

100  
**CINÉ**

POUR TOUS

N° 112

1 fr.

M A I 1 9 2 3

**JACKIE COOGAN**



ADRESSER TOUTE CORRESPONDANCE : 26 bis, RUE TRAVERSIÈRE, PARIS

paraît le dernier jour de chaque mois

(MANDATS AU NOM DE : Pierre HENRY, DIRECTEUR)

ABONNEMENTS

UN AN  
France .. . . . . 10 Fr.  
Etranger.. . . . . 15 Fr.



CHARLES CHAPLIN dans son dernier film : *The Pilgrim* (le Pèlerin)

# LES NOUVEAUX FILMS

4 mai

LE ROMAN D'UN ROI  
(The Prisoner of Zenda)

tiré du roman d'aventures d'Anthony Hope  
par Mary O'Hara et réalisé par Rex Ingram  
Production Metro 1922 Edition Kaminsky

Rodolphe Bassendyl	Lewis Stone
Le Roi Rodolphe	Alice Terry
Princesse Marcia	Robert Edeson
Colonel Sapt	Stuart Holmes
Grand Duc Michel	Ramon Navarro
Arsène Zakonik	Barbara La Marr
Antoinette de Mauban	Edward Connelly
Maréchal Strakenz	Lois Lee
Comtesse Helga	Malcolm Mac Gregor
Capitaine Trépol	

L'IDEE DE FRANÇOISE

tiré de la comédie de Paul Gavault  
et réalisé par Robert Saldreau  
Film Saldreau 1922 Edition A. G. C.

La Perlière	André Dubosc
Mme Duvernet	Thérèse Cernay
Françoise	Gina Palerme
Lily	Dolly Davis
Gérard Fauville	Pierre Etchepare
Duvernet	Pégam
Napoléon Couture	Robert Darthez

LES DEUX SOLDATS

tiré du roman de Gustave Guiches  
et réalisé par Jean Hervé  
Julien Farjol ..... Maurice Escande  
Henri Massaguel ..... Mendaille  
Zella ..... Germaine Rouer

L'AFFAIRE DE LA RUE DE LOURCINE

tiré du vaudeville de Labiche  
et réalisé par H. Diamant-Berger  
Film Diamant 1922 Edition A. G. C.  
Maurice ..... Maurice Chevalier  
Colette ..... Florelle  
Docteur Potard ..... Pré fils  
L'ami ..... Marcel Vallée  
Gamard ..... Martinelli

LUCIANO ALBERTINI  
dans : *L'Insaisissable Hollward.*

LOUISE LOVELY  
et William Scott dans : *Les Ecueils de la Vie.*

GASTON JACQUET  
dans : *Le Reflet de Claude Mercœur.*

TSURU AOKI  
dans : *Lèvres closes.*

RENE CRESTE  
dans : *Un coup de tête.*

BESSIE LOVE  
et Walter Mac Grail dans : *Polly.*

EDITH HALLOR  
dans : *La fille de l'Autre.*

FANNIE WARD  
dans : *Rédemption.*

BEBE DANIELS  
dans : *Petite Madame.*

DOROTHY DALTON  
dans : *L'Idole du Nord.*

CHARLES HUTCHISON  
dans : *Risque-tout*  
(ciné-roman d'aventures).

TAO

ciné-feuilleton d'Arnould Galopin  
adapté à l'écran et réalisé par Gaston Ravel  
Sté des Ciné-Romans 1922 Edition Pathé-Consortium  
Jacques Chauvry ..... Gaston Norès  
Soun ..... Mary Harold  
Taô ..... Joë Hamman  
Baron Markias ..... Tony Lekain  
Grégor ..... Paul Hubert  
Raymonde de Sermaize ..... Andrée Brabant  
Clair-de-Lune ..... Aicha  
Bilboquet ..... André Deed

