

CINÉ
POUR TOUS

16 DECEMBRE 1921.

N°
80

0 fr.

50

Jackie Coogan

LIVRES

TECHNIQUE

Tratté pratique de cinématographie, par Coustet; Edition Mendel, 116, rue d'Assas, Paris.

Le Cinéma, par Coustet; Edition Hachette, 79, boulevard Saint-Germain, Paris (5 fr.).

Le Cinéma, par H. Diamant-Berger; Edition « Renaissance du Livre », 78, boulevard Saint-Nicolas, Paris (5 fr.).

LEGISLATION

Le Code du Cinéma, par E. Melsson; Edition Durbon aîné, 19, boulevard Haussmann, Paris (12 fr.).

L'ART

Cinéma et Cie, par Louis Delluc; Edition Bernard Grasset, 61, rue des Saints-Pères, Paris (5 fr.).

Photogénie, par Louis Delluc; Edition De Brunoff, 32, rue Louis-le-Grand, Paris (10 fr.).

Editions de la Lampe Merveilleuse, 29, boulevard Malesherbes, Paris. (Déjà paru : *El Dorado*, raconté par R. Payelle et illustré par le film).

FILMS

Films Usagés, pour Amateurs et Particuliers, à vendre depuis 0 fr. 10 le mètre.

Demandeur listes : Cinématographes Baudouin Saint-Louis, 345, rue Saint-Martin, Paris (Tél. : Archives 49-17).

APPAREILS DE PRISE DE VUES

Photo-Ciné SEPT, 86, avenue Kléber, Paris.

Etablissements E. Mollier, 26, avenue de la Grande-Armée, Paris.

Vignat, 66, rue de Bondy, Paris (X^e).

APPAREILS DE PROJECTION

« Pathé-Rok », Pathé-Enseignement, 67, faubourg Saint-Martin, Paris (X^e).

« Solus », Etablissements Bancarel, 59 bis, rue Danton, Levallois-Perret.

Etablissements « Union », 6, rue du Conservatoire, Paris (9^e).

« Phébus », 43, rue Ferrari, Marseille.

P. Burgi, 42, rue d'Enghien, Paris.

« Gaumont-Matériel », 35, rue des Alouettes, Paris (19^e).

E. Laval, 10-10 bis, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.

Radigue et Massiot, 15, boulevard des Filles-du-Calvaire.

Etablissements E. Mollier, 26, avenue de la Grande-Armée, Paris.

CINÉ

POUR TOUS

à publier :

1. CHARLES CHAPLIN (biographie).

2. RUTH ROLAND.

3. HAROLD LOCKWOOD. — La revue des films édités en 1919.

4. FLORENCE REED.

5. Le scénario illustré de la Sultane de l'Amour. (Comment on a tourné ce film.)

6. BRYANT WASHBURN.

7. PEARL WHITE (une visite à son studio.)

8. RENE CRESTE.

9. CHARLIE CHAPLIN (comment il fait ses films).

10. MAX LINDER.

11. VIVIAN MARTIN.

12. CHARLES RAY.

13. EDNA PURVIANCE (la partenaire de Charlie Chaplin). — D. W. GRIFFITH et ses films.

14. JUNE CAPRICE.

15. EMMY LYNN.

16. EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami Fritz.

17. ALLA NAZIMOVA.

18. Los Angeles, capitale du film américain, article de Mrs Fannie Ward.

19. HOUDINI. — C. B. de Mille, le réalisateur de Forçature.

20. TEDDY.

21. DIANA KARENNE. — Nos grands films à l'étranger.

22. BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.

23. MARCEL NORMAND.

24. MONROE SALISBURY. — Article « mémoires d'artistes ».

25. Photo d'Andrew Brunelle. — Article sur les dessins animés.

26. DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.

27. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).

28. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE. — Qu'est-ce qu'une « étoile » ?

29. JACQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRIS-CALÉ.

30. GABY MORLAY.

31. MOLLIE KING.

32. IRENE VERNON-CASTLE. — Comment on forme des « vedettes ».

33. WILLIAM S. HART.

34. MARY PICKFORD.

35. PRISCILLA DEAN. — GEORGES BEBAN.

36. SUZANNE GRANDAIS.

37. CH. DE ROCHEFORT. — Le Benjamin des réalisateurs : PIERRE CARON. — Olive THOMAS.

38. EVE FRANCIS.

39. Les meilleurs films de l'année 1920.

40. RENEE BJORLING. — ANDREW F. BRUNELLE.

41. FATTY et ses partenaires.

42. MARCELLE PRADOT (photo). — CHARLES HUTCHISON.

43. NUMERO DOUBLE DE NOEL (1 fr.).

44. LILLIAN GISH, RICHARD BARTHELMESS, DONALD CRISP.

45. MARY PICKFORD (au travail).

46. TOM MIX (biographie illustrée).

47. VIOLETTE JYL; JUANITA HANSEN.

48. WALLACE REID (biographie illustrée). — André Antoine.

49. FANNIE WARD (biographie illustrée). — Henri Roussel. — David Evremond. — Comment on a tourné les Trois musques.

50. NUMERO DOUBLE DE PAQUES (1 fr.).

51. ANDREE BRABANT (biographie illustrée).

52. WILLIAM RUSSELL (biographie illustrée). — Comment on a tourné Le Réve.

53. MARY MILES MINTER (biographie illustrée). — Comment on a tourné Blanchette.

54. WILLIAM HART (comment il tourne ses films). — Ce que gagnent les vedettes.

55. PEARL WHITE (une entrevue avec l'artiste au studio). — Article sur la Production Triangle 1916-1917.

56. ANDRE NOX (biographie illustrée). — HUGUETTE DUFLOS (biogr. illustrée).

57. MARGARITA FISHER (biographie illustrée).

58. ADRESSES INTERPRETES FRANÇAIS. — Edouard Mathé. — L'univers du cinéma.

59. ADRESSES INTERPRETES AMERICAINS. — Séverin-Mars. — Le marché cinématographique mondial.

60. La revue des films de l'année 1921. — GENEVIEVE FELIX.

61. Ce qu'il faut savoir pour devenir interprète de cinéma. — Adresses interprètes scandinaves, anglais, italiens, russes, allemands.

62. Charles CHAPLIN en Europe. — Pour devenir scénariste. — MAY ALLISON.

63. DOUGLAS FAIRBANKS (biographie illustrée).

64. ALLA NAZIMOVA (au travail).

65. LE GOSSE (The Kid). — Pollyanna.

66. MARCELLE PRADOT. — FERNAND HERRMANN. — Comment on a tourné la Charrette Fantôme.

Chacun de ces numéros (sauf naturellement les numéros 2, 4, 5, 6, 7, 13, 21, 24, 25, 29, 35 et 46, qui sont épuisés) peuvent 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).

COURS

D'INTERPRÉTATION

ACADÉMIE DU CINÉMA

M^{me} Renée CARL

DU THÉÂTRE CINÉ GAUMONT

Leçons particulières sur rendez-vous et Cours, le Samedi de 3 h. à 6 h.

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

Irvin-Mirbel et Jorret, 4, rue Coustou, Paris (18^e). (Métro : Blanche).

COURS GRATUITS

ROCHE (I.O.O.)

Cinéma — Tragédie — Comédie

10, Rue Jacquemont, PARIS (18^e)

(35^e Année) (Nord-Sud : La Fœreke)

Noms des artistes en renom au cinéma ou au théâtre qui ont pris des leçons avec le professeur Roche : MM. Denis d'Inès, Pierre Magnier, Etlevant, Velny, Cuellie, Térof, de Gravone, etc.; Miles Mistinguette, Geneviève Félix, la jolie muse de Montmartre; Pascaline, Eveline Janney, Pierrette Madé, Germaine Rouer, Louise Dauville, etc., etc.

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 BRESOL (Nat Pinkerton, Nick-Carter), F. ROBERT, CONSTHANS

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

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

Films « Marquisette », 5, rue de Stockholm, Paris (9^e).

Le Film pour Tous, 4, rue Puteaux, Paris (17^e).

M^{me} George WAGUE

LEÇONS D'ART CINÉGRAPHIQUE

Cours de 5 à 7, le Dimanche, en son studio 5. Cité Pigalle (4^e) Tél. : Trudaine 23-36

CINÉPHOTOGRAPHES

Institut Cinégraphique, 18, faubourg du Temple, Paris-XI^e.

Irvin-Mirbel et Jorret, 4, rue Coustou, Paris (18^e). (Métro : Blanche).

Films « Marquisette », 5, rue de Stockholm, Paris (9^e).

Le Film pour Tous, 4, rue Puteaux, Paris (17^e).

La société française R. A. C., aménageant plusieurs théâtres de prise de vues, pour produire de nombreux et beaux films, constitue actuellement des groupements artistiques dont une partie sera composée d'artistes ayant déjà tourné des rôles de premier plan et dont une autre partie sera composée de sujets, hommes et femmes, n'ayant au besoin jamais fait ni de cinéma, ni de théâtre.

A ces derniers l'éducation nécessaire sera faite pour devenir véritables artistes capables d'interpréter pour la Société R. A. C. tous rôles dans les films dramatiques ou sentimentaux.

Ecrire au Directeur Artistique de la Société R. A. C., 35, rue de Berne, Paris, qui convoquera. — Toutes les demandes seront examinées.

