumé son père.

au théâtre

Au temps où il entra à l'Ecole des Mines, Frédéric Warde, le grand interprète shakespearien d'Amérique, avait atteint le sommet de sa renommée et Douglas, le voyant dans son répertoire de pièces classiques, se rendit subitement compte de sa vraie vocation et se

confirma peu à peu dans l'opinion qu'il gâcherait son existence, s'il s'obstinait à ne vouloir devenir qu'un capitaliste.

La hantise de l'interprétation dramatique était trop forte et le tint sans relâche depuis son entrée à l'école jusqu'à Richmond, en Virginie, où il effectua ses débuts en public, aux côtés de Frédéric Warde, dans le rôle de François, d'une pièce intitulée *Richelieu*.

Dans ce rôle, comme du reste dans ceux qui suivirent, il ne fut, en aucune manière, digne de remarque, en dépit de sa jeunesse, de son énergie et de son enthousiasme sans bornes. Frédéric Warde ne fit donc rien pour le retenir quand il décida de se joindre, la saison suivante, à Herbert Kelcey et Effie Shannan, pour paraître avec eux dans *Her Lord and Master* (Son Seigneur et Maître).

Cet engagement conduisit Douglas à New-York, terre promise de tous les artistes américains. Il y fit donc sa première apparition comme membre de la Troupe Kelcey-Shannan, au Manhattan Théâtre, le 23 mars 1902.

Puis, il joua en compagnie de Minnie Dupree, dans le rôle de Phillip de la Noye, dans *La rose de Plymouth*. Il parut, les saisons suivantes, à l'Academy of Music et au Lyric Theatre. En 1906, on le vit à Denver, dans *Clothes*. C'est alors que, dans le rôle de Percy Wrainwright, de *A man of the Hour*, il trouve matière à une première incarnation du personnage souriant, alerte et aventureux.

C'est le 20 août 1907, au Bijou-Theatre, que Douglas Fairbanks devient une « star », une vedette, une étoile, dans *All for a girl*, où il joue le rôle d'Harold Jepson.

Puis il parut dans *A gentleman from Mississippi*, *The Cub* : et, en mai 1911, au Lyric de New-York, dans *The Light of London*, où il a le rôle du philosophe Jack.

Ensuite, sous la direction Cohan et Harris, on le voit successivement dans *A gentleman at leisure*, puis dans *Officer 666*, qu'il crée à Chicago en mars 1912, dans *Hawthorne, U.S.A.*, *The Henrietta* et *He comes up smiling*. Enfin, en 1915, il parait dans sa dernière création théâtrale : *Regular Business Man*. Il vient d'être engagé par la « Triangle » pour paraître dans des comédies dont il interprétera le principal rôle.

les films du contrat Triangle

Douglas Fairbanks « tourne » donc maintenant en Californie. Son premier film, exécuté en octobre 1915, est *The Lamb*, que l'Eclipse a édité en France en 1917 sous ce titre : *Le Timide*. C'est un des films où Fairbanks a le plus à mettre en action ses qualités scéniques, plutôt que celles qu'il développera par la suite et qui consistent surtout en acrobaties et en cet inimitable sourire. Il a pour partenaire, dans ce film Miss Seena Owen et Monroë Salisbury.

Puis, ce fut, en décembre 1915, *Double Trou-*



ble, avec Marjorie Wilson et Gladys Brockwell. (Inédit en France.)

Février 1916 : *His Picture in the papers*, scénario d'Anita Loos, réalisation de John Emerson ; Loretta Blake pour partenaire. (Inédit en France.)

Avril 1916 : *The Habit of Happiness*, avec Constance Talmadge et Doris Rankin. (Inédit en France.)

Mai 1916 : *The good bad man* (en France : *Paria de la vie*), dont le scénario, œuvre de Fairbanks lui-même, lui donna l'occasion de faire montre à de certains moments de ses qualités d'émotion. Bessie Love est sa « leading woman ».

Juin 1916 : *Reggie mixes in* (en France : *Terrible adversaire*), réalisation de William Christy-Cabanne ; partenaires : Bessie Love, Alma Rubens et Charles Murray.

Juillet 1916 : *Flirting with fate*, avec Jewel Carmen. (Inédit en France.)

Octobre 1916 : *The mystery of the leaping fish*, réalisation de John Emerson ; partenaires : Bessie Love et Alma Rubens.

Septembre 1916 : *Manhattan Madness* (en France : *Une aventure à New-York*), scénario de Frank M. Dazey, réalisation d'Allan Dwan ; partenaire : Jewel Carmen.

Octobre 1916 : *The Half Breed* (en France : *Le Métis*), d'après le roman de Bret-Harte : *Dans les Bois de Carquinez* ; réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Jewel Carmen et Alma Rubens.

Novembre 1916 : *American Aristocracy* (en France : même titre), scénario d'Anita Loos, réalisation de Lloyd Ingraham ; partenaire : Jewel Carmen.

Décembre 1916 : *The Matrimaniac* (inédit en France), scénario d'Anita Loos, réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Constance Talmadge et Jewel Carmen.

Janvier 1917 : *The Americano* (en France : *L'Américain*) adapté d'un roman par Anita Loos, réalisation de John Emerson ; partenaire : Alma Rubens.

Son contrat avec la Triangle arrivé à expiration, il ne le renouvella pas, en partie pour cette raison, qu'il donna à un ami : « Too many leading women ». (Trop de partenaires différentes.)

