

CINÉ

POUR TOUS

EMMY LYNN

QUATRIÈME ANNÉE

Numéro 89

21 AVRIL 1922

0 FR. 75

SEIZE PAGES



FILMS

Films usagés, pour Amateurs et Particuliers, à vendre depuis 0 fr. 10 le mètre. Demander listes : Cinématographes Baudon Saint-Lo, 345, rue Saint-Martin, Paris. (Tél. : Archives 49-17.)

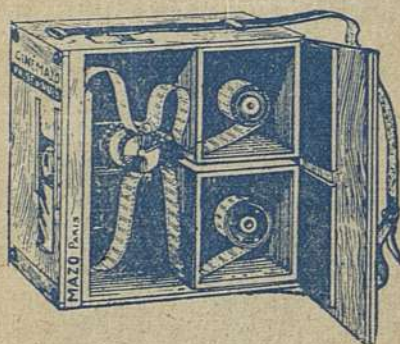
CINÉ POUR TOUS

a publié :

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 compose et réalise 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.

voulez-vous

“faire du cinéma” ?



notre appareil de prise de vues

dimension 25x12x23, objectif anastigmat F. 3,5 contenant 35 mètres de film. Prix : 850 Francs

notre projecteur de salon

ordre de marche, sur trépied, avec rhéostat 11 volts, donnant une image de 2 m. 50 de largeur. Prix : 875 Francs

vous le permettent

pour un prix accessible

DEMANDER TOUS RENSEIGNEMENTS à

MAZO

33, Boulevard Saint-Martin, PARIS (III^e)

24. EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami Fritz (photo).
25. HOUDINI. — C. B. de Mille, le réalisateur de *Forfaiture*.
26. TEDDY.
27. DIANA KARENNE. — Nos grands films à l'étranger.
28. BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.
29. MABEL NORMAND.
30. MONROE SALISBURY. — Article « ménages d'artistes ».
31. Photo d'Andrew Brunelle. — Article sur les dessins animés.
32. DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.
33. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).
34. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE. — Qu'est-ce qu'une « étoile » ?
35. JACQUE-CAELAIN. — BESSIE BARRIS-CALE.
36. GABY MORLAY.
37. MOLLIE KING.
38. IRENE VERNON-CASTLE. — Comment on forme des « vedettes ».
39. WILLIAM S. HART.
40. MARY PICKFORD (biographie).
41. PRISCILLA DEAN. — GEORGES BEBAN.
42. SUZANNE GRANDAIS.
43. OLIVE THOMAS. — Le Benjamin des réalisateurs : PIERRE CARON.
44. EVE FRANCIS.
45. Les meilleurs films de l'année 1920.
46. RENEE BJORLING. — ANDREW F. BRUNELLE.

47. rATTY et ses partenaires.
48. MARCELLE PRADOT (photo). — CHARLES HUTCHISON.
49. Numéro de NOËL 1920 (1 fr.). — LEON MATHOT (photo) ; vingt pages illustrées.
50. LILIAN GISH, RICHARD BARTHELMESS, DONALD CRISP.
51. MARY PICKFORD (au travail).
52. TOM MIX (biographie illustrée).
53. VIOLETTE JYL : JUANITA HANSEN.
54. WALLACE REID (biographie illustrée). — André Antoine.
55. FANNIE WARD (biographie illustrée). — Henri Roussel. — David Evremont. — Comment on a tourné les *Trois masques*.
56. Numéro de PAQUES 1920 (1 fr.). — SES-SUE HAYAKAWA. — « Mon idéal masculin », par huit « stars » ; « Mon idéal féminin », par six « stars » ; Lars Hanson ; Henri Bosc ; Henri Roussel. — Pearl White et Douglas Fairbanks photos). — Où placer votre scénario ?
57. ANDREE BRABANT (biographie illustrée).
58. WILLIAM RUSSELL (biographie illustrée). — Comment on a tourné *Le Réve*.
59. MARY MILES MINTER (biographie illustrée). — Comment on a tourné *Blanchette*.
60. WILLIAM HART (comment il tourne ses films). — Ce que gagnent les vedettes.
61. PEARL WHITE. — Article sur la Production Triangle 1916-1917.
62. ANDRE NOX (biographie illustrée). — HUGUETTE DUGLOS (biogr. illustr.).
63. MARGARITA FISHER (biogr. illustr.).
64. ADRESSES INTERPRETES FRANÇAIS. — Edouard Mathé. — L'envers du cinéma.
65. ADRESSES INTERPRETES AMERICAINS. — SEVERIN MARSH. — Le marché cinématographique mondial.
66. La revue des films de l'année 1921. — GENEVIEVE FELIX.
67. Ce qu'il faut savoir pour devenir interprète de cinéma. — Adresses interprètes scandinaves, anglais, italiens, russes, allemands.
68. CHARLIE CHAPLIN en Europe. — Pour devenir scénariste. — MAY ALLISON.
69. DOUGLAS FAIRBANKS (biographie illustrée).
70. ALLA NAZIMOVA (au travail).
71. LE GOSSE (The Kid). — Pollyanna.
72. MARCELLE PRADOT. — FERNAND HERRMANN. — Comment on a tourné la *Charrette Fantôme*.
73. G. SIGNORET. — Comment on a tourné *Les Trois Mousquetaires*, en France et en Amérique.
74. JACKIE COOGAN (« Le Gosse »). — MAE MARSH. — La cinématographie sous-marine.

Chacun de ces numéros (sauf naturellement les numéros 2, 4, 5, 6, 7, 13, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 35 et 46, qui sont épuisés) peut être envoyé franco contre la somme de 0,50 (en timbres-poste, ou mandats) au nom de P. Henry, 92, rue de Richelieu, Paris (II^e).

Nouvelle série ; envoi franco contre 0,75 :

81. MUSIDORA. — Mary Johnson. — Le merveilleux à l'écran. — Un ménage de « stars » : Doug. et Mary. — Les grands films américains en 1921. — Résultats du concours des réalisateurs.
82. BLANCHE MONTEL. — Le mouvement au cinéma ; ses périls. — Jack Warren-Kerrigan. — La prononciation des noms des « stars ».
83. CH. DE ROCHEFORT. — FRANCE DIEZ-LIA. — WILLIAM FAVERSHAM. — Pourquoi le cinéma est un art. — Conseils aux scénaristes débutants.
84. CLAUDE MERELLE. — Comment on a tourné *L'Agonie des Aigles*. — MAHLON HAMILTON. (« Papa-longues-jambes »).
85. GEORGES LANNES ; PAULINE FREDE-RICK (biographies illustrées).
86. LEON MATHOT. — STEWART ROME. — JANE NOVAK. — La Photogénie.
87. MAE MURRAY. — Trois interprètes de Griffith : Carol Dempster, Ralph Graves et Charles E. Mack. — Le rôle de l'adaptateur.
88. MARY PICKFORD ; sa personnalité. — Los Angeles, centre de la production américaine.

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	Etranger
24 numéros	15 fr.	17 fr.
12 numéros	8 fr.	9 fr.

PUBLICITE

S'adresser : G. Ventillard & Cie
121-123, rue Montmartre, Paris
Téléphone : Central 82-15

L'ACTIVITÉ

en FRANCE

Mme Germaine Dulac, la réalisatrice de *La Mort du Soleil*, va tourner, d'après le roman de l'Abbé Prévost, *Manon Lescaut*. Gabriel de Gravone sera Des Grieux ; Denise Lorys sera Manon.

Mme Dulac filmera ensuite, d'après le roman de Goethe : *Werther*. G. de Gravone sera Werther.

Autres films en cours de réalisation ou en préparation :

La Conquête des Gaules de MM. Marcel Yonnet, Burel, Dyl, humoresque dramatique interprétée par Mmes Line Egly, Terpsé, Pierrette Parys, MM. Jean Toulout, David Evremont.

Judith, réalisé par Georges Monca, avec l'interprétation de Jean Toulout et Yvette Andréyor.

Le Refuge, d'après le roman d'André Theuriot, réalisé par M. Georges Monca et Mme Pansini, interprété par Mlle El-mire Vautier, MM. Mevisto, Camille Bert (Films Pansini).

Les Chouans, d'après le roman de Balzac, avec Musidora, Tarride, Max Dearly.

Calucha, fille basque, d'après le scénario de Charles Torquet, réalisé par Maurice Chailiot, avec Mlle Paulette Ray (Natura Film).

L'Ensercelleuse, d'après le scénario de Charles Torquet, réalisé par Maurice Chailiot, avec Mlle Paulette Ray (Natura Film).

« Comœdia » vient de demander à ses lecteurs de désigner le d'Artagnan idéal pour la réalisation cinématographique qu'entreprendra prochainement H. Diamant Berger de *Vingt ans après*.

Vient en tête avec 41 voix : Romuald Joubé. Puis : Henri Rollan (Athos des *Trois Mousquetaires*), avec 10 voix ; et enfin : Jean Dax, Albert-Lambert, Roger Karl, Alcover, Chambreuil, etc.

en ANGLETERRE

Le Kinéma-Club, qui compte plus de six cents adhérents recrutés principalement parmi les cinégraphistes anglais, vient d'élire son président, Sir Oswald Stoll, producteur des films qui portent son nom.

Une salle de Leicester-Square, à Londres, annonce la 500^e représentation d'un programme qui est composé des trois meilleurs films de Charles Chaplin : *Le Gosse*, *Une Vie de Chien* et *Charlot Soldat*.

Avis à MM. les Exploitants des Boulevards.

PHOTOS MENTALES

David Wark Griffith



Quelle est la qualité que vous appréciez le plus ? *La Sincérité*.
Celle que vous aimez trouver chez la femme ? *La Sincérité*.
Et chez l'homme ? *La Sincérité*.
Quelle est votre occupation favorite ? *Mon Travail*.
Quelle est votre définition du bonheur ? *Un travail qui donne des résultats*.
Où préférez-vous vivre ? *Où je travaille*.
Quelle est votre couleur préférée ? *Celle des violettes des champs*.
Votre écrivain préféré ? *Trop nombreux pour être énumérés*.
Votre poète préféré ? *Cela dépend ; des jours je lis J. W. Riley, d'autres jours Homère*.
Votre peintre préféré ? *Aucun en particulier*.
Votre compositeur favori ? *De Forster à Wagner ; toute sorte de musique de vraie musique*.
Votre héros préféré, dans la vie réelle ? *Une héroïne — la mère de sept enfants*.
Votre héroïne préférée, dans l'Histoire ? *L'une de ces mères silencieuses dont les grandes actions et les hautes pensées ne furent jamais connues*.
Ce qui vous répugne le plus ? *La Paresse*.
Votre définition de malheur ? *Le Travail qui n'apporte pas de résultat*.
Votre devise favorite ? *Une devise que personne ne met en pratique : Conduis-toi avec les autres comme les autres se seraient conduits avec toi*.

SCENARISTES



C. GARDNER SULLIVAN

Dans un article paru dans l'avant-dernier numéro nous avons essayé de montrer de quelle importance dans l'élaboration d'un film est l'œuvre de celui qui adapte le roman ou la pièce pour l'écran et désigne chacune des images qui paraîtront plus tard à l'écran.

Nous avons cité les noms des plus remarquables d'entre ces artistes trop souvent à la peine pour n'être pas de temps à autre à l'honneur, et nous avons réservé pour une étude ultérieure les scénaristes originaux, ceux qui, au lieu d'adapter, conçoivent directement pour l'écran leurs scénarios et en font ensuite le « découpage », tableau par tableau.

Le scénariste original auquel l'écran est redevable des plus belles compositions est certainement C. Gardner-Sullivan, collaborateur de Thomas H. Ince depuis près de dix ans. Avant de définir sa « manière » nous allons retracer sa carrière.

Né à Stillwater (Minnesota), C. Gardner-Sullivan débuta dans le journalisme à la *Daily Press* de Sioux-Fall, dans le Sud du Dakota. Il appartint dans la suite, en qualité de reporter, à la *Pioneer Press* de Saint-Paul, puis aux *News* de la même ville, à la *Tribune* de Chicago, au *Plain-Dealer* de Cleveland, à la *Press*, de Pittsburg, au *Times* de Philadelphie, au *Times-Democrat* de la Nouvelle-Orléans, et enfin au *New-York Journal*.

En 1911, C. Gardner-Sullivan collaborait à ce dernier quotidien quand un jour l'un de ses collègues lui mit sous les yeux une annonce parue dans le journal, par laquelle la compagnie Lubin, alors l'une des principales d'Amérique, se déclarait acheteuse de scénarios.

Plusieurs d'entre ses camarades ayant réussi à vendre de petits scénarios, C. G.-S. décida d'essayer à son tour ; il composa *Her Polished Family*, qu'il envoya à la Cie Edison qui l'accepta et le paya vingt-cinq dollars. Encouragé par ce premier succès, il renouvela la tentative,

mais vit régulièrement revenir ses élucubrations avec la formule habituelle de regrets.

