

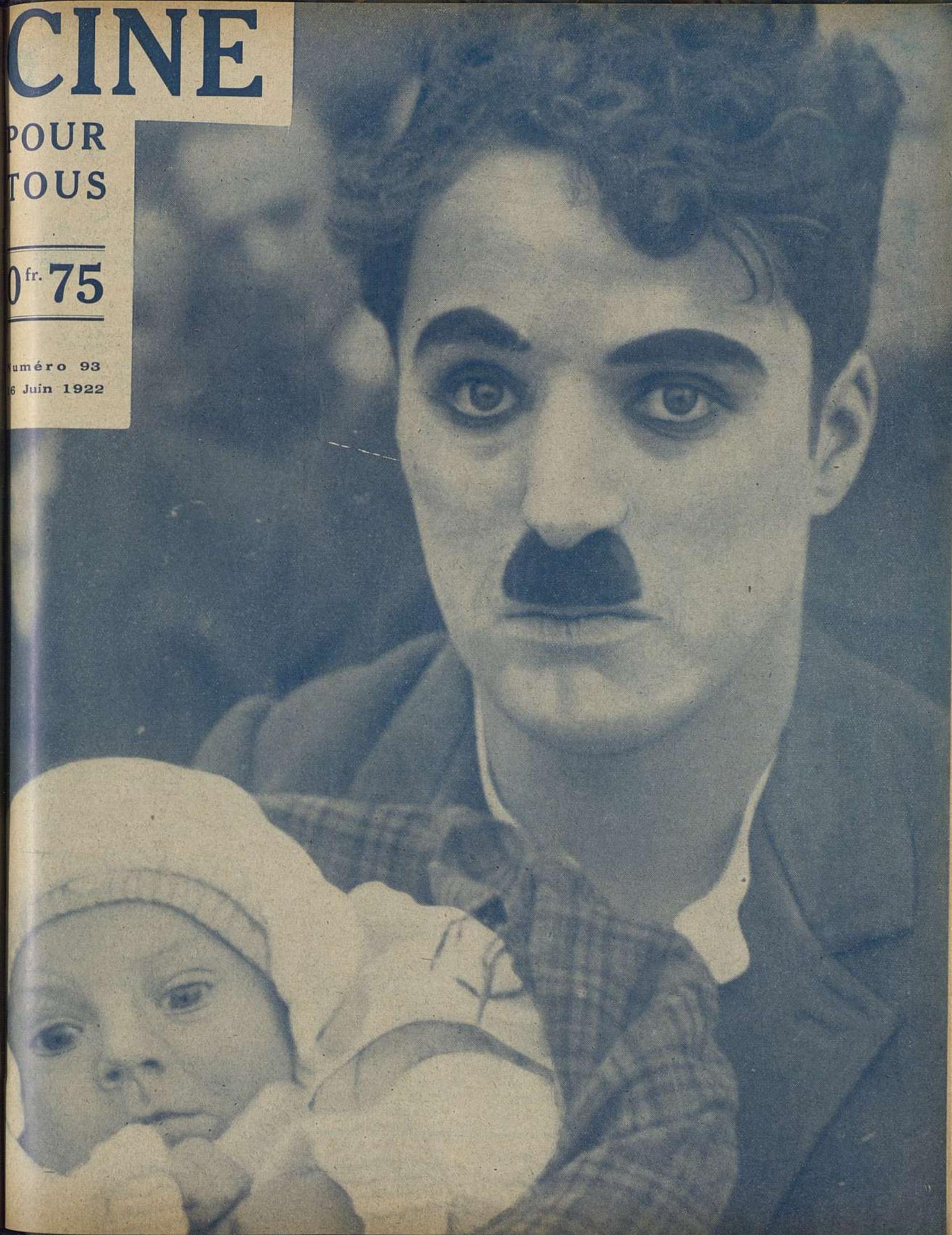
CINE

POUR
TOUS

0 fr. 75

Numéro 93

6 Juin 1922



CINÉ POUR TOUS

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. GRUFFITH et ses films.
14. JUNE CAPRICE.
15. EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami Fritz (photo).
16. HOUDINI. — C. B. de Mille, le réalisateur de Forfaiture.
17. TEDDY.
18. DIANA KARENNE. — Nos grands films à l'étranger.
19. BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.
20. MABEL NORMAND.
21. MONROE SALISBURY. — Article « ménages d'artistes ».

LIVRES

TECHNIQUE

Le Cinéma, par Coustet ; Edition Hachette, 70, boulevard Saint-Germain, Paris (5 fr.).
Le Cinéma, par H. Diamant-Berger ; Edition « Renaissance du Livre », 78, boulevard Saint-Michel, Paris (5 fr.).
Le Cinéma pour tous, par Arnaud et Bolsyvon ; Edition Garnier, 6, rue des Saints-Pères, Paris (6 fr. 90).

ART

Cinéma et Cie, par Louis Delluc ; Edition Bernard Grasset, 61, rue des Saints-Pères, Paris (5 fr.).
Photogénie, par Louis Delluc ; Edition De Brunoff, 32, rue Louis-le-Grand, Paris (10 fr.).
Cinéma, par Jean Epstein ; Editions de la Sirène.

DIVERS

Le Code du Cinéma, par E. Meignen ; Edition Dorbon aîné, 19, boulevard Haussmann, Paris (12 fr.).
Editions de la Lampe Merveilleuse, 29, boulevard Malesherbes, Paris. (El Dorado, l'accuse, etc.).
Le Tout-Cinéma, annuaire du monde cinématographique ; un fort volume cartonné de plus de 600 pages ; prix : 30 francs. Editions Millo, 3, boulevard des Capucines, Paris (2°).

PHOTOS

La plupart des artistes envoient leur photographie dédicacée à ceux de leurs admirateurs qui la leur demandent.

On trouvera les adresses des artistes français dans le n° 70 ; des artistes américains dans le n° 71 ; des suédois, italiens, danois, russes, etc. dans le n° 73.

Recommandez-vous toujours, dans votre demande, de notre revue ; pour les artistes français, joignez toujours à votre lettre un franc en timbres pour les frais.

APPAREILS DE PRISE DE VUES

Photo-Ciné SEPT, 86, avenue Kléber, Paris.
Etablissements E. Mollier, 26, avenue de la Grande-Armée, Paris.
Mazo, 33, boulevard St-Martin, Paris (3°).

FILMS

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

22. Photo d'Andrew Brunelle. — Article sur les dessins animés.
23. DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.
24. BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).
25. MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE. — Qu'est-ce qu'une « étoile » ?
26. JAQUE-CATLAIN. — BESSIE BARRIS-CALLE.
27. MOLLIE KING.
28. IRENE VERNON-CASTLE. — Comment on forme des « vedettes ».
29. WILLIAM S. HART.
30. MARY PICKFORD (biographie).
31. PRISCILLA DEAN. — GEORGES BEBAN.
32. SUZANNE GRANDAIS.
33. OLIVE THOMAS. — Le Benjamin des réalisateurs ; PIERRE CARON.
34. EVE FRANCIS.
35. Les meilleurs films de l'année 1920.
36. RENEE BJORLING. — ANDREW F. BRUNELLE.
37. RATTY et ses partenaires.
38. MARCELLE PRADOT (photo). — CHARLES HUTCHISON.
39. Numéro de N° 1920 (1 fr.). — LEON MATHOT (photo) ; vingt pages illustrées.
40. LILLIAN GISH, RICHARD BARTHELMESS, DONALD CRISP.
41. MARY PICKFORD (au travail).
42. TOM MIX (biographie illustrée).
43. VIOLETTE JYL ; JUANITA HANSEN.
44. WALLACE REID (biographie illustrée). — André Antoine.

Demander listes : Cinématographes Baudon Saint-Lo, 345, rue Saint-Martin, Paris. (Tél. : Archives 49-17).

Films pour amateurs, pour location et vente : Lefort-Delon, 43, rue des Petits-Carreaux, Paris.

Central-Union-Cinéma, 105, avenue Parmentier, Paris (XI°).

APPAREILS DE PROJECTION

« Pathé-Kok », Pathé-Enseignement, 67, faubourg Saint-Martin, Paris (X°).

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

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

« Phébus », 43, rue Ferrari, Marseille.

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

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

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

Radiguet et Masiot, 15, boulevard des Filles-du-Calvaire.

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

Vignal, 66, rue de Bondy, Paris (X°).

Mazo, 33, boulevard St-Martin, Paris (3°).

Amateurs, qui voulez tourner ! Vous pouvez Réaliser votre Rêve

La « Nouvelles Stars Film » vient de se constituer pour tourner quatre grands films. Son but est de rechercher et de lancer tous les jeunes talents : amateurs, artistes, qui veulent se faire une situation au Cinéma. Elle fait appel à tous les concours, accepte les personnes de tous âges ainsi que les enfants.

Toutes demandes seront examinées. Ecrire seulement avec photo si possible à l'administrateur de N. S. F., 20, rue des Martyrs, Paris, qui convoquera.

