



CINÉ

P O U R
T O U S

N° 109

1 fr.

FÉVRIER 1923

Alice
T...

ADRESSER TOUTE CORRESPONDANCE : 26 bis, RUE TRAVERSIÈRE, PARIS

paraît le dernier jour de chaque mois

(MANDATS AU NOM DE : Pierre HENRY, DIRECTEUR)

ABONNEMENTS

France .. 10 Fr.
Etranger.. 15 Fr.



Rudolph Valentino et Alice Terry

dans

EUGÉNIE GRANDET



Gosta Ekman et Jenny Hasselquist

dans

L'ÉPREUVE DU FEU

LES NOUVEAUX FILMS

Du 26 Janvier au 1^{er} Février :

LES HOMMES NOUVEAUX

composé par Claude Farrère et réalisé à l'écran par E. Violet et Donatien

Dal-Film 1922 Edit. Aubert
Amédée Bourron Donatien
Christiane Several Marthe Ferrare
Lanie Bourron Lucienne Legrand
Capitaine de Chassagnes Georges Melchior
De Tolly E. Violet

SA FILLE
(Réputation)

tiré du roman d'Edwina Levin par Lucien Hubbard
et réalisé par Stuart-Paton

Prod. Universal 1920 Edit. Universal
Fanny Simpson Priscilla Dean
Mabel Simpson Anna Hernandez
Georges Davidson Harry Carter
Ralph Smith Spottiswood Aitken
Robert Niles Welch

EUGÉNIE GRANDET

adapté du roman d'Honoré de Balzac
par June Mathis et réalisé par Rex Ingram.
Production Metro 1921 Edit. Aubert

Eugénie Grandet Alice Terry
Charles Grandet Rudolph Valentino
Le Père Grandet Ralph Lewis
Madame Grandet Edna Dumary
Son fils George Atkinson
L'abbé Cruchot W. Lee Hall
Opérateur de prise de vues : John F. Seitz.

A L'OMBRE DU PECHE

composé et réalisé par M. Protozanoff
Film D. Karenne 1921 Edit. Univers

Anne Diana Karenne
Antoine Edmond Van Daële
Jean Gabriel de Gravone
La Tante Suzanne Mme Delacroix

NOTRE-DAME D'AMOUR

adapté du roman de Jean Aicard et réalisé
par André Hugon.

Film Hugon 1922 Edit. Pathé C.-C.
Martégas Jean Toulout
Maître Augias Person-Dumaine
Zanette Irène Sabel
Rosseline Claude Mérelle
Pastorel Charles de Rochefort

JACK GILBERT

dans La Tare (Shame)

HELENE CHADWICK

et Richard Dix
dans : Tournant dangereux.

CONSTANCE TALMADGE

et Charles Meredith
dans : La femme parfaite.

TOM MOORE

et Hazel Daly
dans : Un honnête gentleman.

WALLACE REID

et Lois Wilson
dans : La Drague infernale

TOM MIX

dans : l'Exterminateur

BILLIE BURKE

et Ward Crane
dans : On demande un mari.

Du 2 au 8 Février :

REVE DE SEIZE ANS
(Molly O.)

composé et réalisé par F. Richard Jones
sous la direction de Mack-Sennett

First National 1921 Edit. Artistes Associés

Molly O Mabel Normand
Tim O'Dair Georges Nichols
Sa femme Anna Hernandez
Belly O'Dair Albert Hackett
Jim Smith Eddie Gribbon
Dr. John S. Bryant Jack Mulhall
Fred Manchester Lowell Sherman
Miriam Manchester Jacqueline Logan

LA BOUQUETIERE DES INNOCENTS

adapté du drame d'Anicet Bourgeois
et Ferdinand Dugué et réalisé par Jacques Robert
Film Gaumont-Pax 1922 Edit. Gaumont

Léonora Galigai Claude Mérelle
Margot Decœur
Jacques Bonhomme Genica Missirio
Concini Henri Baudin
Henri IV Jacques Guilhène
Henriot Paul Duc
Louis XIII enfant Gaston Modot
Ravallac Simonne Vaudry
Gloriette Céline James
Martine L. Constantini
Marie Concini Vouthier
Vitry

LE DOUBLE

composé pour l'écran par G. Vally et A. Ryder ;
réalisé par A. Ryder.
Film Herault 1921 Edit. Pathé C.-C.

Docteur Johannès Maillard
Comtesse Sati Tania Daleyme
René de Varennes Jean Lorette
Janine Simonne Vaudry
Claude Dory

BETTY BLYTHE

dans : Le Sceau de Cardi

THOMAS MEIGHAN

et Laura Hoyer-Crews
dans : La Dupe.

BETTY COMPSON

et Georges Hackathorne
dans : Endiablée

WILL ROGERS

dans : Un sage

SOAVA GALLONE

dans : Déchéance

ETHEL CLAYTON
dans : *L'Art de payer ses dettes*

HARRY CAREY
dans : *Pace à face*

MAURICE FLYNN
et Rosemary Théby
dans : *l'Epervier noir*

DENISE LEGEAY
et Pierre Etchepare
dans : *le Bonheur conjugal*

Du 9 au 15 février :

JUSTICE
(*The Greatest Question*)
composé et réalisé par David W. Griffith
First National 1919 Edit. G. P. C.
Nelly Lillian Gish
Jimmy Robert Harron
Son père George Fancett
Son frère Ralph Graves

WERNER KRAUSS et LYA DE PUTTI



O T H E L L O

Laimé George Nichols
Sa femme Joséphine Crowell

LE MAUVAIS GARÇON
tiré du scénario de Jacques Deval et réalisé
par H. Diamant-Berger
Film Diamant 1922 Edit. Pathé C.-C.
Le mauvais garçon Pierre de Guingand
Le Fiancé Pré fils
La Jeune fille Denise Legay
Son frère Maurice Chevalier
Son père Martinelli
La mère Marguerite Moreno
La bonne Nina Myral

LOUISE COLLINNEY
dans : *la Douleureuse méprise*
MAX LINDER
dans : *L'Etriot Mousquetaire*
SESSUE HAYAKAWA
et Tsuru Aoki
dans : *Les Roses noires*

MARION DAVIES
dans : *Le pirate*

CLAIRE ADAMS
dans : *La Folle Galopade*

PAOLI
et Paulette Ray
dans : *Gachucha, fille basque*

Du 16 au 22 Février :

LA ROUE
composé et réalisé par Abel Gance, assisté
de Blaise Cendrars
Film A. Gance 1919-1921 Edit. Pathé C.-C.
Sisif Séverin-Mars
Norma Ivy Close
Elie Gabriel de Gravone
Hersan Pierre Magnier
Un chauffeur Térof
Le naturaliste grec Maxudian
Sa femme Gil-Clary

LE LOUP DE MER
(*The Sea-Wolf*)
adapté du roman de Jack London
par W. Ritchey et réalisé par George Melford
Prod. Paramout 1920 Edit. Weill
Thomas Larsen Noah Beery
Edith Mabel Julienne Scott
Jack Milton Tom Forman

SERGE PANINE
adapté du roman de Georges Ohnet
par Maurice de Marsan et réalisé
par Charles Maudru
Prod. de Marsan 1922 Edit. Aubert
Madame Desvarennas Suzanne Munte
Micheline Violette Jyl
Serge Panine Albert de Kersten
Jeanne de Cerny Dora Keyser

JEAN ANGELO
et Nathalie Lissenko
dans : *La Riposte.*

DONALD CRISP
et Mary Glynne
dans : *La Terre qui chante.*

MABEL NORMAND
dans : *La Chrysalide.*

LON CHANEY
dans : *Tu ne tueras point*

ERNESTO PAGANI
dans : *Maciste et la créole*

MARGUERITE CLARK
dans : *Après la Tourmente.*

Du 23 Février au 1^{er} Mars :

SQUIBS GAGNE LA COUPE DE CALCUTTA
tiré du roman de Clifford Seyler et réalisé
par M. Pearson
Welsh-Pearson 1922 Edit. Harry
« Squibs » Betty Balfour
Son père Hugh E. Wright
Charles Lee Fred Groves

ROMAIN KALBRIS
tiré du roman d'Hector Malot et réalisé
par Georges Monca
Prod. S. C. A. G. L. 1920 Edit. Pathé C.-C.
Romain Kalbris Fabien Haziza
Mme Kalbris Catherine Fontenay
Diélette Jacqueline Passo

ETHEL CLAYTON
dans : *La Femme aux deux visages*

CHARLES RAY
et Colleen Moore
dans : *Le Triomphe*

HAROLD LLOYD
et Mildred Davis
dans : *Pour le cœur de Jenny*

TOM MIX
dans : *Brise-lout*

SHIRLEY MASON
dans : *Janette, bonne à tout faire*

VIDOCQ
composé par Arthur Bernède et réalisé Jean Kemm
sous la direction de Louis Nalpas
Sté des Cinéromans 1922 Edit. Pathé C.-C.
Vidocq René Navarre
Manon la blonde Elmire Vautier
Coco Lacour Pocalas
Bibi la Grillade Jacques Plet
L'Aristo Genica Missirio
Yolande Rachel Devirys

l'Atre

C'est un film qui a droit à toute notre sympathie. Réalisé d'après un scénario spécialement écrit pour l'écran, consistant en une suite de scènes essentiellement visuelles et ne comportant que de rares sous-titres très brefs, *l'Atre* nous repose agréablement de l'ordinaire de la production, pour l'instant franchement faible.