En février 1917, Douglas Fairbanks forme la D. Fairbanks Film Corporation, qui produira treize films qu'éditera la Paramount-Artercraft.

ses films pour l'Artercraft

Tous ces films, sauf deux, ont été édités en France. Ce sont :

In again out again (inédit en France), scénario d'Anita Loos, réalisation de John Emerson ; partenaire : Arline Pretty. (Avril 1917.)

Wild and Woolly (Sa revanche), scénario de H. B. Carpenter, réalisation de John Emerson ; partenaires : Eileen Percy, Joé Singleton et Charles Murray. (Juin 1917.)

The man from painted post (Le Sauveteur du Ranch), scénario d'Anita Loos, réalisation de Joseph Henabery ; partenaires : Eileen Percy et Frank Campeau. (Août 1917.)

Down to earth (L'île du Salut), scénario d'Anita Loos, réalisation John Emerson ; partenaires : Eileen Percy, Charles Girard et Seyffertitz. (Octobre 1917.)

Reaching for the Moon (Douglas dans la lune), scénario d'A. Loos, réalisation de John Emerson ; partenaires Eileen Percy et Frank Campeau. (Décembre 1917.)

Heading South (Douglas for ever), scénario d'A. Loos, réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Marjorie Daw et Frank Campeau. (Février 1918.)

A Modern Musketeer (Douglas nouveau d'Artagnan), scénario et réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Marjorie Daw et Frank Campeau. (Avril 1918.)

Bound in Morocco (Douglas au pays des Mosquées), scénario et réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Pauline Curley (juin 1918).

Mister Fix-it (pour paraître cet hiver en France sous le même titre), scénario et réalisation de Joseph Henabery ; partenaire : Wanda Hawley. (Août 1918.)

Say, young fellow (Douglas reporter), scénario et réalisation de Joseph Henabery ; par-



tenaire : Marjorie Daw et Frank Campeau. (Octobre 1918.)

He comes up smiling (Douglas a le sourire), scénario de Miss Frances Marion, réalisation d'Allan Dwan ; partenaires : Marjorie Daw et Frank Campeau. (Décembre 1918.)

Arizona (Le lieutenant Douglas), d'après la pièce d'Auguste Thomas ; réalisation d'Albert Parker ; partenaires : Marjorie Daw, Kathleen Kirkham et Théodore Roberts. (Février 1919.)

A Knickerbocker Buckaroo (Douglas brigand par amour), scénario de Douglas Fairbanks, réalisé par Albert Parker ; partenaires : Marjorie Daw, Frank Campeau et William Wellman. (Mai 1919.)

Arrivé à expiration au printemps 1919, ce contrat lui avait rapporté 1.250.000 dollars environ pour ces treize films.

United Artists

Fairbanks, désirant être entièrement son seul maître, tant pour l'édition que la production et consacrer tout le temps jugé nécessaire à ses films, pour en produire moins peut-être, mais de meilleurs encore, Fairbanks, se rencontra en cela avec Mary Pickford, Charlie Chaplin et D. W. Griffith, pense alors à fonder une organisation commune pour l'édition et la location de leurs films ; de là est née l'United Artists' Corporation, plus connue sous le nom des « Big 4 », qu'on peut traduire par « le grand quatuor ». Une succursale est dès à présent installée à Paris et dans les grandes villes de France, sous la raison sociale : les Artistes Associés.

Voici la liste des films que Douglas Fairbanks a déjà fournis pour l'United Artist's :

His Majesty the American, scénario et réalisation de Joseph Henabery ; partenaires : Marjorie Daw et Frank Campeau. (Septembre 1919.)

When the clouds roll by, scénario de Douglas Fairbanks réalisé par Victor Fleming ; partenaires : Kathleen Clifford, Ralph Lewis et Herbert Grimwood. (Février 1920.)

The Mollycoddle, scénario de Tom Geraghty réalisé par Victor Fleming ; partenaires : Ruth Renick, Betty Bouton et Wallace Beery. (Juillet 1920.)

The Mark of Zorro (qui vient de paraître en France sous le titre : *Le signe de Zorro*), adapté par Eugène Mullin du roman de J. Mac Culley ; réalisation de Fred Niblo ; partenaires : Robert Mac Kim et Marguerite de la Motte. (Décembre 1920.)

The nut, scénario de Douglas Fairbanks, réalisé par Ted Reed ; partenaires : Marguerite de la Motte et William Lowery. (Mars 1921.)

The 3 Musketeers, adapté du roman d'Alex. Dumas par Edward Knoblock et réalisé par Fred Niblo ; partenaires : Marguerite de la Motte, Léon Bary, George Siegman, Eugène Pallette et Mary Mac Laren.

... "faire du cinéma" ...

(RÉALISATION)

le rôle du directeur de réalisation

De plus en plus le rôle du directeur de réalisation se rétrécit et se précise. Celui qu'on appelait jadis le *metteur en scène* devient chaque jour davantage l'*animateur*.

Partout il y a quelques années et en France encore à l'heure actuelle, pourtant, le directeur de réalisation est plus *metteur en scène* qu'*animateur*.

C'est lui qui adapte et découpe le roman ou le drame qu'on a décidé de tourner, quand il ne compose pas un scénario de son cru. C'est lui qui choisit les décors extérieurs et intérieurs, c'est lui qui réunit la distribution. C'est lui qui procède au montage du négatif, c'est lui qui fait les sous-titres. C'est beaucoup pour un seul homme.

On l'a compris en Amérique. Et, depuis cinq ans, on évolue sans cesse vers une plus grande division du travail, le metteur en scène cesse d'être le « maître-Jacques » du film.

Cette question d'organisation joue un rôle prépondérant dans cet art tout de détails qu'est le cinéma.