J'offre un débouché très sûr aux personnes désirant faire du cinéma.

S'adresser : Michon, 9, rue Pétel, Paris-XVI.

Si vous cherchez

pour votre Cinéma, ou pour tout autre Commerce ou Industrie

Un Successeur

Un Associé

Des Capitaux

Adressez-vous :

BANQUE PETITJEAN

12, Rue Montmartre, 12 — PARIS

Pour les abonnements et les demandes d'anciens numéros adresser correspondance et mandats à

Pierre HENRY, directeur

92, rue de Richelieu PARIS (2^e) Téléphone Louvre 46.49

CINÉ POUR TOUS

paraît tous les 14 jours, le vendredi

ABONNEMENTS :

France Étranger

52 numéros.. 20 fr. 22 fr.

26 numéros.. 10 fr. 11 fr.

PUBLICITÉ

S'adresser : G. Ventillard & Cie

121 - 123, Rue Montmartre, PARIS

LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

Du 16 au 22 Décembre

L'OMBRE DECHIREE

composé par Jeanne Léon Poirier et réalisé par Léon Poirier.

Film Pax 1921. Edition Gaumont.

La mère Suzanne Després.

Arnaut Roger Karl.

Muriel Myrge.

Lucien Arnaut Jacques Robert.

Cécile Arnaut Madys.

Gaumont - Théâtre, Royal - Wagram, Gaumont - Palace, Palais - Rochechouart, Lyon-Palace, Cinéma Saint-Paul.

HELIOTROPE

tiré de la nouvelle de R. Washburn-Child et réalisé par George D. Baker.

Film Cosmopolitan 1920. Ed. Paramount.

« Héliotrope » Harry Fred Burton.

Fernande Roche Julia S. Gordon.

Polo M. Mack.

Alice Hale Diana Allen.

Jimmy Andrews Wilfred Lytell.

SA DETTE

adapté et réalisé par William Worthington.

Film Haworth 1919. Edition Phocéa.

Mori-Yama Sessue Hayakawa.

Gloria Manning Jane Novak.

William Francis Macdonald.

Manning F. Montague.

Salle Marivaux, Cinéma des Arts, Bosquet.

POUR DON CARLOS

tiré du roman de Pierre Benoit et réalisé par Jacques Lasseigne.

Film Musidora 1920. Edition A.G.C.

Allegria Musidora.

Olivier de Prereste Stéphane Weber.

Lucile de Mercœur Chrysiad.

de Magnoe P. Clérone.

Commandant Ibanès Jean Daragon.

Général Gilmer A. Tarride.

Arguillo Jean Signoret.

Eladio Jean Guitty.

Salle Marivaux, Colisée, Louxor-Palace, Folies-Dramatiques.

PERVENCHE

composé et réalisé par Wulssleger et Alfred Machin.

Film Pathé 1921. Edition Pathé.

Pervenche Suzy Love.

Mme de Rouvres Maud Richard.

L'oncle Louis Monfils.

Omnia-Pathé, Lutetia, Artistie, Lyon-Palace, etc.

LES CONTES DES MILLE ET UNE NUITS

adaptés et réalisés par M. Tourjansky en trois chapitres

Film Ermoloff 1921. Edition Pathé.

Princesse Goul-y-Hanar. Nathalie Kovanko.

Prince Soleiman Nicolas Rimsky.

Omnia-Pathé, Pathé-Palace, Ciné-Pax, Lutetia, Artistie, Palais-Rochechouart, Louxor, Secrétan, Tivoli, Temple, St-Paul, Palais des Fêtes, Cinéma des Arts, etc.

LE CHEVALIER ERRANT

tiré de la comédie de Harold Molander et réalisé par John W. Brunius.

Lars Wiwalt Gosta Ekman.

Gertrude Gripj Mary Johnson.

Gripj Axel Ringvall.

Bilde Gosta Cederlund.

Comte Gyllenstierna. Carlo Keil-Moller.

Gaumont - Palace, Gaumont - Théâtre, Ternes-Cinéma, place des Ternes.

LE NOEL DE M. CENDRILLON

(The Cinderella Man)

réalisé par George Loane Tucker.

Film Goldwyn 1918. Edition Phocéa.

Marjolaine Maë Marsh.

Marlisie George Fawcett.

M. Cendrillon Tom Moore.

THOMAS MEIGHAN

dans : La Princesse Alice.

WANDA HAWLEY

dans : Miss Futuriste.

TOM MIX

et Eva Novak

dans : L'Infernal.

MYRGA, MADYS et SUZANNE DESPRÉS dans L'OMBRE DÉCHIRÉE





MARY PICKFORD dans
PAR L'ENTRÉE DE
SERVICE



GOSTA
EKMAN
et
MARY
JOHNSON
dans
LE
CHEVALIER
ERRANT



CHARLIE
CHAPLIN
dans
CHARLOT
NE S'EN
FAIT PAS



Ciné pour Tous

MABEL NORMAND

dans : *La Fée du Logis.*

CHARLOT NE S'EN FAIT PAS

réédition d'une comédie tournée en 1917 par Charlie Chaplin, Edna Purviance et Eric Campbell pour la Cie Mutual (*Easy Street*).

Ciné-Opéra, Electric, Omnia, Maribaux, Demours, Grenelle, Louxor, Tivoli, Barbès.

SOIRÉE DE REVEILLON

comédie-vaudeville réalisée par P. Colombier, avec l'interprétation de Madys, Suzanne Bianchetti et Clairius.

POUR LE GRAND PUBLIC :

Charlot ne s'en fait pas (*Easy Street*) constituera, une fois de plus, une demi-heure de joie ;

L'Ombre déchirée intéresse par l'abon-

dance des situations dramatiques, voire mélodramatiques ;

Pour *Don Carlos* consiste en une intrigue pas bien neuve et un peu lente ; et ce sera une déception pour ceux qui comptent contempler à nouveau en maillot noir l'interprète des *Vampires* ;

Héliotrope a le tort de venir après *Loin du Cœur*, après *La Cité du Silence*, après *Le Père Goriot* ; mais il fera néanmoins couler bien des larmes ;

le prochain numéro

(numéro double)

UN FRANC

contiendra

LES RÉSULTATS DU CONCOURS DES RÉALISATEURS

Sa Dette possède une intrigue assez attachante ; la fin décevra ; mais les admirateurs de Sessue seront satisfaits ;

Pervenche plaira aux grands-mamans, et à tous ceux qui ne connaissent ni Marie Osborne, ni Jackie Coogan ;

Par l'entrée de service amusera, attendrira, fera pousser des oh ! d'admiration aux admirateurs de Mary ; d'autres bailleleront peut-être un peu pendant la seconde moitié du film ;

Le Chevalier du bonheur a le tort de venir après dix épisodes de mousquetaires et de ne point finir par un baiser. Mais on admirera la prestance d'Ekman et la fine beauté de Mary Johnson.

POUR LES CINEPHILES :

Voir, ou revoir *Easy Street*. Voir *Sessue* dans *Sa Dette*, Fred Burton dans *Héliotrope*, Mary dans le début de *Par l'entrée de service*, le charmant ensemble, gens et choses, du *Chevalier Errant*. Et c'est à peu près tout.

PAGES CHOISIES

RÉPONSE A UN CONTRADICTEUR IMAGINAIRE

Je vous assure, Monsieur, que le cinéma pourrait devenir, sinon un art, du moins un métier d'art, comme l'a été le théâtre, aux belles époques. Le théâtre est déchu, le cinéma demeure en enfance et prend le chemin d'y rester longtemps encore, si quelque événement imprévu, quelque génie surgissant soudain ne l'en tire par la violence. Mais quoi ! L'art dramatique a procédé toujours par à-coups imprévus, par crises, illuminations, éclipses. Il a passé sans transition presque du balbutiement à la forme, puis s'est perdu dans l'imitation, le rabâchage, la sénilité. Demandez-vous au cinéma, que notre génération à peine a vu naître, d'atteindre de prime saut l'adolescence et de franchir le seuil de la maturité, ayant à peine jeté son premier feu et Anonné ses charmantes incohérences ? Il cherche à hue et à dia, il bat les buissons dans tous les sens. Trouvera-t-il bientôt ce qui lui manque, son génie, son organisation, son public ?

Son génie, son Eschyle, son Molière, qui débrouillera le chaos et fera jaillir le style de ces éclairs désordonnés, le pathétique de ce mélodrame puéril, où se cache-t-il ? Est-il né seulement ? Existe-t-il un homme qui pense en images, pour qui les groupements, les successions, les juxtapositions composent un langage, et qui ne soit pas obligé de traduire la phrase écrite en phrase visuelle, mais qui évoque directement, sans intermédiaire phonétique ou graphique, les émotions, les idées, les actions sur son écran intérieur ? Et s'il existe, ce génie que nous attendons, trouverait-il actuellement un public pour le comprendre, une organisation pour soutenir son effort de créateur, des matériaux rangés en bon ordre à son commandement ? Un public ? Peut-être. Une organisation ? A coup sûr, il est encore trop tôt.