Voulant arriver à se faire une idée plus précise des besoins des producteurs et comprendre les raisons de son premier succès et de ses récents échecs, Gardner-Sullivan, sur l'instigation de sa femme, se mit à fréquenter les cinémas presque chaque soir. Et lui-même ne peut évoquer sans sourire ces soirées où, pour vingt-cinq centimes on assistait à un programme qui, outre un grand drame en deux parties, comprenait une multitude de petits films de tous genres, tous aussi incroyablement enfantins les uns que les autres ; sans parler, d'ailleurs, du désinfectant que toutes les heures un employé venait répandre généreusement à travers les rangs...

En 1912, C. Gardner-Sullivan faisait une nouvelle tentative, cette fois auprès de Thomas H. Ince, qui produisait alors les films Bison. *Le Dernier combat du lieutenant*, tel était le titre de ce scénario qui lui fut acheté trente-cinq dollars et qui, mieux encore, lui valut une lettre très encourageante de Th. Ince.

Par la suite, Gardner-Sullivan envoya au même d'autres scénarios dont la plupart, acceptés tels quels ou après modifications, furent tournés. En 1914, quand il lui eut envoyé *The cup of Life* (La coupe de la vie), Ince l'engagea définitivement pour diriger le service de scénarios de sa production pour la New-York-Motion-Picture Company. Ses principaux scénarios pour cette firme furent : *La Bataille de Gettysburg* et *La Colère des Dieux* ; son adaptation du *Typhon*, qu'interprète Sessue Hayakawa n'est pas moins remarquable.

En 1915, Griffith, Ince et Mack-Sennett fondent la Cie Triangle ; C. G. Sullivan reste avec Ince et jusqu'en 1918 compose pour lui ceux d'entre ses scénarios qui restent les meilleurs.

Lorsque, dans le numéro 67, nous avons retracé l'histoire de la Cie Triangle, nous avons énuméré, et même résumé quelques-uns des scénarios que C. G. Sullivan a composés à cette époque. Rappelons simplement aujourd'hui qu'on lui doit : *Civilisation*, *Richesse Maudite*, *Châtiment*, *Peinture d'âmes*, *La mauvaise étoile*, *Illusion*, *Celle qui paie*, *Un lâche*, *Pour sauver sa race*, *Peggy*, *Tourmente d'amour*, *Le Défenseur*, *La Petite Servante*, *L'Auteur de l'honneur*, *Carmen du Klondike*, *Le Lieutenant Danny*, *Le Lourdaut*, *Les Portes de l'Enfer*, *La patrouille de minuit*, etc.

Fin 1917, Thomas Ince, la Cie Triangle s'étant dissoute, produisait pour la Paramount. Désormais plus de scénarios vigoureux et neufs ; tout ce qu'on demandait était de fournir l'argument des six films que devaient produire annuellement les « stars » de Ince-Paramount : Charles Ray, Enid Bennett, William S. Hart et Dorothy Dalton. On retrouve néanmoins le Gardner-Sullivan des bons jours dans *L'Homme aux yeux clairs*, *Loin du cœur* et *La Caravane*, trois films de Hart, et dans *Behind the door*, une production spéciale, avec Hobart Bosworth.

En 1920, quand Thomas Ince fonda avec plusieurs autres grands réalisateurs les Associated Producers, Inc., C. G. Sullivan continua sa collaboration. Après plusieurs adaptations, il a composé *Hail the woman*, qui a été accueilli très favorablement, et plusieurs autres scénarios de lui sont actuellement en cours de réalisation. C. G. Sullivan a, en outre, composé entre temps pour Louise Glaum plusieurs scénarios : *Expiation*, paru l'an dernier en France, est du nombre.

La « manière » de C. G. Sullivan repose sur l'observation de la vie, mais ne vise pas qu'à reproduire des détails de l'exis-

tence avec toute l'exactitude possible. Si Gardner-Sullivan a beaucoup observé, il a aussi beaucoup réfléchi et, dans ses grandes compositions, il y a toujours une idée centrale que des détails soigneusement choisis vient renforcer ; qu'on se rappelle par exemple la boue de *Carmen du Klondike*, la prison de *Peinture d'âmes*, le bébé mort de *Celle qui paie*, la cloche de *La Mauvaise Étoile*.

Il est certain que l'écran doit à C. Gardner-Sullivan une méthode distincte de récit visuel ; le film débute de façon aisée et naturelle avec l'introduction d'un personnage ou deux, — et d'une émotion ou d'un trait de caractère — qui graduellement concentrent l'action — et l'intérêt — sur eux. On n'a recours à aucun discours prémonitoire, ni à aucune leçon de morale : la vie commence simplement à se manifester devant le spectateur.

Tandis que l'action se poursuit, l'impulsion se précise d'une structure rigide et nettement découpée destinée à amener l'effet dramatique le plus intense qu'il sera possible. Les titres descriptifs sont en harmonie avec l'émotion contenue de l'intrigue, ils paraissent plutôt des commentaires, des interjections, que des explications dont on pourrait déplorer la nécessité. L'intrigue est toujours arrangée de telle sorte qu'elle se déroule sans besoin apparent de leur aide. Et, bien que l'effet d'ensemble puisse paraître quelque peu mélodramatique, en raison de la violence des anecdotes et de ce que la méthode de récit est poussée à l'extrême, en dépit de cela l'école Ince-Sullivan n'est pas, somme toute, tellement différente de la méthode appliquée à la scène par Ibsen, dans la rigide, dans la nette structure de ses récits. Peut-être peut-on assez justement définir cette méthode Ince-Sullivan en la comparant à une intrigue à la Bernstein construite sur une thèse à la Henrik Ibsen.

On ne peut bien parler que de ce qu'on connaît, et l'on ne peut connaître beaucoup que si l'on pénètre dans des milieux très différents. Le journalisme, tel que C. Gardner-Sullivan l'a pratiqué de longues années dans diverses villes, est sans doute la meilleure préparation pour un futur compositeur de scénarios.

Le reportage vous amène dans tous les milieux, vous met en contact avec toutes sortes de gens placés dans toutes sortes de situations, et en outre nous met rapidement à même d'écrire avec facilité.

Un scénariste « arrivé » comme C. G. Sullivan n'a plus le loisir de pénétrer dans les différentes sphères de la société comme auparavant. Le meilleur stimulant pour son imagination deviendra alors la lecture. Ses auteurs préférés sont Dickens, Balzac, Maupassant, Hugo et même Alexandre Dumas.

Comment Gardner-Sullivan compose ses scénarios ? D'abord, il raisonne mentalement tous les incidents dont est faite l'intrigue, discute leur probabilité, cherche des motifs sérieux à chacun des actes de ses personnages. C'est seulement quand l'ensemble est parfaitement au point dans son esprit qu'il commence la rédaction.

Voici quelques-uns des principes auxquels il ne manque jamais de se conformer dans ses compositions :

« Vivre avec les personnages, combiner entièrement l'anecdote mentalement, en une suite d'images, avant d'en écrire le premier mot.

« Le moins possible de personnages, le moins possible de complications ; cela vaut toujours mieux.

« Éveiller l'intérêt du public dans les personnages et dans les situations, voilà la condition essentielle. »

P. H.



Emmy Lynn

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Emmy Lynn, avant de débiter au cinéma, parut à la scène non dans des œuvres dramatiques, mais dans des comédies et même des vaudevilles, si l'on en excepte un court passage à l'Ambigu, avant la guerre.

C'est avec Réjane, dans *L'Aigrette*, de Dario Niccodemi ; au théâtre des Arts ; dans plusieurs comédies, qu'on put alors l'applaudir. Dans *Kit*, qu'elle joua 250 fois, avec Max Dearly, dans *Mon bébé*, 500 fois, elle montra d'excellentes qualités de comédienne de vaudeville, et semblait donc peu désignée pour émouvoir les spectateurs de cinéma.

Pourtant, sur la proposition d'Henry Roussell, on lui donna, en 1914, dans le *Caméo*, film fort dramatique, un personnage que devait primitivement incarner Véra Sergine.

Puis vint la guerre ; Emmy Lynn parut alors aux Variétés dans une reprise de *Mon bébé*, et c'est d'ailleurs le dernier personnage gai qu'elle ait incarné depuis lors.

Revenue au cinéma, elle tourna aux studios Eclair, sous la direction de M. Liabel, *Le Calvaire*, *Celles qui restent*, et plusieurs petits films d'importance moindre ; puis, sous la direction d'André Hugon, chez Pathé, *Le bonheur qui revient*, d'après un scénario de Francis-Mair, où ses partenaires furent Henri Bosc et le regretté Duquesne, et, à l'Eclair, *Vengeance Diabolique*, par Ch. Maudru, avec Duquesne et Henri-Roussell.

Peu après, Abel Gance lui demandait peu après d'in-

carner le principal personnage féminin d'un film extrêmement pathétique, où F. Gémier serait son partenaire. Et ce fut *Mater Dolorosa*. Il est à peine besoin, n'est-ce pas, de rappeler l'impulsion que causa ce film.

Depuis *Mater Dolorosa*, Abel Gance est regardé comme notre plus remarquable directeur de réalisation, et Emmy Lynn est considérée comme l'une de nos meilleures interprètes dramatiques, sinon la meilleure.

Puis Henri Roussell, dont *L'Ame du Bronze* avait été un grand succès, lui fit tourner *Un homme passa*, film qu'on a malheureusement peu vu, et où ses qualités émotives se précisèrent. *La Dixième Symphonie* fut un nouveau triomphe pour Emmy Lynn et pour Gance.

On put la revoir ensuite dans *Le destin est maître*, d'après Paul Hervieu ; mais ce n'est pas là le meilleur film ni d'Emmy Lynn, ni d'ailleurs de Jean Kemm, qui le réalisa.

La Faute d'Odette Maréchal, enfin, dont Henri Roussell est à la fois l'auteur et le réalisateur, permit à Emmy Lynn, dans un rôle qui lui convient à tous points de vue, de manifester pleinement toutes ses qualités.

Visages Voilés, âmes closes amena Emmy Lynn dans un milieu assez différent de ceux où l'on était accoutumé de la voir évoluer. Ce film, tourné en plein désert, dans le Sud algérien, a connu un très vif succès qui vient d'ailleurs de se répéter à New-York tout dernièrement, où la Vitagraph l'exploite sous le titre *The Sheikh's Wife*.

Enfin, cette semaine, paraît le nouveau film d'Henry-Roussell, *La Vérité*, dont la principale interprète est de nouveau Emmy Lynn ; dans un rôle qui lui convient à merveille, elle y donne la mesure d'un talent dramatique dans son plein épanouissement.

Au contraire de bien des artistes très infatués de leur mérite souligné par des applaudissements de théâtre, — auquel ils ne renoncent pas d'ailleurs, même quand ils se trouvent devant l'appareil de prise de vues — au contraire de ceux-là, Emmy Lynn s'intéresse à toutes les manifestations cinématographiques qu'elle estime remarquables.

Elle ne se fait pas d'illusions exagérées sur la valeur de notre production, même celles où elle a apporté son concours. Elle admire sincèrement ce qui est admirable chez nous, mais aussi ce qui l'est dans la production américaine, voire italienne et surtout scandinave, qu'elle a été des premières à admirer.

Photogéniquement belle, attentive aux progrès des autres, et soucieuse sans cesse de se perfectionner, Emmy Lynn nous apparaît comme devoir fournir, sous la direction d'Henry Roussell, une carrière dont bien peu de vedettes féminines d'écran de France sont capables à l'heure actuelle, surtout si, au contraire de ce qui s'est passé jusqu'ici, on la fait tourner plus fréquemment.



Sur la question des sous-titres, d'une grande importance dans le cinéma, personne n'est d'accord. Certains veulent mêler au film des phrases, explications, commentaires ou fragments de conversation, que l'on appelle sous-titres. D'autres, rares ceux-là, veulent, en les supprimant, faire du cinéma pur, les images devant seules apporter au spectateur explications et sensations.

Première tendance : mêler des textes aux images pour expliquer commodément, commenter les scènes, faire rire par de bons mots. Cette cause n'a d'autre défenseur que la routine, et, par là, n'a pas de programme défini. On l'étudiera mieux, tantôt, en voyant les défauts qu'on lui reproche et les avantages qui la défendent.

Deuxième tendance : plus aucun sous-titre, rien que des images mouvantes ; on doit s'exprimer par elles seules ; si non c'est un mélange de littérature et de cinéma ; ce n'est plus du cinéma. Les histoires sont impossibles à raconter ainsi ? N'en racontons plus ! « Toutes les histoires sont bêtes à l'écran, il reste le sentiment », a dit J. Epstein, le champion de cette tendance. « Il n'y a pas d'histoires, il n'y a jamais eu d'histoires ; il n'y a que des situations. » Exprimons donc des sentiments, montrons des situations ; sans sous-titres, c'est très possible. Voilà, séchement dit, ce que veulent les extrémistes de cette école. Voyons maintenant, en cherchant une conciliation, les défauts et les avantages de ces tendances.

Il y a deux sortes de sous-titres : à côté de ceux ajoutés on ne sait trop pourquoi la plupart du temps, commentaires, effets littéraires, bons mots, etc., il y a les explications nécessaires ; étudions-les séparément.