45. FANNIE WARD (biographie illustrée). — Henri Roussel. — David Evremont. — Comment on a tourné les trois marquis.
46. Numéro de PAQUES 1920 (1 fr.). — SUE HAYAKAWA. — « Mon idéal masculin », par huit « stars » ; « Mon idéal féminin », par six « stars » ; Lary Hanson ; Henri Bose ; Henri Roussel. — Pearl White et Douglas Fairbanks (photos). — Où placer votre scénario ?
47. ANDREE BRABANT (biographie illustrée).
48. WILLIAM RUSSELL (biographie illustrée). — Comment on a tourné Le Réve.
49. MARY MILES MINTON (biographie illustrée). — Comment on a tourné Blanche.
50. WILLIAM HART (comment il tourne ses films). — Ce que gagnent les vedettes.
51. PEARL WHITE. — Article sur la Production Triangle 1916-1917.
52. ANDRE NOX (biographie illustrée). — HUGUETTE DUGLOS (biogr. illustr.).
53. MARGARITA FISHER (biogr. illustr.).
54. ADRESSES INTERPRETES FRANÇAIS. — Edouard Mathé. — L'envers du cinéma.
55. ADRESSES INTERPRETES AMERICAINS. — SEVERIN MARSH. — Le marché cinématographique mondial.
56. La revue des films de l'année 1921. — GENEVIEVE FELIX.
57. Ce qu'il faut savoir pour devenir interprète de cinéma. — Adresses interprètes scandinaves, anglais, italiens, russes, allemands.
58. CHARLIE CHAPLIN en Europe. — Pour devenir scénariste. — MAY ALLISON.
59. DOUGLAS FAIRBANKS (biographie illustrée).
60. ALLA NAZIMOVA (au travail).
61. LE GOSSE (The Kid). — Pollyanna.
62. MARCELLE PRADOT. — FERNAND HERRMANN. — Comment on a tourné la Charrrette Fantôme.
63. G. SIGNORET. — Comment on a tourné Les Trois Mousquetaires, en France et en Amérique.
64. 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, 26, 28, 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 (11°).

Nouvelle série ; envoi franco contre 0,70 :

65. 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.
66. BLANCHE MONTEL. — Le mouvement au cinéma ; ses périls. — Jack Warren-Kerrigan. — La prononciation des noms des « stars ».
67. CH. DE ROCHEFORT. — FRANCE DHELLA. — WILLIAM FAVERSHAM. — En quoi le cinéma est un art. — Conseils aux scénaristes débutants.
68. CLAUDE MERELLE. — Comment on a tourné L'Agonie des Aigles. — MABEL HAMILTON. (« Papa-longues-jambes »).
69. GEORGES LANNES ; PAULINE FREDERICK (biographies illustrées).
70. LEON MATHOT. — STEWART ROME. — JANE NOVAK. — La Photogénie.
71. MAE MURRAY. — Trois interprètes de Griffith : Carol Dempster, Ralph Graves et Charles E. Mack. — Le rôle de l'adaptateur.
72. MARY PICKFORD ; sa personnalité. — Los Angeles, centre de la production américaine.
73. EMMY LYNN ; biographie illustrée. — Maurice Lagrenée. — « La Vérité », scénario et « découpage ». — C. Gardner-Sullivan.
74. WALLACE REID ; sa personnalité. — Louise Huff. — Thomas H. INCE. — Anita Loos.
75. Nathalie KOVANKO. — Francella Bilington. — Hobart Bosworth. — Eric Stroheim. — Grace Darmond. — LE CINEMA RUSSE.
76. PEARL WHITE (biographie illustrée). — Gaston Modot. — Comment on a tourné La Terre du Diable.

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

Pierre HENRY, directeur
92, rue de Richelieu, Paris (2°)
Téléphone : Louvre 46.49

CINÉ POUR TOUS

paraît tous les 14 jours, le vendredi

L'ACTIVITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

en FRANCE

La saison cinématographique 1921-22 pouvant, à présent, être considérée comme terminée, examinons ce qu'a été la production française éditée et ce qui sera celle qui est actuellement en cours de réalisation.

On a écoulé cet hiver quantité de films de valeur nettement inférieure, et les ciné-feuilletons ont également abondé. Il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

Il y a eu plusieurs films réellement intéressants et quelques très bonnes productions.

Au nombre des premiers, il faut retenir *El Dorado*, de Marcel L'Herbier, *L'Ombre déchirée*, de Léon Poirier, *Le Sens de la mort*, de Protozanoff, *Le Lys de la Vie*, de Loïc Fuller, *Pièce*, de Louis Delluc, *Le Cœur Magnifique*, de Séverin-Mars ; sans compter les adaptations d'œuvres de Zola, Dumas et autres, dont le succès était assuré par avance.

Un fait est à présent certain ; c'est que seule la production de réelle qualité peut être une « affaire » pour les commerçants du film. Seule elle peut forcer les portes du marché étranger et par conséquent donner un appréciable bénéfice. Le petit film bâclé de moins de cent mille francs, est neuf fois sur dix condamné d'avance à ne pas sortir des 2.000 écrans de ce pays.

Un autre point est également acquis ; c'est que la superproduction est également possible pour nos producteurs. L'exploitation dans une salle du centre de Paris en exclusivité d'abord, jusqu'à épuisement du succès, puis l'édition générale permettent presque d'amortir le coût de la bande, et la vente à l'étranger vient ensuite fournir d'appréciables bénéfices. Voyez le succès de *L'Atlantide* à Paris et partout en France, et la vente consécutive en Amérique, Angleterre, Allemagne, Scandinavie, etc...

Ces résultats acquis, nos producteurs se sont mis à l'ouvrage pour la saison prochaine.

Comme films intéressants, nous aurons, entre autres : *La Femme de Nulle Part*, de Louis Delluc ; *L'Atre*, de Robert

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

Boudrioz ; *Les hommes nouveaux*, de Farrère et Violet ; *Phroso*, de Mercanton, sans compter les adaptations de Jules Mary, Dumas, Ohnet, etc...

Et, comme grandes productions qui seront sans doute exploitées en exclusivité :

Don Juan et Faust, par Marcel L'Herbier ; *Jocelyn*, par Léon Poirier ; *Sarati-le-Terrible*, par Mercanton ; *La Roue*, par Abel Gance ; etc... En outre, on prépare la réalisation de : *Notre-Dame de Paris* (M. L'Herbier) ; *Le Courrier de Lyon* (L. Poirier).

en AMÉRIQUE

La même orientation de la production cinématographique se dessine également en Amérique.

Metro-Film abandonne ses vedettes (Bert Lytell, Viola Dana, etc.) pour se consacrer à la grande production : *Les 4 Cavaliers de l'Apocalypse*, de Blasco-Ibanez ; *Eugénie Grandet*, de Balzac ; *Le Prisonnier de Zenda*, d'Anthony Hope ; et bientôt *Les Travailliers de la mer*, de Victor Hugo, sont les films que Rex Ingram tourne pour cette firme.

Les United Artists produisent moins, mais de plus grands films ; Mary Pickford prépare, après *Le Petit Lord Fauntleroy*, *Tess*, Douglas Fairbanks, après *Le Signe de Zorro* et *Les Trois Mousquetaires*, *Robin Hood* ; Nazimova, *Maison de poupée* et *Salomé* ; Griffith, *Les Orphelines de la tempête* ; de même pour Charles Chaplin et Charles Ray.

Goldwyn s'assure le concours des grands écrivains et réalisateurs américains. Paramount groupe ses étoiles dans de grandes productions et demande une série de scénarios à Blasco-Ibanez, à Rudyard Kipling, etc. Universal prend pour sujets de cinéromans : *Robinson-Crusoe* ; *La Conquête du Far-West* ; *Le Règne de la T. S. F.* Fox continue la série de ses grands films, inaugurée par *La Reine de Saba*, avec *Un Yankee du Connecticut à la cour du roi Arthur*, d'après Mark Twain ; avec *Néron*, avec *Le Comte de Monte-Cristo*, avec *Marie, reine d'Ecosse*.

LEURS DÉBUTS

Bebe Daniels

« Lorsque je me remémore mon premier film, je ne puis m'empêcher de songer que je peux prétendre à une petite place parmi les pionniers du cinéma. Cela se passait, il y a douze ans, alors que j'avais huit ans.

« Je finissais un engagement au Belasco Theatre de Los Angeles, où je jouais *Little Hal*, aux côtés de Lewis Stone, quand je reçus une offre de la Cie Selig.

« Ma santé laissait alors quelque peu à désirer ; ma mère hésita — il faut dire en outre que le cinéma était alors franchement méprisé dans les milieux théâtraux. Pourtant le régisseur conseilla à ma mère de me laisser tenter ma chance devant l'appareil de prise de vues, d'autant que le grand air ne pouvait que me faire du bien ; d'ailleurs, ajouta-t-il, personne ne saurait que je m'abaissais à « faire du cinéma »...

