

CINÉ
POUR TOUS

10
QUATRIÈME ANNÉE
Numéro 84
10 Février 1922

0 FR. 75
SEIZE PAGES

**CLAUDE
MERELLE**

"Milady" des
TROIS MOUSQUETAIRES
et "Zinzara" du
DOL DE CAMARQUE





l'art cinématographique américain, vous invitons à visiter l'Amérique comme hôte d'honneur pour la grande fête nationale du dixième anniversaire de la création du cinéma. Cette invitation vous est adressée parce que vous fûtes la première grande artiste qui ait prêté le concours de son génie à la consécration de notre art.

» Votre exemple, il y a dix ans, en créant *Queen Elisabeth*, donna au cinéma l'essor qui l'a placé au rang qu'il occupe comme le plus important spectacle du monde.

» Votre apparition dans *Queen Elisabeth* fut une véritable révélation, une indication précieuse pour le cinéma comme votre apparition sur scène fut toujours une inspiration pour le théâtre.

Signé : William de Mille, Rex Ingraham, Wallace Reid, Mary Pickford, Gloria Swanson, Anita Stewart, George Melford, Douglas Fairbanks, Agnès Ayres, Guy Bates Post, William S. Hart, Maurice Tourneur, Norma Talmadge, Dorothy Dalton, Constance Talmadge, Mary Miles, Pauline Frederick, Thomas Meighan, Charlie Chaplin, Richard Walton, June Mathis. »

Mme Sarah Bernhardt acceptera-t-elle l'invitation qui lui est faite avec tant de respectueuse admiration ? On dit qu'elle hésiterait devant les fatigues d'un long voyage.

Le film *Queen Elisabeth* ne fut pas le seul tourné par la sublime interprète de nos œuvres classiques. On la revit depuis lors dans *Jeanne Doré*, de Tristan Bernard, par Mercanton et dans un autre film tourné par ce dernier pendant la guerre sur un scénario de Jean Richepin : *Mères françaises*.

Douglas Fairbanks, dans le nouveau film qu'il tourne en Californie d'après un scénario de l'auteur de *Zorro*, aura de nouveau pour partenaire Marguerite de la Motte. Il compte tourner ensuite *Robin Hood*.

Mary Pickford dirige la réalisation d'un nouveau film de son frère Jack : *The Tailor-Made man*, avant d'entreprendre *Tess of the storm country*, avec Marshall Neilan comme réalisateur.

C'est une nouvelle énigme cinématographique, que l'assassinat mysté-

rieux d'un metteur en scène bien connu : William D. Taylor, qui réalisa deux films de Mary Pickford pour Paramount, puis *La Fournaise*, qui vient de paraître l'autre semaine à Paris, et d'autres productions Realart encore inédites en France.

On a découvert que M. William D. Taylor, qui de son nom réel s'appelait William Cunningham Deane Tanner, avait déjà été marié deux fois et divorcé.

On recherche un jeune agent de change de New-York, donné comme l'ami d'une actrice en vue de cinéma et qui aurait été plusieurs fois mis à la porte avec menaces de la maison de M. Taylor.

Des convocations ont été lancées à miss Mabel Normand qui quitta Taylor quelques instants avant le crime, à Mme Mc Lean et à miss Edna Purviance qui est, comme chacun sait, la partenaire à l'écran de Charlie Chaplin, pour donner à l'enquêteur des explications.

On dit encore que quelques jours avant le drame, une orgie aux stupéfiantes aurait eu lieu chez la victime et que deux actrices s'y seraient battues pour lui.

Claude Mérelle

Claude Mérelle est née à Bois-Colombes, le 17 avril 1892. Pour les spectateurs de cinéma elle ne commence pourtant à exister qu'à partir de 1913, où elle débutait dans des productions Gaumont. L'histoire de ses débuts vaut d'être contée. Elle assistait un jour à une représentation, au Gaumont-Palace, lorsqu'un directeur s'avança vers elle et se confondit en hommages qui laissèrent l'intéressée interloquée : on l'avait prise pour Lina Cavalieri.

La méprise, vite dissipée d'ailleurs, ne fit que profiter à Claude Mérelle, qui, quelques jours après, débutait devant l'appareil de prise de vues, au studio de la rue de la Villette. Ce fut d'abord, sous la direction de Léonce Perret, un petit rôle dans *Le Roman d'un mousse*. Puis, sous la direction du même metteur en scène : *Jacques*, et *Le colonel Bontemps*.

Après avoir tourné d'autres films sous la direction de Louis Feuillade et des autres metteurs en scène qui travaillaient à cette époque chez Gaumont, Lise Laurent — car jusqu'en 1917, l'artiste tourna sous son véritable

nom — engagée par la Compagnie Eclair, parut dans des films de Denola, Maudru, etc. On se rappelle peut-être l'avoir vue dans des succès de l'époque, qui s'appelaient : *Le Rêve d'Yvonne*, *La Femme de Claude* (avec Henry Roussel et Emmy Lynn), etc.

Nous arrivons en 1916, où, sous la direction d'Heuzé et Diamant-Berger, Lise Laurent tourne : *Debout, les morts !* adapté de l'œuvre puissante de V. Blasco Ibanez : *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*. Peu après, c'est *Chantecoq*, tourné au Film d'Art avec Pougaud, sous la direction du regretté Henri Pouctal.

En 1918, commence, sous la direction du même metteur en scène, la réalisation, au studio du Film d'Art, de *Travail*, d'après Zola.

Aux côtés de Léon Mathot-Luc Froment, on remarque surtout la Fernande Delaveau, qu'incarne Claude Mérelle. La réalisation de *Travail* a demandé dix-huit mois, et ce n'est qu'en 1920 que nous retrouvons Claude Mérelle dans un nouveau film : *La Croisade*, de René Le Somptier.

Ensuite, c'est à Venise et à Paris,

Stella Lucente de R. d'Auchy ; puis *Les mystères du ciel*, de Louis Forest, dont une partie nous montre Claude Mérelle en Cléopâtre.

1921. On va tourner *Les Trois Mousquetaires*, et Claude Mérelle, pour qui les rôles de méchante femme semblent être une seconde nature, est toute désignée pour le rôle de Milady de Winter ; si l'on peut reprocher à ce film des erreurs de distribution évidentes, ce n'est certainement pas en ce qui concerne ce rôle. Aussi le succès de Claude Mérelle y fut-il considérable.

Au public avide de revoir cette véritable étoile, André Hugon présentait dernièrement *Le Roi de Camargue*, et présentera bientôt *Le Diamant noir*. Enfin, annonçons que, pour *Le Bossu*, qu'il va tourner l'après le roman de Paul Féval, René Leprince a déjà engagé Claude Mérelle et Léon Mathot.

Au récit de sa carrière à l'écran, nous ajouterons quelques renseignements sur la personnalité même de l'artiste.