11 mai

LE SIXIEME COMMANDEMENT  
(Sodome & Gomorrhe)

composé et réalisé par Michaël Kertesz  
Production autrichienne Sascha Edition Bancarel  
La Pêcheresse ..... Lucy Doraine  
Le Prêtre ..... Michaël Varkonyi

DANS UNE PAUVRE PETITE RUE  
(Just around the Corner)

tiré de la nouvelle de Fannie Hurst  
et réalisé par Miss Frances Marion  
Production Cosmopolitan 1921 Edition Paramount  
La mère ..... Margaret Sedden  
Le fils ..... Lewis Sargent  
La fille ..... Sigrid Holmquist  
Le passant ..... Hugh Thompson

WILLIAM S. HART  
et Jane Novak dans : *L'Homme Marqué.*

REGINE BOUET  
et Georges Melchior dans : *Le Petit Moineau de Paris.*

LUCIANO ALBERTINI  
dans : *L'Echelle de la Mort.*

LOUISE GLAUM  
et House Peters dans : *Amour.*

BRYANT WASHBURN  
dans : *Une idée diabolique.*

MIA MAY  
dans : *Le Calvaire de Lavinia Morland.*

MARIA JACOBINI  
et Alberto Capozzi dans : *Un drame sous la neige.*

18 mai

L'AUDACE ET L'HABIT  
(A Tailor-made Man)

tiré de la comédie de Harry J. Smith par Albert Ray  
et réalisé par J. de Grasse  
sous la direction de Charles Ray  
United Artists 1922 Edt. Artistes Associés  
Jean-Paul Bart ..... Charles Ray  
Tanya ..... Ethel Grandin  
Nathan ..... Stanton Heck  
Corinne Stanlaw ..... Jacqueline Logan

L'ENFANT DU HOANG-HO

(The First Born)  
tiré du drame de Francis Powers  
et réalisé par Collin Campbell  
Robertson-Cole 1920 Edition Gaumont  
Chang-Wang ..... Sessue Hayakawa  
Loey-Tsing ..... Helen Jerome Eddy  
Nun-Ngan ..... Wilson Hummel  
Man-Lewdek ..... Goro-Kino  
Chan-Toy ..... Sonny Boy Warde  
Chan-Lee ..... Marie Pavis  
Hop Lee ..... Frank M. Sekl

PETIT HOTEL A LOUER

composé et réalisé par Pierre Colombier  
Prod. Gaumont 1923 Edt. Gaumont  
Baptiste ..... Gaston Modot  
Betty ..... France Dhélia

CONSTANCE TALMADGE  
dans : *La Bonne Manière.*

THOMAS MEIGHAN  
dans : *Les Aventures du Capitain Barklay.*

BETTY COMPSON  
et Robert Ellis dans : *Leur droit à la Vie.*

CLAUDE BENEDICT  
et Juliette Malherbe dans : *L'Évasion.*

ERRATUM. — Dans notre dernier numéro, sous cette rubrique, une erreur s'est glissée dans la désignation des auteurs-réalisateurs du *Marchand de Plaisirs*. Rétablissons donc les faits : M. Jaque-Catelain est l'unique auteur de ce film, comme il en est l'unique réalisateur, en même temps que le principal interprète.

FRANCESCA BERTINI  
dans : *La Femme Nue*.

JACK HOLT  
dans : *La Hantise du Désert Blanc*.

LEDA GYS  
dans : *Denise*.

JACK WARREN-KERRIGAN  
dans : *La Muraille Hantée*.

HERBERT RAWLINSON  
dans : *La Rédemption de l'Obèse*.

MISS DU PONT  
dans : *Pour un sourire*.

WILLIAM RUSSELL  
dans : *Son maître*.