On trouve dans ce scénario d'Alexandre Arnoux les mêmes qualités d'observation (exemple : la mort de la grand'mère) que dans son œuvre littéraire ; nous voilà loin, pour une fois, des éternels fantômes de l'écran. La réalisation de Robert Boudrioz — qui avait en outre auparavant découpé le scénario — est remarquable de sobriété et de naturel. Ses « types » sont admirablement choisis : Schutz le vieux terrien autoritaire, et Donnio, le valet de ferme imbécile, surtout. Les sites sont extrêmement bien choisis, et bien pho-

tographiés dans d'excellents éclairages. Les intérieurs donnent bien l'impression de vérité.

En somme, *l'Atre* est un bon film, très « cinéma » et très français. Les seuls reproches à lui faire s'adresseraient évidemment à la dramatisation un peu excessive des scènes finales, dans le but d'aboutir à une thèse qu'il n'était pas indispensable de glisser dans ce scénario et qui, d'ailleurs, est fort discutable. Mais répétons bien que cela n'empêche pas l'impression d'ensemble d'être excellente.

l'Etriot Mousquetaire

La parodie que Max Linder a tournée en Amérique des *Trois Mousquetaires* est amusante et vous rirez. Ce qui nous gêne passablement pour l'admirer à notre aise, c'est qu'on y trouve quantité de souvenirs et fort peu d'idées comiques nouvelles.

Encore si ces souvenirs émanaient de films précédents de Linder. Mais non ; au début nous avons la copie exacte de la scène du mulot de *Par l'entrée de service*, de Mary Pickford. Plus loin, nous avons l'auto-chaise à porteurs, évidemment inspirée par les « Ford » du *Fils de l'Oncle Sam* chez nos aïeux, ainsi que d'autres scènes ou détails anachroniques. Autre imitation flagrante : la tenture dont Linder se fait un vêtement et qui n'a que le tort de venir après la scène du *Kid* où Chaplin se fait une robe de chambre avec la couverture trouée de son lit. Et sans chercher bien loin, on trouverait bien d'autres « inspirations » trop évidentes... *L'Étroit Mousquetaire* ne comporte d'ailleurs que des scènes d'un comique plu-

tôt mécanique. Pas de scènes de jeu, pas d'expressions ; Max joue d'un bout à l'autre loin de l'appareil.

Une seule idée vraiment nouvelle, vers la fin ; Max cerné par les gardes se baissant brusquement, et ces derniers s'embranchant réciproquement.

Restent les sous-titres de Jean Bastia, qui veulent être drôles et ne sont, presque toujours, que fatigants.

Il se peut que ceux qui ne vont que rarement au cinéma trouvent le film de Linder fort drôle et fort original. Pour nous, qui avons vu tous les films dont il est trop visiblement inspiré, nous craignons que son auteur ne soit réellement à bout d'inspiration comique.



baisers de cinéma



L'une des mille raisons que les jeunes ferventes du cinéma donnent quand elles écrivent aux « stars » pour leur dire combien elles les admirent et les envient, l'une de ces raisons est l'opportunité répétée qui leur est offerte d'être courtisées — en apparence, s'entend — par de séduisants jeunes premiers. Ah ! mimer des scènes d'amour avec un Wallace Reid, un Rudolph Valentino, un Angelo, un Mathot, un Gösta Ekman...

On pense cela ; on l'écrit. Mais on serait probablement beaucoup moins disposé à le faire si l'occasion s'en présentait. En tout cas, c'est un fait que chez la plupart des débutantes le « trac » se manifeste inmanquablement lors de l'exécution de ces fameuses scènes osculatoires.

Même, ce qui paraît à leurs admiratrices être une chance inespérée semble bien n'être, même pour des étoiles pleines d'expérience, que la partie la moins agréable de leur travail. Certaines, dit-on, l'évitent autant que possible ; par exemple, Madge Kennedy, la charmante fantaisiste, a toujours supprimé dans ses films ce genre de scènes.

Pour comprendre cet état d'esprit, il faut aussi que l'on se mette à la place non pas du spectateur, mais des interprètes. C'est que pour ces derniers les scènes d'amour se placent dans un ordre arbitraire — on sait qu'on ne tourne pas les scènes d'un film dans leur ordre véritable mais selon les commodités matérielles —, de plus les interprètes n'ont pas l'un à l'égard de l'autre les mêmes illusions, les mêmes états d'esprit que le spectateur leur prête, emporté qu'il est par l'enchaînement de l'intrigue. En un mot, les spectatrices ne s'arrêtent pas à la pensée que faire et voir un film comporte les mêmes diffé-

rences que faire cuire et savourer un repas. Et puis, ces visages qui vous semblent beaux à l'écran sont, au studio, de vivantes peintures grasses ; et pensez aussi à l'atmosphère, étouffante en été, glaciale en hiver, aux lampes à arc, au personnel qui entoure les artistes. Ce qui ne veut pas dire que le métier d'interprète, au cinéma, est dépourvu d'attraits ; il en comporte, au contraire, et de très réels, mais ils résident dans les résultats non dans le travail matériel.

Vous pouvez donc vous imaginer avec quel plaisir la débutante accueille l'avertissement d'avoir à se préparer, de but en blanc, pour la scène du baiser, surtout si c'est la première fois que cela lui arrive.

Écoutons plutôt Mildred Davis, la jeune partenaire d'Harold Lloyd, raconter l'histoire de son premier baiser de cinéma : « L'Universal m'avait offert mon premier rôle de partenaire d'un « star » ; je tournais *All Wrong*, avec Bryant Washburn. Sortie du collège peu auparavant, je n'avais guère d'expérience, mais jusqu'à cette scène, tout alla cependant très bien. Quand on y arriva, le metteur en scène me cria : Serrez-le bien Mildred ! Enlacez-le !... Souriez-lui ! Allons donc ! » Mais tout ce que je pouvais faire était de poser mon poignet sur le revers du veston de M. Washburn. J'avais alors seize ans et n'avais jamais été embrassée que par mon papa.

— De quoi avez-vous peur, reprit alors le metteur en scène furieux. Croyez-vous toucher un réseau de fils électriques ? » Mais ses railleries ne faisaient qu'augmenter mon trouble et ma nervosité. Il fallait pourtant en finir ; le metteur en scène me menaçait d'annuler mon contrat si je ne

réalisais pas la scène comme le scénario le demandait. Rien n'y fit. A la fin, M. Washburn intervint et, en définitive, décida le metteur en scène à tourner la scène finale avec les deux protagonistes s'étreignant simplement les mains.

Son premier baiser de cinéma, c'est Harold Lloyd qui le lui donna par la suite et, depuis lors, elle a pris, comme tant d'autres, l'habitude de ce genre de scène.

Plus embarrassée encore fut Patsy Ruth Miller, une autre prochaine « star » du cinéma américain, quand elle eut à tourner la scène où dans le rôle de Nichette elle assiste avec Rex Cherryman aux derniers moments de Marguerite Gautier, dans le film que Nazimova a tiré de la *Dame aux Camélias*. « On m'a joué à cette occasion une vilaine farce, raconte-t-elle. J'étais fort nerveuse — pensez donc, j'allais avoir à embrasser, pour mon premier rôle, un jeune homme que je voyais pour la première fois ; et cela devant tout un entourage plutôt ironique. Ma mère était près de moi et m'encourageait de son mieux, me répétant que mon personnage était celui de la jeune épouse, et que ce baiser était très naturel. Je rassemblai donc mon faible courage et, tenant ma respiration, approchai mon visage de celui de mon prétendu mari.

« Mais c'était malheureusement une de ces terribles scènes qui se terminent par une lente fermeture en fondu. « Tenez bon », me criait le metteur en scène. Et, par un nouvel effort de volonté, je tins bon... Je dois d'ailleurs dire que mon partenaire n'était pas moins embarrassé que moi. Finalement, à demi suffoqués, nous nous séparâmes pour reprendre notre respiration. C'est alors, devant les rires de notre entourage, que nous comprîmes qu'on s'était joué de nous en nous faisant croire que le « fondu » durait encore alors qu'il était terminé depuis un bon moment.

Les grandes « stars » d'aujourd'hui, même celles



qui sont réputées pour leurs passionnées scènes d'amour, ont pourtant été longues parfois à prendre l'habitude des étreintes mimées.

