

CINÉ

LILLIAN GISH

POUR TOUS

QUATRIÈME ANNÉE

Numéro 99

6 OCTOBRE 1922

0 FR. 75

SEIZE PAGES



LE RÉPERTOIRE DU CINÉPHILE

LIVRES

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 Boisyon ; 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, Jaccuse, 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° 96 ; des artistes américains dans le n° 97 ; 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°).

FILM VIERGE

Kodak, avenue Montaigne, 39, Paris.

FILMS USAGÉS

Lefort-Delon, 43, rue des Petits-Carreaux, Paris.
 Central-Union-Cinéma, 105, avenue Parmentier, Paris (X^e).
 Cinématographes Baudouin Saint-Lo, 345, rue Saint-Martin, Paris (Tél. : Archives 49-17).

APPAREILS DE PROJECTION

« Pathé-Kok », Pathé-Enseignement, 67, faubourg Saint-Martin, Paris (X^e).
 « Solut », Etablissements Bancarel, 59 bis, rue Danton, Levallois-Perret.
 Etablissements « Union », 6, rue du Conservatoire, Paris (9^e).
 « Phébus », 43, rue Ferrari, Marseille.
 P. Burgi, 42, rue d'Enghien, Paris.
 « Gaumont-Matériel », 35, rue des Alouettes, Paris (19^e).
 E. Laval, 10-10 bis, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.
 Radiguet et Massiot, 15, boulevard des Filles-du-Calvaire.
 Etablissements E. Mollier, 26, avenue de la Grande-Armée, Paris.
 Vignal, 66, rue de Bondy, Paris (X^e).
 Mazo, 33, boulevard St-Martin, Paris (3°).

STUDIOS

REGION PARISIENNE :
Studios Gaumont, 53, rue de la Villette, Paris-XIX^e (Nord 40-97).
Studio des Films Lucifer, 92, rue de l'Amiral-Mouchez, Paris-XIII^e.
Studio Hervé, 93, rue Villiers de l'Isle-Adam, Paris-XX^e (Roquette 51-57).
Studio des Lilas, rue des Villegranges, Les Lilas (Seine).
Studio Ermoloff, 52, rue du Sergent-Bobillot, à Montreuil-sous-Bois (Seine). (Téléphone : Montreuil 00-57).

Studio Pathé, 43, rue du Bois, Vincennes (Roquette 35-99).
Cinéma-Studio, 7, rue des Réservoirs, Joinville-le-Pont (Seine). Téléph. : Joinville 112.
Studio Eclair, 2, avenue d'Enghien, Epinay-sur-Seine.
Studio Eclair-Menchen, 10, rue Damont, Epinay-sur-Seine (Téléphone : Epinay 43).
Studio d'Asnières, 13, rue de l'Ouest, Asnières (Seine).
Studio du « Film d'Art », rue Chauveau, Neuilly-sur-Seine. (Téléphone : Wagram 74-34, Wagram 94-06).
Studio Eclipse, 32, rue de la Tourelle, Boulogne-sur-Seine. (Téléphone : Auteuil 06-31).
Studio « Gallo-Film », 3, boulevard Victor-Hugo, Neuilly-sur-Seine (Tél. : Wagram 94-21).
Studio S. C. A. G. L.-Pathé, 1, rue du Cinématographe, Vincennes. (T. : Diderot 48-60).

COTE D'AZUR :
Ciné-Studio, Chemin Saint-Augustin, Carras-Nice (Alpes-Maritimes).
Studio Gaumont, Chemin Saint-Augustin, 2, Carras-Nice (A.-M.).
Studios de la Société des Ciné-Romans, rue de la Buffa, 23, et boulevard du Tsarévitch, Nice.
Studio de la Monte-Carlo-Film, à Saint-Laurent-du-Var, près Nice (Alpes-Maritimes).
Studio Pathé, route de Turin, Nice.
Studio Ambulant Mercanton, bureau : 23, rue de la Michodière, Paris-II^e.

CINÉ

POUR TOUS a publié :

- CHARLES CHAPLIN (biographie).
- RUTH ROLAND.
- HAROLD LOCKWOOD. — La revue des films édités en 1919.
- FLORENCE REED.
- BRYANT WASHBURN.
- RENE GRESTE.
- CHARLIE CHAPLIN (comment il compose et réalise ses films).
- MAX LINDER.
- VIVIAN MARTIN.
- CHARLES RAY.
- EDNA PURVIANCE (la partenaire de Charlie Chaplin). — D. W. GRIFFITH
- JUNE CAPRICE.
- EDDIE POLO. — Léon Mathot dans l'Ami Fritz (photo).
- HOUDINI. — C. B. de Mille, le réalisateur de Forfaiture.
- TEDDY.
- DIANA KARENNE. — Nos grands films à l'étranger.
- BEBE DANIELS et HAROLD LLOYD.
- MABEL NORMAND.
- MONROE SALISBURY.
- Photo d'Andrew Brunelle. — Article sur les dessins animés.
- DESDEMONA MAZZA. — Miss IVY CLOSE.
- BESSIE LOVE. — LARRY SEMON (Zigoto).
- MARCELLE PRADOT. — CREIGHTON HALE. — Qu'est-ce qu'une « étoile » ?
- JAQUE-CATELAIN. — BESSIE BARRISCALE.
- MOLLIE KING.
- IRENE VERNON-CASTLE. — Comment on forme des « vedettes ».
- WILLIAM HART.
- PRISCILLA DEAN. — GEORGES BEBAN.
- SUZANNE GRANDAIS.
- OLIVE THOMAS. — Le Benjamin des réalisateurs : PIERRE CARON.
- EMYE FRANCIS.
- Les meilleurs films de l'année 1920.
- RENEE BJORLING. — ANDREW F. BRUNELLE.
- FATTY et ses partenaires.
- MARCELLE PRADOT (photo). — CHARLES HUTCHISON.
- Numéro de NOEL 1920 (1 fr.). — LEON MATHOT (photo) ; vingt pages illustrées.
- LILLIAN GISH, RICHARD BARTHELMESS, DONALD CRISP.
- MARY PICKFORD (au travail).
- TOM MIX (biographie illustrée).
- VIOLETTE JYL ; JUANITA HANSEN.
- WALLACE REID (biographie illustrée). — André Antoine.
- FANNY WARD (biographie illustrée). — Henri Roussel. — David Eyremont. — Comment on a tourné les Trois Masques.
- 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 ?
 63. ANDREE BRABANT (biographie illustrée).
 64. WILLIAM RUSSELL (biographie illustrée). — Comment on a tourné *Le Rêve*.
 65. MARY MILES MINTER (biographie illustrée). — Comment on a tourné *Blanchette*.
 66. WILLIAM HART (comment il tourne ses films). — Ce que gagnent les vedettes.
 67. PEARL WHITE. — Article sur la Production Triangle 1916-1917.
 68. ANDRE NOX (biographie illustrée). — HUGUETTE DUFLOS (biogr. illustr.).
 69. MARGARITA FISHER (biogr. illustr.).
 70. ADRESSES INTERPRETES FRANÇAIS. — Edouard Mathé. — L'envers du cinéma.
 71. SEVERIN-MARS. — Le marché cinématographique mondial.
 72. La revue des films de l'année 1921. — GENEVIEVE FELLIX.
 73. Ce qu'il faut savoir pour devenir interprète de cinéma. — Adresses interprètes scandinaves, anglais, italiens, russes, allemands.
 74. CHARLIE CHAPLIN en Europe. — Pour devenir scénariste. — MAY ALLISON.
 75. DOUGLAS FAIRBANKS (biographie illustrée).
 76. ALLA NAZIMOVA (au travail).
 77. LE GOSSE (*The Kid*). — Pollyanna.
 78. MARCELLE PRADOT. — FERNAND HERRMANN. — Comment on a tourné *La Charrette Fantôme*.
 79. G. SIGNORET. — Comment on a tourné *Les Trois Mousquetaires*, en France et en Amérique.
 80. JACKIE COOGAN (« Le Gosse »). — MAE MARSH. — La cinématographie sous-marine.

Chacun de ces numéros peut vous être envoyé franco contre la somme de 0,50 (en timbres-poste, ou mandat au nom de P. Henry, 92, rue de Richelieu, Paris (2°)).
 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 DHELLIA. — WILLIAM FAVERSHAM. — En quel 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 FREDERICK (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.
 89. EMMY LYNN ; biographie illustrée. — Maurice Lagrenée. — « La Vérité », scénario et découpage. — C. Gardner-Sullivan.
 90. WALLACE REID ; sa personnalité. — Louise Huff. — Thomas H. INCE. — Anita Loos.
 91. Nathalie KOVANKO. — Francella Billington. — Hobart Bosworth. — Eric Stroheim. — Grace Darmond. — LE CINEMA RUSSE.
 92. PEARL WHITE (biographie illustrée). — *Gaston Modot*. — Comment on a tourné *La Terre du Diable*.
 93. Le personnage de CHARLOT. — Ivan Mosjoukine. — Robert Boudrioz. — Marion Fairfax. — Ce qu'on reproche aux mauvais films.
 94. JEAN DAX. — Marjorie Daw. — Charles Burguet. — Ce qu'on aime dans les bons films.
 95. THOMAS MEIGHAN. — La revue illustrée des films de 1921-1922.

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

ABONNEMENTS :
 France Etranger
 24 numéros 15 fr. 17 fr.
 12 numéros 8 fr. 9 fr.
 P U B L I C I T E
 S'adresser : G. Ventillard & Cie
 121-123, rue Montmartre, Paris
 Téléphone : Central 82-15

L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE

en FRANCE

Dans la nuit de l'autre jeudi, l'avenue de la Grande Armée, en face de Luna-Park, était transformée en un vaste studio cinématographique. 3 camions porteurs de groupes électrogènes y faisaient un bruit d'usine. 4 «sunlight» projetaient sur la chaussée des torrents de lumière. Et tandis que la file des voitures de maraîchers s'écoulait avec lenteur dans les rayons éblouissants, de jolies femmes souriaient dans une somptueuse limousine. Des milliers de spectateurs se pressaient autour de Burel, l'opérateur.

C'était Jacques Feyder, le réalisateur de *l'Atlantide*, qui tournait une scène de *Crainquebille*, d'Anatole France, pour les Films Legrand.

L'inauguration du buste du regretté Séverin-Mars aura lieu vraisemblablement le 18 octobre, à 3 heures après-midi, au Gaumont-Palace, mis gracieusement à la disposition des organisateurs de cette cérémonie par M. Léon Gaumont. Ce sont MM. Georges Wague et Jean Toulout qui s'occupent d'en régler les détails.

M. Abel Gance, M^r Brion prendront la parole pour célébrer la mémoire de ce grand interprète de l'art cinématographique.

La trente-deuxième édition de l'Annuaire des artistes va être sous presse prochainement. Elle contiendra, outre un répertoire de 100.000 adresses bien à jour, plus de 800 comptes rendus d'œuvres nouvelles théâtrales et musicales exécutées au cours de la dernière saison en France et à l'étranger.

André Deed, le « Gribouille » et le « Boireau » d'avant-guerre, va, paraît-il, recommencer bientôt une nouvelle série de films comiques.

Maurice de Marsan vient d'aller tourner avec Ch. Maudru, à Vienne, les intérieurs de *Serge Panine*, d'après le roman de George Ohnet, avec une distribution austro-française, où nous relevons les noms de Violette Jyl et Suzanne Munte.

Les mêmes travaillent actuellement à la réalisation d'une adaptation du *Roi de Paris*, autre roman de George Ohnet. Jean Dax, Suzanne Munte, Jean

Peyrière, Jacqueline Arly, Germaine Vallier et Olga Noël en interprètent les rôles principaux.

Marcel Dumont vient de tourner, avec le boxeur Cricqui et Andrée Alvar *Une bonne petite affaire*, d'après une nouvelle de J. J. Renaud.

M. Chimot va tourner *Arlequin*, d'après l'œuvre de Maurice Magre, que R. Joubé et Musidora ont joué l'an dernier à l'Apollo.

André Hugon, qui, après *Le Roi de Camargue* et *le Diamant noir*, a terminé la réalisation d'un troisième film tiré d'une œuvre de Jean Aicard : *Notre-Dame d'Amour*, se prépare à filmer deux autres romans du même : *Gaspard de Besse* et *Maurin des Maures*.