« Mon premier film fut une histoire de la guerre de Sécession : *l'Ennemi Commun*, dont le regrettable Francis Boggs dirigea la réalisation. Tout au cinéma était nouveau pour moi ; j'aimai donc vite mon nouveau métier et parus dans une infinité de petits films de tous genres, principalement des scènes du Far-West. Je ne devais d'ailleurs plus quitter le cinéma par la suite. »



LITERIE
La Meilleure



FABRIQUE de MATELAS, SOMMIERS
DIVANS-LITS et LITS DE REPOS
VENTE DIRECTE — PRIX TRÈS AVANTAGEUX
20, rue St-Nicolas (Faub. Saint-Antoine) PARIS
MAISON DE CONFIANCE

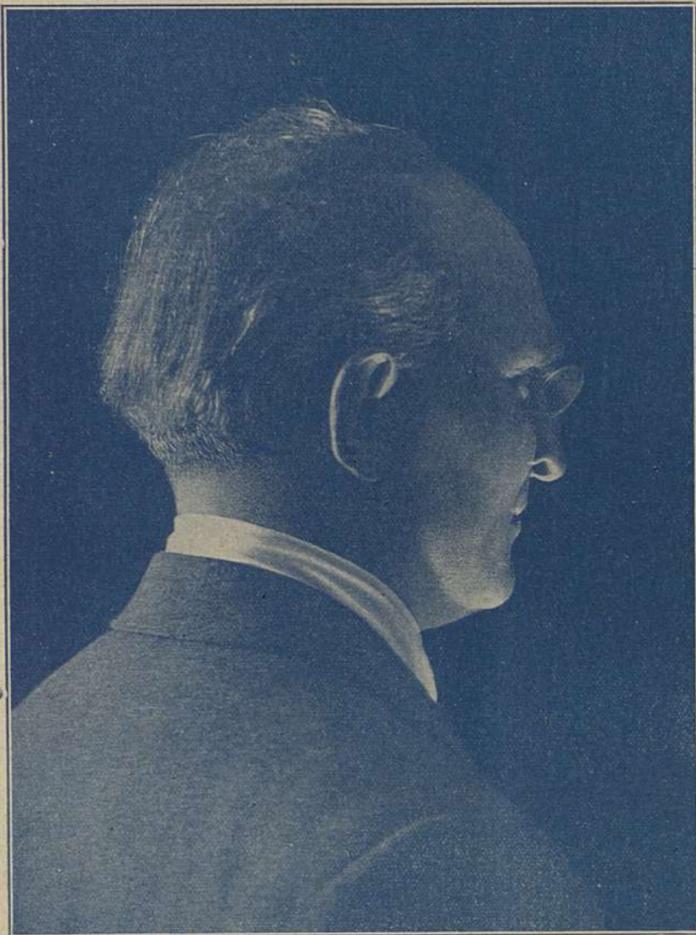


Photo Gaston Brun

ROBERT BOUDRIOZ

En parlant de Robert Boudrioz c'est à la fois d'un auteur et d'un réalisateur que nous entretenons nos lecteurs.

Né à Versailles en 1887, Robert Boudrioz, fit ensuite ses études au lycée de Bourges. Le journalisme l'attira tout de suite et longtemps il collabora à *Mon Dimanche*, à *la Petite Gironde*, à *Nos Loisirs*, au *Rire*, à *Fantasio* et même à une revue essentiellement féminine. Pour les cabarets artistiques de Montmartre il composa aussi quantité de chansons, de monologues, de scènes de revues et — premier pas vers le cinéma — de pièces d'ombres, comme c'était alors la vogue.

Dès 1907, Robert Boudrioz, s'intéressait au cinéma et fit accepter par Pathé un premier scénario.

Jusqu'en 1914, R. Boudrioz se consacra de plus en plus à la composition de scénarios, que les compagnies Lux, Eclipse, Eclair, etc., lui achetèrent au prix, fort honorable pour l'époque, de vingt à trente francs pièce ! Il faut dire que les grands drames, à cette époque ne dépassaient pas deux ou trois parties, soit la moitié du métrage actuel. C'est dire que R. Boudrioz a ainsi à son actif quelque chose comme trois cents scénarios. Collaborateur de l'A.C.A.D., qui produisait avant-guerre pour l'Eclair, Robert Boudrioz composa le premier scénario de Maurice Tourneur : *les Ruses de l'Amour*. Quantité d'autres films tournés alors pour la même firme par un autre metteur en scène lui aussi passé depuis lors à l'Amérique, Emile Chautard, sont dus à la plume de Boudrioz.

Eloigné du cinéma pendant trois ans, Robert Boudrioz, quand il est rendu à la vie civile, en 1917, reprend sa place à la Cie Eclair et met bientôt lui-même en scène, avec le concours de J. de Féraudy, un scénario dont il est l'auteur : *l'Après lutte* ; l'interprétation comprenait les noms de Renée Sylvaire, Lagrenée, Marnay et J. de Féraudy.

Ensuite : il réalisa seul un autre de ses scénarios : *La Distance*, avec l'interprétation de Renée Sylvaire, Lagrenée, Nu-

més, Dalleu, Mme Duriez, etc. En 1918, c'est : *Un soir*, avec Dalleu, Germaine Soudane, Pierre Sailhan et le regretté Marc Gérard, pour interprètes.

Au Film d'Art, en 1918, Robert Boudrioz tourne *Zon*, avec Jane Danjou, Jacques de Féraudy, Mme Jalabert et Maurice Lagrenée.

En 1920, Boudrioz passe aux Films Abel Gance, pour lesquels il tourne un scénario qu'il adapte d'une donnée fournie spécialement pour le cinéma par l'un des « espoirs » de la jeune littérature, Alexandre Arnoux. Ce film, tourné avec le concours, pour l'interprétation, de Jacques de Féraudy, René Donnis, Schutz et de deux nouveaux venus à l'écran, Renée Tandil et Charles Vanel, s'intitule d'abord *la Chevauchée Nocturne*, puis *Au creux des Sillons* ; mais ce dernier titre étant également celui d'un roman paru il y a quelques années, c'est en définitive *l'Atre* que se nommera ce film, que son réalisateur considère jusqu'à nouvel ordre, comme sa meilleure œuvre.

L'an dernier, pour les Films Ermolieff, R. Boudrioz a réalisé un autre scénario dont il est l'auteur : *Tempêtes*, qui vient d'être édité par Pathé-Consortium-Cinéma, après bien des démêlés avec la censure, qui a exigé la suppression de certaines scènes trop dramatiques, au gré de ces messieurs, et la transformation d'un personnage de juge en avocat.

C'est l'une des bizarreries de l'édition cinématographique, chose fréquente d'ailleurs quand il s'agit d'un film de Pathé-Consortium, que l'avant-dernier film d'un réalisateur soit édité après le tout dernier. En même temps que *l'Atre*, qui sans doute paraîtra cet automne, nous verrons *Le Petit Poucet*, fragment qui faisait primitivement partie de *l'Atre*, mais qui, considéré comme faisant inutilement longueur, sera édité séparément. On y verra Martinelli en ogre, Christiane Delval en ogresse et la minuscule Lily Fairlie en Petit Poucet.

Robert Boudrioz n'a pas eu l'occasion jusqu'à présent de tourner beaucoup de films ni de bien considérables ; les moyens dont il a disposé, sauf peut-être pour *l'Atre*, ne lui ont d'ailleurs en rien facilité la tâche. Et pourtant la production française compte en lui l'une de ses personnalités les plus intéressantes.

R. Boudrioz, au contraire de tant d'autres, sait admirer l'œuvre d'autrui quand elle le mérite. En ce qui concerne principalement le scénario, il ne se fait pas faute de déclarer à qui veut l'entendre que pour lui, les admirables films Ince-Triangle tels que : *Pour sauver sa race*, *Un lâche*, *Les Corsaires*, *Châtiment*, etc., ont été pour lui en 1917, la révélation du cinéma et que le premier scénariste du monde est l'auteur de la plupart d'entre eux : C. Gardner-Sullivan. A son exemple, R. Boudrioz s'est tourné vers le film d'idées ; *la Distance* et *l'Après lutte*, en dépit de leur exécution modeste, sont

parmi, les plus intéressantes thèses visuelles qu'on ait réalisées en France.

A la même veine appartiennent deux scénarios que compte tourner bientôt leur auteur : *Les louves* et *La Chiourme*. Mais en l'état actuel de la production, il est bien difficile de convaincre un éditeur que des scénarios conçus pour le cinéma et qui ne se bornent pas à exposer une suite d'événements d'un intérêt plus ou moins palpitant sont préférables

à des adaptations d'œuvres plus ou moins vétustes ou à des longs rubans de romans-feuilletons à débiter en douze tranches.

D'ailleurs, même quand on a réussi à faire adopter le point de vue du bon sens, on n'a pas livré la dernière bataille ; ainsi, pour citer un fait précis, *Tempêtes*, après avoir été amputé par la censure, a été, sans que R. Boudrioz eût été consulté, tripatouillé par les soins de

Pathé-Consortium, désireux de rabaisser ce film au très modeste niveau habituel. Ainsi le rythme du montage imprimé à l'ensemble de la bande par son auteur a été brisé en maint endroit par d'imbéciles coupures, tandis que le nombre des sous-titres fut porté à 120 — et quels titres ! — alors que Robert Boudrioz, lui, n'en avait primitivement mis que 45, dont le plus long n'avait que sept mots !

SCÉNARISTES



Marion Fairfax

Les noms de réalisateurs de films ne sont guère connus du public ; ceux des scénaristes encore moins. Aussi y a-t-il de fortes chances pour qu'un tout petit nombre d'entre nos lecteurs seulement sache qui est au juste Marion Fairfax.

Marion Fairfax est l'une des premières scénaristes écrivant directement pour l'écran de la cinégraphie américaine. Attachée à la Cie Paramount depuis 1915, elle a adapté quantité de romans et de pièces de théâtre à l'écran et ses scénarios, réalisés soit par Cecil et William de Mille, soit par Maurice Tourneur, soit par Marshall Neilan, soit par George Melford, ont eu pour interprètes des « stars » telles que Mary Pickford, Sessue Hayakawa, Georges Beban, Pauline Frederick, Wallace Reid, etc...

Parmi ses scénarios composés directement pour l'écran il faut citer en particulier *Piffle le clown*, qui, tourné en 1916 par Victor Moore, parut en France l'an dernier ; et surtout ceux que, depuis 1919, après qu'elle eut quitté la Cie Paramount, elle a composés pour Marshall Neilan : *Grain de Son (Dinty)* ; *Go and get it*, etc., d'autres encore que nous verrons sans doute l'hiver prochain. Pour Mary Pickford, Marion Fairfax a composé plus récemment *Par l'entrée de service* qui a le double mérite de convenir à la fois aux moyens d'expression du cinéma et au « genre » dans lequel excelle Mary Pickford.