Rudolph Valentino, par exemple, admit qu'il fut passablement embarrassé quand on lui demanda pour la première fois d'embrasser une jeune partenaire sous l'œil cyclopéen de l'appareil de prise de vues. Mais il ajoute confidentiellement qu'à présent il en a si parfaitement pris l'habitude qu'il peut fort bien jouer la comédie amoureuse avec une partenaire qui ne serait pas pourtant de son goût. Par contre, Agnès Ayres, confesse n'avoir jamais pu surmonter complètement son embarras lorsqu'elle tourne une scène où elle doit être embrassée. Thomas Meighan, venu du théâtre, aborda sans aucune gêne, à l'écran, ce genre de scène ; pourtant, après bien des films il lui arriva, quand il fut pour la première fois le partenaire de Norma Talmadge de se sentir nerveux et de craindre que l'étoile ne s'aperçoive de son trouble, cependant inexplicable.

Wallace Reid, lui aussi, est bien qualifié pour traiter la question du baiser au cinéma. Avec Geraldine Farrar il a mimé quelques-unes des plus intenses scènes d'amour qui aient été tournées ; en particulier dans *Dolorès* et *Carmen*.

Dans le premier film, la scène de la fenêtre éveilla si bien l'intérêt des autres compagnies du studio que tout le personnel venait se presser autour d'eux durant la prise de vues. Certaines scènes de *Carmen*, aussi, dérangèrent quelque peu la discipline du studio Lasky-Paramount. Par contre, Wallace Reid ne trouva pas en Dorothy Gish, un peu plus tard, la même flamme ; elle ne consentit jamais à se laisser embrasser, pas même lorsque, dans *Vieil Heidelberg*, par exemple, le scénario le demandait expressément. Tout ce qu'il put faire fut de s'approcher d'elle le plus qu'il put, de façon à faire croire à une étreinte, la scène étant prise d'assez loin.

Voici d'ailleurs l'opinion personnelle de Reid sur la question : « Les actrices qui se dérobent au baiser sont en général celles qui le considèrent comme s'adressant à leur personne, plutôt qu'au personnage qu'elles incarnent. Quelquefois, aussi, les artistes plus jeunes pensent aux petits bruits de dérision qui partiront du « poulailler », quand le film sera projeté. Pourtant, si l'on s'imprègne vraiment de l'esprit du personnage qu'on interprète, il est impossible de s'arrêter à ces considérations vis-à-vis d'un baiser qui réellement appartient au scénario. Encore, cependant, faut-il ne pas se laisser trop emporter par le feu de l'action... » Et Wallace Reid cite le cas de morsure, qui se présenta lors de la prise de vues de *Carmen* et de *Dolorès*, Geraldine Farrar s'étant complètement identifiée avec son personnage...

Ainsi, vous voyez, vous qui enviez les stars pour les tendres opportunités que leurs rôles leur fournissent, que vos idoles ne sont pas toujours aussi à l'aise et aussi favorisées que vous pourriez le croire quand dans un cadre aussi poétique que possible ils échangent le baiser tant attendu.

Leurs expériences premières dans ce genre de scène sont en général, vous l'avez vu, plutôt désagréables. Puis, l'habitude aidant, le personnage s'efface derrière son rôle et joue la scène du baiser avec tout le naturel voulu ; alors tout se passe tranquillement et la matière d'articles fait défaut. C'est pourquoi nous ne parlerons pas plus avant des « baisers de cinéma ».

LE DÉCOR

Avec le *Cabinet du docteur Caligari*, changement radical dans la conception du cadre dans lequel l'action se déroule, la question du décor de cinéma s'est posée plus nettement que jamais.

Faisons tout d'abord un bref historique de la question. Aux débuts du cinéma, on tournait presque constamment dans des décors de toile et de bois (quand, avant la guerre, on tourna en France *l'Homme qui assassina* on ne manqua pas de signaler, dans les affiches que le film avait été tourné avec les artistes et dans les décors du théâtre Antoine !

Puis on chercha à faire aussi nature que possible. On chercha le décor naturel (auquel un metteur en scène de la première heure, Louis Mercanton, est d'ailleurs resté fidèle).

Plus récemment, on s'est appliqué à simplifier le décor naturel, à lui donner un sens, celui que la psychologie des personnages et de l'action demande. On en est arrivé à ce qui s'appelle la « stylisation » (*Prunella*, *l'Oiseau bleu*, *l'Éternelle tentatrice*, les *Fées de la Mer* et *l'Île au Trésor*, de Maurice Tourneur en sont les premiers exemples) (1916-1920).

Enfin, tout dernièrement, on en est arrivé avec le *Cabinet du Docteur Caligari* (1920), à abandonner le décor naturel stylisé et à le remplacer par la réalité déformée pour exprimer plus fortement encore le sens de l'œuvre. C'est le décor expressionniste — et non cubiste comme on l'a dénommé à tort.

Voilà les phases de l'évolution du décor de cinéma en dix ans. Cherchons à présent à nous rendre compte des mérites de chacune des écoles et à formuler un jugement.

Rappelons tout d'abord la raison d'être du cadre, du décor dans lequel se place l'action.

Le cadre a pour but essentiel d'évoquer une ambiance ; l'ambiance, si nous nous en rapportons au Larousse, c'est : « ce qui environne, ce qui constitue un milieu matériel, intellectuel ou moral ». Or, pour chacun des cadres qu'aura à filmer le réalisateur, une certaine ambiance devra être rendue tangible au spectateur. Le salon qu'on verra à un certain moment d'un film, par exemple, devra être le salon propre à la personne qui l'a meublé et qui l'habite, être en un mot l'émanation de sa personnalité, et non un salon quelconque, tel qu'on en voit par exemple à la devanture des fournisseurs d'ameublements. C'est là en quoi le décor « de série » qu'on utilise dans certains studios, ainsi que le décor naturel cher à M. Mercanton sont également insuffisants et même faux dans la plupart des cas.

Tout, dans un film, a un sens pour le spectateur. Le réalisateur devra donc faire en sorte que chaque chose susceptible d'attirer l'attention du spectateur amène dans l'esprit de ce dernier une impression conforme à la pensée de l'auteur.

Mais n'oublions pas que si la réalisation doit toujours viser à faire naître chez le spectateur une impression, l'imagination de ce dernier doit donc avoir un certain rôle à jouer en l'occurrence. Or, l'imagination ne peut se donner libre cours que s'il y a dans le domaine où elle s'exerce une part

d'incertain, d'indéfini. C'est dire que le cadre d'une scène ne doit pas être absolument complet ; il ne doit pas être ce qu'il serait s'il existait réellement ; c'est dire que là réside l'art de réalisateur : faire naître dans l'esprit du spectateur une impression plus complète d'une chose, d'un milieu, d'un personnage, tout en ne représentant que les grandes lignes, les lignes directrices de cette chose, de ce milieu, de ce personnage.

Et ce que nous venons de dire équivaut à la condamnation des deux premières sortes de décors : le décor de théâtre et le décor naturel non stylisé.

Restent à examiner les mérites de la quatrième sorte de décors — celle qui dénature la réalité pour exprimer plus fortement le sens de l'œuvre — et à voir si elle peut supplanter entièrement le décor naturel stylisé ou si elle est seulement à employer en de rares occasions.

Vous connaissez le décor expressionniste ; *Caligari*, réalisé en 1920, l'a lancé définitivement et Marcel l'Herbier (*Don Juan*), Diamant-Berger (*Le Mauvais garçon*), Douglas Fairbanks (*Robin Hood*) s'en sont inspirés par la suite pour de courts moments de leurs films. Les Allemands se servent beaucoup du décor expressionniste dans des films qui ne sont même pas des histoires de fous, ou des rêves ; *De l'Aube à Minuit*, encore inédit en France, *Puissance*, *Genuine*, etc., en sont des exemples.

L'expressionnisme, en somme, enlève nettement le film à son premier domaine : l'image de la nature et du mouvement, pour l'acclimater dans celui des arts figés, prisonniers, tels que peinture, architecture ; il tend à resserrer les premiers liens, qui l'attachaient sensiblement au théâtre.

Une chose est certaine : l'expressionnisme, étant une déformation continue de la réalité enlève une grande partie d'illusion, donc d'intérêt chez le spectateur ; j'entends : chez le spectateur moyen, la masse — car il est évident que le spectateur initié aux choses de l'art fera de lui-même l'effort de transposition.

C'est évidemment le plus grave défaut de l'expressionnisme qui en théorie est infiniment séduisant. Mais le grand public ne peut s'intéresser et ne s'émouvoir qu'en pays de connaissance. Il ne verra pas le sens cherché par l'artiste, il verra seulement des caricatures de choses qu'il connaît — l'effet désiré ne sera pas atteint. Et tout est là.

C'est pourquoi on ne pourra guère utiliser le cadre expressionniste que lorsqu'on racontera l'histoire d'un fou (*Caligari*), ou un rêve ou enfin une phase d'action appartenant au domaine de l'irréel, du fantastique.

Pour la majorité des scènes qu'on aura à filmer, on choisira donc pour cadre la nature stylisée et éclairée de telle sorte que l'impression qu'on veut produire se fasse aisément dans l'esprit du spectateur — car on ne doit jamais oublier que si le film pour celui qui l'a conçu et exécuté est un travail il doit être pour celui qui le contemple une distraction, non un effort.