Louis Delluc renonce à filmer *Manon Lescaut*.

Il prépare une adaptation de la pièce d'A. Salmon et R. Saunier, *Natchalo*, qu'Eve Francis a créée l'hiver dernier au Théâtre des Arts et interpréterait également à l'écran.

Pour la Société d'éditions cinématographiques, Adrien Caillard, qui a terminé *La Brèche d'enfer*, de Pierre Decourcelle, va tourner *Le Crime d'une sainte*, du même.

Julien Duvivier, à qui l'on doit *Haceldama*, *Les Roquevillard*, d'après H. Bordeaux, et *L'Ouragan sur la montagne*, tourne actuellement : *Le Logis de l'Horreur*, et prépare une adaptation du fameux conte d'Edgar Poe : *Le Système du docteur Goudron*, l'un des plus grands succès d'horreur du Théâtre du Grand-Guignol.

Raymond Bernard, qui, après *Le Petit Café*, *Le Secret de Rosette Lambert* et *La Maison vide*, a adapté à l'écran *Triplepatte*, de son père Tristan Bernard, vient de terminer *L'homme inusable* et commence *Le Costaud des Epinettes*, de Tristan Bernard également.

L'interprète principale du prochain

film d'Abel Gance, qui devait être Hope Hampton, sera, en définitive, Marie Doro, l'étoile anglaise d'Olivier Twist et de Minuit dix.

en AMÉRIQUE

Pola Negri, l'étoile polonaise du cinéma allemand engagée par la Paramount, vient d'arriver à New-York à bord du *Majestic*. Elle a commencé à tourner immédiatement dans les studios de Long-Island sous la direction du metteur en scène George Fitzmaurice.

Le 15 septembre, Mary Pickford et Douglas Fairbanks sont partis prendre leurs vacances à Mexico-City. Ils prolongeront leur voyage jusqu'à Cuba-La Havane, et seront de retour à New-York dans les premiers jours d'octobre, pour assister à la première de *Robin Hood*.

Clyde Cook (Dudule) s'était cassé la jambe au printemps dernier et avait été immobilisé durant trois mois ; il avait à peine repris son travail qu'il faisait une nouvelle chute, se cassant de nouveau la jambe, au cours d'une scène acrobatique. Il ne pourra, si tout va bien, reprendre son travail avant janvier prochain.

Nous avons annoncé que *Blanchette* venait d'être éditée par Pathé-Exchange aux Etats-Unis. Ce film, en réalité, n'a été que présenté aux journalistes ; l'édition n'a pas encore eu lieu. On ne peut donc encore dire quel accueil lui fera le public.

en SUÈDE

On vient de représenter à Stockholm un film norvégien tout à fait remarquable : Haxan, par Benjamin Christensen.

Les prochains films de la Svenska seront : *Le Vieux Manoir*, tiré du roman de Selma Lagerlof par Maurice Stiller, avec l'interprétation de Mary Johnson ; puis : *La Maison cernée*, tiré de la pièce de Pierre Frondaie par Victor Sjöström.

Rappelons que l'on verra cet hiver à Paris *Les Emigrés*, par Maurice Stiller, et *L'Epreuve du Feu*, par V. Sjöstro.



Dorothy Gish

Plus jeune que Lillian de deux années, Dorothy Gish est née à Dayton (Ohio), le 11 mars 1898.

Alors qu'elle avait quatre ans, en 1902, leur mère, qui n'avait que vingt-trois ans, perdit son mari. Elle pensa à faire du théâtre, pour gagner sa vie et celle de ses deux fillettes.

Ainsi, peu après Lillian, Dorothy fit-elle ses débuts à la scène. A peine avait-elle cinq ans qu'elle figurait à Philadelphie dans *Editha's burglar*.

Jusqu'en 1912, pendant près de neuf ans, ce sera la vie difficile et hâriolée des tournées en province. En 1911, Mme Gish et ses filles prennent avec elles, durant toute une saison une jeune actrice que sa mère n'a pas les moyens d'accompagner ; c'est la petite Gladys Smith, déjà connue sous le nom de Mary Pickford.

En 1912, cette dernière reste à New-York, tandis que les sœurs Gish partent comme chaque année en tournée avec une troupe théâtrale. Quand elles reviennent, elles apprennent que Mary a renoncé provisoirement au théâtre et qu'elle a un engagement à la Cie cinématographique Biograph.

Un beau jour, Lillian et Dorothy vont au studio voir « tourner » leur petite camarade. Un metteur en scène les remarque, leur demande de tourner un petit rôle dans son prochain film ; quelques semaines après, Lillian et Dorothy sont engagées par la Cie Biograph elles aussi, et tournent sous la direction de celui qui les a remarquées : D. W. Griffith.

Dorothy, comme Lillian, suit Griffith quand, l'année suivante, il part pour la Californie où l'appelle la Cie Reliance-Majestic.

En 1914, elle tient un petit rôle dans *La Naissance d'une nation*. Quand, l'année suivante, Griffith organise sa production pour la Cie Triangle, Dorothy, qui est maintenant une grande jeune fille de dix-sept ans, tourne des rôles importants.

On la voit dans : *The little Schoolmarm*, *The Mountain Rat*, *Betty of Graystone*, *Jordan is a hard road* (avec Owen Moore), *Little Meena's romance* (paru en France sous le titre : *La Chimère de Suzanne*), *Sweet 17*, et *Vieil Heidelberg* (avec Wallace Reid). On l'entrevit, en outre,

dans quelques scènes d'*Intolérance*, aux côtés de sa grande amie Constance Talmadge.

Pour Selznick-Select, Dorothy Gish tourne en 1916 *Greta of Greenhorn*, puis revient sous la direction de Griffith, engagée pour tourner aux côtés de Lillian le rôle de la petite boute-en-train *Cœurs du monde*.

Ce film, qui révéla véritablement les vives qualités de fantaisie de Dorothy Gish, lui valut un contrat de trois ans avec la Cie Paramount.

Dorothy Gish a donc tourné, de 1918 à 1920, une série de douze comédies gaies, produites aux studios de Griffith, avec les collaborateurs de ce dernier ; c'est ainsi qu'on retrouve dans la plupart de ces comédies Richard Barthelmess, George Fauviet, Ralph Graves, et quelques autres. Voici les titres : *Battling Jane*, *The Hope Chest* (vient de paraître en France sous le titre : *Le Mariage secret*), *Boots*, *Peppy Polly*, *I will get him yet*, *Nugget Nell*, *Out of luck*, *Turning the tables* (Un revenant plein d'esprit), *Mary-ellen Comes to town* (La vocation de Mary), *Remodeling her husband* (réalisé par Lillian Gish ; paru en France sous le titre *L'Arène conjugale*), *Little Miss Rebellion* et *Flying Pat*.

En 1921, Dorothy Gish est revenue tourner aux côtés de sa sœur Lillian, une grande production de Griffith où, cette fois, elle a un rôle dramatique, celui de Louise, dans *Les Deux Orphelines*, qui viennent de paraître à Paris.

Depuis ce film, Dorothy est revenue à ses rôles gais avec *The Country Flapper*.

Dorothy Gish est mariée depuis deux ans à un jeune acteur new-yorkais, James Rennie, qui a été son partenaire dans ses trois derniers films de la série Paramount. Elle est revenue au théâtre dernièrement, aux côtés de son mari ; mais cela ne signifie pas qu'elle entend renoncer à l'écran.

dans *Les Deux Orphelines*, rôle de Louise



Lillian Gish

Nous avons déjà indiqué, lors de l'édition du *Lys brisé*, quelle a été jusqu'à présent la carrière de Lillian Gish.

Étudions aujourd'hui les phases de la formation de l'artiste et ses méthodes de travail.

Nous avons dit que les débuts de Lillian Gish datent de 1912 — elle avait alors seize ans — du jour où, étant allée voir avec sa sœur Dorothy son amie Mary Pickford au studio new-yorkais de la Biograph, David Griffith, qui y produisait alors, la vit et l'engagea.

Le premier film où parut Lillian Gish fut *An Unseen Enemy* ; ce petit drame en deux parties était interprété en outre par Grace Henderson, Elmer Booth, Harry Carey et Robert Harron.

Puis ce fut la longue série des petits films dramatiques ou comiques tournés de 1912 à 1913 par Griffith pour la Cie Biograph. Lillian Gish parut dans les plus notables : *Enoch Arden*, *Sands of Dee*, *Oil and Water* et *Judith de Béthulie*.

Elle suivit, ainsi que Dorothy, Griffith quand il alla produire en Californie pour la Cie Reliance-Majestic. On la vit alors dans : *The battle of sexes* ; *Home, sweet home* ; *The Escape* et *The Avengeing Conscience*.

Dans la *Naissance d'une Nation* (*The Birth of a nation*), le grand film que Griffith produisit ensuite, en 1914-15, Lillian Gish interprétait un rôle important, celui d'Elsie Stoneman. Mais elle ne se cache pas pour dire, à présent, combien elle était alors peu qualifiée pour incarner ce personnage, vu son peu d'expérience, à l'époque.

Dans *Intolérance*, son rôle ne prit que deux heures de travail. On sait qu'elle y représentait l'admirable vision allégorique de la femme au berceau.

Où son travail le plus opiniâtre commença, c'est à partir du moment où, en 1915, fut formée la Cie Triangle. Griffith s'engageait à produire un film de cinq parties tous les quinze jours. Aussi engagea-t-il plusieurs metteurs en scène et quantité d'artistes dont il supervisa le travail ; parfois même il composa en personne des scénarios.

Ainsi durant deux années, Lillian Gish tourna quantité de

rôles très différents et de premier plan sous la direction de plusieurs metteurs-en-scène. La plupart d'entre eux, tels que Edward Dillon, William Christy-Cabanne, Del Henderson, Chester Withey, Paul Powell, etc. ont acquis depuis une réelle notoriété. Ce fut pour elle une occasion excellente d'enrichir son jeu, de le diversifier.

Ses principaux films tournés pour la Cie Triangle sont : *Le lys et la rose* (*The Lily and the rose*) ; *Diane, l'étoile des Folies* (*Diana of the Follies*) ; *Les Corsaires* ; *Le mariage de Lillian* (*The Rogue's Romance*) ; *les Parents fautes*, *les Enfants paient*, etc...

En 1917, Griffith venait tourner en France *Cœurs du Monde*, avec les sœurs Gish et Robert Harron. Ce que Lillian Gish vit autour d'elle sur le front français, puis à Londres, au cours des nuits de bombardement aérien ne contribua pas peu à imprégner son talent d'une note plus grave, plus réfléchie.

Cœurs du Monde marqua une étape dans la carrière de Lillian Gish. Et les films qui suivirent : *A côté du bonheur*, *Le Roman de la Vallée Heureuse*, *Une fleur dans les Ruines* et surtout *Le Pauvre Amour*, confirmèrent que Griffith tenait bien en Lillian Gish une nouvelle Maë Marsh.

Mais la vraie consécration du talent de Lillian Gish, c'est *Le Lys Brisé* qui l'apporta. Et *Way down East* (A travers l'Orage) et *Les deux Orphelines*, qui paraissent actuellement à Paris, confirment que Lillian Gish est bien la première tragédienne de l'écran.

Comment travaille Lillian Gish ? Comment parvient-elle à extérioriser si parfaitement les sentiments et les émotions les plus subtiles ?

Un confrère américain, qui s'était également posé la question, est allé se renseigner auprès de l'artiste, qui lui a répondu ceci :

« Il est assez malaisé de démêler quel est l'élément qui, dans le moment où j'ai à fournir ces efforts d'extériorisation, influe le plus sur le résultat.

« Tout d'abord, il y a le rôle, le personnage que je vis et que je sens comme s'il était vraiment moi-même ; puis il y a M. Griffith, le « maître » qui sait tirer le maximum de ses interprètes ; enfin il y a ce je ne sais quoi, cette flamme intérieure



dont il est impossible de définir la nature et que l'on n'acquiert pas par l'étude.