On pourrait croire qu'ainsi réduit, le rôle du directeur de réalisation devient bien minime dans l'élaboration du film. On pourrait croire que ce personnage n'est plus, dès lors, qu'un monsieur qui surveille un opérateur et un certain nombre d'artistes dont le travail est tout tracé. Erreur, un bon directeur de réalisation doit avoir une connaissance approfondie de la nature humaine, doit connaître une multitude de faits et d'idées, et enfin posséder un sens aigu du cinéma, de l'image animée.

Les directeurs de réalisation sont des *animateurs*, ils ont pour mission de coordonner, d'harmoniser les différents éléments qui concourent au but que tous poursuivent : la matérialisation de l'idée de l'auteur.

Le bon directeur de réalisation est celui qui parvient à tirer du moindre des interprètes des extériorisations de sentiments aussi vrais, aussi intenses que possible. La direction des interprètes principaux est en général plus aisée ; pas toujours. Le réalisateur aura souvent à se méfier de leur fréquente tendance à ajouter au personnage qu'ils incarnent un aspect, des manières qui, pour leur sembler de nature à accentuer leur succès auprès du public n'en sont pas moins le plus souvent très loin de l'intention de l'auteur.

Le réalisateur aura aussi à veiller à ce que les décors où se place l'action soient bien ce qui convient au scénario, aient le degré exact de richesse ou de pauvreté, n'attirent par quelque détail ni trop, ni trop peu l'attention du spectateur.

Il veillera à ce que les éclairages soient naturels d'abord ; que le soleil entre par la fenêtre, non par le plafond ou du côté opposé à la fenêtre comme cela arrive si souvent, qu'une bougie n'illumine pas toute une pièce, qu'un acteur ne promène pas une lanterne à peine allumée dans un endroit où dardent les rayons du soleil, etc.

Le naturel dans les éclairages une fois obtenu, il comblera certains effets d'éclairage destinés à accentuer la signification symbolique de certaines scènes.

Et, enfin, le réalisateur aura à diriger le travail de l'opérateur de prise de vues. Il devra déterminer la distance et la hauteur à laquelle seront tournés les différents tableaux des multiples scènes. Devra-t-on ouvrir la vue par un petit rond qui finit par démasquer toute la scène (iris), devra-t-on terminer la scène en la plongeant graduellement dans une sorte de brouillard sombre (fondu), devra-t-on amalgamer l'une à l'autre deux

visions, la deuxième s'imprimant graduellement sur la première qui se dissipe (fondu enchaîné) ?

Eh ! bien, non ; même réduit de la sorte, le rôle de réalisateur, de l'animateur apparaît encore singulièrement multiple et malaisé. Ajoutons aussi que ce qui semble relativement simple sur le papier se manifeste, au studio, autrement difficile, en raison des multiples éléments qu'il est nécessaire de réunir pour parvenir au but : l'image sur laquelle s'exercera l'œil critique de l'immense foule des spectateurs.

Il y a, dans la réalisation d'un film, deux côtés bien distincts, la technique et l'art.

Du premier, nous avons dit précédemment à peu près tout ce qu'il est utile d'en savoir. Reste le second.

En quoi, donc, consiste l'art, dans l'exécution d'un film ? D'abord en la réalisation de l'ambiance. Ensuite en celle du sens particulier de chaque scène en rapport avec l'ensemble.

Expliquons-nous : l'ambiance, si nous nous en rapportons au Larousse, c'est : « ce qui environne, ce qui constitue un milieu matériel, intellectuel ou moral ». Or, pour chacun des cadres qu'aura à filmer le réalisateur, une certaine ambiance devra être rendue tangible tain moment d'un film, par exemple, devra être le salon propre à la personne qui l'a meublé et qui l'habite, être en un mot l'émanation de sa personnalité, et non un salon quelconque, tel qu'on en voit par exemple à la devanture des fournisseurs d'ameublements. C'est là en quoi le décor unique qu'on utilise dans certains studios, ainsi que le décor naturel cher à M. Mercanton sont également insuffisants et même faux dans la plupart des cas.

Tout, dans un film, a un sens pour le spectateur. Le réalisateur devra donc faire en sorte que chaque chose susceptible d'attirer l'attention du spectateur amène dans l'esprit de ce dernier une impression conforme à la pensée de l'auteur.

Comment réaliser l'ambiance dans un cadre où se déroule l'action ? En accordant une attention profonde au choix des éléments nombreux qui la détermineront : d'abord l'éclairage, qui ira du vif au minime ; ensuite les proportions du lieu par rapport aux personnages qui y évolueront, proportions vastes, moyennes, réduites suivant les cas et cela dans le sens de la profondeur, de la hauteur et de la largeur ; enfin le nombre, la nature, et la disposition des objets de toutes sortes qui prendront place dans le cadre.

Mais n'oublions pas que la réalisation doit toujours viser à faire naître chez le spectateur une impression. L'imagination de ce dernier doit donc avoir un certain rôle à jouer, en l'occurrence. Or, l'imagination ne peut se donner libre cours que s'il y a dans le domaine où elle s'exerce une part d'incertain, d'indéfini. C'est dire que le cadre d'une scène ne doit pas être absolument complet ; il ne doit pas être ce qu'il serait s'il existait réellement. C'est là que réside l'art du réalisateur : faire naître dans l'esprit du spectateur une impression plus complète d'une chose, d'un milieu, d'un personnage, tout en ne représentant que les grandes lignes, les lignes directrices de cette chose, de ce milieu, de ce personnage.