Rompue à plus d'un sport — on se rappelle ses chevauchées dans *Les Trois Mousquetaires* — Claude Mérelle ne craint pas le danger ; les fauves ne lui font point peur et elle ne répugne pas au toucher de reptiles, comme on a pu le voir dans *Le Roi de Camargue*. Une seule chose lui inspire une crainte insurmontable, c'est l'eau ; surtout depuis le jour où, tournant une scène du *Rêve d'Yvonne*, elle faillit se noyer.

Extrêmement photogénique, Claude

Mérelle a longtemps tourné sans aucun maquillage ; ce n'est que depuis *Les Trois Mousquetaires* qu'elle y a recours, d'ailleurs très légèrement.

Derniers détails pour les admira-

teurs toujours avides de renseignements précis — le courrier volumineux de l'artiste et le nôtre le prouvent surabondamment — Claude Mérelle, d'assez haute taille pour une femme, mesure 1 m. 69 ; son poids est de 70

kilos ; sa chevelure est châtain foncé, ses yeux marron ; en dépit de ce que ses rôles pourraient faire croire, l'artiste, célibataire, vit paisiblement dans un coin tranquille de Passy.

LA CRITIQUE ET LE CINÉMA

La meilleure définition d'un gentleman que je connaisse est celle-ci, par Beerbohm Tree, à savoir qu'« un gentleman est un homme qui ne se demande pas s'il est un gentleman ou non ». Et je pense que ceci est vrai également du véritable artiste qui est à ce point absorbé à exprimer ce qui est en son cœur qu'il ne se soucie pas de savoir s'il est un artiste ou non.

Le cinéma ne doit pas s'effrayer ou rougir d'entendre des critiques déclarer qu'il n'est pas un art. Récemment un de ces fanatiques écrivait une diatribe férocité qui aboutissait à cette déclaration que le cinéma est une industrie et non un art et que la censure ne peut lui faire aucun mal puisqu'il ne saurait apporter rien d'important ou d'artistique. Même s'il avait connu la différence ou s'il avait été qualifié pour décider ce qu'est exactement un art, quelle différence cela fait-il que vous appeliez le cinéma un art, une industrie, un amusement, une marchandise ? La grande chose, c'est qu'il fascine presque tout le monde. Son premier devoir est de définir ses propres lois, d'être images animées, c'est-à-dire d'être images et de bouger.

Il y a deux écoles de critiques : l'une, qui pense qu'un art est grand quand il intéresse une élite ; l'autre, que le plus grand des arts est celui qu'a élu la masse. Ainsi, certains critiques musicaux n'admirent que le nouveau et l'excentrique, alors que d'autres admirent les chants populaires.

Quelle différence cela fait-il ? Quand Shakespeare écrivait ses pièces, il existait de nombreux critiques qui insistaient sur ce fait que le théâtre anglais n'était pas de la plus haute qualité et qu'il n'y avait pas de grands poètes anglais. Il y avait aussi quantité de gens qui déclareraient que Shakespeare n'était rien d'autre qu'un homme de théâtre avisé, surtout goûté du public populaire. Il n'y a pas si longtemps qu'un critique anglais qualifiait *Roméo et Juliette* de « sujet de cinéma ». *Hamlet* est aussi un mélodrame sanglant et bien des comédies de Shakespeare sont passablement « à la peau de rose ». Ceci ne prouve pas que Shakespeare était un artiste, mais prouve que le mélo-

drame et la comédie bon-enfant sont d'aussi bon art qu'autre chose.

Dans trois siècles, certains critiques éreinteront les producteurs de films de l'époque et indiqueront notre époque comme l'âge d'or du cinéma, alors que l'on discutait des questions de principes et composait les grands succès de l'écran. Je pense que le cinéma fait actuellement des choses merveilleuses et qu'actuellement, pour lui, écrivains, réalisent et jouent de véritables génies.

Je pense que Tom Mix est une figure héroïque. Les exploits de cow-boys où on le voit chevaucher sur le versant d'une montagne ou disparaître dans le désert, contiennent des qualités épiques aussi glorieuses que les aventures des héros d'Homère ou des romans picaresques que les critiques littéraires apprécient hautement. En outre, ils contiennent un sens du paysage d'une réelle beauté.

Le vent va d'ailleurs bientôt tourner et tourne déjà. Un certain nombre de critiques qui, il y a quelques années, se servaient du nom de Charlot avec mépris, parlent maintenant de lui avec respect, disant de lui qu'il est le plus grand artiste de son temps. Il est amusant de constater que ces critiques ne se rendent pas compte que le grand public découvrit le génie de Chaplin il y a déjà plusieurs années, sans qu'on le lui ait dit. Charlie Chaplin n'est pas à présent plus grand artiste qu'alors. Les critiques sont simplement en retard, comme d'habitude. Il y a d'autres artistes sur l'écran qui seront un jour qualifiés par ces messieurs de classiques et de hautes personnalités ; ceux-là, le public les a déjà découverts.

Je prédis que dans quelques années il y aura des critiques qui croiront pousser très loin l'audace artistique en tournant en dérision romans, pièces, poèmes, essais, sculptures et peintures comme tentatives pauvres et incomplètes en comparaison des charmes magnifiques du cinéma. Ils riront du sculpteur qui dégrossit un bloc de marbre pour tâcher de lui donner une belle forme ; ils lui compareront le réalisateur qui peut choisir parmi les centaines de belles créatures et les montrer en mouvement, sous les as-

pects et sous l'éclairage qu'il a choisis, les groupant et leur donnant toute la magie de la vie. Il y aura des critiques aussi pour tourner en dérision le romancier qui se torture la cervelle et pille son dictionnaire dans l'espoir d'y trouver des adjectifs rares et qui essaie lamentablement d'exprimer avec de pauvres mots la beauté d'un jeune visage, l'émotion d'une lèvre que fait trembler le chagrin, alors que les virtuoses du cinéma peuvent faire vivre toutes ces émotions avec une intensité qui amène de vraies larmes, de vrais rires chez les interprètes, et que l'écran reflètera devant le public avec une intensité également irrésistible. Ces critiques riront aussi du pauvre petit auteur dramatique qui fait rabâcher à quelques acteurs les mêmes paroles nuit après nuit dans les mêmes petits recoins avec la même pitoyable esquisse de mise en scène.

Naturellement, ces critiques auront tort ; mais ils ne seront pas plus dans le faux que ceux qui actuellement méprisent le cinéma et le méprisent parce qu'ils ne comprennent pas ce qu'il tâche réellement de faire et ce qu'en réalité il réussit à faire.

Le cinéma d'aujourd'hui, dans ses plus hautes manifestations, n'est pas seulement grand drame, roman et art du paysage, mais aussi sculpture vivante, peinture réelle, psychologie de la sorte la plus précise, philosophie, histoire des coutumes, toutes choses en fait que les autres arts réunis sont, et quelques choses encore qu'aucun autre art ne peut être.