« Tandis que je fais face à l'appareil de prise de vues, je ressens l'émotion voulue si complètement que toujours j'en éprouve une réaction sérieuse sur l'ensemble de mon système nerveux. Quand nous fîmes *Broken Blossoms* (Le lys brisé), par exemple, je m'identifiai avec mon rôle, au point que, durant les dix-huit jours que dura la prise de vues, je perdis dix livres. Mais j'aimais ce rôle, et je voudrais en tourner de pareils plus souvent. »

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Lillian Gish ne tourne pas sans témoins des scènes telles que celle où on la voit, dans le *Lys Brisé*, tourner sur elle-même, complètement affolée, dans le réduit dont Battling Burrows enfonce la porte. Alors que tant d'interprètes demandent l'isolement pour exprimer des sentiments aussi intenses, Lillian Gish se trouve aidée par la présence de spectateurs :

« Durant cette scène du *Lys Brisé*, je me dépensai sans compter, je criai, me cognai aux murs, me tordis les cheveux, m'égratignai le visage. Je finis par m'imaginer vraiment que Battling Burrows avait réellement l'intention de m'entraîner hors du réduit pour m'assommer. Cet effort d'imagination remplit tout mon être de terreur. C'en devint simple, facile, je vous assure... de paraître effrayée, affolée, dans ces conditions. »

« Dans une telle scène, quand la frayeur est à ce point physique, quand mon action est aussi peu limitée, je me sens presque aidée par la présence de spectateurs. M. Griffith, d'ailleurs, m'aidait de ses suggestions. Ainsi, tandis que Billy Bitzer photographiait cette scène où l'on me voit en gros plan flou tourner sur moi-même, en proie à une terreur folle, M. Griffith me criait : « Certainement, il va vous tuer ; il va sûrement briser la porte ; oh ! à présent, il a ramassé une hache... ; il fend la porte avec... ; il se penche pour vous saisir, et il n'y a pas d'issue !... » Pas exactement ces termes, sans doute, mais quelque chose d'approchant qui m'aidait puissamment à « vivre » mon personnage avec toute l'exactitude, toute l'intensité voulue.

« Dans les scènes qui demandent un jeu aux nuances délicates, je préfère être seule avec l'opérateur et M. Griffith. Ainsi je puis concentrer toute ma pensée sur les sentiments précis qui agitent pour l'instant le personnage que je représente ; et l'on sait que dans ces moments-là toute mon extériorisation se localise dans le tremblement de la lèvre, de la narine, dans l'expression du regard... »

COMMENT ON A TOURNÉ

A travers l'Orage (*Way down East*)

De novembre 1919 à août 1920, David Griffith a tourné *Way down East*.

Way down East est un mélodrame à succès du répertoire américain aussi connu là-bas que *Les deux Orphelines* chez nous. C'est dire que Griffith en paya les droits d'adaptation cinématographique fort cher : 175.000 dollars.

L'action de la pièce gravite presque entièrement autour d'un seul personnage, celui d'Annie Moore. Aussi Lillian Gish hésita-t-elle quelque peu avant d'accepter un pareil rôle ; car elle savait parfaitement que Griffith allait risquer les sommes formidables sur une production dont elle était le personnage essentiel.

On commença les scènes d'intérieur d'abord. Elles furent tournées au studio que Griffith possède à Mamaroneck, près de New-York.

On sait que vers la fin du film, on voit Lillian Gish (Annie Moore) s'aven-

turer en pleine nuit dans une violente tempête de neige, marcher courbée pendant longtemps sous les rafales et les tourbillons glacés, et, enfin, à bout de forces, s'abattre sur la glace d'une rivière dont le dégel commence.

Pour tourner cette scène, D. Griffith ne voulut pas de la classique tempête en « simili » qu'on fait avec des confettis et des ventilateurs puissants. Il attendit le moment propice. Un jour de février, dans l'après-midi, la tempête commença. Avec tout son personnel, ses appareils, ses groupes électrogènes et ses phares, Griffith partit pour Vermont, au nord de Mamaroneck, où l'action finale se place. Toute l'après-midi on tourna, et même une partie de la soirée, sous la lueur des phares, des scènes d'un réalisme admirable ; mais au prix de quels efforts et de quelles souffrances.

Quelques semaines plus tard, on revint à Vermont pour attendre le dégel du fleuve du Connecticut, où l'on tournerait les scènes où l'on voit Lillian Gish étendue sur un bloc de glace que le

Comme on voit, Lillian Gish n'est pas devenue la grande artiste qu'elle est aujourd'hui en un jour. Sept ans de travail acharné pour arriver à faire de grandes choses ; et auparavant déjà elle avait eu l'avantage d'une longue expérience à la scène.

Et tout n'est pas qu'acclamations et fortune, dans l'existence de Lillian Gish. Au théâtre, l'artiste s'encourage du son de sa propre voix, des applaudissements du public, connaît en un mot immédiatement le résultat de son travail, s'en trouve récompensée. Au cinéma, rien de tel ; chaque film apporte ses déceptions ; chaque nouvelle vision d'un film apporte de nouvelles désillusions, l'évidence d'erreurs jusque-là inaperçues.

Et puis la vie des studios est absorbante. Souvent il faut sacrifier la perspective d'une bonne réunion, d'une bonne soirée aux exigences de la réalisation du film en cours ; que d'amis on perd ainsi de vue. En outre, après une journée de travail, on se trouve dans l'obligation de prendre un repos sérieux. Pas de grands repas, qui affectent l'estomac — d'où répercussion sur le visage ; pas de veillées tardives qui privent du sommeil indispensable ; pas de lectures, pas de pièces trop émouvantes, car on garde tous ses nerfs pour le studio. On ne peut brûler la chandelle par les deux bouts.

Mais il y a la compensation. Aussi considère-t-on généralement Lillian Gish comme l'une des grandes figures du cinéma dramatique. Au contraire de tant d'autres, elle sait se renouveler. Elle n'est pas « Lillian Gish » ; elle est le personnage qu'elle représente ; ici, la petite épave de Limehouse ; là, l'Annie Moore abusée cruellement qui se débat contre l'adversité ; chaque fois un personnage différent qui émeut par des moyens différents.

Enfin, Lillian Gish n'est pas qu'une grande actrice. C'est aussi une jeune personne très cultivée qui sait enrichir constamment son esprit par des lectures judicieusement choisies ; sur sa table on peut trouver *Jean-Christophe* de Romain Rolland ; *Back to Mathusalem*, de G. B. Shaw ; la *Révolution des Anges*, d'Anatole France, etc... Et toutes les pages de ces livres sont coupées !... Cependant Lillian Gish, qui a débuté au théâtre à six ans, ne passa que huit mois dans un couvent ; et l'on peut dire que c'est elle-même qui s'est éduquée.

Comme Mary Pickford, son amie de longue date, Lillian Gish est bien une fille de ses œuvres.



Griffith et son opérateur, G. Bitzer



Ce cliché montre comment fut réalisée la grande scène d'*A travers l'Orage*. Un opérateur est placé sur une sorte de demi-passerelle lancée d'une rive. Au fond, sur le fleuve, on peut apercevoir Lillian Gish qui tente de rejoindre Richard Barthelmess.

dégel vient de libérer et qui est entraîné vers les chutes, distantes de quelques centaines de mètres.

Huit semaines, Griffith, Lillian Gish, Richard Barthelmess et ses collaborateurs restèrent à Vermont.

Au bout de quelques semaines, jugeant que le dégel se faisant trop lentement, Griffith résolut de le précipiter et avec le concours d'ingénieurs, fit sauter à la dynamite une longue étendue de glace. Le fleuve commença bientôt à charrier d'énormes blocs de glace, et l'on put commencer à tourner.

Pour montrer l'ensemble de la scène, Griffith fit édifier une sorte de demi-passerelle rattachée à une rive et au bout de laquelle un appareil de prise de vues fut posté, ainsi que le montre le cliché ci-dessus.

Mais il était nécessaire de photographier l'action de plus près. Alors d'autres opérateurs, postés sur des blocs de glace dérivant dans le voisinage de celui où se trouvait étendue Lillian Gish, s'attachèrent à enregistrer cette scène d'aussi près que possible, afin que l'on vit bien que ce n'était ni un mannequin ni une « doublure » qui se trouvait sur le bloc de glace.

Les chutes, les plongeurs furent naturellement fréquents. Un jeune opérateur entre autres, nommé Allen, qui n'hésitait pas à bondir de bloc en bloc pour se rapprocher autant que possible du bloc où était étendue Lillian Gish, glissa deux fois à l'eau avec son appareil. Toutefois on n'eut pas d'accident grave à déplorer.

Quant aux tableaux où l'on voit les blocs de glace basculer du sommet des chutes, ils furent pris d'un échafaudage partant d'une rive et s'avancant à ras des chutes.

Pour Lillian Gish et Richard Barthelmess — que l'on voit s'avancer en bondissant de bloc en bloc pour arriver finalement à grand-peine à la sauver — il est évident qu'ils coururent de véritables dangers. Lillian raconte qu'elle eut l'idée d'un geste destiné à aider encore au réalisme de la scène : celui de laisser sa

main, ainsi que sa chevelure, tremper dans l'eau glacée. Mais cette idée lui valut de vives souffrances, l'eau glacée produisant rapidement sur la main la sensation d'une brûlure. Elle a d'ailleurs gardé le souvenir de cette scène sous formes de rhumatismes qui viennent de temps en temps visiter sa main. Rien que pour cette scène de la débacle, qui occupe dans le film moins de mille mètres, on en tourna une cinquantaine de fois autant.

Au printemps on tourna les « extérieurs » qui représentent le départ d'Annie pour la ville et ceux qui représentent son arrivée et le début de son séjour à la ferme des Bartlett. C'est aux alentours du studio, à Mamaroneck, qu'on tourna les admirables scènes où l'on voit Lillian Gish et Richard Barthelmess deviser au bord d'un ruisseau, dans un paysage dont le fond s'estompe délicatement.

Au cours des sept mois que dura la réalisation d'*A travers l'orage*, plus de cent cinquante mille mètres de pellicule furent « tournés ». Et le film définitif, la quintessence de cet amas formidable de pellicule, mesure à peine quatre mille mètres.

Way down East parut d'abord, dès août 1920, au Théâtre de la 44^e Rue, de New-York, en exclusivité. Il y remporta un succès considérable puisque plus de quarante semaines il resta à l'affiche de cette salle, à raison de deux représentations par jour ; on estime que 500.000 personnes environ l'y ont allées voir.

Dans sept autres grandes villes d'Amérique, *Way down East* fut représenté ensuite en exclusivité dans une grande salle.

Et le jour où ce film fut mis en location ordinaire dans les cinémas des Etats-Unis, il avait déjà rapporté à Griffith la recette formidable de 4 millions 225.000 dollars environ.

Lillian Gish et Richard Barthelmess dans la grande scène finale d'*A travers l'Orage*



LES FILMS DE LA QUINZAINÉ

A TRAVERS L'ORAGE (WAY DOWN EAST)

tiré du drame de Lottie Blair Parker
par Anthony Paul Kelly et réalisé
par David W. Griffith
Prod. Griffith 1920 Edition Weill

Annie Moore Lillian Gish
Sa mère Mrs D. Landau
Mme Tremont Joséphine Bernard
Diana Tremont Mrs Morgan Belmont
La tante Patricia Fruen
Lennox Sanderson Lowell Sherman
Bartlett Burr Mac Intosh
Mme Bartlett Kate Bruce
David Griffith Richard Barthelmess
Martha Perkins Vivian Ogden
Seth Holcomb Porter Strong
Reuben Whipple George Neville
Hi Holler Edgar Nelson
Kate Brewster Mary Hay
Professeur Sterling Creighton Hale
Maria Poole Emilie Fitzroy
Opérateurs de prise de vues : G. W. Bitzer et Hendrik Sartov.

En exclusivité à la *Salle Marivaux* et
au *Cinéma Lutetia-Wagram*.

Du 6 au 12 Octobre:

MON GOSSE (My Boy)

composé par Jack Coogan père et Lois
Zellner et réalisé par M. Victor Heerman
Production First National
Jackie Blair Jackie Coogan
Capitaine Bill Claude Gillingwater
La grand-mère Mathilde Brundage

Rolla-Norman et Jacques Grétilat dans
LA FILLE DES CHIFFONNIERS



SOLEIL ET OMBRE

tiré d'une nouvelle de Marie Star et
réalisé par Jacques Lasseyne
Films Musidora 1922 Edition A. G. C.