Cette partie d'imprécision, de flou nécessaire, le réalisateur la maintient grâce à la stylisation, à une interprétation — particulière au sujet — de ce qu'il met sous les yeux du spectateur.

Cet art de la stylisation, dont Gordon Craig a été le promoteur à la scène, a reçu ses premières applications véritables à l'écran dans

les films récents de Charles Chaplin, dans ceux de Maurice Tourneur et, à un degré moindre, dans ceux de Mauritz Stiller et Marcel L'Herbier.

Maintenant que le réalisateur a réussi à rendre tangible au spectateur l'ambiance du cadre, il lui reste à enregistrer la scène qui va y prendre place.

La stylisation ne s'étend pas seulement au décor, mais aussi à l'action. Une scène ne sera pas représentée exactement telle qu'elle se déroulerait dans la vie réelle ; on la montrera sous un certain angle, sous un certain jour, à une certaine distance, dans un certain mouvement, avec une certaine intensité.

Car la scène représentée prendra toujours dans l'esprit du spectateur un certain sens. Au réalisateur de faire en sorte que ce sens soit celui que désire l'auteur.

les moyens d'expressions

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 grande influence dans le développement du cinéma.

Ces innovations étaient : le gros plan américain (« close-up », en Amérique) ; la conduite simultanée à deux intrigues qui se confondront par la suite (« cut-back ») ; 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 despote 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 physiologie, 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'égare 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 1918, 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 physiologie de l'artiste. On en a trouvé 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 « souvenir », auquel si souvent on a recours, au cinéma, un perfection-

nement 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 pullulent 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, que le relief, théoriquement trouvé dès à présent, paraît-il.

comment devenir metteur en scène

La fonction du metteur en scène — ou, mieux, directeur de réalisation — définie, il nous reste à indiquer comment en France, à l'heure actuelle, on peut se préparer et avoir accès à cette carrière.

L'OPINION DES SPECTATEURS

sur le succès des ciné-feuilletons

Comment voulez-vous que les directeurs de salles ne louent pas des ciné-romans dont la projection du titre suffit à déclencher des applaudissements frénétiques et des hurlements de joie. C'est ce qui se passe dans le plus grand établissement de Lyon : l'orchestre a beau jouer de jolis morceaux, le programme a beau comporter des films tels que : *Le Trésor d'Arne*, *L'Homme du Large*, *Les 5 Gentlemen maudits*, *La Vierge de Stamboul*, *L'Homme qui vendit son âme au diable*, *Les 3 Masques*, etc., la majorité du public attend avec impatience : *La Cité Perdue*, *La Pocharde* ou *Gigolette*, etc. C'est triste, mais vrai.

Aussi, je crois que si le cinéma veut gagner de nouveaux adeptes ou simplement ne pas en perdre, les directeurs de salles devraient faire comme fait la direction de cet établissement et comme commencent à le faire un ou deux autres directeurs d'ici (ce qui évite au public intelligent de s'abrutir, car il peut s'en aller après le film important), c'est de projeter le ciné-roman en dernier lieu. De cette façon, ces inépties ne sont vues que par ceux qui le veulent bien.

Car si la saison passée, il y a eu une avalanche de romans-cinéma, qu'est-ce que ça va être cette saison ? Il y'en aura bien plus d'une quinzaine, ce qui va faire plus de 180 épisodes ; avis aux amateurs. Si après cela ils n'en sont pas saturés...

M. B., Lyon.

sur l'orthographe des sous-titres

Monsieur, J'ai souvent été très surpris en voyant dans les sous-titres de films d'énormes fautes d'orthographe — non seulement dans les films étrangers, mais encore dans ceux français. Ainsi dans *L'Homme du Large* — qui est une production française, — on avait mis le verbe « être » avec un « s », parce que tout le reste de la phrase était au pluriel...

La maison Pathé, dans la dernière Pathé-Revue, donne deux *t* à combattre.

Comment cela peut-il se faire ? Et ce n'est pas une faute d'imprimerie, car tout le reste était à l'avenant. J'ai lu dans votre journal que ces sous-titres étaient imprimés sur un carton et photographiés ensuite par l'appareil de prises de vues. Dans une imprimerie, il y a, en général, des correcteurs : que font-ils alors ? Je trouve ce genre de fautes d'une grossièreté incroyable et propres à jeter le discrédit sur un film. Voyez-vous un grand quotidien plein de fautes d'orthographe ? Et cependant un film est plus qu'un grand quotidien. On a plutôt une fâcheuse opinion sur le sens artistique d'un film qui a des sous-titres à tournures embarrassées et orthographiées d'une manière aussi défectueuse, car on se dit que ceux qui réalisent ces films ont une instruction plutôt déplorable.

X.

sur certain chauvinisme maladroit

Je crois qu'il serait tant de dénoûcer le ridicule dangereux dans lequel tombe actuellement

une partie de la presse française cinématographique : je veux parler du chauvinisme... mercantile de cette partie de presse, dont le battage outré est occupé à détruire précisément l'édifice qu'il prétend construire plus hâtivement que l'honnête effort national actuel.

Ces gens s'imaginent peut-être qu'à force de décrier la concurrence étrangère (américaine surtout), le talent des réalisateurs américains, des artistes et des scénaristes américains, par une comparaison stupéfiante partielle avec les films français, ils arriveront à persuader leur public de la nécessité de bannir tout film étranger, au profit de la seule production française... Je crois plutôt que la production française, ainsi ouvertement et impérieusement imposée avec une morgue de *Französischen film über alles !*, en arrivera à se faire détester, par sa prétention même !