P. H.

Une Scène de L'OISEAU BLEU, réalisé par Maurice Tourneur en 1917



DEUX EXEMPLES DE STYLISATION

L'ÎLE AU

TRÉSOR



LES FILMS QU'

IL FAUT VOIR



L'ÎLE AU TRÉSOR

parce que le roman de Stevenson fournit la matière d'un excellent film; que la réalisation — décors, éclairages et "types" choisis par Maurice



L'ÎLE AU TRÉSOR

Tourneur, correspondant admirablement à l'idée qu'on pourrait s'en faire; et parce que le Jim Hawkins de Shirley Mason est étonnement réussi.



OTHELLO

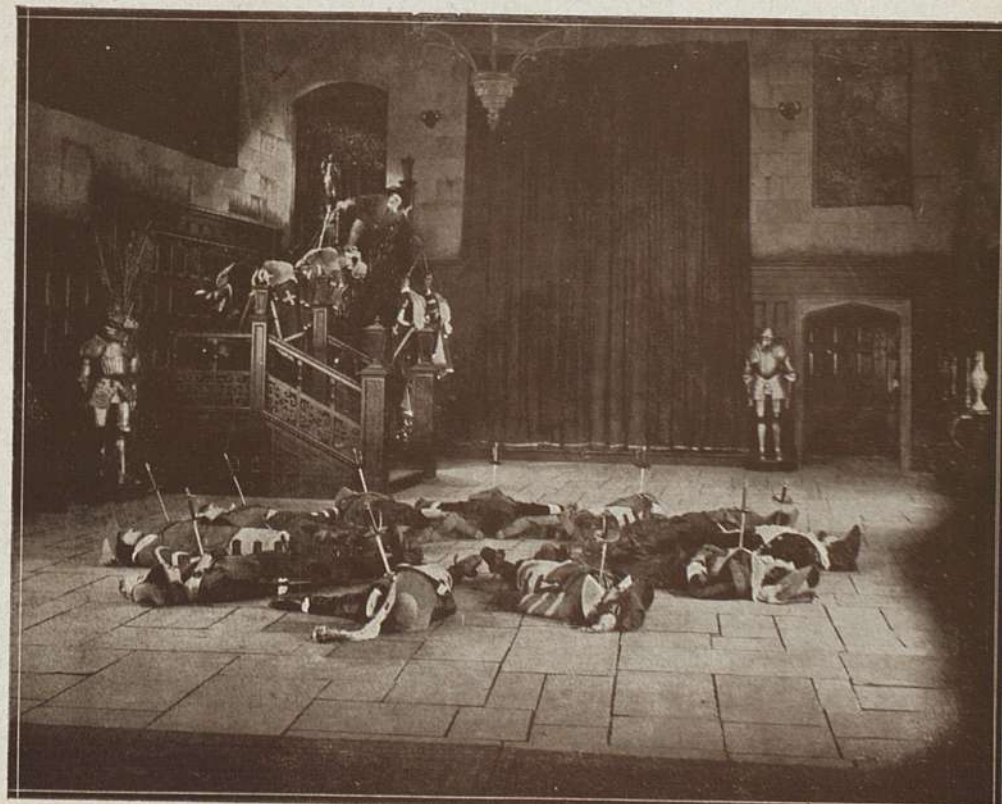
parce que la réalisation de Buchowetzky est celle d'un artiste et que l'interprétation de Jannings et de Werner Krauss est intéressante.

EUGÉNIE GRANDET

principalement pour la scène des apparitions dont il faut louer Ingram, l'opérateur et R. Lewis

L'ÉTROIT Mousquetaire

parce que, sans être original c'est un film qui vous amusera



Pierrette Madd

L'actuelle saison cinématographique aura été particulièrement riche en travestis. Après Mary Pickford-Fauntleroy et Shirley Mason-Jim Hawkins dans *Ille au Trésor*, nous avons eu Pierrette Madd-Vicomte de Bragelonne. Et tous trois, bien que passablement différents, sont parfaitement réussis.

Pierrette Madd n'en est, avec Bragelonne, qu'à son second rôle important au cinéma, n'ayant fait son véritable début que dans Mme Bonacieux, des *Trois Mousquetaires* ; car il vaut mieux ne pas tenir compte de sa toute première apparition à l'écran, dans des comédies-vaudevilles tournées en 1918 par Rozemberg.

Née à Paris, il n'y a pas encore trente ans, Pierre Madd suivit très jeune à la scène sa sœur aînée, Jane Pierly, qui était déjà une vedette. Elle débuta aux Folies-Bergère comme commère d'une revue, en 1913. Après un autre engagement à la Cigale, elle put se révéler chanteuse d'opéra à la Scala, dans *Le Toréador*. Puis c'est une tournée en Roumanie, qu'interrompt la guerre.

Revenue à Paris, Pierrette Madd est engagée par G. Quinson qui lui fait jouer, au Palais-Royal, une revue de Sacha-Guitry et Villemetz et aux Bouffes-Parisiens une fantaisie en vers de Sacha-Guitry : *Un soir, quand on est seul*. Puis



Vicomte
de Bragelonne

dans
*Vingt ans
après*

dans *BOUBOUROCHE*



Madame Bonacieux
des *Trois Mousquetaires*

ce sont d'autres revues, aux Capucines et à la Cigale ; une opérette, *La Marraïne de l'Escouade*, au Vaudeville ; la revue de Lucien Boyer et Villemetz, à l'Abri, au moment des Gothas. Enfin, c'est, aux Bouffes-Parisiens, la création de Mme Phidias dans le fameux *Phi-Phi*, jouée par elle toute une saison.

Toujours sous la direction d'H. Diamant-Berger, Pierrette Madd a tourné, depuis *Vingt ans après*, le rôle de l'infidèle épouse de *Boubouroche*, avec Pierre de Guingand et Martinelli, et vient de terminer *Gonzague*, avec Maurice Chevalier.



Yvette Andréyor

Née à Paris, il y a près de trente ans, Yvette Andréyor est passée par la scène avant de paraître à l'écran.

En 1913, elle sort du Conservatoire, classe Silvain, avec un prix de comédie. Jusqu'en août 1914, elle joue d'abord le répertoire classique, à Bruxelles, avec la troupe de la Comédie-Française, puis, au Théâtre du Parc, de la même ville, *Hélène Arduin* ; à Paris, Gémier l'engage pour jouer, au théâtre Antoine, *L'Homme qui assassina*.

Dès 1912, Yvette Andréyor avait commencé à « faire du cinéma » aux studios Gaumont. Elle tourna, sous la direction de Léonce Perret, une longue série de comédies gaies telles que *la Perle*, et des comédies dramatiques dont les plus réussies furent *l'Âme du violon* ; *Nanine, femme d'artiste* ; et les *Cloches de Pâques*, ce dernier film sous la direction de Louis Feuillade.

En 1916, dès que l'activité commença à reprendre aux studios Gaumont, Yvette Andréyor est engagée de nouveau par Louis Feuillade pour tourner les rôles principaux de *Marriage de Raison*, le *Bandeau sur les Yeux*, *Judex* et *La nouvelle mission de Judex*. Avec Charles Burguet elle tourne également *Remember !* et *Le Double Jeu*.

Engagée en 1918 par la Phocéa-Film, de Marseille, Yvette Andréyor tourne ensuite la *Muraille qui pleure*, le *Calice* et la *Flamme*.

Puis, pour Pathé-Consortium, elle interprète la *Matson d'Argile*, réalisé par Gaston Ravel ; et, en suite, aux Films Louis Nalpas, à Nice, *Mathias Sandorf*, réalisé par Henri Fescourt.



Jacques Grétilat

Né près de Paris, le 26 août 1885, Jacques Grétilat, sorti du Conservatoire avec un second prix de tragédie entra d'abord à l'Ambigu où il joua deux ans le répertoire mélodramatique bien connu. Antoine l'ayant ensuite engagé à l'Odéon, il y interpréta principalement les répertoires classique et shakespearien pour aborder peu à peu le répertoire moderne, français et étranger.

Versé dans le service auxiliaire après blessure, Jacques Grétilat rentre à l'Odéon, en 1917, pour aller ensuite créer sur les scènes des Boulevards plusieurs pièces nouvelles.

Ses débuts au cinéma remontent à 1906, où, pour la S. C. A. G. L., il tourne, sous la direction d'Albert Capellani, *l'Homme aux gants blancs*, puis la *Dernière charrette*. D'autres metteurs en scène de la même firme, de Morlhon, Monca, Daniel Riche, Lacroix, etc., lui confièrent également des rôles dans leurs productions d'avant-guerre.

La rentrée de Grétilat au cinéma, quand il revint du front, eut lieu dans les *Frères Corsets*, réalisé par Antoine d'après le roman de Dumas.

On le vit ensuite dans *Déchéance*, réalisé par Léon Bernard d'après le roman de Zévaco, puis dans *Géo le Mystérieux*, réalisé par Mme Germaine Dulac.