Quand je qualifie le cinéma d'art ou de tout autre nom que vous préférez lui donner, je ne veux pas dire par là que tous les films sont bons, ou qu'ils me plaisent tous. J'en déteste un certain nombre, et bien d'autres encore m'ennuient. Mais c'est peut-être ma faute, non la leur.

On ne peut demander à personne d'admirer chaque phrase d'*Hamlet*, du *Paradis perdu* ou de *La Foire aux vanités*, et on ne peut demander à personne de goûter chaque moment de tous les films. Mais je maintiens que si un film en six parties contient un grand moment, une vision de beauté ou d'émotion extraordinaire, ce

film, rien que par cela, est une œuvre d'art. Je maintiens que les films de l'Ouest sauvage appartiennent au genre épique ; que les films des bas-fonds sont de valables documents humains ; que les films idylliques avec leurs dénouements à embrassade ont le plus haut droit d'exister.

Je me demande ce que quelques-uns de ces critiques d'aujourd'hui diraient de Shakespeare et de son *Comme il vous plaira* et de sa *Nuit des Rois*. Ces pièces ont toutes les qualités du si méprisé dénouement heureux qu'on reproche si fréquemment au roman et au film.

La plupart de ces critiques sont injustes envers le cinéma parce qu'ils ne savent pas tout ce que le cinéma est réellement. Ces critiques peuvent connaître quelque chose en ce qui concerne les romans, les essais et la poésie, mais ils ne peuvent connaître rien du film. L'homme qui n'a aucune connaissance de la sculpture, de la musique ou de la peinture, a peu de valeur comme critique. L'un des plus grands ennuis du cinéma est qu'il est attaqué et raillé par un grand nombre de critiques dont il serait dangereux de suivre les conseils et dont l'ignorance est aussi profonde que leur propre mépris. Ils disent franchement qu'ils n'aiment pas le cinéma et s'abstiennent d'y aller ; mais cela ne fait que prouver leur étroitesse d'esprit.

Par dessus toutes choses, les cinématographistes ne doivent pas s'effrayer ou s'affoler par l'usage qu'on leur applique du terrible mot d'art. Personne ne sait ce qu'est l'art ; il n'y a pas deux personnes qui lui donnent la même définition. Où donc serait la différence ?

Parmi ceux qui admettent le cinéma parmi les arts, il y a les différences habituelles d'opinions.

En ce qui concerne les sous-titres, le débat est animé. Certains pensent qu'un film gagne à avoir le moins possible de sous-titres ; cette école me rappelle l'école de critique qui croit en la « musique absolue » et ne peut souffrir le grand opéra parce que le grand opéra a des décors, des paroles, des lumières, une interprétation, et toutes sortes de choses qui n'appartiennent pas à la musique. La seule réponse qu'on puisse leur faire est de dire que si leur tendance avait été suivie, les chefs-d'œuvre de Wagner et des autres grands compositeurs n'auraient jamais existé.

Le monologue d'*Hamlet* pourrait facilement être supprimé, sans que beaucoup s'en aperçoivent ; le monologue est considéré à présent comme de l'art dramatique inférieur, mais le monde serait autrement pauvre si Shakespeare en avait tenu compte.

Un titre n'a de valeur que s'il est nécessaire ; ceci est également vrai de quelque scène que ce soit dans n'importe quel film. Théoriquement,

rien ne devrait apparaître dans un film qui n'a pas de raison d'être ; il y a des choses que les sous-titres peuvent faire comprendre et sont seuls à le pouvoir. Supprimer complètement les sous-titres serait priver le cinéma de tout commentaire sur le caractère, de toute philosophie, de tous mots agréables, de tout dialogue et de toute la beauté que les mots peuvent suggérer. Je crois en la réduction au minimum, des sous-titres ; mais je crois aussi en la suppression des images qui n'ont pas de raison d'être.

Ma grande croyance est, en quelques mots, que nous, cinématographistes, ne devons pas être effrayés de ce que l'on pourra dire de notre travail. Nous ne devons pas permettre à un mot ou à une théorie de nous conduire vers quelque chose ou loin de quelque chose sans quelque forte raison fondamentale. La plupart d'entre nous ne doivent pas être effrayés de la popularité ni du succès matériel ; le succès est en somme la postérité amenée dans notre entourage immédiat. Avoir récréé des millions de gens avec de la comédie, avec du drame ou avec des histoires bien construites, c'est avoir fait une chose glorieuse. Vous pouvez appeler cela art, marchandise, bagatelle ou amusettes enfantines, mais vous ne pouvez pas lui retirer sa noble mission : mettre de la lumière dans des endroits sombres.

RUPERT HUGHES.

L'AVIS DES SPECTATEURS

A BRUXELLES

Monsieur le Directeur,

Il est de bon ton au début d'une lettre adressée à une revue de lui jeter des fleurs. Je le fais, mais avec sincérité.

Votre correspondant W. A. W. a la louable ambition de faire heureuse... quand il ne s'y glisse pas d'hérésies !

Votre correspondant W. de W. a la louable ambition de faire un tableau résumé de la vie cinématographique à Bruxelles. Me permettez-vous de faire entendre un autre son de cloche. Je le ferai avec soin, car je suis non seulement un cinéphile ardent, mais aussi le collaborateur d'une revue cinématographique, la meilleure, de Bruxelles.

Nous comptons une bonne centaine de salles et parmi elles, la première, le cinéma de la Monnaie, reproduction exacte et unique d'un grand cinéma de New-York (orgues américaines qui font sensation). Or vous conviendrez avec moi que le décor extérieur met un film en valeur. Si je vous cite ce cinéma, ce n'est pas par esprit de réclame, mais bien parce que c'est là que nous voyons en premier lieu les vrais films : toutes les productions remarquables des « Artistes Associés », *Kismet* (film américain que vous ignorez, où se révèle une figure saisissante : Otis Skinner), *l'Eternel féminin*, la *Sultane de l'Amour*, *l'Atlantide*, *Sept ans de malheur...* et on y annonce encore *Hors la loi* (avec Priscilla Dean), la *Rue des Rêves*, *Hamlet*, *Anne de Boleyn*, et que sais-je encore ?

Parmi les originalités qui font s'y ruer la foule, se trouve le fait de voir figurer au programme plusieurs semaines durant les films qui plaisent. (Que de fois dans ces colonnes ne l'avez-vous pas demandé ?) Quand on présente de tels programmes, point n'est besoin de battre la grosse caisse, comme dit votre

estimable correspondant. Voyez au contraire l'Albertum... Mais ceci est une autre histoire, comme dit l'autre.

Les autres salles se disputent les films Paramount, qui à côté de médiocrités, montre quelques bandes intéressantes (*Le fruit défendu...*) et une grande ingéniosité dans la réclame (c'est un film Paramount !) qui lui réussit d'ailleurs.

Les trop rares bandes françaises sont toujours très appréciées.