Le danger n'est pas fictif : il existe réellement et c'est un grand service à rendre au cinématographe français que de l'engager à plus de retenue dans sa publicité, à plus d'honnêteté, à moins d'insupportable orgueil.

J'ai sous les yeux un hebdomadaire — très joliment illustré, du reste — qui constitue un modèle de ce genre ultra-chauvin. J'y lis entre autres stupidités, sous la signature de M. Guillaume-Danvers (1), cette perle : « Il est vrai que dans la « comedy » américaine, les metteurs en scène, à l'instar de Mme Rasimi, déshabillent mieux ! ». Ce M. Guillaume-Danvers pourrait-il me citer des films américains où les déshabillés, les décolletés, ont atteint le degré de certains films français cités cependant parmi les plus artistiques, au grand sens du mot : le « décolleté » (1) de Mme Maïlys dans *Le Penseur* ? et l'académique maillet de bain de Mme Kovenko dans *L'Ordonnance* ? Je passe même sur la suggestive vision de la suicidée dans sa baignoire, du même admirable film ! Dans son même article, ce critique national s'en prend aux aperçus de la vie intime des artistes américains si fréquemment projetés en France, et dévoile « leurs goûts pour les joies de la famille, lant » leurs goûts pour les joies de la famille, « entre les fiançailles passées et le divorce » prochain » (sic) ! Pour Dieu, Monsieur, ne parlons pas de corde dans la maison de pendus et ne cherchez pas à comparer les mœurs des artistes américains avec les mœurs de nos artistes, en général !

Mais s'il vous plaît de savoir la véritable pourquoi de cette fréquente révélation de la vie privée des artistes américains, c'est précisément parce que notre public aime ces artistes et qu'il demande à les connaître plus particulièrement, hors du champ d'action professionnel. Et nous sommes tous persuadés — malgré vous — que le jour o nous nous intéresserons autant à la belle Madame X... ou au puissant M. Y... de la Comédie-Française (naturellement), qu'à Mary Pickford ou à Charlot, nous n'attendrons pas longtemps

Mais s'il vous plaît de savoir la véritable pourquoi de cette fréquente révélation de la vie privée des artistes américains, c'est précisément parce que notre public aime ces artistes et qu'il demande à les connaître plus particulièrement, hors du champ d'action professionnel. Et nous sommes tous persuadés — malgré vous — que le jour o nous nous intéresserons autant à la belle Madame X... ou au puissant M. Y... de la Comédie-Française (naturellement), qu'à Mary Pickford ou à Charlot, nous n'attendrons pas longtemps

(1) Lequel d'ailleurs s'est empressé d'accepter un poste à la succursale française de la Paramount d'Amérique.

La meilleure préparation c'est la vision d'un grand nombre de films, et l'annotation de ce que contient de remarquable chacun d'eux.

L'accès à la carrière de réalisateur, c'est au studio qu'on le trouvera. Car, si c'est un art que de réaliser un film, c'est aussi un métier, et un métier long à bien apprendre.

Un bon metteur en scène doit connaître tout ce qui touche la photographie, l'éclairage artificiel, le décor, l'interprétation. Et, normalement, tout futur metteur en scène devrait avoir exercé quelque temps chacune de ces professions.

le très bon plaisir de ces étoiles françaises, de nous étaler leur intimité... officielle !

La même revue — qui se pique, d'ailleurs, de témoigner la plus grande bienveillance à la production étrangère (1) — a cependant adopté un cliché unique pour tout ce qui nous vient d'outre-Atlantique : brutalité révoltante ! — Pardon, M. Lucien Doublon (c'est le nom de cet autre critique ultra-national) : mais pourriez-vous me dire quel sentiment raffiné vous prétendez éveiller en notre âme européenne si idéalement tendre, par l'exaltation des *Trois masques*, *Quatre-vingt-treize*, *La Reine Margot*, *Germinal*, *Jacques Landauze*, etc., etc... dont l'action, la « grande action capitale », est toujours une « exécution capitale » par le couteau, la guillotine, la hache, la noyade, l'enterrement vivant, la folie, etc., etc... Franchement, le browning et les swings vertigineux m'apparaissent comme de bien inoffensifs suggestionneurs auprès de vos supplices raffinés ! Et cependant, viendra-t-elle l'idée de critiques sincères de chercher noise au scénariste parce qu'il a découvert un gros effet « portant » sur le public, par le geste monstrueux de Larin, dans *L'Accuse* tendant de fracasser le crâne d'un mioche contre un mur ?...

Quant à l'intérêt comparatif des films français et américains, pourquoi vouloir rabaisser l'un au profit de l'autre ? Vous avez deux races, deux méthodes, deux styles qui ne peuvent se comparer : le ravissant vaudeville américain *La Folle équipée*, empêché-t-il notre *Ami Fritz* d'être un chef-d'œuvre ? et *Mademoiselle de la Seiglière* fait-elle que *Le Pauvre amour* ne nous émeuve réellement ? Et même, dans une semblable idée patriotique, *J'accuse* peut-il porter préjudice aux *Cœurs du monde*, ou inversement ?... Quelle triste mentalité, lointaine de cette générosité française légendaire !

N'allons-nous pas jusqu'à lire que, dans certains films américains, telle bande n'a de certaine valeur que par la participation d'artistes français comme Mlle de la Motte, ou notre boxeur Carpentier... Triste !