Depuis un an Marion Fairfax a constitué sa propre firme et, devenue auteur-réalisateur, a produit un premier film *The lying truth*, dans lequel elle a pu enfin donner toute sa mesure.

L'histoire de la carrière de Marion Fairfax vaut d'être contée. Née à Richmond, dans l'Etat de Virginie, elle fut élevée dans la capitale intellectuelle des Etats-Unis, à Boston. Des amis communs l'ayant un jour présentée au grand homme de théâtre américain, Charles Frohman, Marion dut au bienveillant appui de ce dernier de débiter peu après dans l'une des productions qu'il monta à Chicago, où les parents de la jeune fille s'étaient établis depuis plusieurs années. Ces derniers ne firent pas grande résistance à Marion ; d'ailleurs elle parvint rapidement à une certaine notoriété dans l'emploi d'ingénue et les années s'écoulèrent paisiblement par la suite pour elle et l'acteur Tully Marshall qu'elle avait épousé.

Mais l'actrice devait bientôt à la suite d'une circonstance fortuite, faire place en Marion Fairfax à l'écrivain. En plein succès, alors qu'elle atteignait à peine la trentaine, son état de santé étant devenu précaire, éloigna l'artiste de la scène. C'est alors qu'elle s'essaya à composer diverses petites pièces.

En 1914, Marion Fairfax s'était fait un nom comme dramaturge et avait connu le succès à la fois artistique et financier avec *The Builders*, *The Talker*, *A modern girl*, etc... C'est alors que les frères De Mille, transfuges eux aussi du théâtre, décidèrent Marion Fairfax à venir en Californie adapter et composer les scénarios des films qu'ils tournaient pour la Cie Paramount.

Ce que sont les opinions de Marion Fairfax sur la question qu'elle est bien qualifiée pour traiter, celle des scénarios cinématographiques, nous le savons et par ses compositions et par ce qu'elle en dit elle-même :

« Tout naturellement je penche pour la comédie dramatique, plutôt que pour le drame noir ; il y a autour de nous tant de choses amusantes, si profondes que soient parfois les émotions qui nous secouent. Prenez une histoire simple et attachante qui comporte un conflit et une crise, traitez-la avec sincérité, vous attachant aux points émouvants, et aussi, de temps à autre, pour les mettre mieux en valeur par la loi du contraste, aux points humoristiques qui ne manquent jamais pour qui sait observer. Ainsi vous aurez un scénario digne d'intéresser le public.

« Chaque existence présente de l'intérêt et renferme une histoire, peu importe si elle paraît très fermée ou toute unie ; en usant judicieusement de votre imagination vous pouvez en tirer un épisode dramatique intéressant, quitte à la parer çà et là du piment d'un trait émouvant ou drôle. »

« La vie ne finit jamais ; elle s'écoule sans cesse. C'est pourquoi je ne comprends pas l'usage de dénouements malheureux à moins que la nature même de l'anecdote narrée n'implique ce genre de dénouement. Les humains aspirent à la récompense finale et au bonheur bien plus qu'au châtiment et aux larmes, comme somme de leurs efforts. »



Photo Choumoff

I. Mosjoukine

Déjà apprécié par le public français dans plusieurs bons films, Mosjoukine est l'un des artistes russes les plus connus en France. En Russie, jusqu'au moment où il dut quitter ce pays, il était considéré comme le plus grand artiste de l'écran.

C'est à Penza, en Russie, qu'Ivan Mosjoukine est né le 26 septembre 1889. Appartenant à une famille d'artistes — son frère aîné était artiste lyrique — le jeune Ivan put suivre sans contrainte le penchant qu'il se sentait pour les choses de la scène et dès dix-neuf ans, ses études à l'Université de Moscou terminées, il débutait en province, avec une troupe en tournée.

De 1908 à 1911 c'est pour lui la rude période de formation où l'on travaille dur et dans des conditions financières et matérielles peu favorables. Mais sa persévérance lui vaut d'être remarqué par un impresario moscovite et, fin 1911, il joue pour la première fois devant le public de choix du grand centre artistique russe qu'est Moscou.

Jusqu'en 1918 il paraît, au Théâtre Dramatique, dans les grands rôles du répertoire moderne, Bataille, Bernstein, Wilde, Tchekoff, et même Rostand dont il joue avec un succès considérable *les Romanesques* et *L'Aiglon*. Le répertoire moliéresque, shakespearien et ibsénien qui fournit également des rôles qui le font vite considérer non seulement comme le grand acteur russe, mais aussi comme l'un des grands acteurs modernes.

Dès 1911, époque à laquelle il avait commencé à jouer à Moscou, Ivan Mosjoukine avait débuté devant l'appareil de prise de vues. Des soixante petits « grands drames » qu'il tourna jusqu'en 1915 il préfère ne point parler car on sait qu'en ce temps-là le cinéma était un commerce et non un art.

Pourtant il faut mentionner une première tentative d'adaptation d'œuvre littéraire, *la Sonate à Kreutzer*, de Léon Tolstoï, tournée pour la Cie Tchardinian.

Avec la Cie Khanjoukoff, Ivan Mosjoukine, en 1915 et 16, tourne déjà des bandes qui, si elles ne sont point des chefs-d'œuvre sont tout au moins avouables. Et depuis 1917, les choses se modifient heureusement avec son engagement à la Compagnie Ermolieff, à qui la cinégraphie russe doit ses plus belles réalisations.

Avec M. Protozanoff pour metteur en scène, Ivan Mosjoukine a tourné pour cette firme : *Le Carillonneur muet* (édité en France par Gaumont), *La Dame de Pique*, d'après Pouchkine (édité en France par Gaumont), *Nicolas Stavrogine*, d'après Dostoïevsky, et surtout l'admirable *Père Serge*, d'après Léon Tolstoï, qui est probablement la meilleure création de Mosjoukine en même temps que le chef-d'œuvre de la production russe.

Fin 1918, quand en Russie les événements commencèrent à prendre mauvaise tournure, la Cie Ermolieff, qui avait depuis quelque temps décidé Ivan Mosjoukine à abandonner la scène pour se consacrer exclusivement à l'écran, alla produire en Crimée, à Yalta.

Bientôt après — on eut à peine le temps d'y réaliser quatre films — J. Ermolieff et ses collaborateurs quittaient Yalta devant l'invasion bolchevik et arrivaient à Paris en 1920.

Ins'allée à Montreuil-sous-Bois dans les anciens studios Pathé, la Cie Ermolieff tourne bientôt à nouveau. Avec M. Protozanoff pour réalisateur, Ivan Mosjoukine paraît dans les principaux rôles d'une série de films que Pathé-Consortium-Cinéma a éditée : d'abord *L'angoissante aventure*, avec Mme Lissenko et M. Colas ; puis *Justice d'abord*, avec Mme Lissenko.

Tout en restant l'interprète principal I. Mosjoukine fait ensuite, avec *L'Enfant du Carnaval*, ses débuts d'auteur-réalisateur.

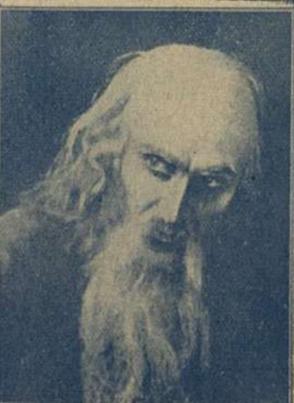
Tempêtes, de Robert Boudrioz, a été tourné ensuite, en compagnie de Mme Lissenko et Charles Vainel et vient d'être édité à Paris.

dans

LE PÈRE SERGE,

de Léon
Tolstoï,

où il incarne
le personnage principal
dans les phases
successives
de sa vie.



Immobilisé ensuite quelques mois par la fièvre typhoïde, Ivan Mosjoukine est revenu aux studios Ermolieff pour tourner son premier ciné-roman. C'est *la Maison du Mystère*, de Jules Mary, réalisé avec un soin rare, dans un tel genre, par M. Volkoff.

Ensuite, Mosjoukine répétera l'expérience qui lui a si bien réussi avec *L'Enfant du Carnaval* et, dans un film qui sera son œuvre tout entière, il se propose de faire alterner l'émotion

et la gaieté, comme Chaplin l'a fait de façon inoubliable dans *Le Gosse*.

Plus tard, Mosjoukine s'essayera dans un tout autre genre, celui du film d'aventures historiques. C'est *Gori le Pirate*, d'André Lichtenberger, dont l'action se déroule vous le règne de Louis XIII, qui fournira, tout au long de ses trois époques, au grand artiste, l'occasion d'intéresser le public d'une façon assez différente.

APRÈS L'ÉCRAN

LE MIRACLE (Paramount)

Toutes les fois qu'on émet une opinion sur la valeur d'un film on doit se placer au double point de vue de la composition dramatique et de la réalisation visuelle.

En tant qu'œuvre dramatique, *Le Miracle* est avant tout la démonstration d'une thèse, qui veut que l'influence du milieu où ils vivent est toute-puissante sur les humains ; ainsi, tirés des bas-fonds où ils vivaient une existence crapuleuse, quatre être sans moralité subiront, au contact de la grande âme d'un patriarche l'influence salutaire qui modifiera leur conduite du tout au tout.

L'idée est belle ; mais, tirant franchement au sermon, elle est certainement moins faite pour plaire en France qu'en Amérique.

La réalisation que le regretté George Loane Tucker a fait du *Miracle* est fort intéressante, mais inégale.