Savez-vous à quel degré de pauvreté s'attarde le machinisme du cinéma ? Voici. Un auteur conçoit un scénario, bon ou mauvais, viable en tous cas et possible ; la firme qui l'accepte le transforme, l'adoucit, en casse les angles, en régale les arêtes, afin de le rendre public, c'est-à-dire de le rapprocher, autant que faire se peut, des scénarios précédents, qui ont fructifié, dont on a tiré des copies en nombre honorable. Là-dessus, le metteur en scène lime ce qui restait de personnel à cette pauvre chose torturée, y introduit ses trouvailles individuelles, et j'entends par là les trucs qui ont réussi à lui ou à un autre. L'acteur refait les gestes qui ont servi souvent, les meilleurs à son goût par l'ancienneté et la tradition. La bande arrive à

l'écran et le directeur de salle coupe ce qui étonnerait sa clientèle ordinaire, par prudence. Ainsi, la *Lanterne Rouge*, récemment, a été châtrée des scènes les plus vigoureuses, qui possédaient le plus d'accent et de saveur nouvelle. J'oublie la Censure... Comptez ce qui reste du scénario primitif, bon ou mauvais, et étouffez-vous, Monsieur, de voir toujours, sous des noms différents, la même histoire, le même décor, les mêmes attitudes et surtout cette forte absence de style qui devient, par sa prodigieuse répétition, un caractère, une marque d'époque, un style enfin, si l'on peut bâtir quelque chose avec du néant.

Mais, comme j'ai la foi chevillée au corps, je vous assure cependant, Monsieur, que le cinéma pourrait devenir un art. Il suffirait d'offrir à ce génie hypothétique, dont je vous ai parlé, une organisation perméable à son esprit, une discipline soumise à son impulsion de créateur, des rouages qui consentissent à ne pas broyer sa personnalité à chaque engrenage pour ne projeter enfin, sur la toile blanche, qu'une succession d'images vivées d'âme et sans étincelle. Je veux espérer.

(Le Crapouillot.)

ALEXANDRE ARNOUX.

VOUS AURIEZ TORT DE CROIRE :

- que toutes les « femmes fatales » sont aussi foncièrement mauvaises qu'elle le paraissent.
- que tous les « traîtres », sitôt rentrés chez eux, commencent par brutaliser leur femme.
- que tous les Américains sont milliardaires.
- que tous les citadins sont mauvais.
- que tous les paysans sont bons.
- que toutes les ingénues vivent avec leur mère.
- que la vie de studio est le paradis terrestre.
- qu'en se promenant dans Hollywood on ne peut faire deux pas sans croiser Mary Pickford, Douglas, Chaplin ou Nazimova.
- que tous les meilleurs scénarios ont été tournés il y a plusieurs années.
- que tous les producteurs actuels sont d'anciens photographes ou gens de théâtre (un certain nombre d'entre eux étaient, au contraire, artistes-épiciers).
- que le public va bientôt siffler les mauvais films.
- que l'art du cinéma progressera tant que l'usage des sous-titres (surtout en France) ne sera pas formellement défendu.

JACKIE COOGAN



C'est en 1919 sur la scène de l'Orpheum-Theatre de Los Angeles que Charlie Chaplin vit pour la première fois Jackie Coogan. Le petit bonhomme avait alors quatre ans et accompagnait ses parents, acteurs de vaudeville en tournée dans les grandes villes des Etats-Unis ; lui-même paraissait quelques instants en scène, donnant une imitation d'un acteur américain très connu et se

— boitant avec Douglas Fairbanks —



livrant ensuite à une danse « orientale » du plus haut comique.

Chaplin, qui avait immédiatement mesuré quelles possibilités cinématographiques offrait une telle précocité alla se faire présenter, après la représentation, au jeune Jackie. Mais celui-ci était déjà endormi sur une chaise, et le nom de Charlie ne fit guère d'impression sur lui ; pourtant il se leva, s'inclina, lui souhaita le bonsoir, et alla se rendormir.

Un tel talent mêlé à une telle simplicité fit grande impression sur Chaplin, qui n'avait guère jusque-là rencontré, à la scène, que des enfants déjà gâtés par un excessif cabotinage.

Après cette brève entrevue, Chaplin dit à son frère Sydney — qui comme chacun sait, dirige administrativement les affaires de Charlie — d'aller s'entendre avec les parents de Jackie pour s'assurer la collaboration de ce dernier pendant un an. Les Coogan, à qui Sydney Chaplin offrit quarante dollars par jour pour Jackie, hésitèrent pourtant, car l'obligation de rester à Los Angeles bouleversait leurs plans et des engagements ultérieurs avaient été signés par le papa Coogan. Mais Charlie Chaplin avait déjà en tête le film qu'il comptait tourner avec Jackie, et Sydney revint à la charge, offrant de payer tous les dédits. Ainsi, en novembre 1919, son scénario complètement arrêté, Charlie Chaplin put, en compagnie du petit Jack, entamer la réalisation de *The Kid*.

Jackie, tout comme quantité d'autres enfants, avait ri plus d'une fois au cinéma aux films de Chaplin, et avait donc beaucoup de respect et d'admiration pour lui, au moment où il franchit pour la première fois l'entrée du studio de Chaplin. N'empêche que dès le premier jour de leur collaboration il se forma sur les choses et les gens du lieu des opinions définitives. S'il prit tout de suite en amitié le concierge et la plupart des machinistes, il ne goûta guère les manières d'un assistant-directeur, qu'il jugea dès l'abord trop fier, pour l'importance de ses fonctions.

Son plus grand ennui, au studio, était l'avalanche de caresses que ne manquaient pas de lui faire les visiteuses de passage. Et comme, une fois, on lui demandait comment il se faisait qu'une partie de son maquillage était enlevé, il répondit qu'il supposait que s'était précisément l'endroit où Mme « venait de le lécher quelques instants auparavant », ceci dit avec le ton du plus profond dégoût.

Au fur et à mesure de la progression de la prise de vues, le petit Jack prenait de plus en plus contact avec son nouveau métier et en arrivait à émettre ses petites réflexions personnelles. Un jour même — on tournait la scène où, dans le logement mutuel, Charlie encore au lit parcourt un journal, tandis que Jack

prépare le déjeuner — ce dernier montra bien, par la manière mécanique dont il joua la scène, que telle n'était pas sa façon de la comprendre. Voyant cela, Charlie prit le parti de laisser faire l'enfant, pour voir ; et il n'eut pas à s'en repentir puisque, dans le film, c'est cette dernière variante de la scène que l'on voit.

Jackie, pendant son séjour au studio Chaplin y détermina un branle-bas à peu près semblable à celui qu'on trouve dans les ménages où il y a beaucoup d'enfants.

En particulier il y avait l'éternelle question de savoir où Jackie avait laissé trainé sa casquette. Pour remédier à ce fréquent contre-temps, le costumier avait fabriqué pour Jackie six caquettes identiques, toutes accrochées au porte-manteau de sa loge. A partir de ce jour et pendant quelque temps, Jackie n'égara



plus son couvre-chef, fort de l'assurance d'en trouver cinq autres pour le remplacer si besoin était. Mais un beau jour on ne put remettre la main sur la fameuse casquette. — « Qu'avez-vous donc fait des cinq autres, lui demanda-t-on, après de vaines recherches. » — « Je les ai mises ensemble quelque part où elles sont en sûreté, répondit Jackie avec embarras, mais je ne peux plus me souvenir de l'endroit où elles sont... »

Jackie Coogan n'a pas de plus sincère admirateur que Charlie Chaplin. « Cet enfant est un petit génie, a-t-il déclaré maintes fois ; non seulement il a beaucoup d'imagination, mais il a aussi un excellent sens visuel. Avec lui, pas de longues répétitions fastidieuses ; d'ailleurs c'est bien en vain que je travaillerais si j'avais à lui dire — ainsi qu'on doit le faire avec tant de jeunes acteurs — d'exprimer la surprise, la joie, la douleur comme on le fait si fréquemment de façon conventionnelle. Rien de tout cela avec Jackie ; il suffit que je lui donne un aperçu suffisant de la situation en cours de réalisation et le voilà d'agir comme il le ferait s'il se trouvait

réellement dans les mêmes circonstances ; et instantanément il s'identifiera avec son personnage et en assumera les gestes et les jeux de physionomie.

« La grande chose à se rappeler, s'il vous est donné d'aider au développement d'un génie en puissance, c'est de lui donner la liberté qui lui est indispensable pour se « trouver » lui-même et forger sa destinée par ses propres impulsions. C'est pourquoi, autant que cela est possible, je laisse Jackie donner sa propre interprétation de son rôle, me contentant de lui donner les indications de nature à améliorer son travail au point de vue technique. Des détails tels que les valeurs photographiques, positions dans le « champ » et marche générale et mouvement des scènes ont à être enseignées, mais comme Jackie est un enfant interprétant un rôle d'enfant et qu'il a un don naturel d'extériorisation, on peut



lui permettre de suivre son propre sens de l'interprétation logique de son personnage en quelque situation qu'il se trouve. La ligne de conduite que je me suis tracée en ce qui le concerne est de développer en lui une réalisation de ce que la personnalité signifie en quelque forme d'Art que ce soit et de le mettre à même d'être toujours, avant tout, l'image exacte de ce qu'il est en réalité.

C'est d'ailleurs aussi l'opinion du jeune Jack qui, si vous lui demandez ce qui fait qu'un acteur est un grand acteur, vous répondra : C'est la personnalité. Et si vous lui demandez ce qu'est la Personnalité, il poursuivra : C'est être soi-même et personne d'autre. Il pourra vous dire aussi que ce qui permet de reconnaître le véritable grand acteur c'est son jeu, si naturel que l'on ne peut réellement pas se rendre compte qu'il « joue ».