Les films suédois sont aussi trop rares et trop peu compris, les films italiens vont aux petites salles et les films allemands aussi. Seul le *Cabinet du docteur Caligari* a reçu l'hospitalité dans une salle un peu plus conséquente. Ce film expressionniste est annoncé par des affiches où on lit : *The cabinet of doctor Caligari !!! Bizarre ! Bizarre ! N'avait-on pas dit qu'il nous venait de Berlin.* Les photos me disent clairement (elles sont très peu nettes) que c'est germain autant que terrifiant. Toutes ces têtes de crasseux professeurs sont caractéristiques de la vie allemande. Je me rappelle qu'ici, durant l'occupation teuton, on nous présenta *Stomunentul*, c'est-à-dire un être hideux composé de substances chimiques ! Comme ces deux exemples dépeignent une race !

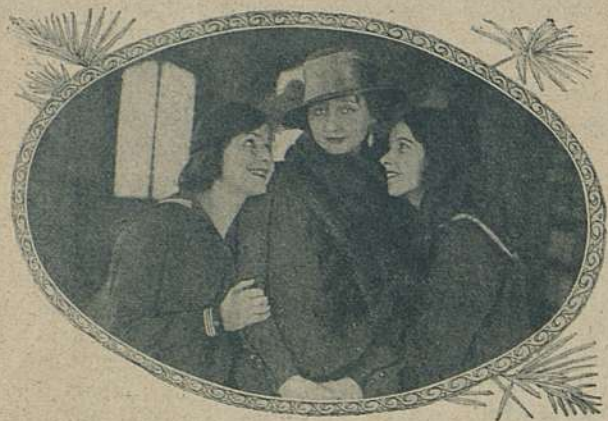
Les films de Feuillade font pleurer les personnes sensibles durant douze semaines et les films Pathé ont encore (est-ce possible ?) leurs fougues admirateurs. *Les Trois Mousquetaires*, qui viennent de quitter l'affiche ont eu une vogue insensée (Je vous l'ai dit dans une lettre précédente, où je trouvais vos avis légèrement exagérés. Sans rancune, n'est-ce pas ?) Je dois vous avouer qu'au dixième épisode, si près du but, le cœur m'a manqué...

Voici, dans ses grandes lignes, la situation. On annonce l'ouverture de nouvelles salles encore et la presse s'intéresse au mouvement cinématographique. Trou-

(Suite page 10.)

LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

NORMA TALMADGE et W. STANDING



dans
L'ILE DÉSERTE

Du 10 au 16 Février :

L'ADMIRABLE CRICHTON
tiré de la pièce de J. M. Barrie
par Jeanie Macpherson
et réalisé par Cecil B. de Mille
Prod. Paramount 1920 Edit. Paramount

Crichton est le maître d'hôtel du comte de Loam, lequel vit dans un grand luxe avec ses filles Agathe et Mary. D'une grande intelligence, il observe tous les inutiles à la brillante façade qui entourent ses maîtres. Au cours d'une croisière effectuée par le comte et ses invités, une tempête brise le navire en plein Pacifique, sur les côtes d'une île déserte éloignée du parcours des navires. Là, tous les inutiles se désespèrent, mais l'ingéniosité de Crichton les sauve, et il devient le maître admiré de cette troupe désespérée. Mary se prend à l'aimer, lorsqu'un navire passe au large, aperçoit leurs signaux et ramène les naufragés à Londres. Là, tous les fastueux inutiles reprennent leur rang. Mary est fiancée à un lord riche et insignifiant. Crichton se résigne à épouser une servante qu'il aime, et avec laquelle il va vivre loin de la civilisation stupide.

Crichton Thomas Meighan
Ketty Lila Lee
Lord Loam Theodore Roberts
Lady Mary Gloria Swanson
Lord Brockelhurst Robert Cain
Lady Agathe Mildred Reardon
Wolley Raymond Hatton
Agathe Julia Faye

LA QUATRIEME ALLIANCE DE DAME MARGUERITE

tiré du roman de Christopher Janson
et réalisé par Charles Dreyer
Film Skandia 1920 Edition Gaumont

Ceci se passe en Norvège, au 16^e siècle. Selon l'usage, un jeune pasteur, après son élection, est obligé d'épouser la veuve de son prédécesseur. Or, le jeune pasteur a déjà donné son cœur à une charmante jeune fille et la veuve est septuagénaire. Après bien des mésaventures, la bonne vieille découvre l'intrigue, rapproche les jeunes gens et meurt peu après son beau geste. L'aversion que les futurs époux éprouvaient pour elle se transforme en un souvenir pieux et ému.

Dame Marguerite Hildur Carlberg
Flom Einar Rod
Hilda Greta Almroth

Salle Marivaux, Lutetia, Gaumont-Théâtre, etc.

L'VEUIL DE LA BETE
tiré du roman de Catherine Henry
Prisoners of Love
et réalisé par Arthur Rosson
Film Goldwyn 1920 Edition Erka

Une jeune fille, très courtisée quitte la demeure paternelle, ayant découvert que son père s'intéresse d'un peu trop près à une jeune choriste de music-hall. Venue dans une autre ville, où elle vit sous un nom d'emprunt, elle s'éprend d'un beau jeune homme, et accepte d'attendre que le décès de la mère de ce dernier rende possible leur union ; un beau jour celui qu'elle aime la quitte pour aller vivre ailleurs ; des complications ultérieures la ramènent devant son père, au moment où l'homme qui peut à présent l'épouser va s'unir à une autre jeune fille.

Blanche Davis Betty Compson
Wesley Davis Ralph Lewis
Mme Davis Claire Mac Dowell

Clara Davis Clara Horton
Martin Husson Roy Stewart
James Randolph Emory Johnson
Mme Randolph Kate Toncray

Aubert-Palace, Palais des Fêtes, Palais des Glaces, Cinéma des Select, Lutetia, Colisée.

NORMA TALMADGE
et Wyndham Standing dans :
L'île Déserte

E. K. LINCOLN
et Agnès Hays dans : *La Voie de la Conscience*

MADLEINE TRAVIÈRE
dans : *Mélanie*

WILL ROGERS
et Josie Sawick dans : *Jubilo*

ELMIRE VAUTIER
et Jean Angelo dans : *L'Autre*

JACK W. KERRIGAN
et Fritzie Brunette dans : *La Flamme éteinte*

PEARL WHITE
dans : *Récompense*

ALICE BRADY
dans : *Chérie*

ANDREE BRABANT
et J. de Héray dans : *Toute une vie*

HELENE CHADWICK
et T. Roy-Barnes dans : *Attendez-moi le dos !*

Du 17 au 23 Février :

LES RACES
tiré du roman de W. Churchill
par George Proctor
et réalisé par Albert Capellani
Film Cosmopolitan 1911 Ed. Paramount

Ceci se déroule dans une riche paroisse qui groupe un certain nombre d'industriels. Sous des apparences de religion, ils dirigent les affaires les plus louées qu'on puisse rêver. Le fils et la fille de l'un d'eux quittent leur père. C'est alors la lutte pour les deux enfants. Un vieil employé chassé également promet de se venger. Le temps passe et un beau jour, grâce à un pasteur, les victimes du père indigne sont là. Mais que peu de temps auparavant, il avait fait un coup de revolver de son ex-employé au moment de mourir, il implore son pardon.