Antonio, le torero, beau garçon, intrépide et toujours couvert de gloire, est fiancé à Juana, délicieuse villageoise qui l'aime éperdument. Pourquoi faut-il qu'une belle étrangère soit venue à la « Fonda », où est attachée Juana comme servante et ne voit pas sans un douloureux dépit le torero s'asseoir à sa table. A la prochaine course de taureaux, c'est l'étrangère qui sera reine de la fête, pendant que Juana assistera au triomphe de son fiancé et de sa rivale, accompagnée dans la foule par l'antiquaire, son fidèle et respectueux ami qui, disgracié par la nature, est condamné à aimer sans espoir et console de ses peines la douce Juana. La pauvre enfant, témoin d'une fugue du torero et de l'étrangère, veut les suivre et demande à l'antiquaire de l'accompagner. Près de la « Ganaderia », où leurs pas se sont dirigés, un taureau échappé se précipite sur la jeune servante, qui, brutalement atteinte, tombe évanouie. Rétablie, elle apprend la mort du torero, tombé dans un de ses terribles duels. L'étrangère et Juana, poussées par le même sentiment amoureux, se rendent vers l'infirmerie de la Plaza, où repose le corps du défunt. Saisie d'une rage de jalousie avivée par la douleur, Juana frappe dans le dos sa rivale détestée, puis elle se jette dans les bras de l'antiquaire, terrifiée de son acte impulsif. Son ami l'entraîne vers l'église, où, suivant ses conseils inspirés, elle trouvera le pardon de son crime, loin du monde à l'avenir, et ramenée par la prière dans la voie du repentir.

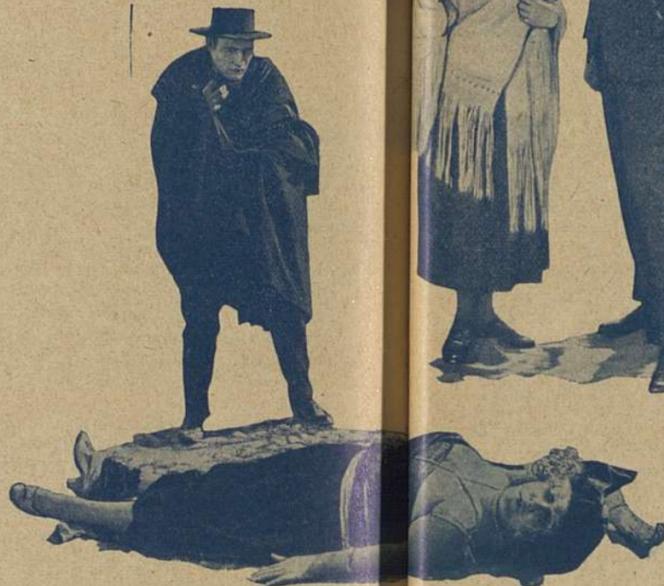
Juana Musidora
L'Etrangère Antonio Cañero
Antonio de Bena Antonio Cañero
L'Antiquaire Vermoyal

LA FILLE DES CHIFFONNIERS

tiré du mélodrame d'Anicet Bourgeois et
Ferdinand Dugué, et réalisé par
Henri Desfontaines

Prod. Gaumont-Pax 1922 Ed. Gaumont

Antonio Cañero, Vermoyal
et Musidora
dans
SOLEIL ET OMBRE



En 1838, deux hommes venaient s'attabler dans un cabaret de Marseille. L'un, nommé Loureiro, arrivait de Paris où il avait abandonné sa compagne et une fillette de six ans pour aller tenter fortune au loin. L'autre, Bamboche, dans un accès de jalousie, venait de jeter sa femme à la mer.

La compagne de Loureiro n'avait pas tardé à succomber malgré les secours de sa voisine, une brave chiffonnière, la Mère Moscou, ex-cantinière qui avait rapporté son surnom des campagnes impériales. Sur sa proposition, des chiffonniers, ses confrères, avaient adopté l'orpheline, la petite Mariette, qui était devenue la fille des chiffonniers. C'est à cette époque que Bamboche, fuyant le lieu de son crime, avait frappé à la porte de la Mère Moscou, sa tante, en lui avouant la vérité. La Mère Moscou avait fait accueillir son neveu dans la cité des chiffonniers et il y vivait auprès d'elle d'un métier qui ne l'obligeait à sortir que la nuit. L'enfant et lui s'étaient pris d'une très grande affection l'un pour l'autre.

Douze ans après, Bamboche était toujours chiffonnier ; Mariette possédait une boutique de fleuriste, grâce à ses père adoptifs et Loureiro était revenu à Paris sous le nom de Dartés. Il avait épousé par amour la belle Thérèse qui, elle, n'avait considéré en lui que sa fortune. C'est pourquoi elle ne se faisait aucun scrupule d'aimer le docteur Verdier. Malheureusement pour sa passion le docteur Verdier, qui était aussi le médecin des pauvres, s'était, au cours de ses visites, pris de tendresse pour Mariette, plus fraîche et plus jolte que ses fleurs.

N'y tenant plus, Thérèse, pendant une soirée, avait glissé au docteur une lettre dans laquelle elle lui proposait de fuir avec lui. Dartés, ayant surpris la remise de cette lettre, exigea qu'on la lui montrât. Le docteur Verdier préféra s'accuser ; c'était, disait-il,

une lettre de lui que Madame Dartés venait de refuser sans avoir daigné la lire. Il alluma le papier et le jeta par la fenêtre. Bamboche, qui faisait sa tournée, la ramassa, l'éteignit et le mit dans sa poche.

Presque aussitôt, Dartés et le docteur Verdier sortirent dans la rue et se battirent en duel sous la lanterne du chiffonnier dont les témoins avaient requis l'assistance. Le docteur fut atteint grièvement. Comme on se trouvait devant la boutique de Mariette, ce fut là qu'on transporta le blessé ; c'est là qu'il fut soigné durant des semaines par la jeune fille avec qui il se fiança à la fin de sa convalescence.

Cependant, Bamboche comprenait, d'après certaines conversations, que Dartés pouvait bien n'être que l'ex-Loureiro. Il s'obstinait à suivre cette idée quand il fit soudain une autre découverte. Madame Dartés ressemblait étrangement à son ancienne femme qu'il avait noyée. Déjà il l'avait aperçue une fois au dehors sans y ajouter trop d'importance. Aujourd'hui, il la voyait mieux. Elle était venue dans la boutique de Mariette dans le but de désespérer la fleuriste et de la faire renoncer à son amour, en lui apprenant qu'elle, Thérèse, était la femme pour qui le docteur s'était battu. Bamboche avait bien cru reconnaître la Catalane, mais la dame avait eu pour lui un tel air de mépris souverain qu'il avait pensé encore s'être trompé.

Ce qui devint une certitude, c'est que Dartés était Loureiro. Mariette fut reconnue par son père. Appelé pour les formalités de cette reconnaissance à l'hôtel Dartés, Bamboche attendait dans un boudoir, quand il aperçut un portrait de Thérèse. Devant ce portrait, cette fois, Bamboche n'eut plus de doute. Madame Dartés était la Catalane. Alors, sûr d'être le plus fort avec son secret et la lettre brûlée qu'il possédait, il ordonna à

son ancienne femme de ne plus s'opposer au mariage du docteur Verdier et de Mariette. Mais Thérèse n'abandonna pas la lutte. Un soir, elle fit arrêter Bamboche par de faux agents. Elle espérait lui faire reprendre les papiers compromettants pendant une comédie d'interrogatoire. Le chiffonnier ayant put s'évader auparavant, aucune considération ne le retint plus.

Au cours d'une grande fête que donna Dartés en l'honneur de Mariette et où le docteur Verdier était venu, caché sous un déguisement afin de se disculper à celle qu'il aimait, Bamboche, accompagné de la Mère Moscou, apprit à Dartés toute la vérité. Il justifia de son titre de mari de la Catalane et montra les preuves de la perfidie de sa femme. Ce fut lui qui proclama l'innocence et la grandeur d'âme du docteur Verdier dont on n'osa plus prononcer le nom devant Dartés et annonça que depuis longtemps le docteur et Mariette s'étaient fiancés. Dès lors, le bonheur réunit enfin les deux amoureux. Quant à Thérèse, elle fut poursuivie puis condamnée comme bigame.

La mère Moscou Madeleine Guitty
Mariette Blanche Montel
Thérèse Eva Reynal
Dartés Jacques Grétilat
Bamboche Decœur
Docteur Verdier Rolla-Norman
Mas Saint-Ober
Darmont Clairius
Sandoval Deneubourg

LA CONQUÊTE DES GAULES

composé et réalisé par MM. Burel Dyl et
Yonnet, avec l'interprétation de Jean
Toulout, le Tarare et J. David Evremont.
Edition S. E. F. A. I.

Jean Fortier a conçu un grand film qui retracera la *Conquête des Gaules*, mais lorsque, devis en main, il vint demander 300.000 francs à son commanditaire, celui-ci, avec logique, lui répondit : « Puisqu'il vous faut 300.000 fr. pour tourner 3.000 mètres, tournez-moi avec ces 30.000 *La Conquête des Gaules* en 300 mètres. » Et, ma foi, comme le mot impossible ne doit pas exister, Jean Fortier se met au travail.

Nous assistons ainsi à *Odyssée d'un film* ; plus exactement aux misères d'un metteur en scène qui, réellement, n'a que sa foi pour le soutenir. Sa foi et un nain, qui remplit les

fonctions d'accessoiriste et qui, pour avoir, lui aussi, beaucoup souffert, comprend la douleur de Fortier devant la découverte de l'idylle ébauchée par sa femme avec un guitariste, pendant qu'il est tout absorbé par les soucis de son métier.

ROBERT WARWICK
et Bebe Daniels
dans : *Le quatorzième convive*

MARGARITA FISHER
dans : *Jackie chauffeuse par amour*

WALLACE REID
et Agnès Ayres
dans : *Train spécial*

ELSIE FERGUSON
dans : *L'Animatrice*

TOM MIX
et Kathleen O'Connor
dans : *Dynamite*

HESPERTA
dans : *La Belle Madame Héber*

LES MYSTÈRES DE PARIS

tiré du roman d'Éugène Sue et réalisé
par Henri Burguet
Prologue

Grand-duc de Gérolstein .. Desjardins
Prince Rodolphe Paul Bernard
Sarah Mac Grégor Andrée Lionel
Grande-duchesse douairière. J. Brindeau
Murph Maupain

Premier chapitre

La Chouette Bérandgère
Fleur-de-Marie enfant... Régine Dumien
Fleur-de-Marie Huguette Duflos
Rodolphe Georges Lannes
Le Chourineur Henri Bardou
L'Ogresse Madeleine Guitty
Le maître d'école Gilbert Dalleu

Eva Reynal, Blanche Montel et J. Grétilat dans
LA FILLE DES CHIFFONNIERS



LA FEMME DU PHARAON

composé par Norbert Falk et Hans Kračly
et réalisé par Ernest Lubitsch
dans des décors composés par E. Stern
et K. Richter

Production E. F. A. 1921 Édition G. Petit

Le Pharaon Aménès Emil Jannings
Sambak, roi d'Éthiopie .. Paul Wegener
Théonis Dagny Servaès
Ramphis Harry Liedtke

En exclusivité au Gaumont-Palace.

Du 13 au 19 Octobre :

PHROSO

tiré du roman d'Anthony Hope et réalisé
par Louis Mercanton
Film Mercanton 1921 Édition Aubert

Phroso est la nièce et l'héritière légale du
seigneur Stéfan, qui vient de vendre à un
riche étranger l'île de Néopallie faisant partie
de ses biens : la jeune fille se trouve donc
ainsi déchée de ses droits sur cette île, sa
patrie.

Les Néopalliens, ses compatriotes, décident
de la rétablir dans sa suzeraineté en chas-
sant les étrangers qui viennent d'acheter
leur terre.

Un aventurier, Constantin Stefanopoulos —
Néopallien d'origine — a pris la tête du mou-
vement.

Bien que déjà marié en Europe, Constan-
tin se fiance à Phroso, sa cousine, afin de
devenir par cette union le maître de Néopallie.

A peine débarqué dans son nouveau do-
maine, Lord Wheatley se voit dans l'obligation
de se réfugier, avec ses compagnons de
voyage, dans le vieux château du seigneur de
l'île.