Un film est une succession d'images et non de textes illustrés ; on ne le croirait guère en voyant la plupart des films actuels. Ces gens-là ne comprennent rien au cinéma qui commentent stupidement, qui essaient de décrire des choses que l'on peut voir, qui lardent de bons mots un film, qui disent par un sous-titre ce que l'on verra l'instant d'après, qui, voulant montrer un monsieur qui va brusquement ouvrir la porte pour surprendre quelqu'un, prennent soin de nous enlever toute surprise en nous avertissant. Est-il lieu plus commun que de s'avouer impuissant à dire par les mots la majesté, le charme de tel spectacle ; le cinéma permet justement de se passer de mots, de faire voir et, par routine, parce qu'au théâtre, en littérature, on fait ainsi, des gens veulent décrire avec des phrases. Les mots ne sont que conventions. On a un art qui se passe de conventions et, faute de savoir ce qu'est leur métier, des gens le massacrent. Pourquoi nous dire que un tel est un pêcheur breton, quand par l'image suivante, on pourra le voir ? Pourquoi nous dire avec la convention des mots que M. X. aime Mlle Y. quand la vérité de l'image peut nous le montrer. La beauté de ce nouvel art réside en cela : montrer, suggérer directement, sans artifices. Si encore ces sous-titres tendaient à un but défini, s'ils aidaient à créer l'atmosphère ; mais, presque toujours, ils sont insipides, ne servent à rien. De plus, souvent rédigés en mauvais français, ils contiennent parfois des fautes d'orthographe. Et tout cela ne porte pas

la question des sous-titres

que sur certaines productions inférieures, comme *L'Aiglonne*, qui a un nombre à peu près égal de textes et d'images. Les plus consciencieux, les plus intelligents s'y laissent aller. Quel attrait y a-t-il donc à introduire des textes au milieu d'images qu'ils étouffent, pour que l'on ne voie en France que quelques très rares cinéastes qui essaient de sortir de l'ornière. Je ne parle pas des cinéastes étrangers ; on ne peut pas les juger à ce point de vue, nos maisons d'édition s'amusant à ajouter aux films qu'elles présentent de nombreux jeux de mots et autres choses de même goût, et allant jusqu'à introduire 40 sous-titres dans un film qui n'en avait aucun. Tout ceci pour allonger, facilement et à peu de frais, le métrage des films et, par là, leur prix de location.

Certains sous-titres sont des contresens, d'autres sont supportables ou même utiles. Voyons cela plus précisément. Avant tout, pas de descriptions. Pourquoi essayer de décrire ce que l'on peut voir ? Une description lyrique, à côté du spectacle qui l'a inspirée, touche presque au comique. Jamais de description, les images sont là. Sinon à quoi serviraient-elles ? Mais il est une chose qui n'est pas du domaine du cinéma : la parole. Il n'y a pas à le regretter ; mais, on comprend que l'on montre sur l'écran ce que disent les personnages. Il est souvent des paroles qui sont le point de départ d'une histoire, qui expliquent un acte ; il en est qui créent étonnamment une atmosphère, qui ne la décrivent pas, qui la suggèrent. Il ne faudrait pas se plaindre des sous-titres de cette sorte, si, là comme ailleurs, une inexplicable folie ne s'emparait des cinéastes : ils font des scènes entières pour arriver à un bon mot, ne font presque rire que par eux ; font dire à leurs acteurs des choses qui détruisent toute l'atmosphère, qui ne sont pas dans le caractère des personnages, et surtout, des choses inutiles. Quant aux réflexions morales, philosophiques que l'image ne peut indiquer directement, elles peuvent être écrites sur l'écran, à moins d'en faire un abus comme dans la *Montée vers l'Acropole*. Mais au début, à la fin, une courte phrase peut indiquer ce que l'on veut démontrer ou tirer la morale d'une histoire.

Deuxième catégorie de sous-titres : les explications. Elles sont parfois nécessaires avec nos scénarios actuels. On peut raconter sans aucune explication écrite ; on peut, surtout, les éviter, en abandonnant une situation qui demande trop de textes pour son exposition, en cherchant par quelles images on pourrait remplacer un sous-titre ; et, si l'on cherchait vraiment, les textes disparaîtraient comme par enchantement ; et l'on verrait qu'avec de 20 à 40 sous-titres, on peut très facilement faire comprendre un scénario, visuel, cela s'entend.

Avant de voir ce que peut être l'avenir

des sous-titres, réfutons les idées de ceux qui n'en veulent aucun.

Le vrai cinéma n'a pas de sous-titres. Il doit se suffire et ne tirer ses effets que de lui-même. Cela est certain. Mais le cinéma doit-il n'être que du cinéma ? Ne peut-il être complexe comme d'autres impressions d'art : Vous êtes en pleine montagne, vous écoutez un beau et simple chant de montagnards qui chantent la beauté de leur pays. N'est-ce pas une impression d'art ? Pouvez-vous démêler si elle provient de la poésie, de la poésie, ou du paysage qui vous entoure ? Pourquoi le cinéma ne serait-il pas complexe ? L'art en serait-il sacrifié ? Vous me direz que, dans cet exemple, les impressions de poésie, de musique sont continues et simultanées, tandis qu'au cinéma images et textes se heurtent. Je répondrai tantôt. En supprimant tout texte, on serait obligé d'écarter de nombreuses situations, des scénarios entiers, comme ayant besoin de quelques sous-titres. Pourquoi sacrifier des impressions d'art, des situations, des scénarios riches en effets visuels ? Pourquoi réduire ainsi le domaine du cinéma ? Pour une étroite question de principe, parce qu'il aurait fallu introduire ne serait-ce qu'un ou deux sous-titres. La question ainsi présentée, la réponse est évidente : il faut quelques sous-titres. Sinon, pour arriver à s'en passer, on aurait des situations faussées, forcées, étant obligé de chercher trop de détours pour dire par l'image ce qu'un simple mot pourrait nous apprendre.

Ne demandons qu'une chose pour le moment : ne pas couper les images d'inutilités, d'inepties. Mais on doit espérer une réforme plus ample. Les scénarios seront essentiellement visuels avec le strict minimum de sous-titres ; tous les détours qui ne sentiraient ni le truc ni la convention seront bons pour les éviter. Mais, à côté des explications, on pourra ajouter des textes où les personnages diront des paroles qui expliqueront leur caractère, qui, s'ajoutant aux images, les compléteront et non les remplaçant, créeront avec elles l'atmosphère. En tout cas, pas de descriptions, l'image est là ; pas de commentaires, l'auteur du film doit s'effacer.

Mais, toujours, les sous-titres viendront couper fâcheusement les images, forceront à lire après avoir regardé, briseront le rythme du film. On a toujours l'impression, en voyant un film, qu'il y a, d'une part, les images et, d'autre part, les sous-titres. Il faut que cet antagonisme disparaisse : il faut que les textes et images soient fondus, emportés dans un même rythme, comme la poésie et la musique du chant des montagnards de tantôt. Quelqu'un s'est, par moments, approché de ce résultat : Marcel L'Herbier. Je vais essayer de dégager l'esprit de ses films à ce point de vue (je dis l'esprit, car tous les exemples qui suivent n'ont pas été employés par lui, et, d'autre part, il a commis des exagérations qui n'ont rien à faire avec cette idée). Il stylise les images (flous, caches, maquillages, choix des décors, éclairage, etc.) ; il stylise les textes (lettres décoratives, dessins, etc.) Il rapproche ainsi les textes et les images. Un texte ou un mot est plus gros qu'un autre, se rapproche déjà d'une image, car le fait d'indiquer son importance par sa dimension,

s'adresse au sens de la vue. De même le fait de reporter une courte interrogation qui ? quoi ? dans le coin d'en bas à droite de l'écran (*L'Homme du Large*), fait qui donne une étrange importance à cette interrogation ; on a l'impression que l'on va tourner la page d'un livre pour lire la réponse derrière. Des ornements simples, les plus simples possible, massés ; pas de dessins qui choquent toujours à côté des images vivantes ; des masses de gris et de noir formant un fond au texte net et court. Les textes se rapprochent ainsi des images. Pour fonder texte et image, il faut, non seulement les modifier séparément, mais encore les unir dans le film, les unir par les transitions, les fondus, les faire se pénétrer mutuellement, les faisant dépendre l'un de l'autre. On peut faire de véritables phrases mi-littéraires, mi-visuelles. On peut montrer par exemple : un tel, que l'on voit, puis un fondu enchaîné, aime, mot vite lu qui a peine apparu s'efface dans un autre fondu pour faire voir telle autre personne. Montrant l'hésitation de quelqu'un, on peut par le même procédé relier les deux actions entre lesquelles il hésite par le mot ou bien. On peut interrompre une phrase pour illustrer chaque idée : dans *El Dorado*, la description du bouge : *Maison de danses... images... d'exercices... images... de plaisir... images*. On peut sur l'image même inscrire un texte court, mais il faut que celle-ci s'y prête, qu'il y ait, par exemple, une masse som-

bre où le texte puisse se détacher ; il ne faut pas, comme cela s'est vu, l'écrire dans une zone noire au bas de l'écran « qui fait un lac de boue aux pieds des personnages », comme dit Louis Delluc. Voilà quelques exemples ; mais tout ici n'est que nuances, et les procédés devront varier, se modifier suivant les circonstances où on les emploiera. Marcel L'Herbier, au milieu d'évidentes exagérations, malgré de nombreux sous-titres inutiles, a trouvé le premier le rythme commun aux images et aux textes ; il ne l'a trouvé que par instants, il n'en a indiqué que quelques rares ressources, mais il a montré le chemin, d'autres, lui peut-être, le suivront et feront des films où les textes participeront au rythme, où tout aura un même style, où les textes courts ne couperont plus les images, se fondront avec elles comme la poésie et la musique d'un chant, où l'on verra les sous-titres, où on ne les lira plus. Naturellement, avec ces éléments multiples, faire un film sera difficile. Le cinéma sera l'art le plus complet, le plus délicat. Il faudra avoir l'imagination du poète, savoir la valeur des mots et des images pour placer à propos les rares sous-titres, pour avoir des phrases justes et portant où il faut, pour ajouter les sensations qu'elles suggèrent à celles des images ; il faudra avoir assez de sensibilité et de finesse d'esprit pour créer le rythme, pour laisser plus ou moins longtemps sur l'écran un texte, une image, selon l'importance

que l'on veut lui donner, pour avoir le goût, la mesure voulue, pour que chaque chose soit à sa place... N'importe, il suffira d'être artiste.

Un dernier mot pour ne pas laisser croire qu'à propos des textes décorés, j'ai voulu parler des petits dessins qui les flanquent souvent et qui, loin d'aider à créer l'atmosphère, vous distraient, parfois par leur naïveté, toujours en vous obligeant à ce petit jeu horripilant qui consiste à se demander quel rapport, souvent lointain, relie ces dessins au film. Marcel L'Herbier est, du reste, tombé très souvent dans ce défaut.

Mais il reste bien entendu que le cinéma pur ne vit que d'images et que les films devront toujours en faire souvenir. Ce que l'on déteste dans les sous-titres, ce n'est pas tellement ceux-ci que l'abus inutile et sacrilège que l'on en fait. On a vu que certains veulent les supprimer totalement ; il y aura donc des films strictement visuels, mais en petit nombre, cela est certain. Ces films auront au moins l'avantage de nous apprendre à fuir les sous-titres et de montrer à tous que si le cinéma les emploie, ce n'est pas parce qu'il ne peut s'en passer, mais parce qu'il veut ainsi augmenter son domaine.

PIERRE PORTE.

L'AVIS des SPECTATEURS

SUR L'HOMME QUI ASSASSINA.

Monsieur le Directeur,

J'ai assisté, cette semaine, à la représentation d'un film annoncé comme un chef-d'œuvre par presque toute la presse : *L'homme qui assassina*, adapté du roman de Claude Farrère.

De cette représentation, je suis sorti navré. Ce roman avait déjà été adapté ; il s'agissait pour Ouida Bergère, nouvelle adaptatrice, de faire mieux que l'adaptateur français qui, il y a déjà longtemps, avait fait une tentative d'adaptation.

L'homme qui assassina, roman de C. Farrère, est quelque chose de net, précis et surtout original — original par le style, c'est vrai, ce qui n'a aucun rapport avec le cinéma ; — mais aussi par l'intrigue nouée et dénouée avec une facilité pleine d'élégance, ce dont le cinéma aurait dû faire, il me semble, le plus grand cas.

Le film américain est une série de belles photographies, à propos d'un scénario en tous points semblable à tant d'autres scénarios américains.

Tout ce qui fait l'originalité du roman a été soigneusement oublié. Cette originalité c'est, par exemple, que Sévigné n'ait jamais vu lady Falkland avant d'arriver à Constantinople ; c'est que lady Falkland ignore toujours (l'ignore-t-elle vraiment ?) le crime de Sévigné ; c'est la façon dont Mehmed Pacha résout le cas de Sévigné ; c'est aussi l'éloignement de ce dernier après son crime.

Aux dernières lignes du livre, nous trouvons cette phrase de Mehmed s'adressant à Sévigné : « Si vous reveniez, vous ne seriez plus vous... »

Tout cela n'est pas du détail : ce sont des faits essentiels à l'intrigue, et de tout ceci, il ne reste rien.