John Hodder William P. Carleton
Eldon Parr David Torrence
Mary Parr Edith Hallor
Henry Parr Jack Bohn
Kate Marguerite Clayton

LA MORT DU SOLEIL
composé par André Legrand
et réalisé par Gaston A. Dulac
Film Legrand 1920 Edition A. G. C.

Le grand savant Faisan a perdu jadis un jeune enfant enlevé par la tuberculose. Depuis, il a décidé de consacrer toute sa vie à combattre le terrible mal. Il est aidé dans ses recherches par une doctresse, Marthe, qui vénère son maître ; elle est la femme d'un industriel, absolument étranger aux choses de la Science. Elle a de lui un petit garçon qu'elle délaisse lorsqu'elle est appelée auprès des malades. Le mari a toutes sur sa femme et certaines circonstances trompeuses lui font croire qu'elle est la femme de Faivre. Il la quitte emmenant son fils. Faivre et Marthe

ont maintenant, dans une maison sur la Côte d'Azur recueilli des enfants tuberculeux. Un jour le mari de Marthe revient, son petit étant très malade. L'enfant de Marthe disparaît et Faivre devient de plus en plus malade. Cependant tout s'explique un jour et Faivre, sachant son œuvre en de bonnes mains, aura un déclin heureux et prometteur d'une nouvelle aurore.

Docteur Faivre André Nox
Marthe Voisin Denise Lorys
Voisin Vonelli
Jacqueline Régine Dumien

Salle Marivaux, Folies-Dramatiques, Montrouge-Palace, Mozart, Maillot, Lemours.

L'APPARTEMENT N° 13
tiré du drame de Max Marcin et Shipman
par J. G. Hawks
et réalisé par Frank Lloyd
Film Goldwyn 1920 Edition Erka

Laura est la femme de Bruce, commissaire de police, rigoriste pour les autres mais très indulgent pour ses vices qui sont nombreux. Laura le surprend un jour en galante compagnie, divorce et épouse un peu plus tard un ami d'enfance, Ramsey. Mais Bruce, dont la carrière a été brisée par le scandale, est devenu détective privé et a juré de se venger cruellement. Ramsey adore sa femme avec toute la jalousie des amoureux. Des propos entendus sur sa femme le décident, à la veille de s'absenter de New-York, à la faire surveiller. Il s'adresse pour cela à Bruce qui tient sa vengeance. En effet, il profite d'un moment où Bruce est absent pour en faire une preuve de la faute de Laura, et Paul, revenu à son appel, tue celui qu'il croit son rival. Il est arrêté, Laura pour le sauver s'accuse... L'action devient pathétique... et tout finit pourtant par s'arranger.

Laura Pauline Frederick
John Bruce Charles Clary
Paul Ramsey John Bowers
Dick Turner Robert Mac Kim

Palais de la mutualité, Palais des Glaces, Capitole, Barbès-Palace, Select, Monceau, Lutetia.

LE MYSTERE DE LA CHAMBRE JAUNE
tiré du roman de Gaston Leroux
et réalisé par Emile Chautard
Film Realart 1919 Edition Harry

Joseph Josephin, surnommé Rouletabille, reporter, assiste par devoir professionnel à une réception à l'Elysée. L'allure mystérieuse de deux invités, le professeur Darsac et sa fiancée Mathilde Stangerson, l'intriguent. Il entend des propos qui l'inquiètent. Le lendemain, on apprend que l'on a tenté d'assassiner Mlle Stangerson. Elle se trouvait enfermée dans sa chambre, quand elle appelle au secours. On enfonce une porte, on trouve la jeune fille étendue, blessée grièvement ; l'assassin a disparu.

Tout semble accuser Darsac et il est arrêté. Rouletabille entreprend une enquête personnelle et, après maintes recherches, il découvre que l'assassin n'est autre que le faux détective Larsan qui faisait l'enquête.

Mathilde Ethel Grey Terry

LA FIANCEE DU DISPARU
tiré du roman de Tom Gallon
par M. de Marsan
et réalisé par Charles Maudru
Film de Marsan 1921 Edition Select

Norton Hyde, médiocrement appointé chez son oncle, un banquier londonien, a commis des détournements au détriment du docteur Just. Son oncle le fait arrêter ; il est condamné à dix ans de prison. Plus tard, il s'évade

ANDRÉ NOX et DENISE LORYS



dans
LA MORT DU SOLEIL

et gagne la France. Il échoue près d'une maison isolée dans laquelle il pénètre et se trouve en présence d'un pendu et d'un vieillard fou. Un homme surgit : le docteur Just qu'il reconnaît et qui le reconnaît. Celui-ci ne le dénoncera pas si Hyde se tait et le docteur présentera Hyde à sa pupille, Debora, comme un ami. Hyde ne tarde pas à apprendre que Just est un bandit qui veut s'emparer de la fortune de sa pupille et il fera tout pour la tirer de ses griffes. Il y parviendra et le docteur sera pendu par le vieillard fou.