Et l'on doit reconnaître que Jackie Coogan, tout jeune qu'il soit, n'en est pas moins depuis *Le Gosse*, grâce en partie à Charlie Chaplin, l'un de ces « grands acteurs ».

Toute la précocité de Jack Coogan ne

l'empêche d'ailleurs pas d'être avant tout un enfant, de vivre comme un enfant, de parler et de jouer comme un enfant.

Les confrères de la presse américaine qui sont allés gravement l'interviewer ont acquis l'expérience. Par eux nous savons que Jackie aime énormément les chiens et que l'un de ses plus grands plaisirs, au studio Chaplin, était de jouer avec les chiens de garde, en compagnie du concierge ; Bill, le petit fox-terrier qu'on a vu en compagnie de Charlie dans *Une vie de chien*, était d'un de ses compagnons favoris.

Jackie Coogan, racontent-ils aussi, adore les grenouilles ; il passa une fois tout un après-midi en compagnie d'une petite camarade, Joséphine, à en aller chercher aux alentours d'une rivière. Finalement, au moment où les jeunes chasseurs allaient abandonner leurs recherches, Jackie en trouva une, telle qu'il n'en avait jamais vu de si jolie ; mais sa jeune compagne fit une telle vie qu'il lui fallut la lui remettre, car déclare docement notre homme : « Doug, dit qu'on ne doit jamais faire pleurer une dame ; je ne suis pas sûr que Joséphine soit une dame, mais je suppose qu'elle en deviendra une, quoiqu'elle n'en ait pas encore beaucoup l'aspect, si ce n'est les jupes... »

Jackie aime aussi beaucoup les jouets. Il a longuement parlé à ses interviewers du tricycle que Chaplin lui donna, ainsi que de la montre-bracelet en platine que lui offrit ce dernier, avec l'inscription suivante sur le boîtier : « To my partner, from Charles Chaplin ».

Quant Jackie fut blessé aux jambes dans une chute, au point qu'on se demanda s'il ne serait pas obligé de s'aider de béquilles pour le reste de ses jours, Chaplin accourut en hâte de New-York, où il était allé présenter *The Kid* et bien souvent il alla au chevet du petit malade, lui jouant du violon, lui racontant des histoires, lui apprenant des tours de prestidigitation. Shakespeare et la Christian Science furent aussi au nombre de leurs sujets de conversations. Pour sa convalescence il lui donna un équipement de golf et un petit billard.

Chaplin aime de suite cet enfant pour bien des raisons. Et l'une des principales est qu'en lui il était certain de ne pas rencontrer un de ces amis intéressés come on n'en a que trop, hélas, quand on s'appelle Charlie Chaplin. Ainsi Jackie Coogan fut l'un des rares rayons de soleil qui pénétrèrent dans l'existence de Charlie en une année où ennuis domestiques et ennuis d'affaires l'accablèrent tour à tour.

Les nouveaux jouets de Jackie Coogan révèlent un penchant sérieux pour la mécanique ; il a en effet annoncé qu'il possédait depuis peu une dynamo électrique, et qu'il a demandé au père Noël, cette année, un appareil de projections cinématographiques. Jackie a, en effet, dès à présent paru dans trois films ; les deux derniers *Peck's bad boy* et *My Boy*.



ont été produits par sa propre compagnie. Mais ses préférences vont au premier d'entre eux, au *Kid* qui l'a révélé. Aussi quand on lui demande ce qu'il compte faire de son nouveau jouet, il répond l'œil brillant, sans hésiter :

— Je me projeterai pour moi tout seul *The Kid* chaque jour !..

P. H.



Mae Marsh

Raconter la carrière de Mae Marsh à l'écran c'est en somme raconter une partie de la carrière de celui à qui elle doit tout : David W. Griffith.

Mae Marsh est née à Madrid, dans l'Etat de New-Mexico, le 9 novembre 1895. Toute son enfance s'écoula en Californie ; elle fut éduquée à San Francisco et à Los Angeles, au couvent du Sacré-Cœur.

En 1910, sa famille vint s'installer à New-York. Et les débuts de Mae Marsh au cinéma se firent de façon assez inattendue ; sa sœur cadette, Marguerite, jouait, en 1911, dans les films de la Compagnie Biograph, les rôles d'enfant et Mae l'accompagnait souvent au studio. Un jour que cette dernière, à l'écart, regardait avec de grands yeux ce spectacle de la réalisation d'un film encore nouveau pour elle, D. W. Griffith, qui dirigeait la scène, la remarqua et lui demanda, une fois le travail de la journée terminé, de demeurer quelques instants.

Griffith lui parla de choses gaies, de choses tristes, la fit mouvoir, observant sans cesse les expressions que son visage et les attitudes que son corps prenaient inconsciemment. Et c'est seulement quand Griffith lui demanda de revenir au studio le lendemain que la jeune Mae comprit qu'elle venait, sans s'en apercevoir, de subir un examen équivalent à celui du « bout-d'essai ».

C'est ainsi que Mae Marsh vint se joindre, en 1911, à la troupe d'interprètes qu'employait alors Griffith aux studios de la Compagnie Biograph.

Et ce fut, sous sa direction, jusqu'en 1915, une longue suite d'interprétations très variées dans les petits films de une et deux parties qu'on tournait alors. On la vit, en compagnie de Robert Harron, de Henry B. Walthall, de Lionel Barrymore, de Lillian Gish, de Blanche Sweet, de Dorothy Gish, etc... dans la *Bataille*

d'Elderbush Gulch, dans *Force brutale*, la *Genèse de l'Homme*, le *Grand jour*, *The Escape*, *Home sweet home* ; son premier grand rôle fut celui que Griffith lui donna dans les *Sables de Dee* ; puis elle fut Naomi, dans le premier grand film de Griffith : *Judith de Béthulie*.

En 1915, Griffith réalisa son fameux *Birth of a Nation* (La naissance d'une nation), dont Mae Marsh et H. B. Walthall furent les principaux interprètes.

Pour la Compagnie Triangle-Fine Arts, Mae Marsh tourna, peu après, *The Wharf Rat*, *The little liar*, *Hoodoo Ann*, *A child of Paris' Streets*, *The Marriage of Molly-O*.

En 1916, c'était *Intolérance*. Là, véritablement, Mae Marsh, dans le personnage de la jeune mère, du chapitre moderne, fit une création qui n'a pas encore été égalée. On a d'ailleurs eu l'occasion de revoir ce chapitre d'*Intolérance* lors de sa récente réédition en un film formant un tout complet, sous le titre *Charité... (The mother and the law)*.

Une telle création classa définitivement Mae Marsh au premier rang des interprètes dramatiques de l'écran. Il est donc intéressant de connaître comment Mae Marsh se trouve à même d'atteindre à un si haut degré d'émotion ; voici en quels termes l'artiste elle-même parle de son art :

« On m'a maintes fois demandé comment j'arrivais à « construire » l'émotion et la joie dans les rôles que j'interprète. Eh ! bien, je ne « construis » rien, je suis simplement moi-même. Tout ce qu'on me voit faire est spontané, sans aucune arrière-pensée de « jeu ». Je ne trouve d'ailleurs là-dedans aucun sujet d'orgueil ; j'ai tout bonnement trouvé que mon meilleur moyen d'expression vient de l'impulsion du cœur et ce sont toujours mes propres sentiments que je prête aux personnages que j'ai à faire vivre devant l'appareil de prise de vues.

« Je ne pense pas qu'on m'aurait jamais vue à l'écran si j'avais été obligée de m'exprimer d'une façon conventionnelle. Mais, dès les premiers jours, Mr. Griffith se garda de m'influencer, jugeant meilleur de me mettre autant que possible à même d'exprimer le plus complètement et le plus intensément possible mes propres sentiments. Il ne m'apprit pas à « jouer » ; avec une patience infinie, il « amena à la surface » mes émotions et quand elles trouvèrent expression dans des gestes ou des contractions du visage plus ou moins différents de ce qu'il attendait, il ne m'en laissa pas moins continuer et rester moi-même. Ce que Mr. Griffith fit là, je suis sûre qu'aucun autre réalisateur ne l'eût fait, car mon rire nerveux et mes gestes saccadés étaient parfois plutôt opposés que favorables à l'émotion que j'étais supposée extérioriser.

« Comment je prends connaissance, comment je m'imprègne de mes personnages ? Tout d'abord, dès qu'on me remet le scénario, je le lis en hâte, je le « devore », impatiente que je suis de connaître



la suite des événements et des situations — et pendant tout ce temps je ne pense pas à ce que je puis être dans le rôle qui m'est assigné. L'impression fondamentale est une impression d'ensemble du sujet du film en général.

« Puis je relis le scénario avec soin ; alors les scènes et les situations commencent à prendre aspect dans mon esprit et je vois ce que sera mon personnage dans ses grandes lignes.

« C'est seulement lorsque commencent les répétitions que je commence vraiment à « vivre » mon personnage. Je répète les scènes à l'avance autant de fois qu'il est nécessaire pour que j'en arrive au maximum de compréhension et de vie. C'est peu à peu que je me confonds pour ainsi dire avec mon personnage ; en le vivant, non en le considérant de sang-froid.