Un siège en règle est organisé. Au cours
d'un combat Phroso tombe entre les mains
des assiégés qui la gardent comme otage.

Avant appris le mariage de Constantin, un
revirement se produit chez la captive, qui se
range résolument dans la lutte aux côtés de
Lord Wheatley.

Son Excellence Mouraki Pacha, gouverneur
des îles du Sultan, débarque avec son escorte
juste à temps pour délivrer Lord Wheatley,
dont les Néopalliens s'étaient emparé et qu'ils
s'apprêtaient à exécuter sommairement.

Grâce à l'autorité du Pacha — laquelle
s'exerce par la manière forte — le calme se
rétablit dans l'île.

Mais les épreuves du jeune lord ne sont
pas encore terminées. Il devra entamer une
nouvelle lutte et ce n'est pas la Néopallie qui

en est l'enjeu cette fois : c'est Phroso, elle-
même.

La sympathie que se sont témoignée les deux
jeunes gens a fait place à un sentiment plus
doux, qui porte ombrage à Mouraki.

Le Pacha qui désire ardemment la jeune
fille charge un Néopallien fanatique, Dimitri,
de le débarrasser de Lord Wheatley pour lui
permettre d'emmener Phroso captive en Tur-
quie.

Mais il a mal choisi son complice, il sera
victime de sa propre machination : c'est lui
qui succombera, frappé par le poignard de
Dimitri, tandis que Phroso et Lord Wheatley
tendrement unis vogueront vers l'Ouest, lais-
sant derrière le sillage de leur yacht l'île de
Néopallie où ils se sont connus et aimés.

Phroso Malvina Longfellow
Constantin Paul Capellani
Mouraki-Pacha Maxudian
Lord Wheatley Reginald Owen
Kortès Raoul Paoli
Dimitri Charles Vanel
Stéphan Louis Monfils
Poupa Cassieri Jeanne Desclos

PAUVRES GOSSES

tiré d'un conte de M. Brenda
Production anglaise Stoll 1920
Édition Pathé-Consortium

Dans une ville d'Angleterre, une pauvre
famille exploite, au coin des rues, un modeste
« guignol ».

Froggy, le fils aîné, porte sur son jeune
visage le masque souffreteux que donne la
misère et sa mère, minée par la tuberculose,
s'incline chaque jour davantage vers la tombe.

Benny, le fils cadet, pauvre petite créature
étolée, est laissé à la garde de la Ragbon,
leur logeuse, une méchante femme lorsqu'elle
a du...

La maman de Froggy et de Benny vient
à mourir.

Leur père, victime d'un accident, la suit
peu de temps après vers cette région qu'on
appelle le Ciel et où, dit-on, il y a beaucoup
de fleurs, et où l'on n'a plus jamais faim et
soif.

Maintenant Froggy a charge d'âme : il tra-
vaille courageusement mais Benny a toujours
faim et Froggy rentre souvent les mains vides.

Un jour en rentrant il trouve le pauvre
Benny évanoui : il court chercher le méde-
cin. On transporte l'enfant à l'hôpital et
bientôt quelqu'un s'intéresse à eux.

Adoptés par un homme excellent, les deux
enfants croient vivre un vrai conte de fées
tant ils sont heureux dans leur nouvelle exis-
tence d'enfants riches et choyés.

Omnia-Pathé, Pathé-Palace, Paris-Ciné,
Royal-Wagram, Artistic, Secrétan, Tem-
ple.

LE SECRET DU BONHEUR

(Victory)

tiré du roman de Joseph Conrad
par Stéphen Fox et réalisé par
Maurice Tourneur

Prod. Paramount 1919 Édition Weill
Alma Seena Owen
Axel Heyst Jack Holt
Ricardo Lon Chaney
Schomberg Wallace Beery
M. Jones Ben Deely
Mme Schomberg Laura Winston
Pedro Bull Montana
Capitaine Davison George Nicholls

MARION DAVIES

dans : *Roxelane*

MARGUERITE SYLVA

dans : *Le Cœur a des raisons*

PINA MENICHELLI

dans : *Illusions*

FERN ANDRA

dans : *Genuine*

LE FILS DU FLIBUSTIER

composé en deux époques et douze
épisodes par Louis Feuillade et réalisé
par l'auteur

1. La Flibustie

Au Frère de la Côte, c'est l'enseigne d'une
auberge du Cap Français à Saint-Domingue,
habitation du père Binic, de sa jolie fille
Bertrande, aimée et respectée de tous, même
du bon Miraut le valet dévoué. C'est là que
se reporte la pensée des flibustiers pendant
les longues heures de quart, là-bas... en pleine
mer. C'est aussi là que, pendant des jours
de repos forcés, leur brick ayant été coulé, tous
se réunissent pour dilapider leurs économies
en attendant une autre capture et leur départ
pour de nouvelles chasses à l'Espagnol.

Au cours de ce repos, pendant une partie de
pêche, deux flibustiers sauvent un malheu-
reux marin attaché à une épave. Le marin est
un Breton, Yves le Paimpolais. Il a été fait
prisonnier par les Espagnols et a pu parvenir
à s'évader. Son récit passionné les flibus-
tiers, tous admirent ce vaillant et peu de
temps après, quand Yves, au cours d'un duel
loyal, tue Mathias leur chef, il est nommé au
commandement des flibustiers à sa place.
Pour sa première sortie, à la tête de 12 hom-
mes, il parvient à s'emparer du « Santa-
Cruz », le navire sur lequel il avait tant
souffert et, triomphant, revient à la côte
chargé d'or et de dépouilles.

Le Père Binic Charpentier
Bertrande Sandra Milowanoff
Miraut Georges Biscot
Yves le Paimpolais .. Aimé Simon-Girard
Mathias Fernand Herrmann

ROULETABILLE CHEZ LES BOHEMIENS

composé pour l'écran par Gaston Leroux
et réalisé par Henri Fescourt
Prod. Sté des Ciné-romans Ed. Pathé C. C.

Au cours d'un voyage dans le patriarcat
bohémien de Sever Turn, un aventurier, Hu-
bert de Lauriac, a dérobé un précieux docu-
ment : le *Livre des Ancêtres*. Il a vendu les
pierres précieuses et les ferrures qui ornaient
ce livre, et s'est ainsi assuré une grosse for-
tune. Revenu dans sa patrie, à Arles, Hubert
demande la main d'une jeune fille qu'il aime
depuis longtemps, Odette de Lavardens. Mais
Odette est déjà fiancée et M. de Lavardens
père conduit Hubert.

Le fiancé d'Odette, Jean de Santierne, ha-
bite Paris. Il désire rompre une liaison gé-
nante avec l'étrange Calliste, une femme de
race bohémienne, qui aime farouchement le
jeune homme. Lorsqu'elle se voit supplantée
dans le cœur de Jean, Calliste jure de se ven-
ger.

Le célèbre reporter Rouletabille est l'ami
de Jean. A plusieurs reprises, il lui conseille
de se défier de Calliste. Mais Jean se con-
tente de reprocher à Rouletabille sa propre

liaison avec une créature mystérieuse « La
Pieuvre ».

— Cette femme, dit-il, a fait le malheur
de tous ceux qu'elle a connue : Rouletabille
secoue la tête, il donne des conseils, mais
n'aime pas en recevoir.

Il apprend à Jean que Calliste est partie
pour Arles. Jean, enfin inquiet, se décide à
partir lui aussi en compagnie de Rouleta-
bille.

Calliste a retrouvé à Arles un bohémien
nommé Andrea, qui a conçu pour elle une

ardente passion. Elle promet de se donner à
lui s'il l'aide à se venger de sa rivale. Andrea
accepte.

Lorsque Rouletabille et Jean arrivent à Ar-
les, ils trouvent M. de Lavardens mort dans
une allée de son jardin. Odette a disparu.
Comme M. de Lavardens avait eu une grosse
discussion avec Hubert, les soupçons de la
police se portent sur lui. Seul, Rouletabille,
après un rapide examen des lieux, dit ironi-
quement :

— J'ai la conviction que jamais on ne

parviendra à arrêter l'assassin.

Hubert de Lauriac Joë Hamman
Odette de Lavardens Edith Jehanne
M. de Lavardens Vouthier
Jean de Santierne Jean Dehelly
Calliste Suzanne Talba
Rouletabille Gabriel de Gravone
Andréa Romuald Joubé

A TRAVERS L'ORAGE

(Way down East)

Par une bizarrerie devenue couran-
te dans l'état actuel de l'édition ciné-
matographique, *A travers l'orage*, de
Griffith, paraît devant le public pari-
sien quelques semaines après *Les
Deux Orphelines*, du même, qui fut
pourtant tourné un an plus tard.

Nous savons que *Way down East*
est un mélodrame à succès qu'ont ap-
plaudi plusieurs générations améri-
caines. Mais, à vrai dire, on ne peut
s'apercevoir de l'origine scénique de
l'œuvre, quand on voit le film extrê-
mement « cinéma » que D. W. Griffith
en a tiré.

Griffith qualifie *Way down East*,
dès le début, de « simple histoire ». Quoi
de plus simple, en effet, que l'histoire de
la jeune Annie abusée par un « viveur » puis
victime de la fausse morale puritaine... Là
comme dans la plupart de ses films, Griffith
s'attache avant tout à peindre un mi-
lieu, des personnages, des émotions, des
sentiments, et dédaigne les ficelles
dramatiques. Les amateurs d'imbro-
glis dramatiques et de sous-titres se-
ront évidemment déçus.

Pourtant on ne peut pas dire que
l'intérêt languit un instant, au cours
de tout le film. Il y a là tant d'obser-
vation, tant de vérité, tant d'émotion
simple et vraie, tant de beauté qu'on
arrive au bout de la deuxième heure
de projection sans seulement s'aperce-
voir que ce film est deux fois plus
long que ceux qu'on a coutume de
voir.

Ce qui fait que David Griffith est
un grand réalisateur ce n'est pas tant
son habileté technique, en somme, que
son prodigieux don de donner la vie
aux personnages qu'il nous présente.
Aussi ses films sont-ils de ceux qu'on
ne raconte pas ; il faut les voir, et
les revoir.

L'interprétation a une grande im-
portance, dans les films de Griffith.
On se rappelle la sublime scène du
tribunal, d'*Intolérance*, les gros plans
de Lillian Gish dans *Le Pauvre amour*,
la scène du réduit, à la fin du *Lys
brisé*. Dans *A travers l'orage* presque
tout le poids de l'interprétation repose
sur Lillian Gish ; elle s'y montre
encore en progrès sur elle-même, en
particulier dans la scène où Sander-
son lui avoue son imposture, dans
celle où elle baptise elle-même son
enfant, puis quand le pauvre petit
meurt entre ses bras. Les autres inter-
prètes sont également tout ce qu'on
pouvait rêver qu'ils fussent, dans leur
aspect comme dans leur jeu.

Reste la grande scène finale où la
maîtrise technique de Griffith s'af-
firme une fois de plus. Bien dans la

APRÈS
L'ÉCRAN

note voulue, elle ne fait pas « attrac-
tion », comme c'est souvent le cas en
pareille occasion. En outre, elle est
parfaitement « cinéma ». Il est pro-
bable qu'elle risque fort d'attirer l'at-
tention du public au détriment des
admirables scènes antérieures ; ce
serait dommage, car c'est bien pour-
tant dans ce qui précède que Griffith
s'affirme un grand artiste.

LES DEUX ORPHELINES

(Orphans of the Storm)

L'envie et l'incompréhension accueillent
presque inévitablement les vraies
grandes œuvres qui nous viennent de
l'étranger. Ce qui, au printemps dernier,
s'était produit pour *Les Quatre Cavaliers
de l'Apocalypse* vient de se renouveler à
l'occasion des *Deux Orphelines*.

D'abord l'opposition venait d'une bon-
ne part des cinégraphistes d'ici, qui
évidemment ne pouvaient pardonner à
un étranger d'avoir songé à une réalisa-
tion à laquelle on eût dû penser ici dès
longtemps.