Hyde-Newman Bertram Burleigh
 Debora Mary Verity
 Docteur Just Gaston Jacquet

DOUGLAS FAIRBANKS

et Wanda Hawley dans : *Un Charmeur.*

STACIA NAPIERKOWSKA

et Charles Vanel dans : *La Fille de la Camarque.*

WILLIAM COLLIER

dans : *Un Fantaisiste.*

SHIRLEY MASON

dans : *La Fugue de Janette.*

MARGUERITE DE LA MOTTE

dans : *Les Conquérants*

LILA LEE

et Elliott Dexter dans : *La Fille du Loup.*

WALLACE REID

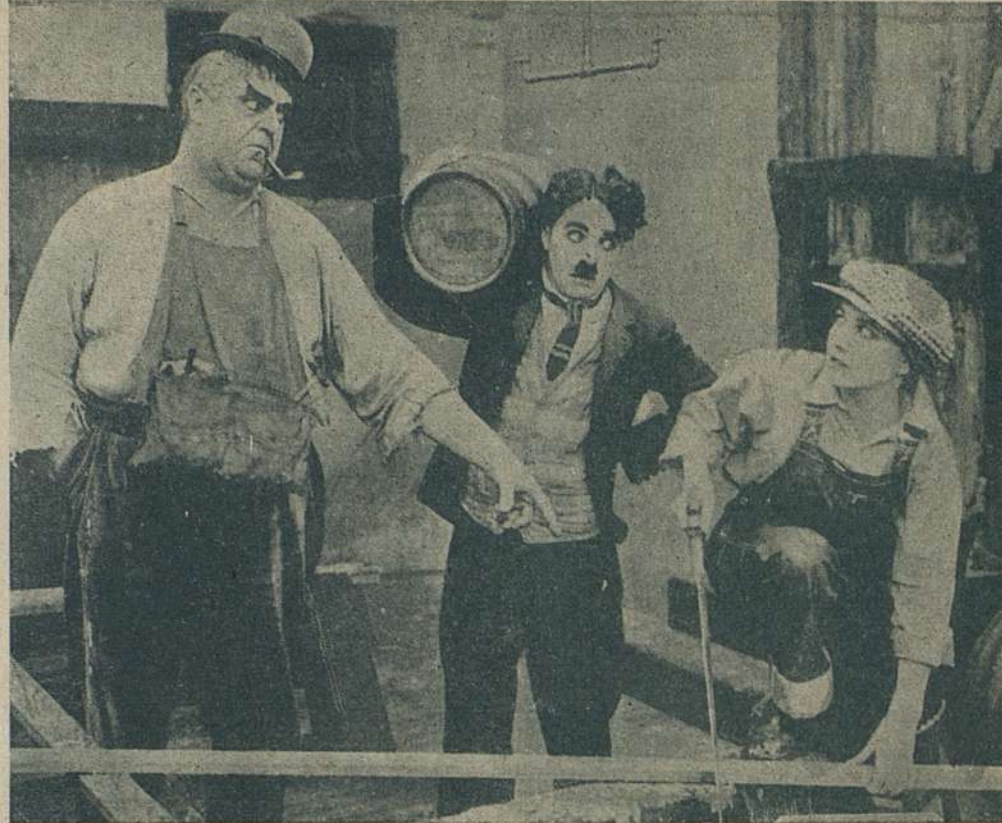
et Bebe Daniels dans : *Entre le Marteau et l'Enclume.*

ETHEL CLAYTON

et Harrison Ford dans : *Sa mystérieuse aventure.*

GEORGES LANNES

Gabrielle Dorziat et Denise Legeay dans *L'Infante à la Rose*



CHARLOT FAIT DU CINÉ

(Behind the screen)

composé et réalisé en 1917

par Charles Chaplin, pour la Cie Mutual Réédition A. G. C.

Salle Marivaux, Electric, Folies-Dramatiques, Tivoli, Palais des Glaces, Barbès-Palace, Demours, Colisée.

GEORGES BISCOT

dans : *Gaëtan ou le commis audacieux.*

L'AIGLONNE

composé par Arthur Bernède ;
 découpé et réalisé par E. Keppens
 Sté des Cinéromans Edition Eclair

Napoléon Emile Drain
 Fouché André Marnay
 Josephine Celia Clairney
 « L'Aiglonne » Cyprien Gilles
 Général Malet Albert Bras
 Jacques Féraud Andrew Brunelle
 Mme de Navailles Suzie Prim
 Savary Lucien Prad
 Grippe-Sols Maurice Poggi
 Desmarests M. Morlas
 Coquerel Cauvin
 Mlle Charvet Mlle Montalet
 Maugeard Garaudet
 Mme Malet Mme Seymon
 Duroc Jean Robur
 Marie-Louise Liane Gunthy

vez-vous que nous soyons à plaindre ? Ah ! si notre production nationale pouvait prendre de l'essor, mais le nerf de la guerre lui manque...

R. d'E.

Monsieur,

Sachant l'intérêt que vous portez à l'art cinématographique, je tiens à vous donner mon opinion sur un film à épisodes que passent en ce moment beaucoup de cinémas : *Paris Mystérieux*. Peut-on permettre de passer des films aussi absurdes ? C'est extrêmement mal interprété et quant à la mise en scène, on ne peut rien trouver de plus mal. Je ne crois pas être la seule à émettre cet avis, je vous assure.

Dans le troisième épisode, il y a une escalade d'un mur, faite par le Prince, qui est grotesque. Tout simplement !

Chaque semaine, je suis obligée de voir cette ineptie, car je vais au même cinéma, et je suis étonnée que le directeur de cet établissement, qui est pourtant un homme intelligent et passe les meilleurs films, tels que *Le signe de Zorro*, *El Dorado*, *La Charrette Fantôme*, *Le fruit défendu*, ait pu passer un film aussi idiot, que le public de ce cinéma — qui, pourtant, n'admire pas

l'art cinématographique au plus haut point — siffle presque toujours, et lorsque ce film passe en dernier, la plupart des spectateurs s'en vont.

A l'époque actuelle, où le cinéma français cherche pourtant à retrouver son ancien rang, peut-on accepter de passer des films semblables, et permettre aux étrangers d'avoir une piètre opinion de l'art muet en France.

RENEE REVERDY,
 339, rue des Pyrénées, Paris.

Monsieur le Directeur,

Ma bête noire, dans votre revue, c'est la place d'honneur que vous réservez aux Avis des Spectateurs, qui émettent ou des opinions fort honnêtement recopiées chez vous ou aux uns les autres, ou bien nous racontent comment se passent les choses dans leur province ; ni l'un ni l'autre ne peut être à aucun point intéressant et leur raison d'être n'est justifiée, ou plutôt expliquée que par ce désir cuisant dont sont hantées certaines personnes de voir, coûte que coûte, leur nom imprimé « sur un journal. »

P. S.



MAHLON HAMILTON

On connaît en France Mahlon Hamilton pour l'avoir vu dans *Papa-longues-jambes*, et tout dernièrement, dans *Le Renouveau d'amour* et *Les morts nous frôlent*.

Mahlon Hamilton est né en 1878 aux Etats-Unis, à Baltimore.

Grand fanatique de théâtre, il faisait partie, étant au collège, d'une petite troupe d'artistes amateurs que ses camarades et lui avaient formée pour donner aux jours de fêtes des représentations.

Ses études terminées, il alla aussitôt solliciter des directeurs de théâtre de Baltimore un emploi dans leurs troupes et joua ainsi, pendant deux ans, de petits rôles, un peu partout, à l'insu de ses parents, qui ne l'encourageaient pas à devenir acteur.

En 1898, c'est la guerre avec l'Espagne. Le jeune Mahlon s'engage dans l'armée américaine ; mais les fièvres paludéennes ne tardent pas à décimer son régiment, campé en Floride, à Tampa, et c'est dans un triste état que, sans même avoir combattu, Mahlon Hamilton revient à Baltimore.

Quelques mois de soins, pourtant, rendent la santé à son jeune organisme et, à peine sur pied, il songe à nouveau à la carrière théâtrale. Il part pour New-York, et réussit à se faire engager pour tenir de petits rôles de toute nature avec un salaire de cinquante dollars par semaine.

En 1902, on l'applaudit dans *At Yale* ; l'année suivante, au Majestic Théâtre, il est partenaire de Jessie Bonstelle dans *The Great Question* ; en 1905, Maxine Elliott, la grande actrice américaine, pour l'ouverture de son théâtre, joue, avec Mahlon Hamilton, *The Chaperon*. En 1908, il crée la version américaine d'*Israël* de Bernstein, que Charles Frohman, le grand impresario, fait représenter au Critérium de New-York — devenu depuis lors un cinéma.