## 25 mai

## LE VOL

tiré d'un roman de Ch. Vayre et R. Florigny  
et réalisé par Robert Péguy  
Films Barbaza 1922 Edition Pathé-Consortium

Maud	Denise Legeay
Pierre Darroy	Lucien Dalsace
Favier	Charles Vanel
Grahame	Ch. Beuve
Sidney Pratt	Einar Granstua
Mary Pratt	Paule Prielle

## JIM BOUGNE, BOXEUR

composé par Jacques Bousquet  
et réalisé par H. Diamant-Berger  
Film Diamant Edition A. G. C.

Maurice	Maurice Chevalier
Lulu	Jane Myro
Martinet	Martinelli
Flo-Flo	Florelle
Le boxeur	Marcel Journée
et les boxeurs	Ray Dupré et Danis, l'arbitre Philippe Roth et le speaker Vylé

## POUR SAUVER UN ROYAUME

(Hawthorne, U. S. A.)  
tiré de la comédie de James B. Fagan par Walter Woods  
et réalisé par James Cruze  
Prod. Paramount 1920 Edition Paramount

Tony Hamilton	Wallace Reid
Harry Blake	Harrison Ford
Comte Rabusko	Charles Ogle

## OLIVIER TWIST (First National-Gaumont)

C'est l'une des plus parfaites réalisations qu'il nous a été donné de voir cette saison. Je dis réalisation, car la question du scénario, ici, ne se pose pas ; l'œuvre de Dickens, avec ses grandes qualités et ses nombreux petits défauts, est de celle que chacun connaît et aime.

Là où l'un de nos producteurs n'eût pas manqué d'élaborer un délayage en trois ou quatre épisodes composés pour la plus grande partie des phrases du livre servies en sous-titres, un cinégraphiste — un vrai — nous offre une version parfaitement fidèle bien que très condensée, et, ce qui est mieux encore, plus visuelle que verbale.

C'est un fait que la plupart des romans de Dickens semblent longs et décousus, à côté des admirables qualités d'émotions, d'humour et de pittoresque qu'on y rencontre continuellement. Il fallait donc faire un choix judicieux en plus d'un passage et laisser délibérément de côté certains épisodes secondaires. C'est ce que les adaptateurs, Harry Weil et Frank Lloyd, ont très bien compris et très heureusement réalisé.

La réalisation va de pair avec l'adaptation. Les cadres dénotent une évidente compréhension de l'atmosphère voulue par Dickens et aussi un sens pictural — éclairage et photographie — qui fait du film une fort belle chose.

Où une certaine partie du public sera un peu déçue, peut-être, c'est de voir un Jackie Coogan dramatique, au lieu du bon petit diable du *Gosse infernal* et de *Chagrin de Gosse* ; quand le public a étiqueté un acteur il est bien difficile à celui-ci de changer sensiblement de ton.

Radmir	Edwin Stevens
Princesse Mariska	Lila Lee
Théodor Balard	Théodore Roberts

STACIA NAPIERKOWSKA  
dans : *In'ch' Allah !*

GALAOR  
dans : *Les Serpents, la Fourmi et le Géant*.

ASTA NIELSEN  
et Lars Tyinde dans : *Un drame de la Vie*.

EUGENE CRIQUI  
dans : *Une bonne petite affaire*.

VIOLA DANA  
dans : *L'Age du Mariage*.

DORIS EATON  
dans : *Ignorance*.

HOOT GIBSON  
dans : *Le Mangeur de Feu*.

EVELYN BRENT  
dans : *La Cible Vivante*.

DOROTHY DALTON  
et Charles Meredith dans : *Une Aventurière*.