C'est alors que Jacques Grétilat abandonne l'interprétation pour diriger la réalisation d'une série de films dont voici les titres : la *Marâtre*, d'après Balzac ; *Un client sérieux*, d'après Courteline ; *Maman Catherine*, d'André de Lorde ; *l'Effroyable Doute*, du même ; *Papa Bon-Cœur*, d'après Maxime Latour ; 40 *HP*, d'André de Lorde, et la *Double existence du professeur Morart*, du docteur Toulouse et d'A. de Lorde.

Revenu à l'interprétation, Jacques Grétilat a tourné le rôle de Vautrin dans le *Père Goriot* et, plus récemment, *Néron*, la grande production Fox, réalisé en Italie par J. Gordon-Edwards.



En 1920, Yvette Andréyor tourne avec son mari Jean Toulout, au Film d'Art, la *Nuit du 13*, de Henri Fescourt.

Depuis lors, en compagnie de Jean Toulout également, elle a tourné, aux Films Pansini, *Chantelouve* et *Judith*, sous la direction de Georges Monca, et, dernièrement, le *Crime de Monique*, aux Films Barbaza, sous la direction de Robert Péguy. Ce film vient d'être édité.



Georges Melchior

Georges Melchior est né à Paris, il y a une trentaine d'années.

A neuf ans il quitte l'école pour étudier la comptabilité et le commerce; à treize ans, il quitte le « doit » et « l'avoir » pour la scène.

Aux appointements mirifiques de trente francs par mois, il débute au théâtre de Belleville dans

La production française ayant tendance à se raréfier sensiblement, Yvette Andréyor est revenue au théâtre. A l'Athénée, elle a repris le rôle de Marthe Régnier dans le *Retour* et actuellement joue le répertoire de l'Odéon.

Espérons qu'Yvette Andréyor trouvera bientôt de nouvelles occasions d'affirmer son talent tout de sincérité et de naturel.

le rôle de Tortillard, des *Mystères de Paris*. Au Théâtre Montmartre il joue *Sous l'épaulette*.

Engagé ensuite au Théâtre Déjazet, il y joue une longue série de vaudevilles à succès : le *Lieutenant Daumel*, *Tire-au-flanc*, *Monsieur le maire*, *L'Enfant du Miracle*.

A l'Athénée, ensuite, Georges Melchior joue le *Danseur inconnu*. Retour du régiment, il entre à l'Odéon où il crée *Rachel*.

C'est à ce moment, en 1913, que Melchior débute au cinéma. Amené par un ami aux studios Gaumont, il tourne le *Maléfice*, avec Louis Feuillade, puis, le *Canon sur Paris*, d'Henri Fescourt; d'autres metteurs en scène des studios Gaumont lui font également tourner : Le Somptier : *La fille du Caissier*; Lacroix : *Le 13^e convive*; Ravel : *Amoureuse aventure*.

De nouveau sous la direction de Louis Feuillade, Georges Melchior tourne *Pâques Rouges*, *l'Agonie de Byzance*, la *Rencontre*, *S'Affranchir*, *Manon de Montmartre*, et, dans la fameuse série des *Fantômas*, le rôle du journaliste Fandor, aux côtés de René Navarre, Renée Carl, Bréon, etc...

Quatre ans de front valent ensuite à G. Melchior la croix de guerre — et l'oubli à la scène comme à l'écran...

C'est donc toute une réputation à refaire. C'est au théâtre que Melchior revient tout d'abord; il joue une revue du Perchoir, puis crée trois pièces au théâtre des Arts; c'est vers la fin des représentations de *l'Âme en Folie* qui y furent données que G. Melchior est engagé par Jacques Feyder, qu'il avait connu avant-guerre aux studios Gaumont, pour tourner le rôle de Saint-Avit de *l'Atlantide*.

On sait le succès de ce film. Revenu de ce fait en pleine lumière, G. Melchior, après une tournée théâtrale à l'étranger, est engagé ensuite par Julien Duvivier, qui réalisa *Les Roquevillards*; puis par Violet et Donatien qui tournent les *Hommes Nouveaux*, de Claude Farrère. Le dernier film de Melchior est *Le Lac d'Argent*, de Gaston Roudès.

COURS GRATUITS

ROCHE (I. O. 1)

CINEMA - TRAGEDIE - COMEDIE
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, Etiévant, de Gravone, etc.; Miles Mistinguett, Geneviève Félix, Pierrette Madd, etc.

FILMS D'OCCASION usagés, bon état, POUR AMATEURS et professionnels, depuis 10 cent. le mètre. Baudon Saint-Lô, 36, rue du Château-d'Eau, Paris (Nord 30-41).

SI VOUS CHERCHER

pour votre Cinéma, ou pour tout autre Commerce ou Industrie

Un Successeur

UN ASSOCIÉ
DES CAPITALAUX

Adressez-vous :

Banque PETITJEAN
12, rue Montmartre, 12 PARIS

Central - Union - Cinéma

CHARLES KLEIN

105, avenue Parmentier, Paris (XI^e)

VENTE de FILMS

Stock et Exclutivité

Appareils neufs et d'occasion

Location de bons Programmes

aux Prix les plus réduits



PELADE et toutes chutes des cheveux
repousse garantie par le traitement
de BÉRDIE, 12, r. Clairaut, PARIS. - Prix : 16.50 francs.

sifflets et bravos

Le cinéma s'adresse au public. Les films sont faits pour le public. Les exploitants et salles vivent du public.

Il est alors tout naturel qu'une œuvre qui s'adresse au public et que le public lit reflète les idées, les suggestions, les critiques du public. C'est donc de ce que nous écrit le public que s'inspire cette rubrique, qui n'a d'autre but que celui de contribuer au perfectionnement des spectacles cinématographiques, et, partant, à la satisfaction des desiderata du public des cinémas.

Nous allons tâcher de montrer en quoi les films actuels — ou tout au moins la grande majorité — sont responsables de l'éloignement d'une grande partie du public qui ne va au cinéma qu'occasionnellement et pour y aller voir des films documentaires.

convention

Trop artificiels, neuf fois sur dix; voilà le grave défaut des films. On a souvent tourné en dérision l'éternelle histoire de l'éternel beau jeune homme qui lutte avec l'éternel traître séduisant pour le cœur de l'éternelle belle jeune fille. Si encore, en gardant ce fond très usé, on savait témoigner de quelques sens de l'observation, en y glissant quelques détails vrais; mais non, presque toujours la forme est aussi stéréotypée que le fond.

Ce n'est pas tant le public des fanatiques de l'écran et de ses artistes qui supporte difficilement la représentation artificielle de la vie qui est la majorité des cas; c'est la masse, le gros public qui vient pour se distraire mais qui pourtant ne peut oublier ce que l'expérience souvent dure lui a appris. Un film, même fort bien réalisé, n'aura d'intérêt à leurs yeux qu'autant qu'il ne les choquera pas, pour le moins.

Nous avons tous pu voir des gens au milieu des drames de la vie quotidienne; on a pu voir, par exemple, des femmes informées de quelque cruel événement. Jamais dans la vie réelle on n'en a vu aucune se comporter comme la presque totalité des personnages du cinéma placés dans le même cas; au cinéma, elles ferment les yeux et s'agitent, levant la tête en arrière, avec l'intention évidente de communiquer aux spectateurs l'impression qu'elles vont s'évanouir et luttent pour garder leur connaissance.

Non seulement c'est inexact, mais parfaitement faux au point de vue psychologique.

Dans la vie vraie, la première réaction des personnes à qui on apprend une mauvaise nouvelle, c'est l'incrédulité. La première pensée qui leur vient est de la nier. A de pareils moments elles restent figées sur place.

Ceux qui ont vu des condamnés informés qu'ils n'ont plus que quelques moments à vivre ont remarqué que la plupart ne trouvaient à dire que des choses banales et sans rapport avec leur situation.

Dans les scènes de films où l'on assiste aux derniers moments d'un personnage, il est courant de voir le moribond manifester une vigueur et une lucidité invraisemblables sous forme de longs discours précis, d'embrassades et de serremments de mains. Tousjours, en outre, on le voit se soulever en un dernier effort sur son séant, puis retomber brusquement, les yeux au ciel.

Il nous souvient d'avoir vu un homme con-

damné à mort se comporter d'une façon qui n'a rien de cinématographique. Il avait son chapeau à la main et ne cessait de le tourner entre ses doigts avec l'attention la plus soutenue. L'observant, vous auriez pensé que le fait d'entendre le juge trancher son sort ne lui importait pas le moins du monde — tandis qu'au contraire le nombre de tours qu'il faisait faire à son chapeau...