En 1909, Mahlon Hamilton, s'essayant pour la première fois à l'écran, tourne une série de films pour une compagnie qui allait être dissoute au bout de peu de mois, la Cie Kinemacolor.

Revenu à la scène, il parcourt, en tournée, les grandes villes d'Amérique, avec *Three weeks* et *Over night*, en compagnie de W. H. Thompson, que l'on a applaudi depuis dans la plupart des belles productions Triangle-Ince.

En 1913, Mahlon Hamilton revient au cinéma pour ne plus le quitter ; il est d'abord partenaire d'Olga Pétrava dans une longue série de films ; puis d'Ethel Barrymore dans *Le Jugement final* ; de Marguerite Clark dans *Molly make-believe*, de Gail Kane, d'Elsie Ferguson dans *The Danger mark*, d'Alice Brady, de Kitty Gordon, de Doris Kenyon. En 1920, il tourne le rôle du « Papa-longues-jambes » avec Mary Pickford dans le film de ce nom. En 1921, il paraît aux côtés de Wyndham Standing dans *Earthbound* (Les morts nous frôlent) ; l'un de ses derniers films est *The Truant Husband*, avec Francelia Billington et Betty Blythe, qu'on vient d'éditer ici sous le titre : *Le Renouveau d'amour*.



MARY
 PICKFORD

dans
 PAPA-
 LONGUES-
 JAMBES

comment on a tourné

L'AGONIE DES AIGLES



Il est curieux que presque tous les films qui se rapportent à l'épopée napoléonienne ont bien davantage traité à la courte existence du fils de l'Empereur qu'à l'Empereur lui-même.

On se rappelle l'*Aiglon*, tourné en 1913 par E. Chautard, d'après l'œuvre d'Edmond Rostand, avec l'interprétation de Jacques Dehelly (le duc de Reichstadt) ; plus récemment on éditait en France un film tourné par une compagnie autrichienne au château de Schönbrunn pour la plupart des scènes : *Le Duc de Reichstadt*.

L'*Agonie des Aigles*, comme son titre l'indique, d'ailleurs, s'attache presque exclusivement, lui aussi, à retracer les efforts des derniers partisans de l'Empereur pour rétablir sur le trône le roi de Rome. Seules un certain nombre d'évocations, dans la première partie de ce film, montrent quelques-unes des phases de l'épopée napoléonienne.

On sait que *L'Agonie des Aigles* a été inspiré dans ses grandes lignes par *Les Demi-Soldes*, le roman de Georges d'Espèrès, aujourd'hui conservateur du Palais de Fontainebleau.

D'Espèrès, celui-là même que Huysmans appelait pittoresquement « le clairon ivre de l'épopée », ne fait ni de l'histoire, ni de la politique, a dit très justement un critique. Il ne sait et ne dit que des souvenirs nationaux qu'il a fini par considérer, de bonne foi, comme des souvenirs personnels. Il est le demi-soldé réincarné, et cela vous explique l'héroïsme des humbles fidélités avec la simplicité d'un Georgrin ou d'un Vadet s'adressant directement, par leurs images, à la sensibilité populaire.

Dans *L'Agonie des Aigles*, l'épopée, ou du moins l'action de l'épopée, n'est plus. Elle n'est déjà qu'un souvenir, mais le souvenir est assez formidable pour demeurer encore un principe d'action. L'évocation seule peut suffire à recréer. Et ce qui reste de l'homme, l'enfant qui est

son sang et qui continue son nom, porte en lui la résurrection possible d'une époque. Mais cet enfant est emprisonné dans un palais d'Autriche et ses géoliers, appliqués à anéantir en lui l'âme de Napoléon, veulent qu'il n'apprenne rien de l'histoire de son père. Alors, les vieux soldats de l'Empereur s'en vont vers le petit aigle comme les mages, à la lueur de l'étoile, se dirigeaient vers le Messie, et, dans le parc de Schœnbrunn, l'ancien colonel de la garde Montander, raconte Napoléon au roi de Rome. C'est ce récit même que le film, en son prologue somptueux, nous rend sensible par de fascinantes visions : les années de gloire, les charges fabuleuses, la floraison vivante de drapeaux inclinés devant le trône impérial, puis les heures de la fatalité, les cortèges de fantômes sanglants dans les neiges de Russie, l'abdication de Fontainebleau, les adieux à la vieille garde, Sainte-Hélène.

Ce sont, d'abord, les charges de Wagram, d'Eylau, de Friedland, qui apparaissent à nos yeux, et, comme en une apothéose, le soir triomphal de la bataille d'Austerlitz, la présentation à l'Empereur des drapeaux pris à l'ennemi. Ces scènes furent tournées sur le champ de courses de la Vallée de la Solle, dans la forêt de Fontainebleau, avec le concours d'un détachement de jeunes cavaliers de 1920, avec les colbacks des chasseurs de la garde, les casques des dragons d'Ornano et les grandes lattes des cuirassiers d'Ordener.

C'est dans la galerie Henri II, du Palais de Fontainebleau, que fut tournée une autre scène grandiose, la présentation des Aigles à Napoléon et à la cour impériale.

Les armes et les uniformes du temps ont été prêtés par le Musée de l'Armée, dont on ne saurait trop reconnaître la précieuse collaboration et c'est un drapeau authentique, pris pour la circonstance aux Invalides, que l'on voit au premier plan.

Pendant cette séance qui fut enlevée en deux heures, afin d'électriser sa nombreuse figuration, M. Bernard Deschamps fit jouer, sans arrêter, des sonneries de cavalerie.

Si l'on songe que recrutée dans les principaux théâtres de Paris, la figuration arrivée à Fontainebleau à 9 heures du matin, devait repartir à 4 heures de l'après-midi, on verra quel travail il a fallu que M. Bernard Deschamps exécute en ces quelques heures.

Les scènes de la retraite de Russie ont été tournées dans le Jura, par 65 centimètres de neige, près de l'endroit où, en 1800, Bonaparte franchit les Alpes pour aller battre les Autrichiens à Marengo.