Les deux premières parties, celles qui se déroulent dans les bas-fonds, et à l'arrivée au village, sont celles qui contiennent le plus d'action. Ce sont aussi les plus réussies ; on y trouve un pittoresque, une observation, une vie réellement remarquables.

Les quatre parties qui suivent montrent l'influence salutaire du patriarche et du site sur les mentalités plus que douteuses et, même en traduisant par de l'action les lentes phases de leur conversion, l'adaptateur et le réalisateur ont eu bien de la peine à intéresser, surtout après un si brillant début.

L'interprétation est tout à fait remarquable avec Betty Compson et Lou Chaney ; mais j'aime moins le jeu peu sincère de Thomas Meighan, qui semble toujours songer que des admiratrices vont le contempler à l'écran — et cela est surtout sensible

dans les dernières parties du film, où son rôle devient particulièrement complexe.

LE DOCTEUR JEKYLL ET MR HYDE (Paramount)

Tout comme *Le Miracle*, d'ailleurs, voilà un film qui eut beaucoup gagné à arriver plus tôt en France. Tourné en 1919, deux ans avant *Crigari*, il paraît ici plusieurs mois après ce film.

Tiré du symbolique roman de R. L. Stevenson, *Jekyll* montre, ainsi qu'on a pu le voir par le résumé publié dans notre dernier numéro, l'envahissement progressif du mal et ses terribles ravages sur une âme auparavant droite et saine.

Même si l'adaptation avait été mieux faite, les intentions de l'auteur n'auraient encore été traduites qu'incomplètement à l'écran, car *Jekyll* ne se prête que peu à la traduction en images.

Visuellement parlant, le film, comme J. Robertson l'a réalisé, est une fort belle suite d'images bien composées, bien éclairées, bien photographiées, mais il manque à l'ensemble une chose dont la nécessité se fait pourtant terriblement sentir : ce film manque totalement de rythme.

Par le montage des bouts de pellicule on pouvait communiquer au spectateur l'impression d'angoisse d'instant en instant plus grande devant la déchéance croissante de Jekyll. Or, ce sentiment d'angoisse nul ne le ressent devant la bande, montée comme elle l'est. Il faut dire, en outre, que le grand nombre de sous-titres trop longs n'est pas non plus pour arranger les choses.

L'incarnation de Jekyll-Hyde par John Barrymore, beau garçon et grand acteur, est tout à fait remarquable. On ne peut nier qu'il s'y mon-

tre souvent « théâtre », mais le personnage le supporte, et l'exige même. Il faut aussi distinguer, dans le reste de la distribution, Nita Naldi, excellente dans le personnage de la danseuse, et aussi plusieurs types des bas-fonds londoniens campés avec beaucoup de pittoresque et de vie.

SA MAJESTE DOUGLAS (United Artists)

On ne juge pas un film de Douglas Fairbanks comme on juge les autres films.

Dans la plupart des films, on cherche à démêler les divers éléments constitutifs et à en apprécier les mérites respectifs. Les films de Douglas, eux, sont avant tout la manifestation d'une personnalité. Aussi cherche-t-on, pour les apprécier, à déterminer, si, à travers, la trame plus ou moins fantaisiste du scénario, cette personnalité se manifeste dans toute sa plénitude. En un mot on demande avant tout à ses films de nous montrer un Douglas Fairbanks aussi « Doug » que possible.

Bien que *Sa Majesté Douglas* rappelle un peu, quant à la donnée du scénario, deux anciens films du même, *L'Américain* et *Douglas dans la lune*, et aussi le roman plusieurs fois mis en images d'Anthony Hope : *Le Prisonnier de Zenda*, ce nouveau (relativement, puisqu'il en a tourné cinq autres depuis) film de Douglas Fairbanks semble suffisamment nouveau.

N'attendez pas de moi que je raconte les péripéties de l'intrigue ni que j'énumère les nombreuses trouvailles humoristico-acrobatiques auxquelles se livre l'archi-vivant Douglas. Je ne puis que vous conseiller d'aller passer un bon moment en allant voir *Sa Majesté Douglas*.

P. H.

ce que l'on reproche aux

mauvais films

Bien souvent le gros public admire des films qui ne sont pas du vrai cinéma, des films où rien, sinon parfois leur facture populaire, la réclame dont ils sont l'objet, ne semble susceptible d'attirer l'attention. Ce public-là, soutenu par des journaux qui flattent son goût pour avoir un plus gros tirage, ne croit pas à la bonne foi de ceux qui le critiquent ; il s'imagine que c'est pour ne pas admirer ce que tout le monde admire, pour avoir l'air de s'y connaître mieux que les autres, par snobisme, que l'on vitupère contre ce qu'il aime ; par goût d'exotisme, aussi, puisqu'il se trouve, hélas ! que c'est surtout sur les films français que portent les critiques. Certains y voient même un acte antifrançais qui cause un grand tort à la production nationale. Ce n'est pourtant pas en flattant toujours nos films, et cela a été dit et redit, que l'on fera progresser le cinéma français ; c'est en critiquant les mauvais, les médiocres, en admirant à bon escient et en encourageant alors avec enthousiasme.

Mais il y a autre chose : le public ne porte guère attention aux critiques de ceux qu'il prend pour des snobs ; il s'imagine que c'est moins ce qu'il admire que le goût populaire lui-même, le peuple, que l'on dédaigne. Essayons de dissiper ce malentendu ; essayons de montrer ce que l'on reproche à des films tels que *Parisette*, *l'Empereur des Pauvres*, *les Trois Mousquetaires*, qui sont d'ailleurs très loin d'être les plus mauvais, mais sont peut-être ceux où l'on s'engage le plus avant, par parti-pris, dans des voies contraires au vrai cinéma. Dans un autre article, nous étudierons ce qu'il faut aimer dans les bons films, et nous essaierons de faire comprendre que, si l'on admire les suédois ou Marcel L'Herbier, ce n'est pas toujours par snobisme.

On peut diviser en deux catégories les défauts qui régnent sur les mauvais films : ceux que le cinéaste glisse par inattention, qu'il introduit parce que lui-même il n'en sent pas le ridicule, ou parce qu'il croit que le public ne les remarquera pas ; d'autre part les erreurs provenant d'une fausse compréhension du cinéma, erreurs qu'il ne pense pas à éviter puisqu'il ne les considère pas comme des fautes.

Le génie propre du cinéma est de montrer directement et, par là, de suggérer, de raconter vivement la vie. L'écran nous le restitue telle que nous la voyons ; des gens y agissent ; ils doivent agir sur l'écran comme ils le feraient dans la vie, dans des circonstances semblables. Il faut que tout ce que l'on nous montre soit ce que l'on verrait si la donnée du scénario existait dans la réalité ; il faut que, même dans une histoire fantastique, dans un conte de fées, dans un scénario invraisemblable, les personnages n'agissent pas fausement. Vous tous qui admirez *les Trois Mousquetaires*, vous êtes de mon avis : vous aimez voir le naturel dans l'action ; et si vous êtes émus par des scènes qui sonnent faux, c'est

que vous ne trouvez pas qu'elles sonnent faux, c'est qu'il vous semble qu'elles sont vraies, vivantes ; sinon, vous ne seriez pas émus. La seule différence entre ceux qui aiment les Feuillade, *l'Empereur des Pauvres*, *les Trois Mousquetaires* et ceux qui les attaquent, est que les uns trouvent que les scènes en sont justes, vraies, tandis que les autres les trouvent fausses et, par là, sont incapables d'en être émus. Cela est une question avec laquelle l'intelligence, l'instruction n'ont rien à voir, cela dépend du sens de la vue, qui doit dominer chez un cinéaste comme chez un vrai cinéophile. Tous les gens intelligents n'ont pas cette intelligence de la vue. Ce sens plus ou moins éduqué, permet de remarquer, de se souvenir beaucoup, et, quand on est devant l'écran, de comparer avec ses souvenirs, de se rendre compte qu'un détail est faux, que tel costume qui veut être de telle époque, de tel pays est grotesque, que l'on voit qu'il n'a pas été fait pour celui qui le porte ou qu'il a été mal fait, que tel acteur est mal grimé, que telle chevelure, telles moustaches sont postiches. On ne peut pas être ému quand on voit une héroïne à la perruque trop blonde, trop bouclée, aux yeux trop noircis, qui veut paraître avoir 18 ans quand elle en porte 30, qui lève sans cesse les yeux au ciel, qui pousse à tout propos de gros soupirs, ce qu'elle ne ferait pas dans la vie. Comment penserais-je à ce qui Patriste quand il est visible qu'elle-même n'y pense pas. Vous, cela vous émeut parce que votre vue ne se rappelle pas comment nous apparaissent ceux qui sont véritablement attristés, parce qu'elle n'a pas saisi les petits détails qui détruisent l'atmosphère. Il n'y a qu'au cinéma que l'on voit des gens ouvrir une porte, la refermer, marcher et venir sans presque prendre de précautions auprès de quelqu'un qui n'a rien entendu ! Ce n'est qu'au cinéma que l'on voit prier les yeux au ciel, les mains parfaitement jointes ! Croyez-vous que dans *Tentation*, je puisse être ému par une scène qui se passe dans la cuisine d'un ménage d'ouvriers, cuisine dont le décor fausement lambrissé et mouluré servait la veille à représenter un salon ? Détails mesquins que tout cela, direz-vous ? Non, car de voir un costume porté sans aisance, suffit pour m'apprendre que l'on ne me montre pas la vérité, pour m'empêcher de sentir ce que je devais sentir ; non, car ces détails semés un peu partout, portés tout le long du film sur la personne des acteurs, sur les décors, sabotent la meilleure œuvre et m'empêchent d'être ému. Que me reste-t-il alors ? Rien. Quant à ceux qui rien ne

choque, ils sont émus par le film comme nous le serions nous-mêmes si nous trouvions ces détails justes.