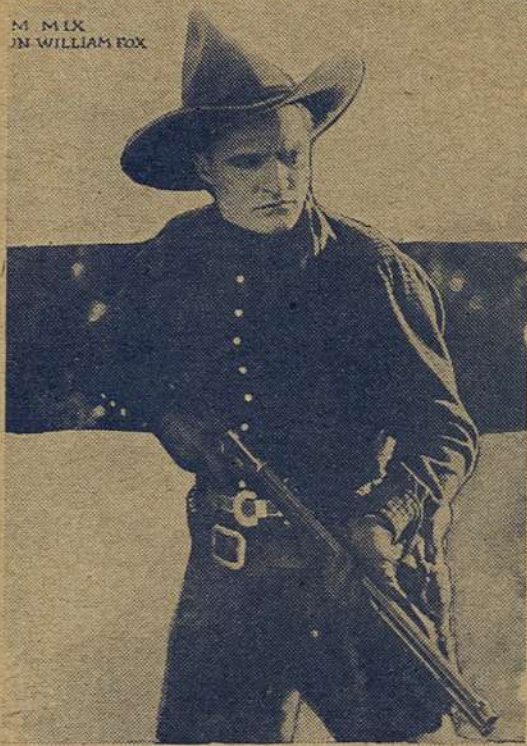
Ce qu'il importe de faire ressortir de ces quelques exemples puisés dans la vie de tous les instants, c'est que dans les moments tragiques de leur existence, les gens ne font jamais de grandes choses, les choses qu'on attendrait logiquement d'eux; ils ne pourraient lever les bras et les mains à la façon des acteurs de cinéma, même s'ils l'essayaient. Il y a quelque chose qui annihile nos volontés dans ces moments tragiques; nos voix sont étranglées, nos gestes sont dérangés, aussi. Nos agissements, à ces moments, sont bizarres et le plus souvent consistent en gestes très précis.

Nous nous souvenons, par exemple, avoir lu l'histoire de ce rescapé du naufrage du *Titanic*, qui se trouva avoir emporté au moment du départ précipité en barque... une brosse à cheveux et un volume des aventures de Sherlock Holmes, alors qu'il avait laissé son portefeuille et divers objets de valeur dans sa cabine. Et cette ménagère aussi, qui, avertie au milieu de la nuit, que l'immeuble qu'elle habite flambe, saute précipitamment hors du lit et descend les escaliers quatre à quatre, emportant précieusement... son filet à provisions!

En cherchant bien, pourtant, on trouve dans ses souvenirs de cinéma des « moments » de vérité. Griffith est de ceux qui en ont le plus apporté, dans des œuvres très inégales. Le jeu de Maï Marsh et Robert Harron dans la scène du tribunal de *Charité-Intolérance*; Lillian Gish apprenant les fiançailles de R. Harron avec Clarine Seymour dans *Le Pauvre amour*; la mort de la maman de Lillian Gish dans *Justice*; les adieux de Lillian Gish et R. Harron dans *Les Cœurs du Monde*; Lillian Gish apprenant la vérité sur son mariage, dans *Way down East*, puis dans le même film, le baptême et la mort du bébé, et son émotion devant l'accueil maternel de Mme Bartlett.

Voilà les principaux; on pourrait en citer d'autres encore dans l'œuvre de différents cinéastes. En attendant que des auteurs dignes de ce nom nous présentent des sujets vrais d'un bout à l'autre, exigeons pour le moment le détail vrai dans les scénarios courants.

CARACTÈRES

M. MIX
IN WILLIAM FOX

TOM MIX

Cet insolent n'a pas encore été remis à sa place. Il n'y sera jamais rétabli, il bouge trop. Et bien malin serait celui qui s'aviserait de la lui prendre. Il est des êtres dont on ne peut triompher.

Tom Mix apporte à l'écran, dans une note bien différente de celle de Hart, une bonne selle, un rire bruyant et des pistolets de première grandeur. Ceci pour l'apparat. Il y a aussi la raison d'être de ces choses, remarquable celle-là en dépit des apparences. Absolument vigoureuse cette confiance en soi qui fait oser les pires choses. On ponctue la fin d'une phrase, quolibet ou querelle, avec un de ces petits coups de revolver, dont je ne vous dis que ça. Cela vous remet tout le monde en place, comme je le disais tout à l'heure. Cet intrépide absolu, se rend-il compte qu'il nous intéresse ? Non, certainement. Il sait trop bien d'avance que les traitres à qui il a affaire seront anéantis, que l'ingénue sera sauvée à temps, et que tout s'arrangera le mieux du monde. Il sait trop bien par quelles difficultés il devra passer et l'indifférence demi-certaine qui les accueillera. Il sait aussi, ou croit savoir que tout cela passera bien pour du déjà vu. Et il se trompe. Déjà vu, peut-être, pour la plupart des gens. Mais vu comme il le faut, non. Se rend-on bien compte de la force visuelle de cette psychologie brutale, sans nuance, primitive presque, et se rend-on compte que notre moralité fardée en avait besoin, pour se démaquiller. Se rend-on bien compte que cette nature seule parfois et unique protagoniste, avec son pittoresque comme talent, est puissance avant tout, là où il n'y aurait que faiblesse. Se rend-on compte enfin qu'il faut cela de temps en temps pour nous fouetter le sang et nous déseuropéaniser ? Non, ou peut-être peu. Alors, c'est un tort. Tom Mix et ses chevaux, son feutre et ses insolences sont des sources photographiques où il faudra bien que nous puisions. Quand nous n'y prendrions que le mouvement, cette simple base, et seule, des moving pictures.

ALLA NAZIMOVA

« L'illustre mime », disait l'affiche, sans se douter qu'elle dressait là la statue d'une vivante, comme il arrive parfois aujourd'hui.

Mime, elle l'est. Elle est née avec son âme sur le visage à moins que ce visage ne soit la seule âme que nous lui connaissions. Elle est née aussi avec cette flamme intérieure, si conservatrice, et ce classicisme dans la tenue en dépit de quelque exotisme. Elle est née avec tous ses beaux gestes, ses instincts, ses caprices, et, en enfant persuadée, elle a grandi avec ses vices. Elle a fait des vertus de ses beaux défauts et l'on n'y voit plus que du feu. Le sang russe, en ébullition, afflue en elle et la déborde parfois, comme en un vase trop plein. Je crois qu'elle s'en enivre. Mais elle est toujours mime et, comme ces fleurs transfigurées, elle est intacte comme aux beaux jours. Elle n'a pas plus de rides qu'hier et pas moins que demain. Car son visage est le beau marbre sur lequel glisse l'eau, en principe la vie, sans le pénétrer. Masque plus que visage, en somme, ou visage demi-divin, inaltérable parce qu'illumine par cette flamme intérieure, déjà citée, si extérieure par moments qu'elle en atteint les assistants.

Car nous serons toujours là, près du temple, pour quelque prière que ce soit, croyants, et elle prophète. La prêtresse qui mêle sur l'autel la lie et le sang le plus pur, et tout cela dans une danse, est une chose à laquelle nous prêterons attention. C'est une personne un peu complexe, certes, quasi sauvage (ce à quoi se rapporte le mysticisme) mais toujours neuve et volontaire avec ses élans impulsifs de tigresse savante. Car ici la victime et le sacrificateur ne font qu'un. Présence ou inconscience, peu importe. Ce qui importe pour nous c'est le résultat, magistral ici, de cette humaine sur les humains. Sa conviction sincère, primitive d'idée, neutre de forme, ne pouvait que faire des convaincus. A voir démontrer, on croit. Et, même s'il était des incrédules, il y aura toujours en elle suffisamment de prophéties pour les mettre dans le doute, ces profanes, et leur faire se dire que, tout de même, il y a quelque chose au delà de tout naturel, qu'il reste à éclaircir. Nazimova est une prophétie.

JAQUE CHRISTIANY.



ENTRE NOUS

L. Meryem. — Mathot ; Sandra Milowanoff. — Maria Kousnezoff a débuté à l'écran dans *Champi-Tortu*. — Gloria Swanson dans *L'Admirable Crichton* (Male and Female), *L'Echange* (Why change your wife ?), *Faut-il avouer ?* (Dont tell everything), etc.

Renard S. — Voyez les régisseurs, dans les studios, et tâcher d'attraper un petit rôle ou une figuration. Et ne comptez pas là-dessus pour vivre.

Annie. — Shirley Mason est née à Brooklyn (N. Y.) en 1901. Mariée à Bernard Durning, qui a réalisé la plupart de ses films de la Fox.

Allys F. — Violet Mersereau, qui était la princesse Marsia dans *Néron*, tourne aux studios Fox, 10th Avenue and 55th Street, New-York-City. Elle est née dans cette même ville en 1894. — Horatius, dans *Néron*, est interprété par Alexandro Salvini, un artiste italien dont je ne connais pas l'adresse.

A. B. Hussan. — Ces adresses dans les nos 96 et 97. L. Luke. — Oui, c'est ce titre-là. Gaumont éditera *Les Roses Noires* (Black Roses) et sans doute ensuite *The First Born*.

Mary-Doug. — Rudolph Valentino est brun. Yeux marron. Taille : 1 m. 65.

Bobby Rix. — Il paraît que le prochain ciné-feuilleton de Feuillade n'aurait que six épisodes et n'aurait pas pour interprètes Aimé S.-G. et Sandra M.

Rudy's A. — *Maison de Poupée* ne peut être éditée ici, les droits d'adaptation appartenant à Febo Mari, qui a tourné il y a trois ans l'œuvre d'Ibsen. — Quand ces « stars » auront d'autres films édités en France. — Jane Eyre a été tourné par H. Ballin pour Hodgkinson ; le rôle principal est interprété par Mabel Ballin. — Ces films de Bebe Daniels pour Realart sont : *You never saw tell* et *Oh, lady, lady !* — *La Dague Infernale* (The Hell Diggers). Les résultats du referendum d'Eve sont, pour certains noms, fort surprenants.