Le metteur en scène, l'adaptateur, les artistes n'ont pas compris combien le roman de Farrère était par lui-même bien « cinéma », tout à fait cinéma. Relisez, par exemple, les derniers chapitres et vous verrez si le travail n'était pas tout maché au metteur en scène et s'il n'y avait pas un beau dénouement au film ?

Passons à des critiques de détails, mais qui ont aussi une importance primordiale.

Je cite le portrait de Mary Falkland emprunté à Farrère : « C'est une duchesse de Van Dyck ou du Titien. »

Je ne voudrais pas dire de mal de Maë Murray, mais tout de même... « Une véritable beauté, et si peu anglaise, des cheveux couleur de nuit, de magnifiques yeux sombres... » Avec Maë Murray, on ne pouvait évidemment mieux tomber...

Edith, la cousine : « Longue, mince jusqu'à la maigreure, blanche comme nacre, des yeux gris, trop gris. »

Est-ce cela que nous avons vu ? Je sais bien qu'il est écrit dans le livre à propos de la même : « Pas jeune fille pour un sou : comme ça marque sur une femme une première chute à plat dos. »

Est-ce une raison pour que l'artiste qui tient le rôle, se donne perpétuellement l'air d'offrir ses charmes à tout venant ? A-t-elle oublié qu'elle était une lady, une vraie lady, malgré ses noirceurs ?

Et Sévigné ? C'est « une bête de race ». « Quand on s'appelle Sévigné, que diable, on ne peut ressembler au premier Ramollot venu ! » Vraiment David Powell n'est pas du tout, du tout, le marquis de Sévigné. Il a le physique du jeune premier américain mais n'a rien du marquis Renaud de Sévigné-Montmoron.

Et aussi pourquoi ce colonel de hussards porte-t-il au bal de l'Ambassade anglaise un costume de gendarme complété d'une casquette plate ?

Je passe maintenant au plus drôle de la pièce : la présentation ridicule de Marie et de Sévigné, l'orage (ridicule aussi) de l'assassinat, la séquestration grotesque de Mary et du cadavre, les consolations que ce pauvre Sévigné doit apporter à cette pauvre lady.

Maintenant des erreurs de compréhension, d'interprétation : Pourquoi Mary suce-t-elle son stylo d'un air si malicieux au moment critique où elle va appeler Sévigné à son secours ? Et comment les Américains ont-ils pu croire que le colonel de Sévigné allait faire des confidences à son valet de chambre ? On a beau avoir de vieux serviteurs fidèles, on ne les initie pas aussi explicitement à ses peines de cœur. Je cite aussi, pour finir, la lettre étonnante de Sévigné à Lady Falkland : ce colonel est le descendant direct d'une illustre épistolière, on n'aurait bien dû ne pas l'oublier !

En somme, les spectateurs ont assisté à un défilé de belles images ; au fait, c'est déjà quelque chose. Mais les Américains ont-ils soupçonné un instant ce qu'il aurait fallu faire ? Voilà la question.

UN LECTEUR ASSIDU.

LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

Du 21 au 27 Avril :

LA VERITE

composé et réalisé par Henry-Roussell
Cie Gle Fse Cin. 1921 Edition A.G.C.
Colette de Fonclare Emmy Lynn
Pascal de Fonclare Polack
Daniel Swift Maurice Renaud
Irène Swift Violette Jyl
Philippe de Fonclare Olivier

Salle Marivaux, Cinéma des Arts, Palais des Fêtes, Folies-Dramatiques, Palais des Glaces, Barbès-Palace, Capitole, Marcadet, Select, Batignolles, Demours, Royal-Wagram, Colisée.

AMOUR VAINQUEUR

(In again, out again)

scénario d'Anita Loos,
réalisé par John Emerson

Fairbanks-Artercraft 1917 Ed. Pathé
Teddy Rutherford .. Douglas Fairbanks
Jane Cowsad Arline Pretty
Quentin Auburn Bull Montana

Omnia-Pathé, Pathé-Palace, Ciné-Pax, Palais des Fêtes, Tivoli, Temple, Secrétan, Palais-Rochecrouart, Gaité-Parisienne, Artistic, Batignolles, Lutetia, Mailot, Colisée.

HEURES D'EPOUVANTE

tiré du roman de Mary Roberts Rinehart
par J. G. Hawks et réalisé par Reginald Barker

Goldwyn 1920 Edition Erka
Clayton Spencer Lawson Butt
Natalie Spencer Clarissa Selwynne
Graham Spencer Rowland Lee
Audrey Valentine Barbara Castleon
Anna Klein Ann Forrest
Herman Klein Stanton Heck
Rudolph Klein Frank Leigh
Dunbar H. Milton Ross
Dr. Haverford Eddie McWade
Delight Haverford Pauline Starke
Marion Hayden Florence Deshon
Rodney Page Bertram Grassby
Lutetia-Wagram.

MILDRED HARRIS

dans : *Le Cauchemar*.

WILLIAM RUSSELL

et Fritz Brunette dans : *Jack mystifié*.

PAULINE FREDERICK

dans : *Le Portrait de Mme Bunting*. (Majestic, Jeanne-d'Arc, Grand-Bosquet).

WILL ROGERS

dans : *Héros malgré lui*. (Alexandra-Passy).

MARIA JACOBINI

dans : *Le droit d'aimer*.



MARGUERITE DE LA MOTTE

et

FRANK MAYO

et Gloria Hope dans : *Colorado*.

ELSIE FERGUSON

dans : *Le poids du Passé*.

Du 28 Avril au 4 Mai :

L'EXCENTRIQUE

scénario de Kenneth Davenport et Douglas Fairbanks, découpé par Lotta Woods et William Parker

et réalisé par Ted Reed

United Artists 1920 Edit. Art. Associés
Charlie Jackson Douglas Fairbanks
Estrell Wynn Marguerite de la Motte
Philippe Feeny William Lowery
Claudine Dupré Barbara La Marr
« Gentleman George » Gerald Pring
P. Vanderbrook, junior .. Morris Hughes

Salle Marivaux, Ciné Max-Linder, Folies-Dramatiques, Palais des Glaces, Barbès-Palace, Palais-Rochecrouart, Select, Demours, Royal-Wagram, Colisée.

LES ROQUEVILLARD

tiré du roman d'Henri Bordeaux
et réalisé par Julien Duvivier et Stelly Sté Rég. Cinémat. 1921 Ed. Pathé C. C.

François Roquevillard Desjardins
Maurice Roquevillard G. Melchior
Marguerite Roquevillard Mlle Hertens
M^e Frasné E. Van Daële
Edith Frasné Jeanne Desclos
Philippeaux Alcover

(Mêmes salles que : *Amour vainqueur*).

POLACK, VIOLETTE JYL

EMMY LYNN et



DOUGLAS FAIRBANKS



MAURICE RENAUD

dans LA VÉRITÉ



dans

L'EXCENTRIQUE

LE TOUR DU MONDE D'UN GAMIN IRLANDAIS

tiré du roman d'Harold Mac Grath
et réalisé par Allan Dwan
Realart 1920

Interprètes Edition Harry
James Kirkwood
Anna Q. Nilsson
Ward Crane
Harry Northrup
Ernest Butterworth

Palais des Fêtes.

LES DENTS DU TIGRE

tiré du roman de Maurice Leblanc
par Roy Summerville
et réalisé par Chester Withey

Paramount 1919 Ed. Paramount
Louis Perea David Powell
Arsène Lupin Marguerite Courtot
Florence Antoine Webber Templar Saxe
Marie Fauville Myrtle Stedman
Le Détective Charles L. MacDonald
Mazeroux Riley Hatch
Gaston Sauverand Charles Gerard
Lutetia, Select, Gaité-Parisienne, Capitole, Lyon-Palace.

STELLA LUCENTE

tiré du roman d'A. Erlande
et réalisé par R. d'Auchy
Film d'Auchy 1920 Ed. Gaumont

Comte Grivani Manuel Caméré
Comtesse Grivani Madeleine Lyrise
L'artiste Andrew Brunelle
La dénonciatrice Claude Méréle
Gaumont-Théâtre.

LA GALERE INFERNALE

tiré du roman de Ben Ames Williams
par J. G. Hawks et réalisé par Reginald Barker

Goldwyn 1920 Edition Erka
Black Pawl Russell Simpson
Ruth Lytton Hélène Chadwick
Red Pawl (6 ans) Frankie Lee
Red Pawl James Mason
Dan Darrin John Bowers
Samuel Poor Alec B. Francis
Mme Pawl Irène Rick
Capitaine de vaisseau .. Lionel Belmore
Palais des Fêtes, Cinéma Lamarck, Cinéma des Arts.

WILLIAM FARNUM

dans : *Le Triomphe de l'Entêté*.

MARGUERITE CLARK

dans : *Restez, Mademoiselle*.

EVA NOVAK

dans : *Figures du Passé*.

WILL ROGERS

dans : *Un beau joueur*.

Il y a cette semaine quatre films intéressants : un drame, *la Vérité* ; une comédie d'aventures, *Le tour du Monde d'un gamin irlandais*, et deux comédies humoristiques, *L'Excentrique* et *Amour vainqueur*.

De *la Vérité*, nous publions plus loin le résumé de l'intrigue et, en deux endroits, le « découpage ».

On sent que le scénario de *la Vérité* est l'œuvre d'un homme de théâtre, car on y rencontre un peu trop souvent des « ficelles » dramatiques et même mélodramatiques assez usagées. Tel quelle, pourtant, cette anecdote, machinée assez habilement pour tenir en haleine le spectateur, constitue une attraction qui fera recette. D'ailleurs la réalisation et l'interprétation, Emmy Lynn en tête, ne peut qu'ajouter à l'intérêt de l'intrigue.

Le tour du monde d'un gamin irlandais vaut surtout par la réalisation d'Allan Dwan et par l'interprétation d'un excellent artiste américain encore inconnu en France : James Kirkwood.

Les deux comédies humoristiques citées plus haut sont deux films de Douglas Fairbanks. Les hasards de l'exportation font paraître en France à une semaine d'intervalle un de ses films tournés en 1917 et celui qu'il a tourné après *le Signe de Zorro*.

Le scénario d'*Amour vainqueur*, le premier est plus solidement bâti, et la plupart des situations, assez originales, amusent. Dans *L'Excentrique*, plus récent, le scénario se réduit à peu de chose, mais en revanche le détail est étincelant d'ingéniosité et d'humour. En outre ce dernier film bénéficie de quatre années de perfectionnements techniques.

surimpressions



Si...

Les Trois Mousquetaires avaient été filmés par Henri-Roussel, les interprètes eussent été : Emmy Lynn (Mme Bonacieux), Joubé (d'Artagnan), Toulout (de Rochefort), Renaud (Bonacieux). Le personnage de Mme Bonacieux, rendu extrêmement sympathique, eut été le principal du film et les autres personnages n'auraient cessé, tout au long de l'action, de se disputer son amour.

Si la même adaptation avait été confiée à de Marsan et Maudru, nous aurions vu très certainement une fois de plus réunis : Georges Lannes (d'Artagnan), Christiane Vernon (Mme Bonacieux), Mangin (Bonacieux), Gaston Jacquet (de Rochefort) et Jean Dax (Richelieu).

M. de Marsan n'aurait pas manqué d'en faire un terrible mélodrame d'amour et, fidèle à son habitude bien connue d'économie, M. Maudru aurait tourné ce film dans les mêmes décors que son autre production en cours, ceux de *L'Assommoir*, peut-être, ce qui n'eût pas manqué de pittoresque. Voyez-vous d'ici une scène de « delirium-tremens » de Dax-Richelieu...

AVIS

aux opérateurs-projectionnistes qui s'obstinent à passer les films en quatrième vitesse : qu'ils lisent donc avec la même rapidité quelques titres d'ouvrages techniques allemands tels que :

Die vergrößernden Projektionssysteme.

Die Beleuchtungssysteme.

Über Die Konstruktion Von Kondensoren Für Vergrößerungs Projektions Apparate.

Les dits ouvrages peuvent d'ailleurs être acquis dans les grandes librairies techniques parisiennes (à condition toutefois qu'ils réussissent à prononcer les titres correctement).

PREMIÈRE DAME : Avez-vous remarqué l'idiot, derrière nous, qui lit tous les sous-titres à haute voix ?

DEUXIÈME DAME : Ah ! ne m'en parlez pas. C'est à peine si je vous entend m'expliquer l'intrigue et ce qui va arriver...

Les producteurs de films déclarent aux scénaristes amateurs qu'ils ne demandent qu'à examiner leurs œuvres, mais qu'ils voudraient pourtant ne plus recevoir autant d'inepties.

Mais comment ces derniers sauront-ils à quoi s'en tenir ? Si la compagnie rejette le scénario, c'est l'auteur qui est idiot.

Si par chance la compagnie l'accepte, c'est qu'elle également est idiote.

Et si, ensuite, nous allons voir le film, c'est nous qui sommes des idiots.

CINEMA EDUCATEUR

Les parents se réjouissent de voir leurs enfants passer leur jeudi au cinéma et y contempler d'instructives visions telles que : la bataille navale des *Trois Mousquetaires* et la bataille de Wagram, de *L'Aiglonne*.

Mais celui qui se réjouira plus encore c'est l'examineur qui, au brevet, les interrogera sur ces questions.