A côté de ces défauts, il y a les erreurs résultant d'une fausse compréhension du cinéma.

Le cinéma ne serait pas un art s'il se contentait de photographier de loin, comme on le faisait avant la guerre, sans jamais changer l'appareil de place. Je me souviens d'une scène d'un ciné-roman danois, *le Fiancé du Maharadjah*, où un prince hindou, pour faire une agréable surprise à celle qu'il aimait, envoyait ses serviteurs remplir sa chambre de fleurs. La vue était prise du fond de la pièce, d'où l'appareil ne devait pas bouger ; on voyait un hindou surgir de la fenêtre ; il lançait une corde par laquelle montaient l'un après l'autre, 3 ou 4 de ses camarades ; puis, il tirait un panier de fleurs. Et tout cela posément, sans nous faire grâce d'aucun détail ; ils répandaient partout ces fleurs, les arrangeant avec soin ; puis leur besogne finie, ils repartaient comme ils étaient venus et cela ne s'arrêta que quand le dernier eut disparu. Jugez de l'impression de longueur, de l'ennui qui se dégage d'une telle scène. Si j'expose cet exemple mauvais et ennuyeux jusqu'à l'évidence c'est pour mieux faire sentir certains défauts semblables, mais moins choquants, que l'on rencontre souvent ; cet exemple aura donné le sens général de la question.

D'autres scènes aussi monotones se trouvent fréquemment, mais on en perçoit moins la longueur, car elles sont coupées de sous-titres : en particulier les conversations, surtout celles dont sont infestés les Feuillade ; je prends un exemple, dans le dernier épisode de *Parisette* que j'ai vu, le IX^e ; Biscot fuit le Family House, se cache et appréhende le père Lapusse qui en sort aussi ; puis ils marchent, conversant tous deux ; l'appareil les précède, on ne voit qu'eux et le sol poussiéreux qu'ils foulent ; cette scène de deux personnages gesticulants, d'un intérêt absolument nul, est interrompue une dizaine de fois pour montrer par un sous-titre ce qu'ils disent. Cela atteint au grotesque. Et, jusqu'à la fin de l'épisode, les conversations se succèdent ainsi. Cela est-il de l'art, du cinéma ? Autant lire le ciné-roman dans le feuilleton. Tout cela vient de ce que le scénario a été composé comme s'il devait servir de thème à une pièce de théâtre, à un roman, qui, eux, ne peuvent raconter que par des mots ; le cinéma, au contraire, doit ne s'exprimer qu'avec des images ; il faut faire un scénario en pensant qu'il sera mis à l'écran ; il est étonnant qu'il faille dire cette vérité. Les sous-titres sont contraires au cinéma ; les films qui en sont encombrés disent deux fois la même chose, une fois par le texte, une fois par l'image ; et le texte étouffe l'image. Toute cette question très importante ici, a été du reste étudiée dans mon dernier article.

Un des principaux reproches que l'on

adresse à l'interprétation est d'être trop souvent théâtrale ; n'étudions que ce défaut, il y en a d'autres et de nombreux, mais venant plutôt du manque de talent des acteurs que d'une fausse compréhension du cinéma : ne prenons qu'un exemple typique de la différence du jeu au théâtre et au cinéma : au théâtre l'acteur, vu d'assez loin et noyé dans l'immense décor, doit exagérer sa mimique, ses gestes ; au cinéma, au contraire, le plus petit détail étant grossi sur l'écran, ce n'est qu'avec des nuances que l'acteur doit jouer ; sinon, il arriverait aux résultats de De

Max, de Biscot qui grimacent sensiblement parce qu'ils n'ont pas modifié leur jeu ; Biscot de plus grimace fausement, mais cela est une autre histoire. Etre acteur de théâtre ou de cinéma, sont deux choses absolument différentes, peut-être même opposées, puisque d'un côté il faut jouer et de l'autre il suffit de vivre.

On voit bien que ce n'est pas le côté mélodramatique, romanesque d'une œuvre que l'on critique, que ce ne sont pas les aventures des *Trois Mousquetaires*, que

c'est leur forme. Ce que l'on critique c'est tout ce qui retarde le cinéma, lui fait prendre un mauvais chemin, c'est tout ce qui empêche d'être ému, ou qui émeut par des moyens étrangers à cet art. En résumé, on n'est ému, au cinéma, que par la seule vérité, vérité de l'action, vérité de l'ambiance. Beaucoup trouvent que tout ce qu'on leur présente sur l'écran est de la vérité, parce qu'ils ne voient pas ce qui montre que ce n'en est pas ; mais ils devraient comprendre que d'autres le voient qui ne peuvent pas être émus, puisqu'ils n'y trouvent pas de la vérité.

Pierre PORTE.

surimpressions



André Dahl n'écrit-il pas, avec beaucoup et même trop de fantaisie, qu'à une prochaine exposition du cinéma, on pourra voir, affichée en un tableau de très vastes dimensions, la liste complète des femmes divorcées de Chaplin.

Pour être complète, il suffira que la liste comprenne un seul et unique nom. Et nous comprenons à présent pourquoi André Dahl est co-directeur du Théâtre des Deux-Anes...

leurs sourires

Sandra Milovanoff. — Pourquoi cet air de chien battu ?

Douglas. — N'est-ce pas, mon vieux ?

Mary. — Du printemps..., des fleurs..., de la gaieté... Banal, peut-être. Oui, mais la banalité du sourire

idéal évocateur de printemps, de fleurs, de gaieté, que l'on décrit toujours et que l'on ne voit jamais.

Aimé Simon-Girard. — Il a dû le trouver tout fabriqué dans un manuel du parfait acteur, et chaque fois qu'il doit sourire, il ne pense qu'à s'en approcher, et a l'air de demander à son metteur en scène si ça va bien, cette fois ! Ne pensant jamais qu'à cela, il oublie pourquoi il sourit... et voilà pourquoi son sourire est toujours le même.

Léon Mathot. — Dédaigneusement, du bout des lèvres. Cela vient-il de lui ou de ses rôles ?

Bessie Love. — Timidité...

Wally Reid. — Sourire ?... Mais n'est-ce pas la seule raison d'être de la vie ?...

Marcelle Pradot. — La statue grecque a souri !... Venez voir le prodige... car son sourire est digne d'elle !

William Hart. — Il ne sourit que quand il est ému et il sent tellement ce qui émeut que des larmes lui montent aux yeux.

Biscot. — « Plissons le front... élargissons la bouche... clignons des yeux... non, il vaudrait peut-être mieux les écarquiller... et prendre un air un peu plus niais... Ça doit y être comme ça !... Ah ! tiens, je ne pensais plus que je souriais de voir la joie de Parisette... »

Fatty. — Je viens de boire un de ces bocks...

Chaplin. — Au fait, l'ai-je jamais vu sourire. Tout au plus, l'ai-je vu étouffer dans sa main un rire naissant. Vous trouvez cela bizarre pour l'as des comiques ?... Moi, non ; car on ne rit pas de voir rire quelqu'un, on rit aux dépens de quelqu'un, qui lui, ne rit pas.

Lillian Gish. — Imperceptiblement... Serait-elle lasse de la vie ?...

Mary Miles Minter. — On lui a dit un jour : « Comme vous êtes gentille comme ça ! » Et depuis, il suffit qu'elle pense à cela — et elle y pense tout le temps — pour qu'elle se mette à sourire.

P. P.

le personnage



de "Charlot"

Connue et aimée depuis plus de cinq ans partout où il existe des salles de cinéma, la personnalité du Charlot de Charles Chaplin n'a été prise en considération et admirée par les beaux esprits et les snobs que depuis relativement peu de temps; à ces derniers il a fallu *Le Gosse* pour comprendre le personnage naguère dédaigné de Charlot et pour admirer son créateur.

Bien des gens ont ri aux avatars de Charlot et ont admiré les brillantes qualités d'extériorisation de l'artiste, mais peu l'ont compris comme cela eut été souhaitable.

Chaplin l'a déclaré lui-même, toute sa science vient de l'observation, de la compréhension de l'humanité et de ses instincts.

Chacun connaît quels pénibles dé buts eut Chaplin, et combien il apprit à la rude école de la vie.

À la création du personnage qu'il a incarné toute cette connaissance de l'homme a participé; aussi est-ce bien le personnage même de « Charlot » plutôt que la suite d'événements auxquels il se trouve mêlé, qui importe.

Le personnage de « Charlot » correspond parfaitement à l'époque à laquelle nous vivons et sur lui se concentrent toutes les impulsions humo-

ristiques que chacun de nous peut sentir.

Voyons un peu, sommairement,

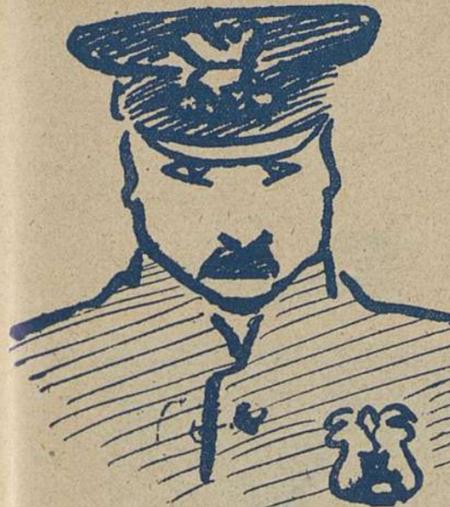


quelles sont les principales conditions de la vie actuelle.