« Ainsi, lorsque la manivelle de l'appareil de prise de vues commence à tourner, je me suis oubliée moi-même complètement au profit de la jeune personne que je tente de toute mes forces d'être.

« Franchement, je ne saurais vous dire comment je parviens à incorporer de l'émotion dans certaines scènes. Je me borne à agir. Je crois que c'est le spectateur qui, pour une grande part, prête l'émotion à mes personnages et non moi ; il y a là une question de sympathie bien malaisée à définir. »

Griffith a su mettre Mae Marsh à mè-



me d'exprimer tout ce que son être est susceptible d'exprimer à l'écran. On ne peut malheureusement pas en dire autant des metteurs en scène qui l'ont dirigée par la suite, d'abord chez Goldwyn, ensuite chez Robertson-Cole.

Pour la première compagnie Mae Marsh a tourné, de 1917 à 1919, une série de films dont trois seulement ont paru à

ce jour en France ; ce sont : la *Petite Marchande de journaux*, *Belle du Sud* et le *Noël de Monsieur Cendrillon*. Les autres sont : *Polly of the Circus*, *Sunshine Alley*, *Beloved Traitor*, *Fields of honor*, *The face in the Dark*, *The bondage of Barbara*, *Spotlight*, *Sadie*, et nous les verrons sans doute, du moins en partie, l'an prochain en France.

Pour la compagnie Robertson Cole, Mae Marsh a tourné *The little afraid Lady*.

Mais c'est avec plaisir qu'on a appris que Griffith a l'intention de tourner prochainement une nouvelle version des *Sables de Dee*, avec, à nouveau, l'interprétation de Mae Marsh.

L'OPINION DES SPECTATEURS

SUR L'ADAPTATION AU CINEMA DU « PÈRE GORIOT »

Monsieur le Directeur.

Mon nom ne vous dirait rien : je suis un de vos lecteurs.

Avant tout, je ne saurais assez vous féliciter de l'intelligence et de l'indépendance avec lesquelles vous conduisez votre journal. Il ne faut, en effet, pas se lasser de dénoncer la honte de certaines industries cinématographiques qui entretiennent chez le public, le goût de la vulgarité, du non-art et chez les exploitants la contagion des romans à épisodes dont la niaiserie et la platitude (avez-vous vu *l'Orpheline* et le *Train 24* ?) éloignent indiscutablement des salles tout le public un peu cultivé. Cette dernière opinion est absolument fondée, car un grand nombre de mes amis et moi-même désirons de goûter certains films intéressants, avons souvent reculé devant la perspective de subir, pendant une heure, au même programme : le ... épisode du *Sept de Trèfle* joint au ... épisode des *Deux Gaminés*. Nous avons, ces soirs-là, préféré rester « at home ». Et beaucoup, devant la rareté de films nettement nouveaux, perdent l'habitude de consacrer un soir ou deux de la semaine à une séance de cinéma.

Je voudrais vous parler du *Père Goriot*. Sur la foi enthousiaste de différents organes et même du vôtre, je me suis empressé d'aller voir l'adaptation de la puissante œuvre de Balzac. J'estime que voilà un film raté et qui serait insupportable sans l'effort visible de Signoret.

Je connais la plupart des films de Baroncelli et j'ai souvent applaudi à la volonté qu'il a de bien faire et à des détails qui dénotent chez lui un souci de perfection. Mais il faut avoir aussi le courage de dire que sa réalisation du *Père Goriot* traduit l'œuvre balzacienne un peu comme l'orchestre de la Garde Républicaine parvient à exprimer le douloureux prélude de *Tristan*. C'est nettement à côté, c'est autre chose ; d'abord, ce n'est plus le roman de Balzac, ensuite c'est une histoire molle et, pour le public qui n'a pas lu le livre, assez ennuyeuse ; en tout cas, si j'en juge par ce que j'ai entendu et vu autour de moi dans la salle : nullement émouvante.

Sans les textes (présentés de façon « artistique » (1) mais qui nuisent à la terrible simplicité de l'intrigue) trop nombreux et souvent inutile — et sans les costumes naturellement appropriés, que resterait-il, je vous prie, de l'énorme squelette, de la saisissante apreté du livre ?

Je sais bien qu'essayer de rendre sur l'écran l'équivalent de l'œuvre littéraire n'est pas chose aisée ; je sais bien que les conflits psychologiques se prêtent mal à une traduction qui ne doit être que visuelle ; — mais alors, qui forçait le réalisateur, s'il ne se sentait pas les reins assez solides pour exprimer sans la trahir l'œuvre du romancier, qui le forçait à s'attaquer à pareil bloc ?

J'estime qu'une œuvre (littéraire, musicale, picturale) ne peut, si elle est forte et caractéristique, être proménée sans danger d'un domaine dans l'autre. Elle se suffit à elle-même, elle est complète et pour le cas présent, je pense que non seulement la tentative de M. de Baroncelli n'ajoute rien à la gloire de Balzac, mais encore qu'elle lui nuit.

J. C., Paris.

AD-MI-NIS-TRA-TION...

Monsieur le Rédacteur,

Correspondant à Paris, depuis plus de deux ans, du plus grand journal cinématographique de Scandinavie, j'ai suivi avec beaucoup d'intérêt les phases diverses du mouvement cinématographique dans le pays natal du film. C'est à ce titre

que j'ose vous demander une petite place dans votre journal.

Le premier moyen de lutte, dans tout commerce, est la réclame, directe ou indirecte. Il est incontestable que les gens de cinéma français voient la faiblesse de leur organisation dans cet ordre d'idée. Mais un étranger qui a pu comparer en divers pays, voit peut-être plus clairement la situation que les Français habitués à la subir.

Voulant commenter un film actuellement représenté en France et très remarquable, j'ai demandé, puisqu'il doit passer en Suède incessamment, une entrevue au metteur en scène et à l'interprète principal. Ils ne m'ont pas répondu.

Ces jours derniers, j'ai eu un autre exemple de ce défaut d'organisation. G. Michel, une des vedettes du film épique français, est mort récemment ; un de ses premiers films, *Judea*, est donné actuellement en Suède. J'ai cru bonne l'occasion de lui consacrer un article. En conséquence, je me suis présenté à la maison éditrice. Le directeur de la publicité se trouvant absent, je m'adressai à un grand fonctionnaire de la maison. Je fais mon humble requête d'une photo et de quelques notes biographiques. On me répond que la maison a un correspondant à Copenhague. C'est par son intermédiaire que doit passer toute la publicité de Scandinavie. Je déclare que ce fait ne peut qu'être nuisible aux intérêts de la maison. Un grand journal cinématographique étranger se paye le luxe d'avoir un correspondant à Paris ; ce correspondant ne peut ainsi obtenir les matériaux nécessaires sans écrire d'abord à Copenhague et perdre un temps par trop précieux en matière d'actualité.

La même maison a édité récemment un grand film curieux au point de vue phototechnique et artistique, *El Dorado*. J'avais l'intention de traiter ce film par la plume et l'image pour mes lecteurs scandinaves. Quand je demandai des photos, je reçus une réponse digne de devenir historique : « Le temps n'est pas venu pour ce film de passer en Scandinavie ! » Donc, parce que la maison ne croit pas encore opportun d'exporter ce film en mon pays, elle refuse de me donner les éléments nécessaires pour commenter ce film au double point de vue technique et artistique. (1)

La courte vue de cette politique commerciale ne tombe pas directement dans le cadre de cet article, mais elle mérite d'être signalée : la maison en question a maintes fois montré qu'elle n'est pas disposée à vendre un film à l'étranger, avant que l'accueil français soit connu. Il est typique que le film épique ci-dessus mentionné, *Judea*, ait été fait il y a 4 ou 5 ans, alors qu'une maison française concurrente montre en Suède un film épisodique fait cette année, *Les Trois Mousquetaires*. Que l'on compare aussi avec le directeur de « The Big 4 », qui déclare vouloir lancer ses films en même temps en Europe et en Amérique.

Le sujet est copieux et pourrait se traiter plus longuement. Mais j'ai parlé suffisamment pour signaler un état de choses qui doit être amélioré. Le film français est en train de reprendre la place qu'il a perdue pendant les quatre années de guerre. Il mérite plus d'attention de la part de l'étranger qu'il n'en reçoit encore.

Que les hommes dirigeants fassent quelque chose pour qu'on le reconnaisse, qu'ils facilitent au moins le travail de ceux qui contribuent à cette œuvre !

TURE DAHLIN

Correspondant de Filmjournalen (Stockholm).

(1) Le texte de cet article avait été proposé par son auteur à deux autres revues cinématographiques ; nous sommes pourtant seuls à le publier. On devine la raison de l'abstention des autres...

la cinématographie sous-marine

Quatre films américains déjà nous ont révélé la vie sous-marine ; ce sont : *Vingt mille lieues sous les mers*, tourné par la Compagnie Universal, d'après le roman de Jules Verne ; l'Œil sous-marin, des frères Williamson, édité en France par Pathé il y a deux ans ; les scènes finales de la *Bruyère blanche*, le beau film de Maurice Tourneur ; et enfin, ces temps-ci, *La Fille de la mer*.

Au moment où l'on reprend dans une grande salle de Paris le premier, produit par les frères Williamson, il nous paraît intéressant de donner une courte description du dispositif qu'ils imaginèrent.