Pourquoi, au contraire, ne pas s'efforcer de multiplier le programme mi-français, mi-étranger : le public y trouvera le charme de la diversité qu'un programme uniquement français, ou uniquement américain, ou japonais ou suédois, ne donnera jamais, même en faisant alterner Prince et Krauss, Max Linder et Joubé, non plus que Charlot et Keenan, Lillian Gish et Mary Pickford, parce qu'au dessus de la diversité des genres, il y a l'unité d'âme adéquate à la race.

Le *Ciné pour Tous*, qui bataille pour cette belle idée de la négation des frontières en matière d'art, a choisi la seule bonne méthode : l'admiration du beau, d'où qu'il vienne. Puissent ses confrères ultra-chauvins comprendre que leurs agissements n'arriveront qu'à rendre odieuse à l'étranger cette production française cependant si artistique (au même titre que les belles œuvres étrangères, ni plus ni moins) et qui a plus besoin, pour vivre, de passer la frontière que de vouloir l'exclusivité de projection sur tous les écrans de France.

Maurice JACQUELIN,
Mons.

RÉPONSES
AUX QUESTIONS

entre nous

POSÉES PAR
NOS LECTEURS

Alley. — On arrive à ce résultat en supprimant tout éclairage autre qu'un unique projecteur qui donne le contre-jour en question. — En général, le souvenir commence et se termine par un « fondus enchaînés ». — Ce que les Américains appellent « long shot » c'est une vision panoramique circulaire. — Ce flou chromatique s'obtient par une différence de mise au point entre les rayons violets et des rayons jaunes. — Ne devraient avoir le droit de parler de Chaplin que des journalistes qui connaissent ses dix derniers films. Dans leur ignorance crasse ces messieurs le jugent sans doute sur des rééditions de films de 1913 ou 14...

William. — C'est la femme du réalisateur d'*Un Drame sous Napoléon*, Nadette Darson, qui incarnait Jeanne Portel dans ce film. Adresse : Studio Eclair, 2, avenue d'Enghien. Epinay-sur-Seine.

Clémentine. — Georges Colin, l'acteur de la Renaissance, a interprété à l'écran *La Géole*, aux côtés de Musidora et de René Navarre, puis *Gigolette*, avec Séphora Mossé.

Alice L. — Voyez l'article sur Sessue Hayakawa dans le numéro de Pâques (62). — Ces films allemands que vous voyez en Belgique n'ont pas paru ici ; je ne puis donc vous renseigner.

Marg. Bonnardel. — Vous trouverez dans le n° 62 la liste des firmes à même de vous acheter un scénario. — Pour le reste, voyez nos confrères anglais, *Picture Show* et autres. — *Le Gosse* paraîtra à Paris le 4 novembre.

Jane C. — Vous m'en demandez trop ; impossible d'accorder tant d'attention à ces artistes d'arrière-plan.

Habitué Scala, Lyon. — Non, contrairement à ce qu'on avait tout d'abord annoncé, plusieurs salles de Paris — sept — sortiront simultanément *Le Gosse* de Chaplin pendant un mois. Le Ciné Max Linder, pour les Boulevards.

A. V. — Je n'avais pas connaissance de cette arrivée, et n'en sais pas plus que vous sur ce point.

René Bellando. — Vous trouverez cette distribution dans votre collection de *Ciné pour Tous*.

A. B. — *Blind Husbands* n'est pas encore paru ici. — *Le Gosse* sortira dans sept salles de Paris, le 4 novembre. — Rien de fixé encore pour l'édition en France du *Way down East*, de D. W. Griffith.

X. Y. Z. — Oui Raymond Bernard est le fils de Tristan Bernard.

Lillian. — Agnès Souret est née à Paris il y a vingt ans, mais a vécu à Biarritz jusqu'au jour de son avènement. — Louise Huff est née voilà vingt-six ans, à Colombus, dans l'Etat de Géorgie. Adresse : Hotel Algonquin, New-York City (N. Y.) U. S. A. — Mary Miles Minter est agréable à voir, mais ses films ne dépassent pas le niveau de la *Nina D.* — M. Bagratide et Henri Baudin, dans moyenne. — Voyez adresses des studios page 2.

Les Trois graines noires.

Toto. — Ora Carew est l'épouse de Frank Mayo dans *La Faim* ; Betty Blythe interprète le rôle de la jeune fille. — Lucien Callamand dans *Le Roman d'un spahi*.

George White. — Il y a encore des droits d'adaptation à acquitter aux héritiers de Dumas et Maquet quand on veut tourner les œuvres de ces derniers. C'est pourquoi Pathé-Consortium, qui a acquis ces droits pour notre pays, est seul à pouvoir éditer en France un film tiré des *Trois Mousquetaires* : pour voir le film de Doug. Je serai obligé d'aller à Londres, en novembre prochain. — « A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire », telle est la devise qui s'applique comme un gant à Diamant-Berger...

Sisters Three. — Vous trouverez cette liste des nouveaux films de Pearl White dans le numéro de Noël. — Cette Rhéa Mitchell m'est inconnue. — Emmy Wehlen est née à Vienne il y a une trentaine d'années.

Marthe G. — Charles Girard est le Théo Semnoff de *Dans la nuit* ; Kosloff c'est Stuart Holmes.

Petite Midinette. — Vivian Martin ne tourne plus ; elle est revenue au théâtre et joue actuellement sur une grande scène à New-York. — Ces noms de partenaires n'ont pas été indiqués ; je regrette de ne pouvoir vous renseigner.

Curieux en jupon. — Emile Chautard a tourné à l'Eclair avant la guerre *Le Mystère de la chambre jaune* et vient de le tourner à nouveau en Amérique pour le Realart, dont les Etablissements Harry sont concessionnaires pour la France.