RECETTE :

Prenez :

Une larmoyante orpheline ;

Un naïf amoureux ;

Un traître cauteux et séduisant ;

Un comique (?) ahuri, grimaçant et sale ;

De longs conciliabules devant l'appareil ;

De copieus sous-titres ;

Dosez habilement, vendez à la douzaine, servez hebdomadairement ;

et intitulez le tout : *Les Trois Orphelines* ou *Gaminette*.



Maurice Lagrenée

Sans avoir encore jusqu'à présent eu l'occasion de paraître dans une production vraiment remarquable, Maurice Lagrenée n'en a pas moins su se faire dans le public un nombre suffisant d'admiratrices pour que souvent notre « Answer-man » ait à répondre sur des questions le concernant. Aussi profitons-nous de la parution de *Mimi-Trotin* pour raconter à nos lecteurs sa carrière à l'écran.

Maurice Lagrenée est né aux environs de Paris le 1^{er} juillet 1893. Comme la plupart de ceux qui parurent plus tard à la scène, le jeune Maurice, tandis qu'il suivait les cours des Lycées Rollin, Carnot, puis Chaptal, songait beaucoup plus au théâtre qu'aux études.

Son goût des choses de la scène l'amena en 1911 à se présenter au concours d'entrée au Conservatoire, où il entra dans la classe de Georges Berr. En 1913, il était mobilisé ; il ne devait être rendu à la vie civile qu'en 1917, où il entra au Théâtre National de l'Odéon, après avoir obtenu un premier prix de comédie aux concours annuels du Conservatoire. En 1918 il entra à la Comédie-Française, qu'il a quittée depuis pour les scènes des Boulevards, où des créations plus importantes l'appelaient.

Les débuts de Maurice Lagrenée au cinéma datent de 1912 ; il parut alors, aux studios Gaumont, dans un film de Léonce Perret, *Enfant de Paris*, dont les autres interprètes étaient Keppens, Leubas et Marie-Laurent.

Son deuxième film est *le Sept de Pique*, de J. J. Renaud, tourné avec Yvonne Villeroy pour l'Eclair quatre ans après, en 1916, au cours d'une permission. Pour la même firme il tourne ensuite, sous la direction de R. Boudrioz, *L'Après-midi*, avec Renée Sylvaire, Jacques de Féraudy et André Marnay.

Sa première grande création a lieu, sous la direction de G. Denola, dans *Les Grands*, de Veber et Basset, avec Simone Frévalles et Jean Silvestre.

En 1917, après une bande de M. Chailliot, *La Mort Rédemptrice*, avec Volnys, Maurice Lagrenée tourne à nouveau à la S.C.A.G.L. une série de cinq films :

Expiation, tourné par M. de Morlhon d'après une nouvelle de Guy de Maupassant, avec Gabrielle Robinne, Angelo et Croué.

L'Heure Sincère, par R. Plaissetty, avec Andrée Pascal et Claude Garry.

Le Masque d'Amour, d'après le roman de Daniel Lesueur, par R. Plaissetty, avec Mme Dermoz et M. Escoffier.

Une étoile de cinéma, par R. Plaissetty, avec Mmes Dermoz et Suzanne Le Bret.

Mimi-Trotin, d'après le roman de Marcel Nadaud, par Andréani, avec Desjardins, Louise Lagrange et H. Rollan.

En 1919, Lagrenée a également tourné *Déchéance*, par Michel Zévaco, avec Mlle Briey, Léon Bernard et P. Magnier. Puis, au Film d'Art, *Zon*, de R. Boudrioz, avec Jacques de Féraudy, Jane Danjou et Mme Jalabert.

Enfin, en 1920, Maurice Lagrenée a fait ses débuts de metteur en scène en tournant, avec la regrettée Jeanne Diris, *L'Equipe*, de Francis Carco, où il interprète en outre l'un des principaux rôles.

Très absorbé par les créations qu'il a faites depuis deux ans sur les grandes scènes parisiennes, Maurice Lagrenée a forcément dû négliger l'écran. Mais il compte bien y revenir l'été prochain.



" LA VÉRITÉ "

Vivre dans la Vérité, c'est vivre en pleine nature, exercer la noble profession de laboureur et puiser la santé morale dans l'apaisement et l'harmonie des grands horizons, comme la santé physique dans la simplicité robuste des travaux agricoles.

C'est en vivant cette existence que Pascal de Fonclaire, sa jeune femme Colette et leurs trois bambins connaissent le bonheur des sages selon Jean-Jacques Rousseau.

Pascal exploite, associé à son frère Philippe, brave homme célibataire, le domaine des ancêtres.

Cette délicieuse existence de gentleman-farmer et d'amoureux, car les jeunes époux s'adorent, est interrompue par l'arrivée dans le pays d'un couple charmant, ami de Philippe de Fonclaire et acquéreur d'un château dans le voisinage.

Les nouveaux châtelains, le banquier Daniel Swift (60 ans, très jeune vieillard, plein de modernisme et d'intelligence, adorant sa jeune femme Irène (cette dernière, 30 ans, du charme, du parisianisme et de la vraie tendresse pour son très séduisant vieil époux) les nouveaux châtelains, séduits par la grâce saine et la sympathie que dégage le couple d'amoureux campagnards, décident leurs jeunes voisins à abandonner la vie des champs et à se fixer dans la capitale.

Interrompons ici le résumé pour entrer dans le détail de l'exposition ; présentation du lieu, des personnages et début de l'action :

On ouvre en fondu diaphragme sur :

En premier plan une limousine de luxe arrêtée. Dans cette voiture une jeune femme (30 ans) très jolie, très élégante, de qui toute la personne dégage une infinie séduction, et un homme de soixante ans environ, très distingué, cheveux blancs. Un chauffeur est au volant. Les personnages regardent au loin dans la plaine (la voiture se trouvant placée sur une colline) les travaux des moissonneurs. On distingue là-bas les champs de blé — les moissonneuses mécaniques en plein travail — les charrettes chargées de gerbes et des groupes d'hommes, de femmes et d'enfants en plein travail.

Daniel Swift, le brasseur d'affaires, grosse fortune acquise dans les cinq parties du monde au cours de multiples aventures.

Premier plan de Daniel Swift.

Sa femme Irène.

Premier plan de la jeune femme.

Fondu renchaîné sur :

La plaine de plus près avec les travaux de la moisson.

Puis fondu renchaîné sur :

L'auto arrêtée. Daniel donne l'ordre au chauffeur de continuer sa route. L'auto repart.

Un champ déjà moissonné où les gerbes sont rassemblées en monticules. Près de ces monticules on voit une toute jeune femme, peut-être une jeune fille jouant avec trois enfants — le plus petit un bébé de deux ans est au milieu d'une ronde. La jeune femme et les bambins — 3 ans et 4 ans tournent autour de lui — rires. Soudain le marmot s'échappe délibérément du cercle et vient droit sur l'appareil. Il court. La jeune femme riant aux éclats le poursuit, le rattrape, l'élève dans ses bras, vient ainsi également sur l'appareil et, étant en...

Premier plan :

elle mange de baisers le joli bébé gras et rose le chatouillant de ses caresses et riant avec lui aux éclats.

Du scénario d'Henry-Russell, nous publions ci-contre un résumé ; en deux endroits nous indiquons les tableaux dans tout leur détail, ce qui permettra à nos lecteurs de se faire une idée du travail que représente un « découpage » tableau par tableau.

Les sous-titres sont imprimés en italiques ; chaque alinéa représente un tableau.

Colette

et comme elle s'interrompt d'embrasser l'enfant pour regarder sur sa droite ; on voit :

Près d'une charrette chargée de gerbes, groupe de moissonneurs qui, la fourche en mains, soulèvent les javelles et les jettent à d'autres hommes juchés là-haut sur le charnement. Les travailleurs s'interrompent pour regarder et admirer un jeune homme grand, superbe de santé et de force. Traits fins, délicats, cependant, dénotant une certaine faiblesse de caractère. Ce jeune homme, qu'on devine ne pas être un ouvrier agricole mais un de ceux qui les commande, a jeté bas son veston. Il est en manches de chemise, le col largement ouvert sur sa poitrine nue. Il a la fourche en main et jette vigoureusement les javelles sur le haut de la charrette en son comptant. On compte autour de lui — on comprend qu'il matche joyeusement avec les travailleurs à qui lancera le plus de gerbes en un temps donné. Un homme de 50 ans environ, qui, lui aussi, a l'aspect d'un maître, contrôle, la montre en mains.

En fondu renchaîné :

Premier plan du jeune homme joyeusement occupé à sa besogne.

Pascal

Fin du premier plan.

Le plan rapproché de Colette regardant, pleine d'admiration, du côté de Pascal, elle a toujours l'enfant dans les bras — elle sort du champ après avoir posé l'enfant à terre.

Le premier plan du jeune homme et...

Fondu renchaîné sur :

L'ensemble du groupe. Le jeune homme compte :

48 — 49 — 50...

On l'admire, on l'applaudit. Il a jeté sa dernière gerbe — il crie à l'homme qui contrôle :

« J'ai gagné mon pari — paye, Philippe ! »

Colette entre dans le champ, elle est fière de la prouesse du jeune homme, mais elle le gronde — on devine : « quelle folie ! te voilà en sueur ! » Elle lui éponge le front, elle demande son veston, on le lui apporte — elle veut le lui faire passer, il s'y refuse — plaisante — rit, se moque de ses craintes et comme elle insiste pour qu'il s'habille il lui échappe, court joyeux et moqueur, sortant du champ, elle le poursuit, l'appelant... brandissant le veston.

Les témoins de cette scène rient et reprennent leur travail. L'homme à qui Pascal a parlé donne des ordres pour qu'on débouche des bouteilles de vin qui rafraîchissent tout près de là, dans un baquet — lui-même en débouche une.

Fondu renchaîné sur :

Premier plan de l'homme, 50 ans, débouchant une bouteille dont le bouchon tient ferme.

Philippe, Gentleman-farmer associé à son frère Pascal. Vie simple et saine en pleine nature.

On revient au premier plan de Philippe ; visage de brave homme assez racé, masque gai, jovial et énergique.

L'auto vue tout à l'heure s'arrêtant sur la route en bordure des champs de blé. Daniel et Irène en descendant et sautant le fossé pour entrer dans les champs.

Au milieu des champs, Colette, le veston à la main poursuit toujours Pascal. Ce dernier se laisse enfin rejoindre, les jeunes gens sont à ce moment-là derrière un monticule de gerbes. Colette victorieusement passe le veston au jeune homme. Ils rient, extériorisent de la joie de la jeunesse, de la santé, aussi et surtout de l'amour, car bien vite, et les yeux dans les yeux, lui la tenant par les épaules, leurs rires deviennent sourires et regards tendres, et, plus vite encore, regards embués de désir... Il l'étreint, les lèvres se joignent — enlacement vigoureux et franc.

Sous un arbre, plan rapproché de Daniel et d'Irène ils contemplent de loin souriants et amusés les amoureux. Daniel ému, troublé par ce charmant tableau de jeunesse triomphante, serre le bras de sa femme — cherche à l'attirer contre lui, se penche sur sa bouche... Irène feignant plaisamment d'être scandalisée doit lui dire le repoussant doucement : « Mon ami... voyons... voulez-vous bien !... »

Il devient brusquement horriblement triste. Mais elle, gentiment et presque en lui échappant, jette un rapide coup d'œil autour d'elle et superficiellement mais de bonne grâce lui offre sa bouche — ils s'embrassent — elle abrège vite, vite une étreinte qu'il cherchait plus appuyée et l'entraîne gaiement hors du champ.

Les deux amoureux (Pascal et Colette) l'étreinte se dénoue et ils prennent un petit air naturel pour sortir de derrière leur monticule compliqué.

Le groupe des moissonneurs.

Philippe qui se doute bien... les aperçoit au loin et leur fait des signes... « Revenez il y a à boire... » Il a une bouteille de vin dans chaque main et verse à tous à la ronde.

Les amoureux courent vers le groupe des moissonneurs.

Le groupe des moissonneurs. Les amoureux entrant dans le champ — rasades, on trinque, on boit — gaieté.

Daniel Swift et Irène s'arrêtent apercevant le groupe des buveurs — geste de Daniel s'adressant à Philippe.

Le groupe des buveurs — geste d'étonnement heureux de Philippe en apercevant Daniel.

Daniel Swift et Irène.

C'est lui, c'est mon vieux compagnon d'Argentine, c'est Philippe !

Le groupe des buveurs. — Philippe fait un pas vers les visiteurs et sort du champ.

Philippe, Daniel Swift et Irène se rejoignent. Effusion des deux hommes puis Daniel présente Philippe à sa femme.

Philippe, l'ami des mauvais jours, l'ami — le vrai — le seul.

Le groupe des moissonneurs. Les amoureux redoutant l'arrivée de raseurs mondains, s'esquivent scotant du champ, tandis que les autres moissonneurs vident leurs verres.

Le groupe Daniel, Philippe, Irène ; Irène explique :

« Nous sommes voisins, nous venons d'acquiescer le château d'Orsans. On va se voir et beaucoup, j'espère. »

Colette entraînant Pascal et se dirigeant visiblement vers un petit bois qu'on aperçoit tout près de là.