Ce sont deux Américains, deux frères, Ernest et George Williamson, qui ont entrepris de nous faire connaître, à l'écran, la vie sous-marine.

Leur père, le capitaine Charles Williamson, inventeur fameux, avait réalisé un appareil spécial, destiné à rechercher sous les flots les éponges, perles ou trésors engloutis à la suite de naufrages ; c'est qu'une statistique avait établi que plus d'un milliard et demi dormant au fond des mers pourrait être récupéré. Cet appareil était une sorte de tube, une longue cheminée en fer dont les éléments se repliaient sur eux-mêmes à la façon d'un accordéon, afin de donner de la souplesse à l'appareil rendu étanche par une couverture de matières imperméables. L'extrémité du tube restait à l'air libre sur le pont du navire où il est fixé. L'autre extrémité, celle qui est destinée à s'enfoncer sous les flots se termine par une cloche extrêmement lourde, ayant l'aspect d'une lanterne japonaise. Deux hommes, après être descendus par la cheminée peuvent prendre place dans cette chambre dont les parois sont garnies de glaces permettant l'observation de la vie sous-marine, glaces d'une très grande épaisseur, car elles doivent résister à la pression formidable de l'eau.

Durant l'été de 1912, Ernest Williamson songea le premier à utiliser l'invention paternelle pour la prise de photos sous-marines.

En compagnie de son frère George, Ernest Williamson se rendit donc à bord du chaland *Ada*, en rade d'Hampton, descendit dans le tube flexible construit par son père et plaça son appareil photographique contre la vitre qui avait été aménagée à l'extrémité de ce tube. Malheureusement, la lumière ne parvenait pas à cette profondeur avec une intensité suffisante pour permettre de prendre de bonnes photographies.

Les frères Williamson s'ingénierent donc à trouver un mode d'éclairage à la fois maniable et intense. C'est ainsi qu'après plusieurs tentatives, ils réussirent à immerger un groupe de lampes électriques très puissantes ; les poissons, attirés par l'éclat de cette lumière à laquelle ils n'étaient pas accoutumés, vinrent alors d'eux-mêmes « poser » devant l'appareil photographique des deux innovateurs. Le premier cliché sous-marin fut pris le 18 juin 1913.

C'est à peu près à la même époque qu'un artiste anglais, Z. H. Pritchard, désireux lui aussi de surprendre et fixer pour ses contemporains les aspects encore mal connus de la faune et de la flore sous-marine, était allé à Tahiti dessiner tout ce qu'il pouvait en apercevoir, placé sur des rochers surplombant des eaux extrêmement limpides. Mais, dans son désir de pénétrer plus profondément encore dans l'intimité du décor sous-marin, il n'avait pas tardé à imaginer un costume spécial, composé de lunettes absolument étanches, et de vêtements imperméables, qui lui permettaient de séjourner à son aise au sein des eaux mêmes. Pourtant, si intéressants que fussent les croquis qu'il rapporta de ces visites sous-marines, ils n'étaient pas encore d'une exactitude parfaite et surtout n'étaient pas exécutés à une profondeur suffisante pour révéler des aspects sous-marins réellement nouveaux.

C'était à Ernest Williamson, armé de son appareil photographique, qu'était réservé l'honneur de donner au monde, sous une forme rigoureusement exacte et susceptible d'une reproduction illimitée, un aperçu des paysages et de la vie sous-marine.

Le bruit s'étant rapidement répandu que des photographies

avaient été prises au fond de l'océan, et des illustrés ayant reproduit la plupart des clichés obtenus par Williamson, des propositions de toute nature ne tardèrent pas à lui venir de toutes parts.

L'une d'elles cependant attira spécialement son attention. Elle émanait d'un producteur de films qui lui demandait s'il consentait à conclure avec lui un accord pour la prise de vues de films sous-marins. Ernest Williamson y répondit de suite avec enthousiasme.

Le contrat, une fois signé par les deux contractants, il fut décidé que l'on « tournerait » ailleurs que dans la baie de Hampton, trop obscure pour permettre à l'opérateur d'obtenir de bons clichés.

Après s'être entendu avec son père pour l'utilisation de son tube sous-marin, Williamson partit pour les environs de l'île de Wothing. Il y construisit un chaland et en fit rapidement le premier ponton de prise de vues sous-marine qui ait été aménagé. Comme il l'avait espéré, l'éclairage, dû au soleil franchement tropical cette fois, était très suffisant pour permettre de photographier à une profondeur de trois mètres au-dessous du niveau de la mer. En choisissant un sol sablonneux pour terrain d'expériences, il accrut encore l'intensité de la lumière.

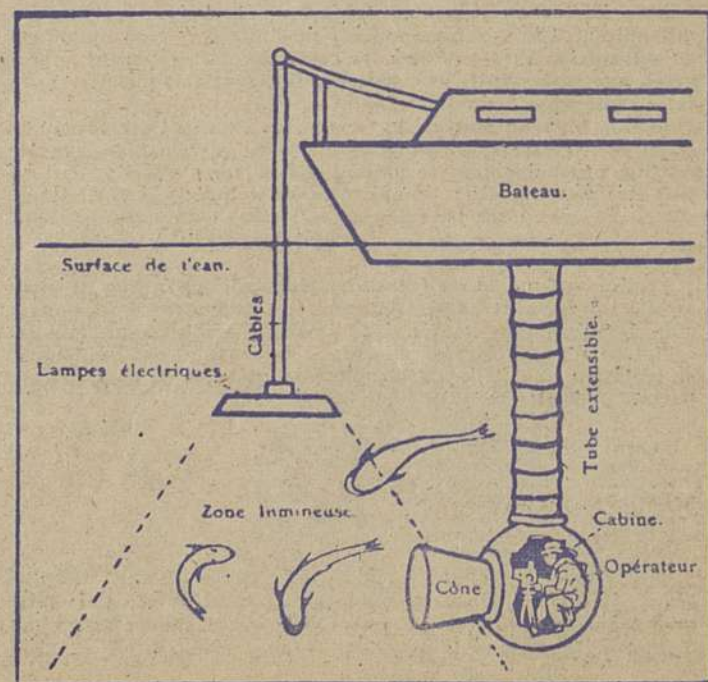
Du centre du ponton, le tube sous-marin fut descendu au fond. Il se terminait par une chambre circulaire munie sur l'un des côtés d'une glace permettant à l'opérateur de braquer son appareil dans la direction de la partie éclairée.

De nombreuses expériences furent alors faites pour permettre de déterminer la pression de l'air dans le tube et de la mettre en harmonie avec la pression des eaux qui l'entouraient à l'extérieur ; on régla ensuite les éclairages et les mille petits détails que comportait une semblable tentative.

On enregistra avec un appareil de prise de vues les diverses phases de la préparation du matériel, la construction du tube et de la chambre de prise de vues, ainsi que l'aménagement du tout sur le chaland.

Après que les préparatifs à la surface eurent été filmés, on tourna des scènes montrant les indigènes de la contrée plongeant pour aller chercher au fond des pièces de monnaie que l'on y avait jetées, les suivant des yeux et les rapportant entre leurs dents.

Ces préparatifs ayant été terminés dans la baie, le chaland leva l'ancre et se dirigea vers l'île Wathing même où, paraît-il,



Christophe Colomb avait fait ses premières recherches à travers le nouveau continent. Là le tube et la chambre de l'opérateur furent abaissés et, à travers la vitre, l'un des collaborateurs d'Ernest Williamson, Carl L. Gregory « tourna » les premières scènes de la vie sous-marine qu'on ait jamais enregistrées au fond d'un océan.

Se pressant contre la vitre, les animaux les plus divers vinrent dévisager l'intrus qui venait les surprendre dans leur retraite jusqu'alors inviolée. Le film enregistra aussi des aspects extrêmement curieux et nouveaux, même pour les océanographes, de la végétation sous-marine, et en outre des visions de navires naufragés depuis des centaines d'années.

Après trois mois d'explorations, les films tournés furent réunis en un tout et représentés sous le titre : *L'expédition sous-marine des Frères Williamson*.

C'est ce film que sous le titre : *L'Océan*, la Location Nationale éditait l'an dernier en France, en le fractionnant en huit courtes bandes de près de deux cents mètres chaque :

Première série : *L'appareil de prise de vues sous-marine*. L'appareil est parfaitement décrit et il est facile à chacun de se rendre compte que les vues sous-marines, qui sont présentées, ne sont pas des procédés photographiques quelconques, mais bien de la photo directe.

Deuxième série : *De New-York à la Jamaïque et Hawaï*.

Nous voyons le voyage de New-York à la Jamaïque et enfin à Hawaï, où dans le port de Honolulu nous assistons à la plongée des jeunes hawaïens qui vont chercher au fond de l'eau les pièces de monnaie qui leur sont jetées.

Troisième série : *Premières expériences officielles devant le Consul anglais*.

On fait quelques expériences devant le Consul anglais dans l'île Hawaï. Nous voyons d'abord le fond du port de Honolulu ; puis les soubassements des quais, et enfin quelques vues de haute mer.

Quatrième série : *La pêche dans les parages des îles Hawaï*.

Nous assistons aux scènes diverses de pêches dans les îles Hawaï : pêche au trident, pêche au harpon, pêche à la tortue. Enfin, un certain nombre de vues sous-marines montrant comment les poissons mordent aux appâts.

Cinquième série : *Le travail des scaphandriers*.