Ensuite, les « snobs » du cinéma, ceux
pour qui un film ne saurait être qu'un
chef-d'œuvre ou un « navet » ; ces mes-
sieurs, qui, après tout le monde, ont
« découvert » le cinéma, n'admettent pas
que celui qui leur a montré Limehouse et
sa curieuse atmosphère s'abaisse jus-
qu'aux *Deux Orphelines*.

Restent enfin les camelots du Roy et

quelques chauvins qui ne peuvent sup-
porter qu'un cinégraphiste américain
évoque la Révolution Française et qui
taxent, à l'écran, de faux et d'exagéré ce
qu'ils ne peuvent nier dans les ouvrages
historiques.

Aux premiers, faisons remarquer que
le thème des *Deux Orphelines*, l'amour
fraternel, est universel et peut être traité
par un Américain comme par un Fran-
çais. Aux « snobs », rappelons que d'au-
tres grands artistes sont allés, en litté-
rature comme au théâtre, puiser l'inspi-
ration à des sources assez vulgaires, pour
réaliser en fin de compte une œuvre ori-
ginale. Quant aux derniers, il n'y a mé-
me pas à répondre.

Le chemin déblayé, tâchons de discer-
ner les intentions de Griffith, dans *Les
Deux Orphelines*.

Je crois que la grande erreur est de
croire que Griffith ait attaché une im-
portance véritable à la reconstitution
d'une époque disparue. Il n'a pas voulu
davantage faire un cours visuel d'histoire.

Ce qui l'a intéressé par-dessus tout
c'est l'étude, la peinture d'un sentiment
élevé, celui de l'amour fraternel. Et s'il a
donné à cette étude la Révolution com-
me toile de fond, c'est précisément pour
le mettre en valeur, en opposant l'amour
des deux sœurs à la haine des classes.

Aussi considérons-nous comme le point
culminant du film non point les derniè-
res scènes à sensation qui ne sont qu'un
rajeunissement d'une vieille ficelle à suc-
cès chère à Griffith, mais bien la scène,
vraiment sublime d'inspiration comme de
réalisation, où nous voyons Henriette
pressentir la présence de Louise sous ses
fenêtres.

Pourquoi faut-il que seul le grand pu-
blic l'ait compris ?

P. H.

Aimé Simon-Girard dans le 1^{er} chapitre du
FILS DU FLIBUSTIER



D.W. Griffith

Sa carrière :

David Wark Griffith est né à La Grange (Kentucky) le 22 janvier 1880.

Son père, Jacob Wark Griffith, prit une part active dans la guerre de Sécession en qualité de général commandant une partie des troupes de l'armée confédérée. Des huit enfants qui naquirent du ménage Griffith, David est l'avant-dernier. Cinq d'entre eux sont encore vivants.

C'est l'aînée, Mattie, qui prit soin de David et dirigea son instruction et ses lectures. Dès son jeune âge, le petit David avait décidé que plus tard il serait un « grand écrivain ».

Dans cette intention, il partit un jour pour la ville voisine, Louisville, où il alla se présenter au directeur du *Courier-Journal*. Engagé comme reporter par ce dernier, David fut d'abord chargé des « faits-divers », de l'état-civil, et de quelques autres rubriques ; inutile de dire que le salaire était extrêmement bas.

Au bout de quelque temps, il se trouva que la rubrique théâtrale du *Courier-Journal* était sans titulaire. On la confia à David, qui devint, en peu de temps, un fanatique du théâtre et décida bientôt qu'il serait dramaturge et non écrivain.

Ayant fait part de cette intention au directeur du théâtre local, ce dernier lui affirma que sans expérience de la scène un dramaturge ne connaissait réellement pas son métier, et lui cita l'exemple de Molière, de Shakespeare, etc. David Griffith décida donc qu'il serait acteur.

Il débuta au théâtre de Louisville dans *The Village School*, où il avoua à présent avoir été horriblement mauvais. Toute une saison il massacra une longue série de rôles ; mais le directeur du théâtre avait de la sympathie pour lui — et ne le payait pas cher. Au point que le complément de ses ressources il le demandait à un autre emploi durant le jour. Quelque temps employé dans un magasin local, il fut remercié en raison de ses absences le jeudi et le dimanche après-midi — jours où il y avait matinée au théâtre.

La saison suivante David Griffith fut engagé aux *Strolling Players* et apprit beaucoup durant les représentations qu'il alla donner avec eux, en tournée.

Engagé ensuite par John Griffith, il dut changer son nom et joua sous celui de David Brayington. Puis on le trouve dans la troupe d'Ada Gray, jouant en tournée *Trilby* et *East-Lynne*. Il gagnait alors huit dollars par semaine, plus la nourriture.

On retrouve, par la suite, notre homme dans la troupe de Walker Whiteside, dans celle d'Helen Ware, de Nance O'Neill, la grande artiste aux côtés de qui il joue le répertoire ibsénien et shakespearien à Boston. Il s'appelle à présent Lawrence Griffith ; et ses appointements s'élèvent à dix-huit dollars par semaine.

Mais les engagements ne duraient pas toute l'année, et à de certains moments, il fallait trouver un autre gagne-pain. Griffith n'hésita pas, bien souvent, à accepter quelque gros travail, où les muscles avaient plus à travailler que l'esprit. Mais la compensation était dans le salaire, toujours égal et souvent supérieur à celui du théâtre...

La première œuvre littéraire que Griffith ait réussi à vendre fut un poème : *The Wild Duck*. Le magazine *Leslie*, de New-York, le lui paya trente-cinq dollars. En 1907, il réussit à faire accepter par le grand tragédien James Hackett une pièce intitulée *A fool and a girl* ; le succès en fut d'ailleurs très modeste.

Un ami l'emmena un soir au cinéma. Griffith, qui jamais n'y était allé fut frappé par l'intérêt que les spectateurs semblaient accorder à ce spectacle et par la foule qui s'y pressait. Il songea, revenu chez lui, que véritablement le public méritait mieux que ce qu'on lui offrait ordinairement au cinéma, et sans plus attendre, esquissa la composition d'un scénario.

La Compagnie Edison, à laquelle il l'envoya, ne lui donna jamais de réponse. Nullement découragé, David Griffith poursuivit son idée et, au printemps de 1908, présentait à la Compagnie Biograph un scénario qui lui était acheté quinze dollars.

Mis en goût par ce premier succès, Griffith passa désormais la majeure partie de son temps dans les modestes salles de cinéma d'alors. Il put alors se rendre compte que non seulement les scénarios étaient presque tous inéptes, mais aussi que leur réalisation laissait fort à désirer. Il se dit alors qu'il y avait un splendide champ d'action pour lui au cinéma.

Sur le conseil d'un ami qu'il avait à la Cie Kalem, Griffith se présenta un beau matin au studio rudimentaire que la Cie Biograph possédait à New-York à l'époque (1908) au 11, East 14th Street.

D'abord attaché au service des scénarios de cette Cie, Griffith put étudier à fond la technique, alors bien sommaire, du cinéma. Il vit les metteurs-en-scène à l'œuvre, ainsi que leurs interprètes. Au bout de peu de temps, il savait déjà comment il procéderait, au jour où l'occasion lui serait fournie de réaliser lui-même un de ses scénarios.

Cette occasion se présenta un jour, du fait de la maladie d'un metteur en scène. C'est ainsi que Griffith débuta avec *The adventures of Dolly*, un petit drame de trois cents mètres, dans la voie où il devait exceller par la suite.

Inutile de dire que les multiples petites innovations que Griffith introduisit dans son film furent loin de rencontrer l'approbation des directeurs et des exploitants à qui il fut soumis. N'empêche que par la suite le public fit un excellent accueil au film, dont la Cie Biograph tira vingt-cinq « copies », alors que les films similaires ne dépassaient pas, d'ordinaire, une quinzaine d'exemplaires.

De 1908 à 1913, Griffith produisit pour la Cie Biograph plus de cent films. Durant ces cinq années, il ne cessa de doter la technique du cinéma d'une infinité d'améliorations et d'innovations.

En dépit de l'opposition aveugle des dirigeants et des autres collaborateurs de la Cie Biograph, il réussit à faire admettre, au prix de mille difficultés, ce qu'on peut appeler les premières lettres de l'alphabet cinématographique actuel.

Le premier David Griffith utilisa dans ses films ce qu'on appelle en Amérique le « close-up », le « gros plan », maintenant usité couramment par tous les metteurs en scène ; on lui doit aussi le « long-shot », la vue embrassant un « champ » très vaste ; le « flash-back » ou actions parallèles, et la prise de vues en mouvement ou « traveling camera » ; il imposa bientôt aussi le film en deux parties, puis en quatre parties, avec *Judith de Béthulie*. Les directeurs de la Compagnie Biograph ne cessaient de gémir, mais comme en définitive Griffith voyait le succès couronner ses efforts, ils haussaient les épaules et le laissaient faire. Pour accompagner la projection de *Judith*, en 1913, il fit composer une partition spéciale. Autre innovation mal accueillie par ses chefs et applaudie par le public. Parmi les films particulièrement remarquables que Griffith

réalisa à la Cie Biograph, il faut citer : *The Battle*, *The Battle at Elderbush Gulch*, *Man's genesis*, *Brute force*, *Oil and water*, *Enoch Arden* et *The Sands of Dee*.

En octobre 1913, David Griffith emmenait avec lui ses meilleurs interprètes, Blanche Sweet, Henry B. Walthall, Maë Marsh, Robert Harron, Lillian et Dorothy Gish, Miriam Cooper, Donald Crisp, Jack Pickford, Courteney Foote, Mary Alden, Spottiswood Aitken, Owen Moore, Kate Bruce, James Kirkwood, etc., et commençait à produire pour la Cie Reliance-Majestic. H. E. Aitken, directeur de cette firme, laissait toute liberté à Griffith dans le choix des sujets et dans leur réalisation.

Au studio que cette Cie possédait à Yonkers, près de New-York, il tourna alors, avec la plupart des membres de la troupe ci-dessus, *The Battle of Sexes* ; *The Escape*, d'après la pièce de Paul Armstrong ; *Home, sweet home* ; et *The Avenging Conscience*, qu'il tira de deux œuvrettes d'Edgar Poë : *Annabel Lee* et *The Tell-tale Heart*.

Au printemps de 1914, Griffith quittait la Cie Reliance-Majestic, et, accompagné de ses interprètes, alla s'installer près de Los Angeles, où il avait décidé de tourner un grand film, *The Clansman*, d'après le roman de Thomas Dixon.

Ce film coûta sept mois de travail effectif et 500.000 dollars ; il retraçait une partie de la guerre de Sécession. La « première » eut lieu à Los Angeles le 8 février 1915 ; le film resta à l'affiche du Clune's Auditorium vingt-deux semaines consécutives. A New-York, où le film parut en mars 1915, le succès fut plus vif encore et *The Birth of a Nation* (La Naissance d'une Nation) — c'est le titre que la version cinématographique du *Clansman* portait — resta à l'affiche du Liberty plus d'un an ; 526.000 spectateurs l'y applaudirent.

L'été de 1915 vit la formation de la Cie Triangle, qui éditerait les productions de trois grands réalisateurs : David Griffith, Mack-Sennett et Thomas H. Ince.

D. W. Griffith organisa donc la production Fine-Arts qu'il superviserait. A cet effet, il organisa des studios, s'entoura d'un personnel considérable et de scénaristes, réalisateurs et interprètes de valeur. Nous avons déjà dit antérieurement (1) quelles furent les meilleures réalisations de la production Triangle Fine-Arts ; puisque nous nous occupons à présent des œuvres personnelles de D. W. Griffith, disons que la majeure partie du temps qu'il passa à la Cie Triangle fut consacrée à l'élaboration de son plus grand film : *Intolérance*.

On sait que cette œuvre gigantesque, qui retrace les méfaits de l'intolérance politique, religieuse et sociale à quatre époques différentes de l'histoire, se déroule dans le cadre babylonien, puis à l'époque de Jésus, de la Saint-Barthélemy et enfin de nos jours.

Plus de dix mois durant, Griffith travailla à ce film, dont l'ambitieux scénario demandait des décors formidables et une interprétation hors pair.

De même que *La Naissance d'une Nation*, *Intolérance* constituait un spectacle de deux heures et demie ; autre innovation qui devait être suivie plus tard par d'autres producteurs.

En avril 1917, Griffith assistait à la « première » d'*Intolérance* à Londres et, en outre, donnait, sur la demande de la famille royale, une représentation privée à la Cour.