La scène des Adieux de Fontainebleau fut tournée dans la cour du Cheval-Blanc, en présence de plus de 10.000 spectateurs. L'auteur du film, le metteur en scène, et M. Séverin-Mars, dans le rôle de Napoléon, se sont appliqués réellement à faire de l'histoire. Ils ont consulté les souvenirs des témoins, dont les plus humbles furent peut-être les plus précis, et qui, par leurs indications confrontées, ont permis de se représenter la scène comme suit :

Le mercredi 20 avril 1814, un peu après midi, Napoléon parut sur le perron de l'escalier de la cour du Cheval-Blanc où venaient de s'aligner en deux haies de deux rangs chacune le premier régiment de grenadiers à pied de la vieille garde, les marins de la jeune garde et de nombreux officiers de toutes armes. Une pluie fine et froide tombait depuis le matin. Le général Petit, qui commandait les troupes, avait cru devoir, pour des raisons de convenance et pour obéir aux désirs de l'Empereur lui-même, interdire toute manifestation aux soldats. Au pied de l'escalier, près des voitures de l'exil, se tenaient les commissaires étrangers : le général russe Schouvalof, le général autrichien Koller, le colonel anglais Campbell et le général prussien de Walldbourg-Truchsess. Un silence d'église accueillait

ce que l'on croyait être, en ce lieu, la dernière apparition de l'Empereur. Napoléon portait, sous la redingote grise, l'habit de colonel des chasseurs de la garde avec un pantalon bleu, inusité, dans de longues bottes à l'écuycère. Derrière lui se groupaient les derniers fidèles. Une vingtaine d'habités brodés, c'était tout ce qui restait autour de Napoléon de la plus brillante cour de l'Europe.

L'Empereur, ainsi escorté et tête nue, descendit vivement l'escalier en fer à cheval. Aux dernières marches, il remit son chapeau sur sa tête, s'arrêta comme hésitant, et, la main posée sur la boule de grès de la rampe, jeta un long regard sur ses derniers soldats, sur les voitures de voyage, sur les commissaires chargés de l'emmenner en exil. Puis, comme le commandant de la première division de la garde allait à son avance, il acheva de descendre et serra la main au général Petit. « Ensuite, dit un témoin oculaire, il s'est avancé d'un air majestueux. Il a appelé toutes les troupes. Tout cet état-major, mêlé à quelques habitants de Fontainebleau dont je taisais partie, a formé un cercle ; alors il a prononcé un discours, d'abord avec fermeté, ensuite avec une impression d'attendrissement. »

Lorsque l'Empereur eut dit fortement ces paroles : « Si j'ai consenti à me survivre, c'est pour servir encore à votre gloire. J'écrirai les grandes choses que nous avons faites ensemble. Adieu, mes enfants ! », le général Petit, oubliant le premier la consigne qu'il avait donnée, brandit son épée et donna le signal de l'explosion des douleurs et des enthousiasmes en criant : « Vive l'Empereur ! » A ce moment, Napoléon ouvrit ses bras au général Petit, puis il se fit apporter l'aigle qu'il embrassa trois fois. Il s'élança ensuite dans sa voiture où l'avait précédé le général Bertrand et prit à grande allure, sous une pluie battante, le chemin de l'exil.

L'année suivante c'était le retour de l'île d'Elbe, puis Waterloo, puis Sainte-Hélène, et aussi, de 1820 à 1822, toute la série des conspirations militaires — complots de Paris, de Belfort, de Colmar, de Saumur, affaire des quatre sergents de la Rochelle — qui furent les dernières convulsions de l'Aigle à l'agonie. M. Georges d'Espèrès a réalisé comme une synthèse de ces agitations aux sanglants épisodes dans la conjuration du colonel de Montander. Avec les hommes, il évoque le temps, la rue effervescente, le peuple grondant, les logis de misère des vieux soldats, les cafés célèbres du Palais Royal, la propagande napoléonienne clandestine par l'image et par le bibelot, les duels quotidiens entre les survivants de la Grande Armée et les revenants de Coblenz, des descentes de police, des arrestations, un grand conseil de guerre, où se déchaine la verve héroïque des demi-soldes dans le tumulte frondeur de l'auditoire, enfin la scène très grande de l'exécution, où il faut remplacer le peloton français défaillant par des gardes suisses.

L'Agonie des Aigles est la première production d'une société française « Art et Cinématographie », spécialement fondée pour reconstituer avec l'image animée les hautes époques de notre histoire.

Ce film fut commencé le 1^{er} juin 1920

et, dans l'esprit de ceux qui l'avaient entrepris, devait paraître au moment des fêtes du Centenaire de Napoléon I^{er}, le 5 mai 1921. Mais le film coûta beaucoup plus de travail, de temps et d'argent qu'on ne l'avait cru au début et tout ce qu'on put montrer au public au moment de l'Anniversaire, ce fut, au Trocadéro, en une soirée, au profit des Œuvres de guerre, les tableaux d'évocation, à grande mise en scène, dont nous avons parlé plus haut.

Dominique-Bernard Deschamps, le réalisateur, avait travaillé de longs mois dans le Palais de Fontainebleau, muni des autorisations nécessaires.

Il avait amené, pour faciliter le travail de ses opérateurs, Asselin, Cohendy et Ravet, cinq groupes électrogènes alimentant les lampes à arc destinées à éclairer les endroits trop sombres. Les premiers déboires vinrent de ces accessoires, dont trois ne purent être utilisés. Puis ce furent les autorisations de tourner au Palais, retirées provisoirement à la suite d'une vive campagne de presse locale, qui prétexta les risques d'incendie possibles.

On dut alors aller travailler à Melun, dans le théâtre municipal qui, ancienne église désaffectée, fut bâtie en 1815 et a gardé le style Empire.

Pour les autres intérieurs, on tourna au studio Gaumont de la rue de la Villette. On y reconstitua le Foyer de la danse de l'Opéra tel qu'il existait en 1822 rue Le Peletier, et le Café de la Régence, à la même époque. Enfin, la scène du duel fut tournée dans la Fosse

aux Ours du Jardin des Plantes, gracieusement prêtée pour l'occasion par l'Administration.

D'autre part, le prêt de troupes pour les scènes à grand spectacle fut vivement critiqué par une partie de la grande presse et par *l'Humanité* en particulier, avec un article intitulé : *Pourquoi on fait deux ans de service*. Heureusement qu'on ne rencontra pas les mêmes difficultés de la part du Musée de l'Armée, qui prêta très aimablement les uniformes, les armes et les aigles.

Un an après l'avoir entrepris, on avait un film considérable — 27.000 mètres de pellicule négative. Si la bande avait été montée, conformément au scénario composé par D. B. Deschamps, ce film n'aurait pas eu moins de 6.000 mètres — soit vingt parties, c'est-à-dire quatre heures ininterrompues de projection.

En supprimant encore quelques scènes, on aurait pu arriver à un film de cinq mille mètres, qui eut été exploité, comme *l'Atlantide*, en exclusivité ; mais la Sté Art et Cinématographie ne s'arrêta pas à cette solution et il fut décidé que *L'Agonie des Aigles* serait édité en deux semaines, à raison de 1.500 mètres par semaine.

La réduction de la bande à ce métrage, réduction de moitié, fut confiée d'abord à J. Duvivier, puis, en définitive, à un spécialiste anglais, M. Garrick, à qui l'on doit le montage de la bande telle qu'elle vient de paraître.

Le Roi de Rome



dans la solitaire Chapelle du Château de Schönbrunn.

C I N É

Numéro 84

10 Février
1922

0 FR. 75

POUR
TOUS

GABY
MORLAY

dont
le talent
très complet
s'est affirmé

dans

L'AGONIE
DES AIGLES