## en exclusivité :

## OLIVIER TWIST

tiré du roman de Charles Dickens  
par Harry Weil et F. Lloyd  
Prod. First National 1922 Edition Gaumont  
et réalisé par Frank Lloyd

Oliver Twist	Jackie Coogan
Fagin	Lon Chaney
Nancy Sykes	Gladys Brockwell
Bill Sykes	George Siegman
Mr. Bumble	James Marcus
Monks	Carl Stockdale
Mr. Bronlow	Lionel Belmore
Noé Claypole	Lewis Sargent
Le « Matos »	Edouard Trebaol
Charlie Bates	Taylor Graves
Toby Crackitt	Eddie Boland
Mrs. Bedwin	Florence Hale
Mrs. Maylie	Gertrude Claire
Rose	Joan Standing
Sowerberry	Nelson McDowell
Mrs. Corne	Aggie Herring
Mr. Grimvig	Joseph H. Hazleton

Le reprocha, d'ailleurs, est pour le public, non pour Jackie. Car sa compréhension du personnage d'Olivier est vraiment bouleversante ; et cet artiste de sept ans « vit » son personnage comme bien peu d'entre ses aînés peuvent le faire. Son jeu, toujours juste, reste très sobre et il exprime les émotions de son personnage avec un minimum d'effets physiques et un maximum d'intensité d'expression ; ses yeux en particulier, sont admirablement éloquent — et tout cela sans avoir jamais recours au très gros plan. Sa plus belle scène, dans ce film, est, croyons-nous, celle où, essayant le dallage, il entend Noé Claypole railler grossièrement sa mère et se dresse sous l'insulte.

## ... ET LA TERRE TREMBLA (Universal)

C'est une surprise. Alors que ce film, édité sans tam-tam, eut pu, comme tant de films courants, n'être qu'un autre exemple de la banalité quasi-générale, il arrive que *...Et la Terre trembla* est l'œuvre d'un véritable artiste, pour la réalisation.

Car j'aime mieux dire tout de suite que les amateurs d'intrigues palpitantes et d'interprétations intensément vécues feront aussi bien de ne pas prêter attention à ce film. Sa qualité réside presque entièrement dans la réalisation.

Non que *...Et la terre trembla* brille surtout par des « clous » de mise en scène tels que le titre semble l'indiquer. La réalisation des scènes du tremblement de terre est remarquable, toutefois ; mais ce n'est pas là qu'est le meilleur de la réalisation de Norman Dawn.

C'est dans l'élaboration des cadres, les « intérieurs » surtout, et particulièrement dans leur éclairage, que Dawn s'avère un artiste de la

classe des Niblo, des L'Herbier, des Tourneur — voyez le film et vous verrez que je n'exagère pas. D'ailleurs Norman Dawn — il faut retenir ce nom — a réalisé depuis *Le Serment*, avec Haya-

kawa, que nous avons déjà pu admirer, et *The Vermilion Pencil*, avec le même artiste, que nous attendons impatiemment.

P. H.

## la transposition visuelle de Crainquebille

Jacques Feyder vient de nous donner un magnifique film *Crainquebille*, d'après la nouvelle d'Anatole France. Je veux dire avant tout ma presque complète admiration. C'est là un film infiniment supérieur à *L'Atlantide* et qui se place au tout premier rang des meilleures productions.

Ce film est pourtant une adaptation d'œuvre littéraire. C'est donc le signe que, si l'on connaît son art, on peut tirer d'un excellent livre un excellent film.

Tel qu'il est *Crainquebille* est un chef-d'œuvre du cinéma tel qu'on le comprend aujourd'hui. Il aurait pu être un chef-d'œuvre absolu de l'écran si, avec les mêmes éléments, Feyder avait voulu faire un vrai film presque uniquement visuel ; et cela n'était pas impossible. Je veux, ici, montrer comment on aurait pu y parvenir. J'indiquerai ainsi sur cet excellent exemple, le processus d'une vraie adaptation.

Voici d'abord en quelques mots l'histoire de Crainquebille : vieux marchand des quatre-saisons, il est arrêté pour avoir injurié un agent, accusation absolument fautive ; il est cependant condamné à 15 jours de prison. Il les subit comme une chose nécessaire sans rien comprendre à son aventure. Mais, quand il est élargi, il ne peut refaire sa clientèle... Peu à peu, il sombre dans la misère. Et il se jeterait dans la Seine si un petit garçon de ses amis n'intervenait à temps.