Phénomène B. — Tout cela a déjà été indiqué ; feuilletiez votre collection.

X. 323. — Mary Miles Minter est venue en France, en Angleterre et en Italie au printemps dernier. Elle est à présent revenue en Californie où elle recommence d'autres films.

B. Daylight. — Le partenaire de Priscilla Dean dans *La Vierge de Stamboul* est son mari : Wheeler Oakman ; dans *Violence*, c'était Thurston Hall. — Ce n'est pas P. Dean, en définitive, qui a tourné ce scénario, mais Edith Roberts ; le titre définitif est : *The Fire Cat*. Aucun rapport avec la nouvelle de Kipling.

R. Bellando. — Dante Capelli, Alfredo Buccolini, Lucy San Germano, Ida Benelli et Maria Roasio dans *Les Larmes du peuple*. — Marguerite Clark est née le 22 février 1887 à Cincinnati (Ohio).

Judexophobe. — Vous trouverez un article sur Antoine dans le numéro 60, et la distribution de l'*Arlésienne* dans le numéro 70.

Hardy. — Demandez cela aux Films Triomphe, 33, rue de Surène, Paris (8^e).

Zine. — Eric Barclay tourne actuellement en Angleterre. — Demandez leur autographe aux artistes eux-mêmes. — *Le Lys de la vie* a été tourné par Miss Loie Fuller et ses collaborateurs, partie aux studios Gaumont, partie sur la côte d'Azur. René Chomette, que l'on avait déjà vu dans *Le Sens de la mort*, y incarnait le prince. On reverra ce jeune artiste dans *L'Orpheline*. Il s'appellera dorénavant René Clair. — De même, Elaine Vernon, de *Gigolette*, se nomme Irène Wells depuis *L'Homme et la Poupée*.

American. — C'est le *Retour de Tarzan* qui a été interprété non par Elmo Lincoln, mais par Eugène Pollard. — Elmo Lincoln dans : *Tarzan parmi les Singes*, le *Roman de Tarzan* et enfin un ciné-roman en quinze épisodes que l'on projettera sans doute cet hiver : *les Aventures de Tarzan*.

Nelly. — Je n'ai pas vu *A l'assaut du Bonheur* ; mais une scène du même genre existait dans *A travers les rapides*, un film vraiment remarquable, celui-là.

Apollon. — Pour les adresses, voyez la note ci-contre. — *The Barbarian* vient à peine de paraître aux Etats-Unis ; et comme les films étrangers — quand ils viennent — sont édités ici avec un retard de plus d'un an... — Vous reverrez Giral-

AVIS

Vu le nombre sans cesse croissant des demandes, nous vous prions de bien noter qu'il ne nous est possible de répondre sous cette rubrique qu'aux questions D'INTERET GENERAL.

non aux questions d'ordre privé, aux questions déjà maintes fois examinées, et aux lettres qui nous demandent la marche à suivre pour « tourner » (à ceux-là nous répondons une fois pour toutes : présentez-vous aux régisseurs, dans les studios).

Nous ne pouvons répondre directement par lettre, cette rubrique ayant été créée spécialement à cet effet.

Enfin, nous avons répondu par avance à toutes demandes d'adresses par la publication des adresses françaises (n° 70), américaines (n° 71), suédoises, anglaises, russes, allemandes, italiennes, etc... (n° 73).

dine Farrar dans d'autres films Goldwyn, cet hiver.

Saint-Clair. — Distribution de *L'Echance fatale* dans le numéro 72. — Nell Shipman, dans *L'Instinct qui veille*.

A. Montez. — C'est bien compliqué, et hors de ma compétence. Les éditeurs s'arrangent au mieux de leurs intérêts, d'où ces dates variables.

Satan. — Voyez d'autre part l'article sur *Les quatre diables*.

Louise Chiquart. — Francesca Bertini, depuis son récent mariage, ne tourne plus, et affirme ne plus vouloir tourner. Elle vit en Suisse avec son mari, P. Cartier. — Aucun des artistes en question n'est mort. — Maria Jacobini n'a pas cessé de tourner, mais l'édition de ses films n'a pas eu lieu en France.

Lectrice assidue. — Yeux bleu-gris. — Mais oui, Bessie Love n'a pas cessé de suivre les cours de l'Ecole Supérieure de Los Angeles pendant qu'elle tournait pour Triangle et Vitagraph. — Larry, Semon n'indique pas son âge ; il a probablement près de trente-cinq ans.

Ben. — Oui, Colleen Moore avec Charles Ray, dans *Le Champion*. — A peine vingt ans ; vous la reverrez dans les comédies Christie.

Rosita. — Marcelle Pradot n'est pas le véritable nom de cette artiste. Née à Paris, il y a une vingtaine d'années.

Bruzelloise. — Violette Jyl, 5, rue Daubigny, et non 6. — Non, son véritable nom est Violette Jahier. — Nous tenons les renseignements d'eux-mêmes.

Eddy. — *The Dancing Fool*, avec Bebe Daniels et Wallace Reid, sera édité cet hiver par la succursale française de la Paramount. — Votre rapprochement entre ces deux artistes femmes est fort juste. — Sans doute, mais la popularité de Reid lui vient plus de son charme que de son talent, qui ne dépasse pas une bonne moyenne... — C'est ce que je ne puis admettre chez la plu-

Afin de pouvoir présenter à ses lecteurs des pages reliées et coupées,

CINÉ
POUR TOUS

paraîtra désormais sur un format légèrement réduit.

part de mes lecteurs : la confusion entre les dons physiques et les qualités de jeu.