A ce moment, le premier ministre anglais, O. Lloyd George, à la suite d'une conférence avec les célébrités de la littérature anglaise, Wells, Barrie, Shaw, Bennett, Galsworthy, Chesterton, décidait de faire exécuter un grand film de propagande. On mit en avant le nom de Griffith.

Rendu libre à la suite de la dissolution de la Cie Triangle, Griffith put accepter. En été 1917, il arrivait avec ses collaborateurs sur le front français où toute liberté lui était accordée, et tournait durant plusieurs mois à très petite distance du « front » les extérieurs de *Hearts of the World* (*Cœurs du Monde*). Fin 1917 et au début de 1918 on tourna les intérieurs à Los Angeles. Au Clune's Auditorium de cette ville, le film était projeté pour la première fois le 12 mars 1918 ; et à New-York le 4 avril suivant. Le succès en Amérique, et en Angleterre où ce film fut projeté immédiatement, fut considérable ; de même que la *Naissance d'une Nation*, *Cœurs du Monde* n'a jamais paru en France.

En un an, de mars 1918 à avril 1919, D. W. Griffith trouva

Voir l'article sur la production Triangle, dans notre n° 67.

moyen de produire six films pour Paramount-Areraft ; trois films inspirés par la guerre : *The great love* (qui paraîtra sous peu en France sous le titre : *A côté du bonheur*) ; *The greatest thing in life* (*Une fleur dans les ruines*), où pour la première fois il se sert dans les gros plans du « flou » ; *The Girl who stayed at home* (pour paraître cet hiver en France sous le titre : *Dans la Tourmente*) ; puis trois films dont l'action se déroule de nos jours, dans un village américain : *A romance of Happy Valley* (*Le roman de la vallée heureuse*) ; *True-heart Suzie* (*Le Pauvre Amour*) et enfin un film qui se déroule à l'époque où les premiers chercheurs d'or vinrent en 1849, en Californie : *Scarlet Days* (*Le Calvaire d'une mère*).

Outre ces six films, David Griffith trouva le temps de réaliser, en moins d'un mois, l'un des films qui lui ont gagné le plus d'admiration : *Broken Blossoms* (*Les Lys Brisés*), tiré d'un conte de Thomas Burke : *The Chink and the Child*. Ce film parut à New-York le 13 mai 1919 au Cohan Theatre.

Jusqu'en novembre 1919, Griffith installa de nouveaux studios, près de New-York, à Mamaroneck et alla tourner deux films en Floride : *The Idol Dancer*, qu'édita First National (édition cet hiver en France par Gaumont) et *The love Flower* (que les Artistes Associés éditera bientôt sous le titre : *La fleur d'amour*), et un autre film de mœurs campagnardes, le second qu'il s'était engagé à fournir à First National : *The Greatest question* (qui sera édité également cet hiver en France par Gaumont) ; et, l'association Chaplin-Pickford-Fairbanks-Griffith ayant été conclue sous la raison sociale d'United Artists', Griffith lui livra son premier film, *The love Flower*, dont nous venons de parler.

En novembre 1919, David Griffith résolut de reprendre sa série de grandes productions avec *Way down East*, qu'il termina en août 1920. Nous consacrons, d'autre part, un article détaillé à la réalisation de ce film, qui est actuellement représenté en exclusivité dans deux salles de Paris sous le titre *A travers l'Orage*.

En avril 1921 Griffith présentait à New-York son deuxième film pour United Artists' : *Dream Street* (*La Rue des Rêves*).

Il entreprenait aussitôt après la réalisation d'une grande production : *Les deux Orphelines*, transposée dans le cadre de la Révolution française. Le 30 décembre 1921, ce film était projeté pour la première fois devant le public new-yorkais à l'Appollo-Theatre, sous le titre : *Orphans of the Storm*.

Actuellement, Griffith travaille à la réalisation de plusieurs films qui seront édités par United Artists' ; il songe, paraît-il, à tourner ensuite, avec le concours de capitalistes anglais et américains, un film en multiples époques et constituant un puissant facteur de propagande pacifiste.

Ses idées, ses méthodes :

Quelles sont les idées maîtresses qui dirigent Griffith, quelles sont ses méthodes de travail ? Lui-même va nous les révéler : « Nous vivons à une époque où les idées ont supplanté au cinéma l'habileté technique. L'idée, le thème, la pensée fon-

D. W. Griffith tournant au studio une scène de *Cœurs du Monde*. Derrière lui, Lillian et Dorothy Gish



damentale, le sujet, est le seul élément à considérer dans le choix d'une histoire à être filmée.

« La plus grande histoire qui ait jamais été conçue peut être racontée en une seule page.

« La plus grande histoire de tous temps — l'histoire du crucifiement, de la mort, de la résurrection du Christ — comprend 500 mots. L'idée seule compte. Elle peut être exprimée brièvement.

« Prenez pour exemple l'histoire de *Way down East*. Le scénario de cette production occupait plusieurs centaines de pages, des milliers de mètres de pellicule furent utilisés pour la prise de vue, la réalisation demanda plus de 8 mois, pourtant l'histoire d'Annie Moore (*A travers l'Orage*) pouvait être dite en moins de 300 mots.

« Mon avis sincère aux scénaristes — et je souhaite pouvoir les encourager comme ils le méritent — est de donner naissance tout d'abord à une idée, de la résumer en le moins de mots possible, en attirant l'attention çà et là sur les possibilités dramatiques, les situations ordinaires pouvant être développées.

« Quand on s'adresse à un public aussi vaste et aussi divers que celui qui se presse devant l'écran, il est indispensable de se faire comprendre de tous. Aussi la simplicité, l'humanité est-elle la première qualité du compositeur de drames visuels.

« L'humanité, ajoute Griffith, est l'élément principal d'un grand film. Rien ne saurait être beau, ni réellement artistique s'il n'était par quelque endroit lié à un sentiment humain.

« D'où les multiples détails auxquels, dans mes films, j'accorde tant d'attention.

« Parler à la foule avec son cœur, voilà ce à quoi s'attache le grand artiste. Mais lui parler ne veut pas dire la flatter basement. Pas d'œuvres malsaines, pas d'œuvres à « l'eau de rose », non plus.

L'idée d'un film importe donc plus à Griffith que l'intrigue : « Peu important, dit-il, les rigides règles dramatiques. Plus on accumule les complications à « effet », plus on s'écarte du vrai drame. Car le vrai drame est dans la vie, et la vie c'est vous, moi, et les autres hommes.

« Les « situations dramatiques » ne peuvent pas être l'étoffe d'un vrai drame, pour deux raisons essentielles : 1° Elles n'arrivent pas à assez de gens pour donner une représentation universelle. 2° Elles sont d'origine matérielle, non mentale ; donc, ne représentent pas un élément humain.

« Il n'y a qu'un seul sujet auquel chacun est personnellement intéressé. L'homme est une bête essentiellement égoïste, et qui ramène tout à elle-même.

« Je ne sais pas pourquoi on nous a tous placés ici, mais nous avons un dur coup de rame à donner. Le fait de donner ce coup absorbe toute notre pensée et tout notre effort.

« Il est littéralement vrai que toute notre existence est un combat avec la crainte. Notre première émotion est la crainte de la faim, qui n'est qu'une crainte de ne pouvoir être à même d'entretenir la vie en nous. Nous craignons et nous espérons, ce qui est le côté opposé de la peur. Cette lutte pour subsister absorbe tout notre effort. Nous ne nous occupons pas sincèrement d'autre chose.

« Quand nous allons au spectacle ou quand nous lisons un livre, nous ne faisons que regarder dans un miroir. Nous ne nous intéressons aux caractères qu'autant qu'ils reflètent les nôtres. Le garçon contemple l'héroïne d'un film et il pense à lui-même. Il dit : « Hein ! si je pouvais avoir une femme comme cela ». Et la mère dit de son côté : « J'espère que ma fille sera comme cela. » Et le père se voit lui-même, et la jeune fille se voit elle-même.

« Pour l'exacte raison que l'on s'y voit soi-même, une œuvre dramatique ou littéraire est un succès ou un échec.

« Il y a d'occasionnelles grandes œuvres de littérature dans lesquelles le monde entier — chacun dans le monde — peut voir la représentation de soi-même. Et ces œuvres deviennent immortelles. En un sens, les toutes premières œuvres de littérature furent les plus vraies.

« N'importe qui peut grouper une série de coïncidences particulières. Mais de tels petits artifices ne constituent pas, je le répète, le vrai drame.

« La solution consiste dans un drame de caractères humains ne comportant pas un nombre excessif de situations ne fatiguant pas trop par leurs successives complications. La solution, c'est le drame de réalités, de situations qui arrivent et non de celles qui ne se sont jamais produites. »

Les méthodes de travail de David Griffith diffèrent assez de celles généralement en usage chez les producteurs, en ce sens qu'elles sont aussi peu mécaniques que possibles. Le temps, le travail, l'argent ne comptent pas pour Griffith, qui s'attache avant tout à obtenir ce qu'il juge nécessaire.

Son scénario une fois choisi — et le choix est toujours long et minutieux — Griffith le travaille mentalement, au point de connaître dans son imagination tout ce qu'il sera avant d'en commencer la réalisation. Quelques notes tout au plus, jamais de manuscrit, voilà tout ce que Griffith consulte pendant la réalisation. Sa mémoire est d'ailleurs prodigieuse.

Ses collaborateurs et interprètes lui sont tous très dévoués et presque tous depuis longtemps avec lui. Il sait tout ce qu'il peut obtenir d'eux, et eux le comprennent à demi-mot. Son opérateur principal, George W. Bitzer, travaille à ses côtés depuis 1910 et ensemble ils ont réalisé plus d'une innovation technique. Le « soft focus » ou « flou-halo » appliqué au cinéma est la plus récente.

Griffith est probablement le réalisateur qui a su tirer le maximum des interprètes de ses films. On se rappelle les admirables « moments » que, sous son inspiration, Maë Marsh et Lillian Gish ont eus et où elles ont atteint véritablement aux sommets de l'interprétation visuelle. Griffith dirige très simplement ses interprètes. Il leur fait répéter de nombreuses fois leurs scènes avant que la prise de vues ne commence. Le

D. W. Griffith et les sœurs Gish tels que les représente un caricaturiste anglais lorsqu'en 1917 ils vinrent tourner en Europe *Cœurs du Monde*



jour où l'on tourne, il leur explique à nouveau dans le détail la situation dans laquelle ils se trouvent ; et pendant que l'on « tourne », il leur indique ce qui est censé se passer autour d'eux, et quelles sont les choses qui doivent préoccuper en ce moment le personnage qu'ils représentent.

Et l'on tourne et re-tourne la scène jusqu'à ce que Griffith soit entièrement satisfait ; c'est-à-dire dix, vingt, trente fois, et même parfois davantage.

Il n'y a pas d'homme plus accessible aux suggestions que ses inférieurs peuvent lui présenter. Aussi, cette qualité, la netteté de ses conceptions et son admirable patience lui ont-elles toujours gagné l'affection et le respect de ses collaborateurs.

L'une des phases les plus importantes de l'élaboration de ses films est le « montage », c'est-à-dire la réunion des scènes bout-à-bout et leur entremêlement. C'est véritablement l'orchestration d'une partition visuelle. D'elle naît le rythme qui étirendra le spectateur sans qu'il s'en rende compte. Ce travail du montage de ses films, Griffith le fait en collaboration avec deux spécialistes, Jimmy et Rose Smith, qui sont ses collaborateurs depuis plus de dix ans ; il détermine ensuite l'accompagnement musical.

Le film étant prêt à être livré aux directeurs de salle, Griffith tente toujours un premier essai de projection devant le public. Ses collaborateurs et lui prennent place dans la salle, dissimulés parmi les spectateurs, et écoutent les réflexions, les yeux fixés sur leurs voisins.

7 pour Griffith, le public est l'inspirateur et le juge.



entre nous



RÉPONSES AUX QUESTIONS

Mocking Bird. — Pour D. Gish et Madge Kennedy, vous avez satisfaction ; pour les deux autres nous attendons l'édition de leurs prochains films. — Pathé-Consortium éditera *La Roue*, en novembre prochain sans doute, en six chapitres. — Pour les affiches, voyez les adresses du Bottin. — Louis Delluc, 29, rue de Ponthieu, Paris.