Le groupe Daniel, Philippe et Irène — Irène dit :

« Dites donc c'est plein d'amoureux chez vous. Figurez-vous que, tout à l'heure, deux paysans... »

Philippe rit et leur dit : « Venez que je vous les présente. »

Les trois personnages sortent du champ. Le groupe des moissonneurs. Les trois personnes entrent dans le champ.

Philippe est ahuri de ne plus trouver la Colette et Pascal, il se fâche plaisamment, et cherche des yeux dans les champs qui l'environnent.

Les deux amoureux, Colette la première

au moment où ils vont atteindre le petit bois.

Le groupe des moissonneurs — Philippe vient de découvrir les jeunes gens qui là-bas s'éloignent, il les appelle, les deux mains en cornet devant sa bouche. Sourire d'Irène et des deux hommes.

Les deux amoureux. Ils s'entendent appeler ; ils se retournent ; Pascal rit, Colette est toute désappointée.

Le groupe des moissonneurs. Philippe fait signe et crie : « Ah ! ça voulez-vous bien revenir ici », il fait de grands signaux — il demande des verres et en offre un à Irène, un à Daniel puis verse du vin. — On voit Daniel faire un geste de refus. — Philippe verse quand même. Irène, elle, se laisse gentiment emplir son verre. Puis :

« Quel beau couple de paysans robustes ! dit-elle en désignant les amoureux qui entrent dans le champ. »

Alors riant, Philippe présente : « Ma petite belle-sœur comtesse Pascal de Fonclaire. Mon frère Pascal... »

Stupeur amusée d'Irène et Daniel. Puis Daniel demande, après les poignées de mains : « Naturellement, un si jeune couple ne peut avoir encore de descendance ! »

Et alors on voit Colette appeler les enfants et présenter d'abord le bambin de 4 ans, puis celui de 3 ans (leur papa s'en empare et les fait sauter sur ses épaules) et enfin le petit bout de deux ans qui, gracieux, enchanter, illumine cette scène de son sourire à fossettes.

Plan général ; fondre sur la simplicité de cette scène champêtre dans une nature étincelante.

La simplicité de mœurs, la droiture et la bonté telles sont les traditions ancestrales de la famille des Fonclaire, gentlemen-farmer en Anjou.

Cour d'une très belle ferme modèle, un corps de bâtiment, forme grande villa.

C'est la fin de la journée.

Les charrettes chargées de gerbes sont rentrées. Les moissonneurs hommes et femmes entourent la fontaine et se lavent les mains. La famille de Fonclaire sort de la Villa. Pascal portant son aîné sur son épaule — une nurse accompagne les enfants. On se dirige vers la porte de la grande salle commune de la ferme. Colette appelle « à table » — on entre dans la salle.

La salle commune de la ferme : la grande table est mise ; Colette, de sa place, désigne la place de chacun. Elle fait placer à sa droite le plus vieil ouvrier et à la droite de Philippe se place une vieille. Colette sert elle-même la soupe — deux servantes sont derrière elle et portent à chacun son assiette, mais pour la vieille qui occupe la droite de Philippe c'est au bambin de trois ans que Colette confie la mission de lui porter l'assiette remplie de soupe.

Le bambin s'acquiesce avec grand soin de sa tâche, prenant bien garde de ne pas renverser le liquide, il marche attentivement ; doucement le bout de sa petite langue passant entre ses lèvres et il parvient enfin à la bonne vieille qui prend le potage et embrasse la menotte de l'enfant. Atmosphère de gaieté et de bien-être. (Fondre.)

Et ce sont des minutes de pur et robuste bonheur que les époux-amants vivent chaque soir dans la sérénité de la nature qui s'endort.

On rouvre (fondu renchaîné) sur :

L'intérieur de la grande salle de la ferme. Le repas est terminé les derniers dîneurs partent, ayant salué les maîtres. On les voit s'éloigner dans la cour puis passer le porche là-bas. Philippe allume sa pipe et les jeunes époux enlacés sortent de la salle par une baie donnant sur une terrasse qui domine la campagne environnante, vont s'asseoir, silencieusement. Leur attitude révèle leur amour profond. Chez elle surtout, on devine le don dévotieux et absolu de tout son être moral et physique.

La nursery. Bains des enfants. La nurse occupée à mettre les enfants au lit y parvient à grand-peine car les diables s'évertuent à la faire enrager. Le plus petit surtout fait un bruit infernal.

Sur la terrasse ; les époux entendent les cris. Pascal se lève et faisant la grosse voix essaya de faire cesser le vacarme.

La nursery ; les bambins nullement impressionnés continuent leur tintamarre.

La Terrasse ; Colette se lève en riant et se dirige vers la villa. Pascal la suit.

Nursery ; entrée de Colette qui gronde. Niches des enfants à leur papa qui vient d'entrer et qui se fait blâmer par la maman pour son manque total de sévérité et d'autorité paternelle. Puis, se faisant bientôt leur complice, le papa de ces mauvais sujets organise avec eux un terrible combat de polochons devant lequel la petite maman désarmée rit comme une folle tandis que la nurse fuit, indignée, loin de si regrettables débordements... (Fondre.)

Les nouveaux châtelains organisent des fêtes dont les échos troublent de leur bruyant parisianisme le calme de cette belle campagne.

Vue du château, prise du parc. Les fenêtres sont illuminées ; animation dans le parc sous la lumière bleue de la nuit piquée çà et là de lampions dans les arbres.

Enfilade de salons remplis d'invités.

Dans un des salons. Les personnages du film rassemblés. Philippe et Pascal de Fonclaire, Daniel Swift, puis Colette et Irène.

Reprenons à présent le résumé commencé plus haut :

On devient amis intimes, on mène ensemble la grande vie mondaine, on habite même, afin de se quitter moins, un même hôtel particulier.

Le banquier a su rapidement transformer la petite fortune de Pascal de Fonclaire en une fortune véritable. Tout irait donc parfaitement bien si... la griserie de la grande ville n'agissait trop impérieusement sur la nature un peu faible, bien qu'honnête au fond, de Pascal de Fonclaire.

Sa femme Colette, malgré qu'elle aussi se soit affinée au contact des mondains, lui apparaît quand même bien simplette, comparée aux vraies élégantes. La première femme dont il subit, non sans dommage moral, la séduction, est naturellement celle dans l'intimité de laquelle il vit, Irène Swift.

Cette dernière, nature droite, incapable des petites vilénies qui sont la monnaie courante de la vie mondaine, s'efforce de ramener Pascal à une conception plus normale de la loyauté. Car Daniel Swift est en quelque sorte son bienfaiteur et Colette est la plus tendre, la plus dévouée des épouses.

Mais ce genre d'apostolat n'obtient généralement aucun succès. Le drame surgit le jour où Daniel Swift surprend, malgré lui, une conversation téléphonique entre Irène et Pascal.

Le vieux mari, torturé par l'idée que sa femme, qui est son unique raison de vivre, ressent, quoi qu'elle en ait, quelque peu de trouble à se voir ardemment aimée d'un jeune homme, maudit la détestable idée d'avoir placé aussi imprudemment sous les yeux de sa femme adorée le spectacle de l'amour régnant en de jeunes cœurs.

Il se met à haïr, lui le « vieillard », Pascal le jeune homme.

Il avait édifié la fortune du gentleman-farmer en un an, il lui faut quarante-huit heures pour le ruiner.

Le procédé qu'il a mis en œuvre pour obtenir ce résultat est une de ces manœuvres que les hommes de Bourse, aux scrupules émués, emploient sans grande émotion, mais qui, jugés par des profanes, paraissent singulièrement hardis...

Ainsi juge sa femme qui a assisté avec Colette à une scène violente entre Pascal et Daniel, où les manœuvres de ce dernier ont été proclamées.

Irène, à la vérité, avait été, en effet, et presque à son insu, profondément émue par l'amour du jeune homme, elle éprouvait déjà depuis quelque temps un éloignement inexplicable pour son vieux mari. En apprenant sa vilaine action, son attaque sournoise et assez basse contre l'or de Pascal, elle devient injuste avec Irène, avec une outrance bien féminine et signifie à Daniel sa volonté inébranlable d'une rupture définitive et immédiate, en même temps qu'elle avoue son amour à Pascal.

C'est maintenant que commence ce qui est en quelque sorte le vrai drame :

L'Iris se ferme sur son masque ravagé de douleur de Swift.

Le boudoir d'Irène. Cette dernière écrit la lettre. Main écrivant la fin, puis remet à sa femme de chambre, qui lui apportait sa valise et sa robe de voyage, la lettre. Elle a un mouvement pour la rappeler et finalement la laisse aller.

Minuit...

Les salons de l'Hôtel Swift. Fin de soirée. Peu de monde. On n'a pas dansé. On a joué aux cartes, fait de la musique...

Le vestibule ; d'où l'on aperçoit, les portes restant ouvertes, les salons qui se vident de monde. Daniel reconduit les invités. Irène n'est pas là. Daniel est très aimable, très empressé, très à l'aise.

Dans un salon. Colette regarde tristement, anxieusement, de loin Pascal qui, très pâle, s'efforce de paraître aimable, sans y parvenir, auprès des invités.

Colette rejoint son mari, lui dit :

« Mon pauvre petit, tu souffres ? »

Il s'efforce d'échapper à sa tendre vigilance, il la rassure faiblement, lassé, nerveux !

Dans le vestibule. Daniel et les invités mettant leurs manteaux.

Un angle de salon encombré de plantes vertes. Pascal, que Colette vient de quitter, lit :

« Son infamie me libère. Maintenant je me sens maîtresse de vous dire : « Moi aussi, Pascal, je vous aime, et pourtant jamais je ne serai à vous... »

Pascal cache sa figure dans ses mains une seconde. Puis il reprend sa lecture.

« ... L'amour n'excuse aucun crime et tuer de chagrin Colette, en serait un... »

Pascal a encore une seconde défaillance morale. Il achève enfin :

« ... puisqu'il part — il fuit sans doute — je quitterai l'hôtel après lui. Jamais je ne reverrai cet homme, jamais, hélas vous ne me reverrez ! Adieu Pascal ! Faisons notre devoir, simplement et bravement. »

IRENE.

La Chambre à coucher de Colette. Colette, toujours fébrile, vient d'être déshabillée à la hâte par sa femme de chambre, qui lui passe un peignoir. Vivement la jeune femme se dirige vers une porte qu'elle ouvre. Cette porte donne accès au cabinet de travail de Pascal. Du seuil de sa chambre où elle se trouve encore, elle aperçoit par la porte qu'elle vient d'ouvrir, Pascal qui, dans son cabinet, marche très agité, consulte sa montre.

Daniel Swift, qui a reconduit les derniers invités, rentre dans son bureau.

Colette entre dans le cabinet de travail de Pascal, s'approche de lui. Elle le force doucement à s'asseoir. Elle l'installe dans un grand fauteuil de cuir.

« Tu m'effraies, mon cher amour ! Mon Dieu ! Quel projet s'agite derrière ce vilain regard ? »

Le cabinet de travail de Daniel Swift. Du feu brûle dans la cheminée ; sur une table la valise est ouverte ; un manteau de voyage est préparé sur un fauteuil. A son bureau, Da-

niel, encore en habit, écrit et termine une lettre. Il relit rapidement, cachète à la cire. Puis il se lève et sort de son cabinet.

— Le couloir des appartements des Swift. Daniel y paraît sa lettre à la main.

— Le vestibule. Deux ou trois retardataires mettent leurs manteaux et partent. Les valets commencent à éteindre. Daniel paraît en haut de l'escalier. Il appelle un valet qui rapidement grimpe pour le rejoindre. Daniel remet la lettre au valet :

« Allez immédiatement, et malgré l'heure, jeter cette lettre au bureau de poste. »

— Daniel s'engage dans le couloir.

— Le vestibule, le valet ouvre la porte donnant sur le service et disparaît, tandis que les autres domestiques continuent d'éteindre là-bas au loin dans les salons qu'on aperçoit en enfilade.

— Le cabinet de travail de Daniel. Daniel traverse la pièce. Il a l'allure d'un homme inquiet qui guette, qui attend ou qui redoute quelque chose. Il prête parfois l'oreille aux bruits de la maison. Son visage reflète toujours le profond chagrin qui le mine. Il pénètre dans son cabinet de toilette qu'on aperçoit au loin lumineux et commence à se dévêtir à la hâte.

— Le cabinet de travail de Pascal. Pascal est toujours dans le grand fauteuil, Colette à ses genoux.

« Tu as tes petits. Aie confiance dans notre jeunesse. Qu'importe l'argent puisque je t'aime et que tu m'aimes ! »

— Il est effroyablement sombre. Il la regarde. Il murmure, lui prenant la tête entre ses mains, qui tremblent :

« Si tu savais, pauvre enfant ! »

— Elle interroge d'un regard, effrayée :

« Il élude : »

« Rien, rien, il faut que je travaille seul ici une heure. »

— Il se lève, la pousse vers sa chambre. Elle n'ose formuler sa pensée, mais n'y tenant plus :

« Pascal, tu me jures, tu jures à tes petits de... de ne rien tenter contre toi... »

— Il la rassure. Elle exige un serment. Il le fait. Elle se laisse pousser dans sa chambre, elle est mortellement triste.