D'abord, nous vivons à une époque où règne une précision quasi-mathématique sur la majorité de nos actes. Il est donc tout naturel que pour nous recréer nous cherchions à contre-balancer cette monotone condition par les fantaisies les plus extravagantes. Et le « Charlot » de Ch. Chaplin se présente à nous dans de telles conditions et agit comme nous voudrions pouvoir ou savoir agir. Pendant une heure, de temps à autre, nous pouvons vivre avec lui une existence délicieusement débridée avec laquelle nous nous identifions.

D'autre part, nous vivons à une époque où les usages régissent tous nos actes, et où sont également toutes puissantes les conventions, les lois de la bonne éducation physique et mentale. En Charlot, nous trouvons l'être qui ne cesse d'en faire à sa tête, de mettre « les pieds dans le plat » physiquement et mentalement; et de le voir faire cela, nous nous trouvons soulagés des petites révoltes que nous avons senties gronder en nous-mêmes si souvent.

Ce que Charlot fait, c'est exactement ce que nous aurions aimé faire neuf fois sur dix, dans la vie de tous



Tom Wilson

les jours. Lui ne connaît ni modération, ni mesure, ni lois; il incarne pleinement l'anarchie de l'action. Il enfonce toutes les conventions et toutes les lois, et, qui plus est, les rend ridicules. Ainsi la police, personnification de la loi, et les personnes revêches, qui personnifient les conventions, sont-elles, pour notre héros, de perpétuelles victimes toutes désignées.

En résumé, Charles Chaplin, avec son personnage de Charlot, nous donne — avec plus de science et plus d'ingéniosité que n'importe quel autre comédien — l'exacte espèce de réaction dont l'être humain de notre époque a besoin pour se recréer. Sa force est de s'adresser à tous, en haut comme en bas de l'échelle sociale; et peu importe le détail de son aspect et de son action, car c'est sa psychologie seule qui importe et les imitateurs de Chaplin, par leur échec, le démontrent assez.

Albert Austin



C'est en somme presque un don inné en Chaplin que ce sens de l'humour moderne; où il y a étude, par contre, on peut dire qu'il a évolué.

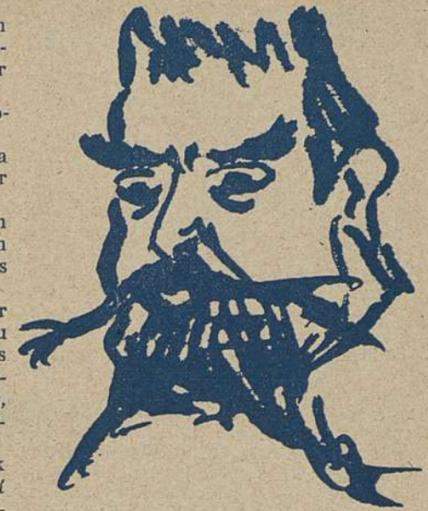
Ainsi Chaplin mime, acteur, a évolué.

Son « Charlot », tout au long de la série Keystone, a soulevé le rire par de gros moyens.

Déjà la série Essanay marque un acheminement vers une invention comique d'un ordre plus relevé, plus intellectuel.

Avec la série Mutual, s'affirme, par endroits, le Chaplin dramatique ou ironique — rappelez-vous certaines scènes de *Charlot violoniste*, de *Charlot vagabond*, de *Charlot à la banque*, de *Charlot voyage*, de *Charlot cambrioleur* et de *Charlot fait une cure*.

Nous retrouverons tout cela mieux au point et amalgamé dans *Charlot soldat*, *Une idylle aux champs* et surtout *Le Gosse*. Souhaitons que ses fu-



Eric Campbell

des années suivantes les refoulera; mais elles seront toujours les mêmes. C'est dire quel intérêt présente pour lui l'observation de l'enfance dans ses moindres manifestations.

L'homme, au fond, ne change guère de pays à pays. Pourtant certains grands événements peuvent modifier, par leurs conséquences, l'état d'esprit de leurs habitants, dans une certaine mesure. On comprendra donc que le voyage de Chaplin en Europe l'été dernier, au lendemain de la terrible secousse qu'elle avait reçue, n'était pas qu'un voyage d'agrément; et l'on trouve certainement dans *Pay day*, son tout dernier film, des traces des observations qu'il a pu faire l'an dernier sur l'Ancien Continent.

P. H.

Léo White



Edna Purviance

tures productions de l'importance de *Gosse* présentent le même équilibre dans l'emploi d'éléments très différents.

L'observation de l'humanité, répétons-le, est à la base de tout ce que Chaplin fait faire à Charlot, de même que c'est encore elle qui lui inspire ses idées comiques et, quand il y a lieu, ironiques ou émouvantes.

Chacun sait que Chaplin aime beaucoup les enfants. Sait-on bien qu'en eux il trouve dans ses grandes lignes l'esquisse du caractère de tout être humain; les impulsions que l'enfant ne maîtrise pas complètement, l'homme

Wesley Barry

Peu d'enfants ont une personnalité aussi accusée que Wesley Barry, le jeune garçon aux taches de rousseur.

Wesley Barry a douze ans et a déjà passé près de la moitié de son existence dans les studios.

Né à Los Angeles de parents de condition modeste, il commença, dès six ans, à figurer dans quantité de films. C'est seulement en 1917 qu'il reçut son premier véritable rôle, dans *The Unpardonable Sin*, tourné par Marshall Neilan. Le même devait utiliser Wesley par la suite avec une réussite qui n'a cessé de croître.

En 1918, Wesley Barry paraît dans plusieurs films de Mary Pickford réalisés par Marshall Neilan : *L'École du Bonheur* (Amarilly of Clothes-line Alley) où l'on voit Wesley administrer une mémorable râlée à un « sale type » de son âge ; *La Petite Vivandière* (Johanna enlists) ; et *Papa longues-jambes* (Daddy-long-legs), où il incarne, aux côtés de Mary un très vivant petit orphelin fort épris de prunes à l'eau-de-vie et de confitures.

Depuis deux ans, Wesley Barry a tourné, après un petit rôle dans *Le Cercle blanc*, réalisé par Maurice Tourneur, plusieurs rôles importants sous la direction de Marshall Neilan, dans *Go and get it*, et dans *Bob Hampton of Placer*, puis il est devenu vraiment une « star » dans *Dinty*, qui vient de paraître en France sous le titre : *Grain de son*, puis dans *School Days*, et surtout dans *Penrod*, son meilleur rôle et l'un des meilleurs films américains de 1922.

Au contraire de tant de petits cabotins grisés par le succès, Wesley Barry, sous

l'heureuse influence de sa mère, a su rester un simple garçonnet. Sa vie est celle de ses camarades et s'il partage les mêmes jeux que ces derniers, il consacre à l'étude beaucoup plus de temps qu'eux.

Qu'on en juge plutôt par l'emploi du temps de ses journées. Toujours levé au plus tard à six heures, il consacre une demi-heure à la gymnastique, et, après une courte promenade sur son poney, revient prendre son petit déjeuner. La matinée est consacrée aux études, sous la direction d'un maître particulier. L'histoire, la littérature dramatique, la

géographie, les langues vivantes et l'étude des usages et coutumes des divers pays, sont au nombre de ses études principales. Déjà il connaît l'anglais, l'espagnol et le français.

Le salaire de Wesley Barry est très important ; n'empêche qu'il n'a guère plus à dépenser que ses petits camarades. Il n'a pas même d'auto ; mais sa prévoyante maman a acheté terrains et maisons avec les gains que depuis deux ans le jeune Wesley doit au cinéma. Ainsi, à l'âge où il ne sera plus le garçonnet aux taches de rousseur, il aura néanmoins déjà une petite fortune.



entre nous

réponses aux questions posées par nos lecteurs

tre enfant qu'un petit garçon de six ans. — L'édition générale du *Miracle* aura lieu au début de la saison prochaine.

Paullamaït. — Paris recevra cet été la visite de Max Linder, Marshall Neilan, Norma Talmadge, Rex Ingram, etc. — Pas d'engagements pour les débutants ; quelques petites figurations de temps à autre.

Eunice. — Votre lettre a été transmise.

Malinette. — Sans doute voulez-vous parler du *Baïllon*, qui a paru sous divers titres, tels que *Silence sublime*, *Sublime sacrifice*, etc., pour éviter la confusion avec *La Baïllonnée*. — Nous ne parlons pas de ces lamentables productions.

Tom W. — Les lettres pour la Californie mettent vingt jours à y parvenir. Ne comptez plus recevoir de réponse.

F. de Gascogne. — Certains extérieurs des *Trois Mousquetaires* ont été, répétons-le, tournés près de Lyon. — Vous reverrez P. de Guingand dans *Le Mauvais garçon*, cet hiver.

Iris. — Wallace Reid mesure 1 m. 82 ; Douglas Fairbanks, 1 m. 77. — Voir les nombreux articles publiés ici sur la question de la photogénie.

Indiscrète. — René Cresté, 19, avenue Gambetta, Paris (20^e).

Raymonde T. — Andrée Brabant, 195, faubourg Saint-Martin, Paris. — Bert Lytell vous enverra certainement sa photo ; nouvelle adresse : Lasky studio, Vine Street, Hollywood (Cal.), U. S. A. — Adresse de Sandra M. dans le n° 70.