Azytiadé. — Attendons de voir le film.

Adm. G. M. — « Grand artiste », c'est aller un peu loin. — Moins de trente ans ; roumain. Adresse : 8, boulevard Flandrin, Paris (XVI^e).

Claude Mirot. — Nous avons annoncé *Roger-la-Honte* avec l'interprétation de G. Signoret. Ce film a été réalisé l'an dernier ; depuis lors Signoret n'a rien tourné.

Marise Avril. — Tout ce que je sais de l'assassinat du duc de Guise, c'est qu'il fut

réalisé au Film d'Art en 1907 par Le Bargy et Calmettes d'après un scénario d'Henri Lavedan. Gabrielle Robinne interprétait l'un des rôles principaux.

Abonné. — Murray Goodwin, Films Du Fresnay, 46, boulevard Maillot, Neuilly-sur-Seine. — Maurice Renaud, 97, avenue Victor-Hugo, Paris. — Charles Boyer, Films Pansini, Saint-Laurent-du-Var (Alpes-Maritimes). — Tore Svennberg, Svenska Film, 19, Kungsgatan, Stockholm. — Faites toujours une demande ; vous verrez bien.

J. M. — Quarante ans ; marié et père de famille.

Don Juan. — Pas refusé par la censure ; simplement des scènes supprimées. — Cette nouvelle n'a pas été traduite en français.

A. B. — Mandat ou mandat-carte, comme vous voudrez. — Gladys Jennings est an-

glaise. — Si, Mareya Capri était le « Grenat », dans le concours des plus belles femmes de France. — Près de quarante. — Il est très improbable que Hart se soit vraiment montré brutal envers sa femme ; Mildred Harris en disait autant de Chaplin, et c'était faux.

Lectrice montmartroise. — L'interprète de *Vent Debout* est l'épouse du romancier, J.-J. Renaud. — N'avait jamais tourné.

Blondy. — C'est une vieille annonce ; n'en tenez plus compte. — Ce sont des photos



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

PELADE et toutes chutes des cheveux
reposee garantie par le traitement
de **BERDIE**, 12, r. Clairaut, PARIS. - Prix: 16.50 franco.

13x18 ou 18x24, et non des cartes postales.

A. Burcher. — Milton Sills et Mildred Harris, dans *Pour être aimée*. — *Less than Dust* (Artaft-Paramount 1916) est le titre de *Miss Bengali*. — Lillian Gish vous plaira plus encore dans *Les Deux Orphelins* et *A travers l'Orage*.

Donnithorpe. — *L'Arlesienne* est terminée depuis plus d'un an. — Rien d'annoncé encore pour ces deux films. — *Fernande de Beaumont* fait surtout du music-hall. Ne tourne pas actuellement.

Simone r. — Avons indiqué adresse dans le numéro 96. Porte une perruque. Trente-trois ans. Ne tourne pas actuellement.

Pearl Jean. — Edwin Stevens dans *Kaffra Kan*; les autres films sont trop anciens pour que je puisse vous renseigner. — Le réalisateur du *Roman d'un Mousse* est Léonce Perret (31, rue Lafayette, Paris), qui pourrait vous indiquer la distribution.

Ciné-Missy. — René Cresté (Judex), Yvette Andréyor (Jacqueline), Marcel Lévesque (Cocant), Mathé et Musidora, étaient les principaux interprètes de *Judex*.

Futur Artiste. — Je ne pense pas qu'elle aille en Belgique lors de ce voyage-ci. Je ne sais pas exactement où elle est actuellement. — *Stoll-Film* (et non *Scott*) est en effet l'une des principales firmes anglaises.

Le Monsieur du 3^e rang. — La presse, dans sa grande majorité, a été favorable à ce film. Nous-mêmes en avons publié un résumé et un cliché. Et pourtant il a nettement déçu; trop monotone, sans doute.

Marcelle H. — Tramel, 100, avenue de Ceinture, Saint-Gratien (S.-et-O.). Pour Lou-Télégram, qui ne tourne plus depuis plus d'un an, impossible d'indiquer d'adresse. — Je ne puis que vous conseiller de la leur demander. — *Nicolas Rimsky* était Soléiman dans *Les Mille et Une Nuits*.

Princesse S. — Charles Ray a tourné une longue série de films pour Ince-Triangle de 1915 à 1917, puis une autre série pour Ince-Paramount de 1917 à 1920 (à laquelle appartenaient *Vouloir c'est pouvoir* et *Un garçon vient jeu*). Ayant formé sa propre compagnie, il tourne une douzaine de films de 1920 à 1922 que First National édite (*La Petite Baignade* est du nombre); enfin il vient de terminer son premier film pour United Artists: *A Tailor-Made Man*. Voir biographie dans le numéro 18. — *Peter Ibbetson* n'a été tourné ni en Californie, ni à Islington, mais à Long-Island, près de New-York. — Non Ethel Clayton est d'origine américaine; ce n'est pas elle que vous avez vu sur cette photo. — Je transmets votre lettre à Marcel l'Herbier. Pauline Frederick, Maria Jacobini et Nathalie Lissenko ont déjà tourné *Resurrection*.

Cinéphile du 16^e. — Vous pouvez lui écrire chez lui. — Genica Missirio, 8, boulevard Flandrin, Paris (16^e). Célibataire. Roumain.

Dolly C. — *De la Haine à l'Amour*, avec May Mac Avoy et Bruce Gordon a été réa-

COURS GRATUITS ROCHE (I. O. O.)

CINEMA — TRAGÉDIE — COMÉDIE

10, rue Jacquemont, PARIS (18^e)

(35^e Année) (Nord-Sud: La Fourche)

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, Etievant, Volny, Ralph Royce, de Gravone, etc.; Mlles Mistinguett, Geneviève Félix, la jolie muse de Montmartre; Pascaline, Eveline Janney, Pierrette Madd, Germaine Rouer, Louise Dauville, etc., etc.

Pour Maigrir sûrement et sans danger

Tous ceux qui désirent perdre quelques kilos de graisse superflue seront heureux d'apprendre qu'il existe un amaigrissant sûr et sans danger qui agit en améliorant la digestion: il s'appelle les **Pilules Galton**.

Les excellents résultats produits par ces pilules, dans les cas d'obésité les plus divers sont convaincants.

L'amaigrissement est régulier et n'affecte que les parties du corps envahies par la graisse. Le double menton,

les bajoues, les hanches, le ventre, etc., sont promptement réduits. L'essoufflement, la dyspepsie et autres maux disparaissent et les organes intérieurs, soulagés par l'élimination de la graisse, retrouvent une vitalité nouvelle. Jamais la santé n'est altérée et c'est dans beaucoup de cas un véritable rajeunissement.

M. B. M., de Villeneuve de la Raho, écrit:

« Dès les premiers jours, j'ai été satisfait du traitement. Les somnolences et les maux d'estomac que j'avais après les repas ont cessé. En outre, je m'aperçois que mon embonpoint tend à disparaître et je ne ressens aucun malaise; au contraire, je me trouve plus vigoureux et plus lesté qu'avant. »

M. E. B., de Montbard, écrit le 19 oct.:

« Les **Pilules Galton** m'ont fait maigrir de trois kilos du 15 septembre au 2 octobre. Depuis j'ai continué avec des résultats remarquables sans avoir besoin de quitter mon travail et sans être gêné en rien. »

Mlle C., de Perpignan, signale qu'un seul flacon de **Pilules Galton** lui a fait perdre 9 centimètres de tour de taille et elle ajoute:

« J'avais un très gros ventre qui a baissé comme par enchantement. C'est dire combien elles m'ont fait du bien. »

Ainsi donc, si l'embonpoint vous gêne, n'hésitez pas, prenez des **Pilules Galton**

Le flacon 41 fr. 60 fco ctre mandat, et 11 fr. 85 contre remb.
Ecrire à J. Ratié, ph^m, 45, rue de l'Echiquier, Paris 10^e.
Dépôts: BRUXELLES, pharm. Vindevogel, 15, boul. du Nord. — GENEVE, A. Junod, 21, quai des Bergues. — MILANO, f^m Zambelletti, 5, p. S. Carlo.

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

Un Successeur

UN ASSOCIÉ
DES CAPITAUX

Adressez-vous:

Banque PETITJEAN
12, rue Montmartre, 12 PARIS

lisé par Stuart-Blackton. Titre américain: *Forbidden Valley*. — Emmy Wehlen tournait pour la Cie Metro. — La Sté des Ciné-Romans a tourné *Il était deux petits enfants*. — Les Films Luitz-Morat ont tourné *Les Cinq Gentlemen Mandits*; édition Pathé-Consortium.

Savigny. — Numéro envoyé. — Ce que je reproche à *La Vérité* est de manquer d'originalité et d'être plus scénique que visuel. — La photographie de *Par l'entrée de Service* (Charles Rosher) est très supérieure à celle de *La Vérité* (M. Oliver). — Le procédé avec lequel a été filmée *La Glorieuse Aventure*, film en couleurs naturelles (et surtout criardes) est loin d'être au point; seuls les gros plans sont à peu près bien. — *La Naufragée* (The Woman God changed). — *The gipsy trail* est le titre de ce film de Bryant Washburn. — Margarita Fisher ne tourne plus depuis plus de deux ans. Ce sont ses films de 1920 qu'on édite actuellement ici. — Les opérateurs de prise de vues de *L'Atlantide* sont Specht et Morin.

Lone-Star. — Le fait de répondre seulement à vos questions, ne m'empêche pas de lire entièrement vos lettres, qui contiennent surtout des appréciations. — Nous préférons mettre nos lecteurs à même de juger personnellement d'un film, que de nous borner à donner notre appréciation. — Ces scènes de la *Nuit du 11 septembre* ont été supprimées par la censure. — Plus les moyens employés sont simples, plus l'artiste a de mérite; et il me semble que vous aimez beaucoup ce qui ne l'est guère. Voyez Lillian Gish dans *Les deux Orphelins* et *A travers l'Orage* et vous verrez ce qu'elle parvient à exprimer avec un minimum de gestes. Ça, c'est de l'art. — *La Glorieuse Aventure* est trop « chromo ». — *Le lys de la Vie* est de Loïe Fuller, non de Lois Weber. Le dénouement de *Mon P'tit* est assez semblable à celui de *Héliotrope*, qui était un bien meilleur film.

Adm. Marie Osborne. — Marie Osborne n'a jamais tourné avec Harry Pollard. — Si elle tourne d'autres films nous ne manquerons pas de l'annoncer.

Yvette la F. — Non, un peu plus de quarante. — Léon Mathot est né en 1886. — Distribution de *La Baillonnée* dans le numéro 91; adresse de cet acteur dans le n^o 96.

Gaby Laph. — Toutes ces informations sont inexactes.

Fleur de Lotus. — Adresse de Jean Angelo dans le n^o 96. — Célibataire. — Georges Melchior n'est pas mort; vous le reverrez bientôt dans *Les Hommes Nouveaux*.

R. Barrotteaux. — Non, aucun des scénarios primés dans le concours de *Bonsoir* n'a été filmé. — Evidemment, à quoi bon soumettre des scénarios originaux aux producteurs, puisque ces derniers ne tournent que des adaptations de romans et de pièces... — Le concours de scénarios de Pathé-Consortium-Cinéma, dont nous avons parlé déjà à plusieurs reprises, offre les plus sérieuses garanties. — Vous allez revoir cet hiver Gladys Rolland dans *La Mare au Diable*, réalisé par Pierre Caron. — Vous pouvez toujours soumettre vos scénarios à M. Courau.

Aux lettres qui nous sont parvenues après le 1^{er} octobre, il sera répondu dans le prochain numéro.

L'ACADEMIE DU CINEMA
dirigée par Mme Renée Carl, des Studios Gaumont.

Cours le samedi après-midi — Leçons particulières — Cours du soir
COURS DE DICTION

Studio: 23, boulevard de la Chapelle (près du Faubourg Saint-Denis). — Pour tous renseignements: tous les jours de 5 à 7 heures.

COURS DE DANSE, le jeudi et le samedi soir, de 9 heures à minuit. — Salle Herz, 27, rue des Petits-Hôtels, Paris.

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.

(Réouverture en octobre)