Norville. — On juge de la photogénie d'un visage non par une photographie, mais par la projection à l'écran de quelques mètres de film. — Il n'y a que les « stars » de tout premier plan qui attirent réellement la foule ; ainsi William Farnum, Mary Miles, Maë Murray, Theda Bara sont passées presque inaperçues à Paris... Et même, Norma et Constance Talmadge, l'an dernier.

Coq-Antin. — Suzanne Grandais n'était pas mariée. Voyez biographie dans le n° 48. — Elmière Vautier dans *Sa gosse*.

F. G. d'Anvers. — Bien que je sois né dans le Nord et y aie vécu pendant une dizaine d'années, je ne connais pas le flamand.

Dick and Jeff. — Il ne faut pas croire tout ce que la presse annonce, moyennant finances, comme des chefs-d'œuvre... Quand vous aurez vu *Way down East*, le dernier grand film de Griffith, vous aurez meilleure opinion de lui. — Les autres grandes œuvres de cet artiste sont *La naissance d'une nation* et *Les Coeurs du Monde* et *Intolérance* (les deux premiers sont inédits en France, et le dernier, tronqué en deux films ordinaires perd beaucoup de sa valeur). — On a édité aux Etats-Unis entre autres films de la Svenska : *Terje Vigen*, *La Fille de la Tourbière* et *Les Proscrits* ; des tractations sont en cours pour les productions récentes. D'une manière générale, on reproche particulièrement en Amérique à la production suédoise une certaine lenteur... car le « pep » bien connu d'outre-Atlantique fait vite place à l'impatience.

Petite Laurette. — Lisez l'avis ci-contre et, croyez-moi... renoncez à ce projet qui ne vous apporterait trop probablement que regrets et déboires.

L'A. de la L. — Elaine Hamerstein Selznick studio, Fort Lee (New-Jersey) U. S. A. — Carol Dempster (même adresse que Lillian Gish). — Bert Lytell, Metro Studio, 3, West 61th street, New-York City (U. S. A.). — William Duncan (même adresse qu'Antonio Moreno). — Jacqueline Arly, Société des Ciné-Romans, 35, rue de la Buffa, Nice (A. M.). — Jean Signoret, 13, boulevard Saint-Denis, Paris II.

Pascaline et S. — Je ne suis pas « star », mais je suis peut-être « rasoir »... Nous indiquerons la distribution de *L'Aiglonne* dès qu'elle sera définitivement arrêtée. — *L'Essor* a certainement paru en librairie. — La Phocéa rééditera *Mea Culpa* le 28 octobre.

Carmen L. — Olinda Mano est la plus jeune des « deux gamines ».

Zélette. — Je crois que l'activité cinématographique de René Cresté, comme sa popularité, est arrivée à son terme. — Pour recevoir ces photos d'artistes français, joignez à votre demande un franc. — Olinda Mano, c'est son véritable nom.

Pierre Calvel. — Vous confondez aimablement ; comment voulez-vous que le ralenti donne l'illusion de la vitesse. C'est l'accélération qui donne cette illusion ; c'est en prenant un moins grand nombre de photos qu'on arrive à ce résultat ; et pour prendre moins de vues on tourne la manivelle plus doucement ; d'où votre erreur. — Les reconstitutions de décors n'ont pas toujours le même accent d'authenticité que l'original, mais au moins y peut-on travailler à l'aise, avec l'éclairage désiré ; à ce point de vue, je considère que Fairbanks a eu beaucoup plus de mérite à tourner les *Trois mousquetaires* à Los Angeles que Diamant-Berger et Andréani à Chenonceaux et ailleurs... Ce dernier fait dépenser à Pathé-Consortium 3 millions pour réaliser son film, avec pourtant toutes les facilités du décor naturel ; qu'aurait-il dépensé s'il lui avait fallu tout reconstituer ? Je ne vous cache pas qu'à tous points de vue j'ai beaucoup plus de sympathie pour le franc Douglas que pour l'adroit Diamant-Berger ; et il y a beaucoup plus du vrai mousquetaire chez le premier que chez le second et ses coréligionnaires...

H. Tauleigne. — C'est pour la Robertson-Cole, sous la direction de M. Adolphi et avec Faïre Binney pour partenaire que Carpentier a tourné à New-York, il y a un an *The Wonder man* (L'Homme merveilleux). — Montagu Love a tourné *Raspoutine* pour la Compagnie World il y a deux ans ; depuis lors, il a changé plusieurs fois de compagnies ; c'est bien un artiste américain ; le film a entièrement été réalisé aux environs de New-York, à Fort Lee.

Djénane. — Marsac, dans *L'Homme aux trois masques*, c'est André Marnay. — Françoise, de *La Nouvelle aurore*, c'est Suzanne Linker ; José Davert dans le rôle de Chéri-Bibi.

Tom X. — Choisissez entre : John Barrymore, Sessue Hayakawa, William Hart, Hobart Bosworth, Keenan ou George Beban — ou un autre encore, si vous préférez. — Pour la fantaisie, il y en a trop...

René H. Verviers. — Il faut demander cela à M. Jean Wall, 5, rue Bergère, Paris (9^e).

P. S. XII. — N'ayant vu *A travers les rapides* qu'à la salle Marivaux, je ne puis vous certifier que dans cette salle le film a été allégé de plusieurs scènes. — *Fromont jeune* est l'un des films les plus indigestes de l'année. — Cinquante-deux numéros équivalent à deux années, et vingt-six à une année, environ.

Aux lettres qui nous sont parvenues après le 2 octobre, il sera répondu dans le prochain numéro.