Si Feyder avait été un vrai cinéaste — et ce n'est pas là lui adresser un reproche puisqu'il n'y a encore aucun vrai cinéaste, aucun artiste strictement visuel (sauf dans les comiques) — il aurait d'une part transposé visuellement les fragments d'actions trop littéraires, il aurait d'autre part, laissé de côté toutes les phrases d'Anatole France qu'il a voulu conserver dans son film et qu'il aurait dû négliger sans autres modifications à l'action. Nous allons passer successivement par ces deux points de vue.

D'abord, l'adaptateur doit modifier les fragments antiviels du livre, sans évidemment jamais toucher à leur esprit. Par exemple : l'agent 64 arrêté Crainquebille sous prétexte qu'il a crié « Mort aux vaches ! ». Cela nous vaut quelques sous-titres : « Ah ! vous avez dit « Mort aux vaches ! » C'est bon. Suivez-moi », puis « J'ai dit « Mort aux vaches » ? Moi ?... » Ces phrases isolées du commentaire par lequel les explique Anatole France, nous choquent quelque peu sur l'écran ; on ne comprend pas pourquoi l'agent s'imagine que Crainquebille l'a insulté ; ou bien, on peut croire — et je l'aurais ainsi compris si je n'avais connu d'avance l'action —, on peut croire que Crainquebille a vraiment insulté l'agent et qu'un sous-titre a oublié ou négligé de nous en avertir. Puis, devant la justice, comme on lui demande : « Enfin, vous reconnaissez avoir dit « Mort aux vaches », il répond : « J'ai dit « Mort aux vaches » parce que monsieur l'agent a dit « Mort aux vaches ! ». Alors j'ai dit « Mort aux vaches ! » Peut-on comprendre cette phrase isolée de son contexte?... que voici d'ailleurs : « Crainquebille voulait faire entendre qu'étonné par l'imputation la plus imprévue, il avait, dans sa stupeur, répété les paroles étranges qu'on lui prêtait faussement et qu'il n'avait certes point prononcées. Il avait dit : « Mort aux vaches ! » comme il eut dit : « Moi tenir des propos injurieux, l'avez-vous pu croire ? »

Anatole France est un littérateur ; il a choisi pour point de départ de l'erreur judiciaire cet épisode strictement littéraire. Transposant le récit, le visualisateur devait trouver une anecdote équiva-

lente mais strictement visuelle. Ça aurait été, par exemple, l'agent qui, bousculé dans l'embarras de voitures, aurait cru avoir été frappé par Crainquebille. Ainsi, l'objet que le film aurait eu à manifester étant en rapport avec son mode d'expression, aurait été parfaitement exprimé. Et cet effet porterait aussi bien que porté chez Anatole France, littérateur, les idées exprimées littérairement — à condition, évidemment, d'être un aussi bon cinéaste que France est un parfait littérateur ; ce que Feyder pouvait être.

L'action aurait donc pu être modifiée, en ce point comme en d'autres. Y aurait-il, là, prétexte à critiquer l'adaptateur. Du reste, il aurait été simple d'aller trouver Anatole France et de lui demander d'indiquer lui-même un équivalent visuel du « Mort aux vaches ! ». Il aurait ainsi donné son avis sur d'autres questions, sur celles, en particulier, extrêmement délicates, qu'entraîne la suppression de cette injure, par exemple : comment modifier la scène où Crainquebille réduit à la misère, voulant retourner en prison pour profiter de son abri, essaie de se faire arrêter en criant « Mort aux vaches ! » à un agent ? Peut-être même, aurait-il fallu supprimer cette scène ou en trouver un équivalent radicalement différent ! Tout cela est difficile... Qui vous dit le contraire ?... Mais qui vous oblige à chercher votre scénario dans les œuvres littéraires ? Et, en tout ceci, j'ai pris comme point de départ la volonté du cinéaste de faire une adaptation. Je n'ai pas discuté cette décision. J'ai seulement voulu montrer comment un cinéaste peut tirer un bon parti d'une œuvre littéraire, quand, ayant la volonté de l'adapter, il a la bonne volonté de la transposer, de la repenser d'après un nouveau point de vue.