René Talty. — Simone Sandré interprète *Cendrillon* avec Georges Lannes.

Messidor. — Andrée Brabant est Angélique dans *Le Réve*.

Rusca. — Erreur, en effet ; le titre américain d'Abnégation est *The Grey Horizon*. — *Chacun sa race* (Each to his kind). — Pour Charles Ray, par lettre si vous voulez ; ici ce serait trop long.

Ninon. — Vous me demandez le nom du partenaire de Nazimova ; encore faudrait-il préciser de quel film il s'agit. Mae Murray, depuis *Fascination*, a tourné *Broadway Rose*. — Henri Rollan est marié à Marthe Vinot, que l'on a pu voir dans un petit rôle du *Sang d'Allah*.

Dolly G. — Abel Gance tourne pour les Films Abel Gance, dans lesquels Pathé a des intérêts. — *Les Quatre Liabes* ont été tournés à Berlin par la Dansk-Film et édités en Allemagne par Primus-Film. — Je ne connais pas de firme Decla-Bioscar ; sans doute une coquille pour Bioscop.

Lomont-Hurlu. — Nous ne vendons pas de photos. Renato. — Est-ce bien utile ? Si peu de films méritent d'être sauvés de l'oubli et de la destruction...

Ismay. — *Des fleurs pour sa gosse* (The sign of the rose) a été tourné en 1915 par Georges Beban pour Ince-Triangle, sous la direction de Frank Borzage. — Mollie King a renoncé au cinéma ; mariée à un millionnaire de New-York, M. Alexander.

Aline B. — *L'Inuitée*, tourné en 1915 par Cecil de Mille, a été tourné à nouveau par le même avec une autre distribution est un luxe beaucoup plus grand, en 1921 sous le titre *Forbidden Fruit* (le Fruit Défendu). — *Dolores* est un autre film de C. de Mille tourné en 1916 ; titre américain : *Maria-Rosa*.

G. Paris. — Vous me faites rougir, savez-vous ! — Ah ! les affiches de films ; à part celles de Gaumont, c'est le triomphe presque complet du mauvais goût dans le coloris et de la maladresse dans le dessin. Du reste, le public fait beaucoup plus attention aux photos. — Je vous avoue que *Jocelyn*, bon film, n'est cependant pas celui que je préfère dans l'œuvre de Léon Poirier ; le *Penseur*, le début de *L'Ombre déchirée* ; certains passages d'*Ames d'Orient* me semblent plus méritoires.

Un ami. — Ce sont les incessants changements que les loueurs apportent aux dates de sortie de leurs films qui sont cause de ces indications erronées ; nous faisons notre possible pour renseigner le public ; nous sommes d'ailleurs les seuls à annoncer les films de cette manière. — C'est le cas pour *l'île sans nom*, que Gaumont éditera bientôt en quatre semaines. — Cette distribution n'a pas été publiée. Demandez-là à Charles Burguet, 14, rue de Liège, Paris.

C. B. Florissant. — *La Roue* est annoncée dans ce numéro. — Les titres de ces chapitres de *Rouletabille*

sont : *La Pieuvre*, *Révélation* et *Le Retour*. — Suzanne Bianchetti est l'épouse d'un journaliste, René Jeanne, ce qui explique le nombre et la longueur flatteuse des articles que les « chers confrères » lui consacrent.

A. B., Lyon. — *Le poids d'une faute* a été tourné par W. Russell et Francella Billington, sous la direction d'E. Sloman, pour l'American-Film Co, en 1917. Ce film a paru en France en 1919.

M. Bird. — Je ne vois pas pourquoi tous les personnages principaux des films seraient beaux et sympathiques. Qu'ils soient ce que le scénario demande qu'ils soient, ni plus, ni moins. Il n'y a déjà que trop de conventions, au cinéma. — Vous avez « vu » cet artiste beaucoup plus vigoureux qu'il n'est.

Henri D. — Pina Menichelli est venue tourner *La Dame de chez Maxim's* en France l'an dernier. Adresse dans le no 98.

Cinémantique. — Nous annoncerons ces films quand ils paraîtront. Le prochain de Hart est *Sa Haine* (The Whistle), au début de mars. — Ce « Bigorno » ne tourne plus.

Criolla. — Depuis *The young Rajah* Valentino est en procès avec la Paramount et ne tourne plus. Adresse dans le no 97.

Jacha. — J. Catelain est revenu d'Allemagne. — Gosta Ekman est plus qu'un joli garçon. — *Le Marchand de plaisirs* est achevé.

J. Hanfain. — De *Bêtes comme les Hommes*, M. Machin a détaché un ensemble de scènes qu'il a réunies sous le titre : *Et moi aussi j'accuse* et que Pathé édite.

L'Eternel Poème (Madame Peacock), *La Princesse Inconnue* (Billious).

Rose Mousse. — Jacques Grétilat, 11 bis, avenue Elisée-Reclus, Paris.

Nice-Ciné. — Je n'ai pas entendu parler de ce film. — *Les Trois Mousquetaires* de Fairbanks, répétons-le, ne peuvent pas paraître en France. Mais nous verrons bientôt *Robin des Bois*. — Quels procédés ? — Léon Mathot a ses qualités ; mais pourquoi vouloir faire un classement ?

Donatienne. — Eric Stroheim, Goldwyn studio, Culver-City (Cal.), U.S.A. — *En mission au pays des fauves* a pour interprètes des artistes dont je ne connais pas l'adresse actuelle.

C. B. Florissant. — Nous avons déjà parlé de ce procédé à propos de *Faut-il le dire* ; veuillez feuilleter votre collection.

My girl. — A. Tallier n'a pas tourné depuis *Jocelyn*. — Non ces artistes ne sont pas mariés l'un à l'autre. — La nouvelle d'un mariage Negri-Chaplin est aussi fantaisiste que les précédentes. — Reid est actuellement en voie de guérison.

Clarence. — Jean Yonnel a un peu moins de trente ans. Roumains, comme De Max. Célibataire. Avait déjà tourné de petits rôles.

Sinusia. — On n'a pas indiqué la distribution de *Mireille* ; sauf Joë Hamman, les interprètes sont des artistes amateurs du pays.

Adm. R. Val. — Mary n'abandonne pas l'écran ; elle se prépare, au contraire, à tourner *Dorothy Vernon de Haddon Hall*, avec Lubitsch pour directeur de réalisation.

L. L. R. — Vous allez voir bientôt Richard Barthelmess dans son meilleur film, *Tolable David* (ici : Le Cœur sur la main).

Su-Tah. — Joë Hamman est français ; mais ce qu'il fait c'est dans les ranches d'Amérique qu'il l'a appris. — Nous ne connaissons les films à paraître que 2 mois à l'avance.

Yveline. — Doris Kenyon est née le 5 septembre 1897 près de New-York. — Olive Thomas était née le 20 octobre 1898.

Talmadge Fan. — Pour être hebdomadaire, il faut avoir un très grand nombre de lecteurs ; ce grand nombre de lecteurs comporte forcément une vaste proportion de gens qui ne comprennent guère le cinéma. Nous préférons ne nous adresser qu'à un nombre restreint de gens intéressants et dire ce que nous croyons qu'il faut dire. — *The Perfect Woman* a paru ici sous deux titres : le *Système de M. Stanhope* et *La Femme Parfaite*.

Cap. — A part les Keystone de 1913-14 que Pathé s'obstine à rééditer, je ne crois pas de rééditions prochaines de films de Chaplin. Attendez *Idle Class* (1921), *Pag Day* (1922) et *The Pilgrim* (1923).

Devant l'accueil si favorable que nos Lecteurs ont bien voulu faire à notre NUMÉRO SPECIAL DE NOËL, nous avons décidé de persévérer dans cette voie. A eux de nous dire si ce numéro représente le nouveau progrès que, d'après leurs indications, nous avons cherché à atteindre.

C'est donc mensuellement (le dernier jour de chaque mois) que Ciné pour Tous paraîtra désormais, sous l'aspect et le prix de ce numéro et du précédent.

les Exclusivités Kaminsky présentent
un nouveau film de Rex Ingram

LE ROMAN D'UN ROI

On peut ne point saisir de rapport direct entre l'homme des cavernes vêtu de peaux de bêtes de l'Age de pierre et les brillants gentilshommes aux uniformes éclatants qui dans le *Roman d'un Roi* concrétisent à l'écran l'esprit d'aventure et de galanterie. Pourtant, nos ancêtres préhistoriques ne furent pas sans influencer Rex Ingram lorsqu'il décida, tout dernièrement, de réaliser au cinéma une nouvelle version du fameux roman d'Anthony Hope.