J. C. — C'est malheureusement exact ; mais tout cela changera, soyez-en sûr.

Chichiphile. — *L'Empire du Diamant* sera édité le 7 juillet. *To be or not to be* à la rentrée. — C'est lui-même qui déclare cet âge. — Pas une perruque, un toupet sur le devant ; la trentaine ; célibataire.

Huguette. — On peut être Belge et être né à Roubaix. — Nous n'avons pas l'habitude d'encenser tout le monde ; l'enthousiasme est moins vif quand on sait bien des petites choses.

Pinto. — Nous l'avons annoncé en publiant la distribution ; le scénario de *La Vivante épingle* est de Jean-Joseph Renaud. — Hart mesure 1 m. 80, et non 1 m. 88.

Miquellè et sa fille. — George Walsh, depuis deux ans qu'il a quitté Fox, n'a

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

27, rue des Petits-Hôtels. (Métros : gare de l'Est et Poissonnière.)

tourné qu'un ciné-roman et un film : *Sérénade*. — David Powell et non Georges Melchior, dans *L'Homme qui assassina*. — Ce dernier tourne actuellement *In' ch' Allah*, avec S. Napierkowska.

Normande. — M. Lagrenée est marié. N'a pas tourné depuis *L'Équipe*.

Reine Sh. — Merci de nous avoir signalé cette petite erreur.

Eve N. — Oui, en octobre. — Si cette lettre ne parvient pas à son destinataire, elle vous sera retournée.

Sam. — C'est l'avis que nous avons, en effet formulé ici plusieurs fois. — Eléna Léonidoff dans *Le Mystère d'Osiris*.

Héjapi. — Ce titre ne me dit rien. — Après *Destinée*, Gabrielle Robinne a tourné *Un monstre*. — *Madame Butterfly* a été tourné en 1916 au studio Lasky d'Hollywood.

Laura. — Henri Rollan, 237, rue des Pyrénées, Paris.

B. et S. — Pour obtenir l'effet de ralenti on prend un plus grand nombre de vues qu'en prise de vues normale. — Peggy Vere a tourné *Le Ballon Rouge*, de G. Champaverl, avec Geneviève Félix, puis *Dans les Ténèbres*, de Th. Bergerat. — Anglaise. — Ce défaut provient sans doute du tirage du positif.

Louise et Cie. — Sans doute, mais l'intervalle entre la parution de ces films a été trop grand. L'occasion se présentera mieux l'hiver prochain quand ses films seront édités plus régulièrement. — Le n° 29, contenant la biographie de Norma, est épuisé. — Je ne connais pas d'artiste de cette nationalité. — Ginette Archambault et Gina Relly sont deux personnes distinctes.

Dolly C. — Elle eut été trop grande pour le rôle et surtout pour son partenaire. — Demandez cela aux Films Abel Gance, 8, rue de Richelieu, Paris. — Wanda Hawley et Bryant Washburn dans : *Souvent femme varie*.

Petite curieuse. — Le fait d'être né à Roubaix n'empêche pas d'être citoyen belge.

Fern. St-A. — Nous ne vendons pas de modèles de scénarios. — Reportez-vous aux articles publiés antérieurement sur cette question ainsi qu'aux manuels techniques. — Clyde Cook, Fox-Sunshine Studios, 1401, Western Avenue, Hollywood (Cal.), U. S. A. — Paul Sully, Gaité-Rochecouart, boulevard Barbès, 15, Paris (9^e).

Carolin. — Noah et Wallace Beery sont frères. — Noah est l'aîné.

Maro. — Vous ne reverrez pas Aimé Simon-Girard dans *Vingt ans après* parce qu'actuellement il tourne *Le Fils du Flibustier* avec Louis Feuillade. — Vous reverrez Martinelli dans *Le Mauvais gar-*

çon et dans *Le Petit Poucet*, rôle de l'ogre. — Ni Jeanne Desclous ni Claude Mérelle ne tournent actuellement.

Sisters three. — *Madame Peacock* n'est pas le dernier film de Nazimova. Ce film a été tourné en 1920 et depuis lors elle a paru dans : *Billions*, *La Dame aux Camélias*, *Maison de Poupée* et *Salomé*. — Vous reverrez Priscilla Dean dans *Réputation* cet hiver. — Je n'ai pas connaissance d'une artiste de ce nom ; dans quel film l'avez-vous vue ?

S. Maravan. — Pépa Bonafé est une ancienne artiste de music-hall qui tourne en Italie depuis plusieurs années. On l'a vue aux côtés de Diana Karenne dans *La Réception de Marie-Madeleine*. N'exagérons pas trop et sachons voir le mérite partout où il se trouve, même en dehors des frontières.

M. J. — Aucun de ces deux acteurs ne tourne depuis plus d'un an. Impossible d'indiquer d'adresse.

Margot. — Il faut avoir le courage de ses opinions. — Léon Mathot est marié à une cantatrice Marie Viard ; Gina Relly est célibataire.

Geneviève. — Parce qu'Aimé S. G. tourne le principal rôle du prochain ciné-feuilleton de Louis Feuillade et ne peut appartenir à la fois à deux firmes. — Si la nouvelle est exacte, nous l'annoncerons. — Stacia Napierkowska est française.

Marg. et G. — Je n'ai aucune animosité contre Gina Relly ; je lui reproche simplement de n'être pas à sa place dans le rôle de Silvette dans *L'Empereur des Pauvres*. — Pearl White est blonde, et la perruque qu'elle met pour tourner est d'un blond un peu plus clair. — Gina Relly est brune. — Je pense que G. Chrysiast est beaucoup avantagée, à l'écran, par sa perruque blonde.

W. Steerforth. — Aux alentours de Touggourt. — Régina Badet, dans *Maitre Evora*.

Caudine. — J'ai lu attentivement ces entrefilets de la *Gazette* et partage votre manière de voir ; leur rédacteur ne se place pas du tout au point de vue cinéma. — Vous reverrez Eve Francis dans *La Femme de Nulle Part*, en octobre ou novembre prochain.

Donnithorpe. — Mosjoukine est divorcé de Mme Lissenko ; pas d'enfants. — Gina Relly a signé un contrat s'étendant à plusieurs films, mais tous ne seront pas réalisés en Allemagne. — Ce n'est pas le fait d'appartenir à la Comédie-Française qui empêche ces acteurs de vous répondre.

Pollyanna. — Il est possible qu'on puisse aimer le scénario de *Son crime* et l'interprétation de Jean Dax mais il faut

M^{me} Georges WAGUE

LEÇONS D'ART CINÉGRAPHIQUE

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

et toutes chutes des cheveux repoussés garantis par le traitement de BERDIE, 12, r. Clairaut, PARIS. - Prix : 16.50 Franco.

SI VOUS CHERCHEZ pour votre Cinéma, ou pour tout autre Commerce ou Industrie

Un Successeur UN ASSOCIE DES CAPITAUX

Adressez-vous :

Banque PETITJEAN 12, rue Montmartre, 12 PARIS

reconnaître que ce film est inférieur et « pauvre » côté réalisation. — L'enfant que vous avez vu aux côtés de Mary Miles dans *La Jolie Infirmière* et dans *Le Loup et le Chien* se nomme Frankie Lee. — Mary-Jane Irving dans *Isobel*. — Le rôle du vieux professeur de violon du *Lys du Mont-St-Michel* était tenu par M. Capette qu'on voit constamment dans les petits rôles de vieillards des films français. — *L'Ange Gardien* sort le 30 juin ; ce film a été tourné en 1917 pour Paramount par Mary Pickford.

Azyadé. — Maire Osborne va tourner à nouveau ; mais les films américains mettent en général au moins un an à traverser l'océan. — Antonio Moreno ; tourné plusieurs ciné-romans et films de longueur ordinaire pour Vitagraph, depuis *la Maison de la Haïne* ; sans doute verrons-nous tout cela un jour. Cet hiver nous reverrons Priscilla Dean dans *Réputation* et *Confit*. — Rien de fixé pour *l'île sans amour*. — Pearl White commencera en juillet le premier ciné-roman d'une série pour laquelle elle a signé avec Pathé-Exchange.

Mac Roth. — Voir page 2 la liste complète des numéros que nous pouvons encore vous fournir. Les numéros épuisés ne seront pas réédités. — Il ne faut pas prendre au sérieux cette revue qui, pour accroître dans toute la mesure possible le nombre de ses très jeunes lecteurs, distribue les louanges sans le moindre discernement.

P. Isséenne. — Sans doute ce rôle a-t-il changé de titulaire. — Certainement, elle a des qualités ; c'est pourquoi elle n'a pas plus longtemps consenti à figurer dans les interminables rubans que débite deux fois par an Louis Feuillade, et Blanche Montel, Lévesque, Jane Rollette, Leubas et Edouard Mathé ont d'ailleurs fait de même.

Suzdais. — Je me félicite de ce hasard. — Pas tellement restreint, car 16 pages de *Ciné pour Tous* valent, pliées en deux, 32 pages du format de plusieurs confrères. — Le plus grand défaut de Sandra Milowanoff est de paraître dans ce genre de films ; elle devrait, en outre, éviter de se faire photographe au gros plan, de profil. — A Biscot on reproche surtout de grimacer, de « jouer » alors qu'il faut simplement donner l'impression de la vie, et d'insister beaucoup trop sur des effets le plus souvent très « faciles ». — Les éditeurs ne tiennent pas toujours à ce qu'on sache l'âge des films qu'ils présentent, ainsi que leur nationalité. — André Nox est en effet l'une des rares grandes figures actuelles du cinéma français.

Aux lettres qui nous sont parvenues après le 12 juin, il sera répondu dans le prochain numéro.

C I N É
POUR *Wesley Barry* TOUS