Mais, l'adaptateur ne doit pas seulement transposer en langue photographique ce qui n'est pas visuel. Il doit aussi savoir supprimer directement les paroles inutiles que disent les personnages. Il faut savoir renoncer à ces paroles littéraires lorsqu'elles ne sont pas strictement utiles. Et ce renoncement à des éléments d'intérêt qu'il serait commode de conserver n'est pas le moins difficile du travail de l'adaptateur.

Jusqu'ici je demandais de cet adaptateur des bonnes volontés que personne n'a encore voulu avoir. Je veux maintenant indiquer ce que le cinéaste se doit de faire, même en l'état actuel du cinéma : éviter les sous-titres inutiles. Ce ne sera pas des reproches que j'adresserai à Jacques Feyder, car il n'est pas le seul à ne pas avoir compris qu'un sous-titre est un moyen et non pas une fin ; peut-être même l'a-t-il compris plus que les autres.

Voici un exemple : Crainquebille, sortant de la salle d'audience, après sa condamnation, fait cette réflexion : « Ils parlent trop vite, ces messieurs. Ils parlent bien, mais ils parlent trop vite. On peut pas s'expliquer avec eux ». Quelle utilité y avait-il d'interrompre la « visualité » des images par cette phrase ? Chez Anatole France, elle avait un but, elle était une fin ; elle montrait par des moyens littéraires que Crainquebille n'avait rien compris au jugement. Feyder n'avait pas à s'occuper de ces moyens littéraires ; il avait d'autres moyens à sa disposition, ceux de son art ; et il les a, du reste, merveilleusement employés. Pourquoi ne s'en est-il pas tenu là ? Voici quelques-uns des moyens utilisés :

D'abord la magistrale interprétation de Féraudy. Un gros plan de son visage nous en dit plus long sur Crainquebille que tous les plus beaux discours du monde...

Puis, les petits détails visuels profondément évocateurs, ajoutés par le cinéaste ; par exemple : la cordonnière vient de déposer à la barre des témoins ; Crainquebille lui fait un petit salut souriant et bonhomme ; mais elle, hautaine, tourne la tête. Ce simple salut — qui est pour moi le plus bel instant que j'ai vu à un acteur — nous montre que Crainquebille n'a pas suivi les débats ; il n'a pas compris que son ancienne cliente n'a pas déposé en sa faveur ; il la croit toujours son amie, et, perdu dans cette solennelle cérémonie, il est heureux de retrouver une connaissance.

Feyder avait encore à sa disposition, et il les a utilisées avec succès, les déformations optiques : montrant la vision troublée de Crainquebille, elles traduisent parfaitement et photogéniquement son incompréhension, son hébètement. Devant ses yeux tout se brouille ; les gestes des juges deviennent des gesticulations ; le témoin à charge prend une importance écrasante. L'avocat plaide, mais Crainquebille ne comprend rien ; il le regarde avec des yeux souriants et admiratifs, comme un enfant regarde un beau jouet ; sur la toge noire les mains blanches font des gestes compliqués, maniérés ; elles vont vite, vite et Crainquebille s'en amuse ; il n'y a plus maintenant que des mains blanches qui s'agitent, se multiplient, s'escamotent... Quel