Après nous avoir expliqué très rapidement comment est habillé un scaphandrier, nous le voyons descendre à plus de dix mètres sous l'eau.

Sixième série : *Dans les abîmes de la mer*.

Nous faisons alors un long voyage à travers les grands fonds de mer qui bordent les îles Hawaï, et toute la flore sous-marine nous est montrée. Ce sont des successions de vues très curieuses.

Septième série : *Les éponges*.

Nous voyons comment on traite les éponges et comment elles sont pêchées. Toutes ces scènes sont filmées grâce à l'appareil de prise de vues sous-marines.

Huitième série : *La chasse aux requins*.

Comment on chasse le requin par des appâts divers, comment on le tue d'abord au harpon ; et enfin comment les chasseurs hawaïens, le couteau entre les dents, donnent la chasse à ces terribles monstres et arrivent à les éventrer à l'aide de leur coutelas.

Plus tard, les appareils utilisés par les frères Williamson furent perfectionnés et, du documentaire, on passa au film tourné d'après un scénario dramatique.

Le premier film dramatique se déroulant pour la plus grande

partie sous la surface de la mer fut tourné en 1915 pour la Cie Universal.

C'était une adaptation pour l'écran du roman de Jules Verne : *Vingt mille lieues sous les mers*. L'adaptation et la réalisation de la majeure partie du film fut confiée à Stuart Paton (à présent metteur en scène des films de Priscilla Dean, toujours à la Cie Universal) ; la réalisation des scènes sous-marines fut l'œuvre des frères Williamson.

La petite expédition alla s'installer aux îles Bahama, à l'est de la Floride, amenant avec elle, outre le ponton de prise de vues des frères Williamsan, un yacht d'une valeur de 20.000 dollars, quatre ballons captifs et un matériel considérable, car on avait à construire le fameux *Nautilus*, le sous-marin du capitaine Nemo, puis à l'immerger pour la prise de vues.

On fit venir d'Honolulu quelques-uns des réputés scaphandriers de G. Stillson, occupés alors au renouveau d'un sous-marin de la flotte des États-Unis, l'*R.-F.-4*.

Pendant que les travaux de construction d'un sous-marin sommaire se poursuivaient et que les frères Williamson terminaient leurs préparatifs, le réalisateur, Stuart Paton, tourna une partie des « extérieurs », avec ses interprètes : Matt Moore, Howard Crampton, Jane Gail et Edna Pendleton.

Le ponton une fois amené à l'endroit voulu, on fit descendre le tube et la cabine renfermant l'appareil de prise de vues qui le terminait ; on ne put dépasser la profondeur maxima de dix mètres, en raison de la pression de l'eau sur les scaphandriers, déjà considérable à cette profondeur. La lumière solaire étant très insuffisante, à cette profondeur, on eut recours à l'éclairage puissant d'une batterie de neuf lampes électriques Cooper Hewitt, de 2.400 bougies chaque.

Les scaphandriers étaient du modèle à réservoir portatif d'oxygène, ce qui supprimait les cordes et tubes d'air considérés comme pouvant gêner au cours de l'action.

La copie sommaire du *Nautilus*, une fois achevée, on l'immergea près du ponton et l'on tourna toutes les scènes qui se déroulaient à ses alentours, y compris celle, particulièrement importante, où les deux naufragés du yacht en feu tombent à l'eau et passent devant le hublot du sous-marin. On tourna aussi une scène d'inhumation sous-marine, parmi la végétation sous-marine ; des scènes de fusillade sous-marine, avec l'aide de carabines à air comprimé s'échappant en bulles vers la surface.

Les deux scènes les plus importantes furent celles de la rencontre d'un homme avec un requin et de la lutte contre une pieuvre. A propos de cette dernière scène, on pensa tout d'abord à utiliser une véritable pieuvre, mais la taille des animaux de ce genre, dans ces contrées, ne dépassant guère en envergure un mètre cinquante, on résolut d'en « fabriquer » une de taille plus imposante ; trois hommes enfermés dans le corps de la bête artificielle manœuvraient à l'aide de fils d'acier et de ressorts les tentacules de caoutchouc, dans lesquels le plongeur supposé attaqué s'empêtra si bien qu'on se demanda pendant une minute angoissante si le simulacre de lutte n'allait pas avoir une fin trop réaliste...

Les scènes sous-marines terminées, Stuart Paton alla tourner ses intérieurs aux studios new-yorkais et californiens de la Cie Universal et peu après le film tiré de *Vingt mille lieues sous les mers* paraissait avec un grand succès ; succès qui n'est d'ailleurs pas encore épuisé, puisqu'une grande salle de Paris vient de reprendre ce grand film en exclusivité.

Depuis *Vingt mille lieues sous les mers*, le procédé des Frères Williamson a été à nouveau utilisé à deux reprises : dans les scènes finales de *La Bruyère Blanche*, une production de Maurice Tourneur, où l'on assiste à une lutte au couteau entre deux scaphandriers ; puis, récemment, dans un film où les scènes sous-marines sont plus nombreuses : *La Fille de la Mer* (Girl of the Sea), une production Select interprétée par une gracieuse ondine, Miss Betty Hilburn.

entre nous

Chaplin a encore deux comédies en deux parties à fournir à First National. Comptez qu'il produira son premier grand film pour United Artists au printemps 1923.

Casse-cou. — Non, le fils de Doug, ne tourne pas. — Jackie Coogan va avoir sept ans. Vous allez le revoir dans *Peck's bad boy*.

Les lettres pour la Californie mettent une vingtaine de jours à aller et autant au retour. — Vous reverrez sous peu E. Lincoln dans *Les Aventures de Tarzan*, un ciné-roman d'aventures.

R. Rapide. — Non, je n'ai pas deviné. — S. Hayakawa n'a pas cessé de tourner ; photos dans le numéro de Pâques dernier. Sessue ne fume pas l'opium.

Retour de Levant. — Je ne saisis pas très bien le sens de votre question. Mary Pickford était aussi petite dans *Pollyanna* que dans *Petite Princesse*. Ce qui peut la faire

paraître plus petite dans certains cas, c'est la taille des gens et des choses qui l'en-tourent.

Le Rat. — Conway Tearle est le partenaire de Clara Kimball Young dans *La Loi Commune* (The Common Law). — Voila Vale a vingt-trois ans.

America forever. — Anita Stewart est née à Brooklyn en 1896 ; elle a d'abord tourné un grand nombre de films divers à la Vitagraph, puis, après un silence de deux ans, a tourné une série de bandes éditées en Amérique par First National et en partie en France par Pathé ; elle habite près de Los Angeles.

F. G. Anvers. — Demandez des nouvelles de ce scénario à la compagnie à laquelle vous l'avez envoyée ; je ne vois rien d'autre à faire en l'occurrence.

E. M. Aiz. — Emily Stevens et Billie Burke sont retournées à la scène, d'où elles étaient venues ; je ne puis donc vous indiquer d'adresse permanente. De même pour Houdini, qui n'a pas tourné depuis plus d'un an. — Guy du Fresnay a des qualités de finesse et de grâce qui le rapprochent assez de Baroncelli, ou de René Hervil.

Anne-Hongme. — Voyez l'article sur la réalisation des *Quatre Liablés* dans le numéro 75. — Ce documentaire peu flatteur sur les bolcheviks a pourtant été tourné d'après nature.

Miss Douglas. — Rien d'étonnant à ce que vos demandes de photos soient restées sans réponse, ces acteurs ne tournant pas actuellement aux studios où ils étaient jusqu'alors. — Réclamez les photos à cette maison ; ou qu'elle vous rende l'argent.

Méphisto. — Le véritable nom de Rigadin est Prince. — On appelle film vierge la pellicule négative qui va être impressionnée dans l'appareil de prise de vues, et qui, développée servira dans la suite au tirage des bandes positives qui sont projetées dans les salles.

A. Burcher. — Le titre américain de *Dans la Tourmente* est *The Girl who stayed at home* ; celui de : *Le Cœur se trompe* est *The great love*. — Ce sont de vieux films de Texas Guinan que vous avez vus, car cette cow-girl ne tourne plus. — Je vois que beaucoup de bons films étrangers paraissent en Suisse avant de passer en France.

Fleur de Nice. — C'est aussi mon avis, mais mieux vaut abonder dans le sens de la recherche que dans celui de la négligence.

Fidèle lecteur. — Après, on enroule la bande, en quelques secondes, sur une troisième bobine, et le film est prêt à être projeté à nouveau.

Fleur de Thé. — René Clair, dans ce rôle ; même adresse que les autres membres de la troupe Feuillade.

Lilette d'A. — G. Biscot est marié à Jane Rollette (Phrasie, de l'Orpheline) ; cet artiste a près de trente ans.

Mag et Germ. — Je ne pourrai guère vous dire ce que je pense de Gina Relly que lorsque que l'aurai vue dans *L'Empereur des Pauvres* ; car, jusqu'ici on n'a pu que l'entrevoir, dans *La Chimère*, dans *Nine*, etc...

George.te. — Henry G. Sell est le partenaire de Pearl White dans *Par Amour*. Vous le reverrez dans *L'Empire des Diamants*, un film de Léonce Perret que Pathé éditera.