— La chambre de Colette. On voit Colette y pénétrer. Sur le seuil elle embrasse son mari. Elle veut laisser la porte ouverte, mais il exige assez durement que la porte soit fermée. Elle se soumet. La porte fermée elle reste un moment tout contre ne pouvant se décider à s'en éloigner.

— Le cabinet de travail de Pascal. Le jeune homme est fébrile — de plus en plus surexcité. Il tire de sa poche la lettre d'Irène, il la parcourt à nouveau.

— La chambre de Colette. Elle se décide à s'éloigner de la porte mais elle tremble. On la sent malade d'appréhension, torturée. Elle fixe la porte.

— Le cabinet de toilette de Daniel Swift. Il achève de revêtir un complet veston ; il pénètre dans son cabinet de travail.

— Le cabinet de travail de Daniel. Daniel est extrêmement affaibli, abattu. Il fait parfois un violent effort sur lui-même et retrouve, à force de volonté, un moment de fermeté. Il va à sa valise, la ferme. Il prend son chapeau qu'on a préparé à côté et s'en coiffe. Il revêt son manteau de voyage. Il prête parfois l'oreille tout en s'apprêtant. Il va à son coffre, se dispose à l'ouvrir et s'avise tout à coup qu'on voit trop clair dans la pièce. Il va donc vers un commutateur. Il fait la nuit, car il ne se trouve plus éclairé que par un fais de lumière bleue qui pénètre par une fenêtre. Il va également éteindre l'électricité dans la pièce du fond qui ne reste éclairée qu'à peine par un rayon bleu que les rideaux mal joints laissent passer du dehors. Daniel revient dans son cabinet de travail. On devine sa silhouette qui va à la porte de la pièce donnant sur le couloir. Il entrebaille cette porte, un peu de clarté vient du dehors car le couloir est éclairé. Daniel écoute. Puis va vers son coffre.

— Le vestibule. Un domestique éteignant les dernières lumières et ne laissant qu'une

petite lanterne japonaise qui forme veilleuse et qui éclaire faiblement le palier du 1^{er} étage à l'entrée du couloir des appartements des Swift.

— Cabinet de travail de Daniel. On devine la silhouette de Daniel qui fouille dans le coffre. Il en retire des papiers ; il s'approche de la cheminée où le feu brûle. A la lueur de la flamme il examine ces papiers. Il les déchire et jette les morceaux au feu sauf pour un qu'il allume à la main machinalement, semble-t-il, jouant avec et souriant d'un sourire étrange que l'éclairage de son visage (éclairage de bas en haut provenant du foyer) rend réellement sinistre et saisissant. Il jette finalement ce dernier morceau de papier dans la cheminée et, comme il est tombé sur la dalle, il pose le pied dessus tranquillement pour l'éteindre, souriant toujours. On s'aperçoit alors que sur cette face qui rit sinistrement, coulent de grosses larmes. Il est maintenant redressé. Au niveau de son visage, sur le rebord de la cheminée, il y a un portrait d'Irène. Daniel l'atteint, le contemple, y appuie ses lèvres. Puis l'expression de son visage à la fois douloureux et énigmatique change, et tandis qu'il glisse dans la poche intérieure de son habit le cadre (de petite dimension) il se retourne dos à la cheminée et fixant la porte de la pièce restée entr'ouverte il reste-là — l'œil fixe — d'une fixité qui devient effrayante — toute la vie s'écroule tendue.

— Le cabinet de travail de Pascal ; Pascal est très agité. D'une main il referme un tiroir de l'autre il glisse quelque chose dans la poche intérieure de son veston. Il reste un moment immobile, puis, semblant prendre une résolution, il va à la porte de son cabinet donnant sur le couloir et l'entr'ouvre avec précaution.

— La chambre de Colette. Elle a changé de place. N'y tenant plus, elle est venue se blottir dans une bergère placée non loin de la porte de communication. Elle écoute, l'oreille tendue, de toute sa volonté vers la pièce voisine, le cabinet de travail de son mari.

— Le cabinet de travail de Pascal. D'un air égaré (on le sent devenu incapable de contrôle sur lui-même et la proie d'une idée fixe) il pousse la porte (ne la ferme pas derrière lui) et sort dans le couloir.

— Le couloir devant la porte de Pascal. Pascal sortant et suivant le couloir.

— La chambre de Colette. Elle prête encore plus anxieusement l'oreille car le silence l'affoie. Elle appelle :

« Pascal, réponds-moi. »

Tout de suite elle est dressée. Elle se jette sur la porte, tourne le bouton. Pascal a dû fermer à clé de l'autre côté car la porte résiste. Elle étouffe un cri se précipite vers la porte de sa chambre donnant sur le couloir.

— Le couloir. Colette paraissant courant vers la porte du cabinet de travail de son mari — elle trouve cette porte ouverte — elle jette un rapide coup d'œil à l'intérieur.

— Le cabinet de travail de Pascal. Sur le seuil Colette affolée examinant la pièce.

— Le vestibule obscur ; Pascal tatonne et tout à coup heurte un siège qui tombe.

— Le cabinet de travail de Daniel. Daniel toujours dans la même position (dos à la cheminée) il a une main dans sa poche. Il donne l'impression d'une tension d'esprit intense. Il entend le bruit provoqué dans le vestibule par la chute du siège il se précipite vers la porte donnant sur le couloir la pousse un peu, colle son corps entre le vantail resté fermé et observe dans le couloir. Il est à peine éclairé par le rais de clarté venant du dehors.

— Le cabinet de travail de Pascal. Colette, qui a pénétré de quelques pas dans la pièce, est figée de frayeur — précipitamment elle sort et s'élanche dans la direction du vestibule.

— Le cabinet de travail de Daniel. Daniel est toujours dans la même position, épiant à la porte entrebâillée.

— Le vestibule de l'hôtel. Colette s'élanche ne sachant où aller, regardant autour d'elle, alors elle entrevoit là-haut au premier étage Pascal qui passe dans le faible rayon lumi-

neux de la veilleuse et s'engage rapidement mais en frôlant instinctivement les murs dans le couloir des appartements Swift. Colette va pour crier, mais elle étouffe un cri sur sa bouche avec ses deux mains, elle s'élanche dans l'escalier, à la poursuite de Pascal, titubant à cause de l'obscurité et aussi à cause de sa terreur qui lui retire toute force physique.

Le cabinet de travail de Daniel. On devine Daniel toujours collé contre la porte entrebâillée de la pièce. Tout à coup la porte s'ouvre plus complètement, brusquement se referme, puis se rouvre. Obscurité complète dans la pièce. On distingue alors très vaguement des gestes d'ombres s'agitent rapidement, on voit dans le petit carré de lumière projeté sur le tapis par la cheminée allumée, le sac de voyage de Daniel rouler à terre tout ouvert. L'obscurité complète est soudain déchirée d'un coup de feu tiré avec un brownie qui tient une main crispée et le corps d'un homme, celui de Daniel, vient rouler sur le tapis, dans le carré de lumière bordant la cheminée dans laquelle meurent des bûches. Toute cette scène a duré quelques secondes.

Le vestibule. Colette qui, titubante, était parvenue à peu près au milieu de l'escalier est clouée sur place par la détonation. Elle est vue de dos, elle se retourne, visage de terreur.

Le cabinet de travail de Daniel. Le corps de Daniel à terre, éclairé par les lueurs tremblantes du feu agonisant, ses vêtements sont en désordre, des boutons arrachés.

Le vestibule. Colette éperdue à la même place.

Le boudoir d'Irène. La porte de la pièce vient de livrer passage à Pascal défigurée par l'émotion. Irène revêtue d'un manteau de voyage et ayant sa toque sur la tête, vient de se précipiter sur Pascal elle est presque dans ses bras l'interrogeant d'un regard égaré. Le couple, tout de suite, repousse la porte qui se referme — et tous les deux fils restent ainsi une seconde sans parole, sans voix, au comble de l'épouvante, figés sur place, tragiques, presque au bras l'un de l'autre, mais ne se rendant même pas compte.

Le vestibule. Colette immobile les yeux exorbités revêt dans un éclair la scène à laquelle elle assista en compagnie d'Irène et au cours de laquelle Daniel montrant à Pascal un papier lui disait « ... vous me devez un million et vous êtes ruiné M. de Fonclaire ! » Colette a une pensée effroyable qu'on lit sur son visage elle se détourne du côté des appartements des Swift et elle continue à gravir rapidement les marches de l'escalier, elle s'engage dans le couloir des appartements.

Le boudoir d'Irène. Les deux personnages toujours dans la même situation ne parvenant pas encore à reprendre leur sang-froid.

Une chambre de domestique. Un valet vient d'être réveillé en sursaut par le coup de feu, il se demande s'il n'a pas eu de cauchemar — il va se lever.

La nursery. Les enfants ont entendu la détonation et ont peur.

Le couloir des appartements des Swift. Colette passe, rapide ; elle voit la porte du cabinet de travail de Daniel qui est restée entr'ouverte. Elle pousse vivement cette porte et du seuil même elle aperçoit dans la tache de lumière de la cheminée, Daniel étendu.

Le cabinet de travail de Daniel. Colette repousse la porte derrière elle — s'avance éperdue dans la pièce. On aperçoit seulement son ombre. Elle se penche sur le corps elle est alors éclairée par la cheminée. Elle constate avec horreur que le linge et les vêtements sont ensanglantés, le pardessus presque arraché. Elle regarde autour d'elle. A ce moment un rayon de lune effleure le coffre de Daniel, ce coffre est ouvert. Colette y court. Elle s'aperçoit, affolée, que les papiers gisent épars. L'intérieur du coffre est en désordre...

Alors, trop sûre de l'épouvantable vérité, elle est une seconde crispée dans une résolution terrible de garder son sang-froid. Elle est immobile, tragique. Puis promptement soudain, domptant par un effort de volonté inouï

l'épouvante de la situation elle saisit violemment une longue mèche de sa magnifique chevelure (déjà déroulée sur ses épaules pour la nuit) elle tire par saccade, saccage, arrache à deux mains et s'agenouillant convulsée de terreur auprès du corps, elle s'empare de la main morte, glisse entre les doigts les cheveux qu'elle vient de s'arracher, et de ses poings serrés elle comprime la main de Daniel pour la maintenir fermée sur la touffe blonde. Elle ramasse auprès de la tête du mort le revolver brownie et elle se relève. On la voit déchirer ses vêtements, arracher son corsage et à reculeons, défaillante d'horreur, elle gagne la porte, l'entr'ouvre et se rue au dehors.

Le couloir. Colette apparaît et court. Au moment où elle parvient à l'angle du couloir donnant sur le palier du vestibule apparaît à l'autre extrémité la silhouette d'un domestique qui, à demi-vêtu, accourt. Il doit avoir aperçu la blancheur du peignoir de Colette au moment où la jeune femme se jette dans l'escalier.

Le vestibule. Colette descend l'escalier précipitamment, jetée sur la rampe et s'y cramponnant. Elle se dirige vers le couloir de son appartement.

Le couloir du rez-de-chaussée. Colette le parcourt à toute allure et ouvre la porte de sa chambre.

La chambre de Colette. Colette y pénètre essoufflée et à bout de résistance nerveuse. Elle reste debout une seconde, hébété, sans force, pour faire un pas de plus, et, doucement, ses jambes ne la soutenant plus, elle s'effondre là, sur place, mais pas évanouie. Elle est à genoux, assise sur ses talons, le buste resté droit, tous les muscles détendus. Elle tient le revolver à la main. Ses yeux sont exorbités, fous...

Le cabinet de travail de Daniel. Le domestique entrevu il y a quelques secondes dans le couloir, vient de pénétrer dans la pièce. Il fait de la lumière. Il voit le corps de son maître. Il a très peur. N'ose approcher. Va à la porte.

Le couloir. Le domestique appelant dans le couloir au moment où d'autres valets surgissent. Il leur crie :

Lady. — Yvette Andréyor, après les films qu'elle a tournés sous la direction de Louis Feuillade, a interprété plusieurs films Phocéa. On l'a revue depuis dans la *Maison d'Argile*, dans *Mathias Sandorf* et *Chantelouve*. Tourne actuellement *Judith*.

Stéphane. — Je n'en sais rien et son père non plus, très probablement. — Ce ne sont pas là des questions d'intérêt général.

L'H.y.a. — Les plus grands studios du monde sont ceux d'Universal-City, en Californie ; suivent les studios United-Brunton, en Californie également. Les plus grands studios français sont ceux de Gaumont, à Paris ; après vient celui de Pathé-C. C., à Vincennes. — Pathé ne produit pas, mais commande pour une part les producteurs avec lesquels il traite. Gaumont a des réalisateurs attirés qui tournent pour son compte.

Donnithorpe. — Pour Gina Relly, voir information page 3, dans le dernier numéro. — Jacqueline Forzane n'a pas renoncé au cinéma ; elle ne tourne pas actuellement, voilà tout.