« La femme, estime Ingram, est lasse du jeune féroce ultra-moderne qui livre des batailles du fond de son bureau avec un stylographe, un téléphone et un carnet de chèques. Elle désire, au contraire, lui voir manier l'épée pour défendre quelque belle cause, et gagner, avec la même élégance, le cœur de l'héroïne. Elle se passionne pour le héros romantique, à l'aspect brillant comme ses actes et aux défauts séduisants comme ses qualités. »

Ainsi Rex Ingram s'est décidé à s'attacher à cette évocation des instincts primitifs, et, pour cela, a entrepris la réalisation de la romanesque aventure de Rodolphe Rassendyl qui a déjà connu la consécration du livre et de la scène.

Le jeune réalisateur des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* et d'*Eugénie Grandet* a rassemblé à ses côtés d'élégants interprètes et de jolies femmes pour leur confier l'interprétation du roman de Hope, histoire de Rodolphe, le roi sans volonté, de ses courtisans fourbes, et de l'audacieuse incarnation du monarque dissolu par un aristocrate anglais, que son aventure conduit à une idylle avec la princesse Marcia.

Ingram a largement déployé ses dons d'imagination pour évoquer le côté grandiose du *Roman d'un Roi*, et les coûteux décors dans lesquels l'intrigue se déroule égalent sans peine tout effort précédent du même genre, à la scène comme à l'écran. La scène du couronnement, en particulier, avec ses centaines de personnages aux chatoyants costumes mérite de rester comme l'une des belles réalisations de l'écran.

Avec l'éclectisme qui le caractérise, Ingram consacra une partie de ses efforts non seulement à composer les uniformes des courtisans, mais aussi à la création des costumes de prix portés par les belles dames de la cour de Slavonie. Alice Terry, qui joue le rôle pathétique de la Princesse Marcia, dont la triste idylle fournit le dénouement malheureux, si rare à l'écran, porte une toilette évaluée à plus de quinze mille francs. Son mari, Rex Ingram, la composa entièrement de coûteuse dentelle de Venise ornée de perles.

Lewis Stone, un artiste anglais, joue dans le *Roman d'un Roi* le double rôle de Rodolphe

Rassendyl et du roi de Slavonie ; et bien que jusque-là son expérience cinématographique ne se soit étendue qu'à des rôles d'aventurier de l'Alaska, dans *Les deux cicatrices* et la *Forêt en feu*, il apparut à Rex Ingram comme l'interprète idéal de ces personnages essentiels de son film. Dans le *Roman d'un Roi*, l'art de Lewis Stone est soumis à une sérieuse épreuve. C'est d'ailleurs durant les scènes de double impression, du reste parfaites au point de vue photographique, que Stone peut accuser les différences d'aspect et de jeu dont il a pourvu ses deux personnages.

Barbara La Marr, une nouvelle beauté de l'écran et hier encore une inconnue au cinéma, interprète le personnage de la belle Antoinette de Mauban. Elle avait déjà porté le costume d'apparat dans les *Trois Mousquetaires* de Fairbanks, où elle incarnait Milady ; elle n'est pas moins à l'aise dans les brocards de la cour de Slavonie. Sculpturale brune aux grands yeux sombres, Barbara La Marr apporte un charme différent au personnage déjà très familier de la favorite royale qui, d'un sourire, favorise la réussite de tant d'intrigues, d'intrigues.

Malgré tout, c'est Ramon Navarro que Rex Ingram considère comme sa principale « découverte ». Il lui a confié le rôle de Arsène Zakonik, l'audacieux querelleur, conspirateur de Cour qui, estime Ingram, concrétise la personnalité exotique qui ravira le beau sexe. Ramon Navarro est un jeune homme brun, très élégant, originaire de Mexico qui, lui aussi, est un nouveau venu au cinéma. Naturellement imberbe, il a laissé pousser, pour incarner Arsène Zakonik, une fine moustache et une courte barbe qui ajoute encore au caractère un peu diabolique de son personnage. Il y a en lui un peu de la fascination souriante d'Eric Strohheim ; comme lui, il porte le monocle avec toute la nonchalance voulue.

Ceux que la splendide réalisation des *Quatre Cavaliers* a enthousiasmés ne seront certainement pas déçus par le nouveau film de Rex Ingram. On y retrouvera la même splendeur. La même maîtrise de décoration, d'éclairage, de photographie, la même intensité dramatique d'interprétation, le même rythme. Car Ingram s'est donné à tâche d'éclipser toutes les versions cinématographiques précédentes du *Roman d'un Roi*, et ni le travail, ni l'argent n'ont été épargnés pour y parvenir.

Grâce à l'intelligente initiative des films Kaminsky, Paris verra le *Roman d'un Roi* peu de mois après New-York. Et il est à prévoir que les Etablissements de Paris et de Province qui représenteront bientôt ce film rencontreront un succès égal à celui qu'il vient d'obtenir à l'Astor-Theatre de New-York.

QUELQUES
SCÈNES

du

Roman d'un Roi

Barbara
La Marr



Lewis Stone
et Alice Terry

Alice
Terry
et
Stuart
Holmes



Ramon Navarro
et Barbara
La Marr



Ramon
Navarro

Lewis
Stone

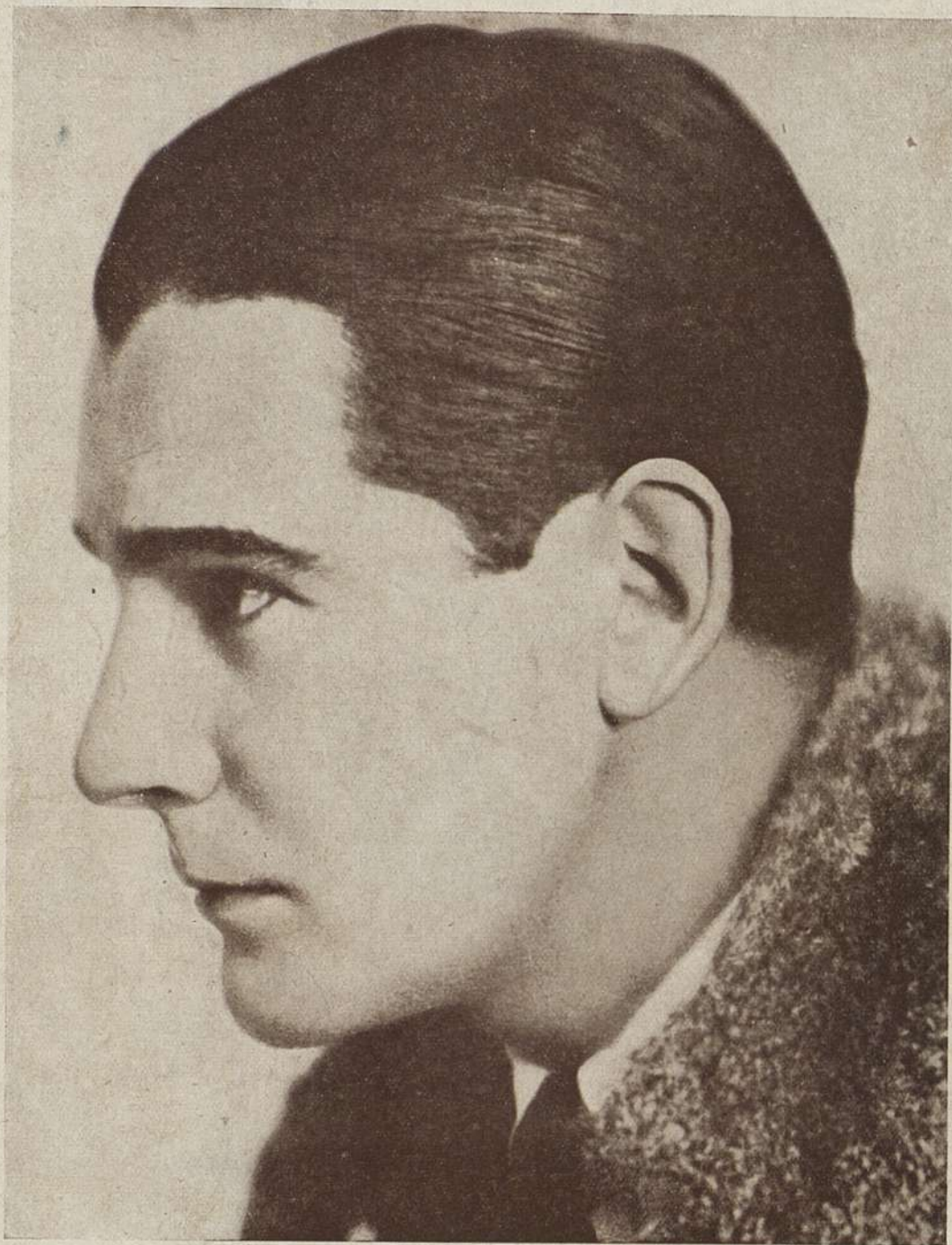


N° 109
FÉV.1923

CINÉ

POUR TOUS

U N
f r a n c



REX INGRAM

le réalisateur des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse* et d'*Eugénie Grandet*
dont les Exclusivités KAMINSKY nous présenteront bientôt le dernier grand film

le Roman d'un Roi