Mouche. — Depuis *The Kid*, Chaplin a tourné l'une des trois comédies qu'il lui reste à tourner pour First National ; titre : *The Idle Class* (La classe oisive). — Les *Trois Mousquetaires* de Fairbanks passent en exclusivité à Londres à partir du 19 décembre au Covent-Garden Opéra de Londres. — Je ne vois guère, moi non plus ; Gosta Ekman, que l'on voit actuellement dans *Le Chevalier errant*, aurait été excellent dans ce rôle. — Les *Trois Mousquetaires* sont le premier film d'Aimé Simon-Girard ; la trentaine. — P. de

Guingand a joué avec Sacha Guitry, avant la guerre, et au Théâtre Femina, dernièrement.

Doris Murphy. — Geneviève Félix est mieux dans *Micheline* et *La Ferme du Choquet* que dans *Miss Rovel* ; ce dernier film est d'ailleurs le plus ancien en date. — Mary Pickford, évidemment, est unique, dans ses incarnations de fillettes.

Charlie. — Nazimova a tourné *The Heart of a Child* immédiatement après *Stronger than Death* (La danse de la Mort). — Marguerite de la Motte a étudié la danse avec la Pavlova avant de venir au cinéma ; son premier rôle important lui fut donné par Vitagraph dans *Trumpet Island* (L'île inconnue). — Non, ce n'est pas une suite du film en question, mais on y retrouve les mêmes interprètes.

Maurice Pierson. — Votre abonnement se terminera avec le numéro 92.

R. Charlot. — « Do not bend » veut dire : « Ne pas plier ». Prononcez Thomas Melghan : Tomeuss Mieum. — Cet artiste est né à Pittsburgh (Pennsylvania) ; marié à une actrice, Frances Ring ; n'indique pas son âge ; un peu plus de trente-cinq ans, sans doute. Sa partenaire dans *La Cité du Silence* est Lois Wilson. Son sport préféré : le football.

Sablottes. — Pour l'*Atlantide* : Antinea Stacia Napierkowska, Morhange (Jean Angelo), Tanit-Zerga (Marie-Louise Iribé), de Saint-Avit (Georges Melchior), Lieutenant Massard (André Roanne). — Ecrivez à M. Raimu au théâtre des Variétés.

R. Defins. — Quel livre de Cami ? — Thalma Percy est la partenaire de Max dans *Sept ans de malheur*. — *The Kid* a tourné d'octobre 1919 à septembre 1920. — Tsuru Aoki et Voila Vale dans *Amours de Gelsa*, avec Sessue. — Changez, si vous le désirez ; cette remarque ne s'applique qu'à ceux qui se bornent à prendre pour pseudo : *Admirateur* de...

Ninette. — Dans *Un drame sous la Révolution* (A tale of two cities) d'après Dickens : William Farnum (double rôle), Jewel Carmen (Lucie Manette), Charles Clary (St-Evremond), etc. — Mae Murray et Warner Oland dans *Avidité*.

Ciné-Petrova. — Adressez-vous à Phocéa-Location, 8, rue de la Michodière, Paris, pour une photo de Suzanne Grandais. — Thomas Holding est trop peu connu ici. — Olga Petrova est mariée au Docteur John Stewart. — Cette adresse de Lyon est exacte.

Maud. — Non, c'est M. Rieffler, et non M. Mathot, qui incarne Louis XIII dans les *Trois Mousquetaires*. — Adresse de M. Mathot dans le n° 70.

Riz. — Dieu, que vous écrivez fin et serré ! — Mais vous êtes bien aimable. — Léda Gys tourne encore, mais l'édition en France de ses films tarde.

Nostradamus. — Adresse des artistes suédois dans le numéro 73. Eva Novak et Mac Laren, Universal Studios, Universal City (Cal.), U.S.A. — Pour Edith Roberts, adressez votre lettre aux Lasky Studios.

Admiratrice Mary P. — Rien de très certain en ce qui concerne leurs projets et leurs changements de domicile ; nous en reparlerons. — Ces films en question paraîtront certainement ici en 1922.

S. V. Voulez. — René Clair, dans ce rôle de l'Orpheline. On l'a vu dans le *Sens de la Mort*, auparavant, ainsi que dans le *Lys de la Vie*. — Moi aussi je préfère Zorro à la Poule Mouillée, d'ailleurs celui-ci est antérieur à celui-là.

R. G. — C'est une question de personna-

VOIR au SUC ÈS DOMINER, REUSSIR. Révés réalisés grâce au Sachet de Nia ka, parfumé, astralmagnétique très personnel. Forc. Bonheur et Réussite en Tout. Noti e explic. c.0fr.60. M^{me} O. Niarka, 131, av. de Paris, St-Mandé (Seine)

lite, non à nationalité. Dans ces conditions, il faudrait adresser le même reproche à R. Hervil, qui tourne une nouvelle d'Oscar Wilde, et à Manoussi qui tourne un conte de Dickens.

Pol Rivière. — Ecrire à nouveau, même en suédois, ne vous apporterait sans doute pas davantage de réponse. Demandez plutôt cette photo au représentant de la Svenska à Paris, M. Holmberg, 38, rue des Mathurins, Paris (8^e). — Oui, mais que diraient nos lecteurs de province, que cela ne peut intéresser.

Lou. — René Clair, dans le rôle de Pierre Méral de l'Orpheline. — Demandez cela à M. Feuillade lui-même.

Z. Gilbert. — Voir aux studios Gaumont et Pathé de Nice.

Géo Blondy. — Cette firme productrice m'est inconnue.

Josette. — Non, inutile d'envoyer d'argent.

Lillian. — Vous reverrez Jean Dax dans *L'Assommoir*. — Lillian Gish termine actuellement sous la direction de Griffith les *Deux Orphelines*. — Mary Pickford-Rupp est la fille de la sœur cadette de Mary, Lottie ; cette dernière est l'épouse divorcée d'un Mr. Rupp.

X. 323. — Eddy Polo est né à Los Angeles en 1882. — Violet Mersereau ne tourne plus depuis plusieurs années.

C. de Bazan. — John Brunius est le réalisateur de ces deux films de 1919-20. — En effet, les spectateurs de Nice ne sont guère favorisés...

K. K. F. S. — On a tourné *Mathias Sandorf* à Nice et aux environs. — Au Portugal ; il avait dépassé la soixantaine.

Holmar. — M. Paulais a, en effet, tourné sous la direction de Marcel L'Herbier ce rôle d'El Dorado ; vous le reverrez dans *Villa Destin*, du même.

X. Y. Z. — Presque tous les vendredis.

Inconnu 412. — A. Bernard, Studio Pathé, 43, rue du Bois, Vincennes.

L. V. P. — Juanita Hansen et George Che-sbro dans *La Cité Perdue*.

Opérateur. — Je ne connais pas d'agences de cette sorte en France.

L. L. R. — Eva Novak (sœur de Jane) et W. Hart dans *La dernière mission*. — Roszica et Yancy Dolly sont bien sœurs. — W. Lawrence est le partenaire de Fannie Ward dans *Les Responsables*.

Simonetta. — Ivor Novello et non Silvio de Pedrelli, dans *Carnaval* ; le premier est italien ; tourne en Angleterre ; adresse dans le n° 70.

P. C. — Demandez à la maison Pathé, qui a édité ces films, de vous avertir de leur parution, quand il y aura lieu.

Willy R. — Oui, bien reçu. — Cet artiste est français, Studio Pathé, 43, rue du Bois, Vincennes.

Judith. — Tous deux ont environ trente ans. — Voir biographie de Nazimova dans le n° 26. — A. Bernard et Raymond Bernard sont fils de Tristan ; Léon Bernard, de la Comédie-Française, n'est pas leur parent.

E. F. — Elena Tarzia est une artiste belge que l'on n'a pas encore vue en France. Mme Yanova est une artiste russe qu'on a vue dans *Le sens de la mort*, puis dans *Vers la lumière*, et qui tourne aux studios Ermolleff de Montreuil-sous-Bois. — Suzanne Bianchetti dans *Une Brute*, avec André Nox, et dans *Soirée de Réveillon*.

Lina F. — MM. Bagratide et Pierre Baudin et Mlle Paulette Ray, dans *Trois graines noires*. — Paulette Ray également dans *Rose de Nice*. — Les interprètes de la deuxième production de Pierre Caron ne sont pas encore désignés définitivement.

Aux lettres qui nous sont parvenues après le 11 décembre, il sera répondu dans le prochain numéro (30 décembre).

Cinéma - Studio - École "MARQUISETTE"

5, RUE DE STOCKHOLM, 5 — PARIS (17^e) — Téléphone : WAGRAM 15-69

La Plus ancienne Ecole de ce genre à Paris.

Les élèves sont toujours filmés et passés à l'Ecran avant de suivre les cours, et nous n'acceptons que ceux présentant des aptitudes, car toutes nos éditions de films sont exclusivement tournées par nos élèves. COURS et LEÇONS PARTICULIÈRES pour tout ce qui se rapporte au CINÉMA.

Les Films "MARQUISETTE" filment Tout et pour Tous. Nos opérateurs vont partout. Spécialité de FILMS PUBLICITÉ et DESSINS ANIMÉS. — STUDIO à la disposition des Amateurs.

PRIME SPÉCIALE à TOUTE PERSONNE
SE RECOMMANDANT DE CE JOURNAL

Photographies 18 x 24 (Cliché remis au client). — Une réduction de 50 % est accordée sur notre tarif.