So. 4. — Jaque-Catelain est né à Saint-Germain-en-Laye le 9 février 1897. Adresse : 45, avenue de la Motte-Picquet, Paris. Tourne sous la direction de Marcel L'Herbier aux studios Gaumont, 53, rue

« On a assassiné Monsieur, là, là. Appelez Madame ! »

Revenons à présent au résumé de l'intrigue :

On arrête Colette. Pascal, loin de se récrier lorsqu'elle fait l'aveu de son prétendu crime, l'accable de dures paroles. La pauvre femme, l'âme déchirée, trouve le moyen de lui dire : « Ne crains rien, mon cher amour, je saurai bien mentir jusqu'au bout, tu ne seras pas arrêté. » Il bondit : « Mais, Colette, je ne suis pas coupable. »

Alors, cette réponse la glace d'épouvante et l'empêche de proférer une parole : « Pascal, je t'ai vu te glisser chez Daniel. »

Cependant le lendemain, à l'instruction, Pascal s'est ressaisi. En présence du magistrat instructeur, il se résout à un acte cruel mais héroïque, le seul qui puisse faire renoncer Colette à son héroïque subterfuge.

Il communique au juge d'abord, à Colette ensuite, une lettre d'Irène dans laquelle la jeune femme lui dit que l'infamie de son mari libère ses scrupules et lui permet d'avouer enfin qu'elle aussi l'aime, mais que jamais elle ne se résoudra à briser la vie de la pauvre Colette. Elle fuit et Pascal n'entendra plus parler d'elle.

Colette, à cette révélation, descend alors au fond de sa douleur. Après de longues minutes toutes pleines de désastre, elle interroge : « Alors c'est chez elle que tu allais ? »

Il répond, torturé, mais sans bassesse : « Pardonne-moi, Colette, je l'aime ! »

La pauvre femme, oubliant même

qu'elle se doit à ses petits, implore alors qu'on la tue vite, vite, puisqu'elle a tué, dit-elle...

Le juge, en présence de faits aussi graves que ceux relevés par l'enquête, ne peut prendre de décision immédiate ; il retient provisoirement l'inculpation contre Colette et Pascal.

Dans sa cellule, le soir même, Colette, rasant avec la religieuse qui la garde, a pu cacher un fragment de verre. Elle s'ouvre les veines des poignets. Pourquoi vivrait-elle désormais ? Son Pascal, l'être pour lequel elle donnait plus que sa vie, est tout entier à une autre... Elle va mourir, s'éteindre lentement, s'effaçant dans l'oubli éternel !

Tandis qu'elle meurt, son innocence et celle de son mari sont proclamées dans le cabinet du juge d'instruction par une lettre-testament qui ne devait être ouverte que dix ans plus tard, mais que le magistrat décachète légalement et dans laquelle Daniel Swift confie son secret à son seul ami Philippe.

C'est ce dernier qui, à la nouvelle de la catastrophe, est accouru chez le juge et lui a remis cette lettre reçue par lui le matin même.

Dans cette sorte de testament, Daniel dit sa torture incessante et que, si sa crainte hallucinante de voir Pascal rejoindre Irène cette nuit-là se réalise, si sa femme appartient à ce point à un autre amour, il mettra à exécution le dessein d'en finir avec une existence désormais sans but.

On a sauvé Colette, et Pascal, redevenu l'homme de jadis, s'est hâté de ramener aux champs sa femme et ses petits. Le ménage gardera désormais jalousement son bonheur reconquis, il revivra une saine existence familiale en pleine nature, dans la Vérité.

entre nous

réponses aux questions posées par nos lecteurs

de la Villette, Paris (19^e). — Carol Dempster, Griffith Studios, Orienta Point, Maroneck (N. Y.), U.S.A. — Oui, si le directeur du studio vous le permet.

Don Juan. — Regrettable, en effet ; mais nous n'y changerons rien.

Rivière R. — Non, il lui a suffi de se poudrer les cheveux. — Un mètre cinquante environ ; parfois moins. — Nous nous inspirons de l'actualité ; et comme

AVIS

Pour éviter l'encombrement de cette rubrique, nous vous demandons de : — Ne nous poser que trois questions par quinzaine.

— Lire attentivement les réponses déjà publiées ainsi que la distribution des films nouveaux, afin de nous épargner des redites fastidieuses.

— Prendre note que nous avons déjà publié les adresses de la plupart des vedettes de France (n° 70), Amérique (n° 71), Suède, Italie, Russie, etc... (n° 73).

actuellement ces artistes n'ont pas de films édités en France, nous ne parlons guère d'eux.

Bilboquet. — Non, c'est bien Jean Angelo que vous avez vu dans *L'autre*. L'interprète de *L'Aviateur Masqué* dont vous parlez est Lucien Dalsace.

J. de Conrad. — Simone Genevois, 1, place Gambetta, Paris (20^e).

J.M.B.Z. — Écrivez cela directement à cette société. — Les figurants — et les débutants commencent par faire de la figuration — sont payés assez largement chaque fois qu'ils tournent ; mais ils ne tournent pas assez souvent pour ne vivre que de ce métier.

Frou-Frou. — Léon Mathot est le véritable nom de cet artiste. — Adresses françaises dans le n° 70.

L.L.R. — Nous annoncerons ces films lors de leur parution. — Agnès Ayres est née en 1896 à Chicago. — E. K. Lincoln est né à Johnston (Pennsylvanie) il y a près de quarante ans. — Vous verrez bientôt Wallace Reid dans : *Sa 40 HP.* — Envoyez le montant par mandat international.

Thysi. — Je crois que cette firme bordelaise est à présent dissoute. — Pierre Marodon, 19, rue Marbeau, Paris.

G.F. — Erreur grossière, évidemment ; mais croyez bien que l'exploitant qui

M^{me} Georges WAGUELEÇONS D'ART
CINÉGRAPHIQUE

Cours de 5 à 7, le Dimanche, en son studio, 5, Cité Pigalle (2^e): Tél. : Trudaine 23-36.

l'a commise n'en est pas à une bétise près. — Marie Prevost est, depuis quel-que temps, l'une des vedettes d'Universal ; adresse : Universal Studios, Universal-City (Cal.), U.S.A.

Un jeune télégraphiste. — Si la projection s'arrête à chaque bobine, c'est que l'exploitant en question ne possède qu'un projecteur.

Shelagh. — Oui, Bessie Love a bien été la partenaire de Sessue Hayakawa dans deux des récentes productions de celui-ci : *The Swamp* et *The Vermillion Pencil*. — « Cast » signifie : distribution.

O. K. — Demandez ce renseignement à G.P.C., 1, rue de Lancry, Paris, qui a édité *La mouche dorée*. — Pour *l'accuse*, écrivez aux Films Abel Gance, 8, rue de Richelieu, Paris.

Sy-né-mah 1. — Stanley Goethals, ainsi que nous l'avons d'ailleurs indiqué, est le petit garçon qui paraît dans *Révolte*, aux côtés de Priscilla Dean, Wheeler Oakman et Lon Chaney.

Vonnon. — La distribution des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* a été indiquée dans le numéro 87. — Rudolph Valentino est italien ; Alice Terry, américaine, ainsi que le reste de la distribution ; ce film a été tourné en 1920 en Californie.

Constance. — André Brunelle dans le rôle de Buckingham ; adresse : 73, rue Caulaincourt, Paris (18^e).

P. de Gascogne. — Pearl White a terminé il y a deux mois son dernier film pour Fox ; après son séjour en France, elle retournera en Amérique où elle paraîtra dans une nouvelle série de ciné-romans. — Vous reverrez Aimé S.-G. dans

INSTITUT CINÉGRAPHIQUE

PLACE DE LA REPUBLIQUE
(18 et 20, Faubourg du Temple)

Tél. : ROQUETTE 85-65 — (Ascenseurs)

Préparation complète au
Cinéma dans Studio moderne

par artistes et metteurs en scène connus :
MM. Pierre BRESSOL (*Nat Pinkerton*,
Nick-Carter), F. ROBERT, CONSTHANS
Les élèves sont filmés et passés à l'écran
avant de suivre les cours

COURS ET LEÇONS PARTICULIÈRES
(de 14 à 21 h.)

PRIX MODERES

le prochain ciné-roman de Louis Feuillade, en octobre.

Dona Sol. — Rien d'étonnant ; il arrive assez fréquemment que certains films paraissent en province un peu avant leur projection dans les salles parisiennes. — Ugo Piperno dans ce film italien tiré de *Papa Lebonnard*.

Romana de T. — Adressez-vous chez Brentano, 33, avenue de l'Opéra, Paris ; le titre du roman de Bertha Ruck est : *His Official Fiancée*. — Non, pas de ce concours. — Célibataire.

Henri S. — Georgette Faraboni, studio Gaumont, Chemin Saint-Augustin, Nice-Carras (Alpes-Maritimes).

P. Chose. — Il n'y a pas de règle pour cela, tout dépend du temps dont dispose l'artiste. — Ne connaissant pas son écriture au point de distinguer un faux, je ne puis vous renseigner.

Dolly C. — Le titre américain de *L'Antiquaire* est : *Crooked Streets*. Celui de l'Arène Conjugale est : *Remodeling her husband*. — George Arliss, Distinctive Productions, Inc., 366, Madison Avenue, New-York-City (N. Y.), U.S.A. — Voir la *Cinématographie Française*, 1, rue de Lancry.

A. Burcher. — Non, c'est le directeur de la salle, ou l'agence de location qui a

A partir du 1^{er} mai :

L'ACADÉMIE DU CINEMA
est transférée Salle Hertz, 27, rue des
Petits-Hôtels (place Lafayette).

Un cours de danse et un cours de diction
seront ouverts

Le cours de danse aura lieu le jeudi et
le samedi soir, de 9 heures à 11 heures.

Pour tous renseignements, s'adresser
tous les jours de 3 à 6 heures à

M^{me} Renée CARL

7, rue du 29-Juillet et, à partir du 1^{er} mai,
27, rue des Petits-Hôtels. (Métros : gare
de l'Est et Poissonnière.)

retranché des scènes du début de ce film.
Ce n'est malheureusement pas la première
ni la dernière fois que pareil fait se
produit. — Je n'ai pas vu *Jack l'auda-*
cieux.

Marq. G. M. — Max Linder ; Marcelle
Pradot. — Douglas Fairbanks mesure 1
m. 75 et pèse 76 kilos. — Léon Mathot
mesure 1 m. 72 et pèse 83 kilos.

Enf. J.-C. — Margarita Fisher ne tourne
plus depuis deux ans, et presque tous
ses films ont été édités en France. —
Oui, j'ai remarqué cela aussi. — J'en
pense simplement qu'on arrive à se faire
à tout, même à cela.

A. Svete. — Gaston Michel est mort au
Portugal, lors de la prise de vues des
extérieurs du prologue de *Parisette*. Ses
scènes ont été refaites ensuite avec M.

SI VOUS CHERCHEZ

pour votre Cinéma, ou pour tout
autre Commerce ou Industrie

Un Successeur

UN ASSOCIE
DES CAPITAUX

Adressez-vous :

12, Rue Montmartre, 12 — PARIS

Derigal dans le même rôle. — René
Clair dans le rôle de Pierre, de *l'Orphe-*
line.

Lewimichlly. — Vous ne vous êtes pas
trompé. — Oui, mariés. — A Londres et
en Suisse. Pas encore paru en Amérique.

Bleuet b. — Suzy Prim dans le rôle de
Mme de Navailles, de *l'Aiglonne*. — Tou-
tes les scènes tournées par G. Michel ont
été tournées à nouveau par M. Derigal
quand il a repris le rôle du grand-père
que son regretté prédécesseur tenait pri-
mitivement dans *Parisette*.

Parme. — Lillian Gish en couverture
du numéro 74. — Pour Dorothy, atten-
dons la parution d'autres films. — Ils
auraient tort de se fâcher, car nous leur
rendons plutôt service en agissant ainsi.

Croquemort. — Cyprien Gilles, avant
l'Aiglonne, avait tourné le rôle de Belles-
Mirettes dans la *Nouvelle Mission de Ju-*
dex, où A. Brunelle (J. Féraud de *l'Ai-*
glonne) était Howey. — Evidemment, de
telles choses ne se truquent pas.

Celle-là. — Vous avez peut-être raison
de vous indigner, mais mieux vaudrait
étayer vos opinions de faits et d'exem-
ples, comme le fait précisément notre
terrible correspondant.

Maplaur. — Parce qu'il leur serait trop
difficile de paraître réellement vingt ans
de plus. — Aimé S.-G., studios Gaumont,
Chemin Saint-Augustin, Nice-Carras (Al-
pes-Maritimes). — Claude Méréle, 106,
rue de la Tour, Paris (16^e). — Edouard
Mathé, même adresse que Aimé S.-G.

Aux lettres qui nous sont parvenues
après le 13 avril, il sera répondu dans le
prochain numéro.

COURS GRATUITS
ROCHE (L.O.O.)

Cinema — Tragédie — Comédie

10, Rue Jacquemont, PARIS (18^e)

(35^e Année)

Nord-Sud : *La Fourchall*

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, Etiévant, Velny, Cuéille, Térol, de
Gravone, etc. ; Miles Mistinguette, Geneviève
Félix, la jolte muse de Montmartre ; Pasca-
line, Eveline Janney, Pierrette Madd, Ger-
maine Rouer, Louise Dauville, etc., etc.