besoin, après tout ce merveilleux cinéma, de venir dire : « Ils parlent trop vite, ces messieurs. Ils parlent bien, mais ils parlent trop vite. On peut pas s'expliquer avec eux » ? Pourquoi briser le rythme visuel ? Pourquoi interrompre une phrase photogénique pour s'exprimer brusquement en un langage différent ? Pourquoi mêler un tableau noir et mort aux images claires et vivantes ? Pourquoi un sous-titre, si ce sous-titre est inutile ? Et voici ce qui suit immédiatement : le garde municipal qui conduit Crainquebille reste muet et protocolaire devant la volubilité du condamné ; celui-ci s'en étonne et demande : « Vous ouvrez jamais la bouche ; vous avez donc pas peur qu'elle pue ? » Radicalement inutile, cette légende n'ajoute rien à l'image. Ce sous-titre est une fin. La fin du cinéma n'est pas de faire de la littérature.

Si Feyder s'en était tenu aux moyens cinématographiques qu'il a si bien employés, il aurait pu faire de son film un pur chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre de l'écran parce qu'en avance de nombreuses années sur la production actuelle, un chef-d'œuvre peut-être de longtemps inégalable car ce n'est pas tous les jours que l'on a à sa disposition un thème aussi visuel et aussi profondément vrai que cette simple histoire de Crainquebille.

PIERRE PORTE.

## le d'Artagnan de Douglas Fairbanks

Écrit en 1844 par Alexandre Dumas et Auguste Maquet le roman des *Trois Mousquetaires* fut porté à la scène en 1849 par les mêmes auteurs sous le titre *La Jeunesse des Mousquetaires*, qui, d'ailleurs ne contient pas toute la matière du roman et se termine avec l'incident des ferrets de la Reine.

Dès 1911, des cinématographistes songèrent à filmer *Les Trois Mousquetaires*. En Amérique ce fut la Cie Edison qui en produisit une version très condensée, puisqu'elle ne comprenait que deux parties de trois cents mètres. En 1913, une autre firme américaine le tournait à nouveau, en six parties cette fois.

Mais la première réalisation sérieuse date de 1913 ; c'est celle du Film d'Art, dirigée par le regretté H. Pouctal, avec M. Dehelly, de la Comédie-Française, dans le rôle de d'Artagnan, et Mme Nelly Cormion dans celui de Milady ; le métrage était de trois mille mètres environ, soit dix parties.

En 1915, Thomas H. Ince réalisait pour la Cie Triangle une version écourtée du même sujet, avec Orrin Johnson, une étoile de la scène aux États-Unis, dans le rôle de d'Artagnan, Louise Glaum dans celui de Milady et Dorothy Dalton dans celui de la Reine.

En août 1921, on terminait simultanément deux nouvelles versions des *Trois Mousquetaires*. L'une, adaptée par Edward Knoblock, était réalisée par Fred Niblo sous la haute direction de Douglas Fairbanks, interprète du rôle de d'Artagnan. L'autre était adaptée et réalisée par Pathé-Consortium par MM. Andréani et Diamant-Berger.

Nous n'examinerons pas à nouveau les mérites respectifs de ces deux réalisations. Qu'on nous permette toutefois de rappeler que la version américaine, qui n'a que 4.000 mètres et s'arrête après l'affaire des ferrets de diamants, est une adaptation très large et très cinématographique du roman de Dumas et Maquet ; que la version française mesure environ 15.000 mètres et suit le roman de très près dans tout son détail, au risque d'être plus littéraire que visuelle.

Seul en France le film de Pathé-Consortium a pu être montré au public ; car les droits d'adaptation à l'écran, appartenant pour une période de cinq années à la firme française ; d'ailleurs l'œuvre ne tombera dans le domaine public que

cinquante ans après la mort d'Auguste Maquet, soit en 1938.

Mais si la comparaison entre les deux films est impossible en France, faut d'avoir pu voir l'un d'eux, il n'en est pas de même en Suisse, par exemple, où les deux films parurent simultanément au début de l'hiver dernier.

Nous croyons donc intéresser nos lecteurs en leur mettant sous les yeux les appréciations des journaux suisses et celles de quelques-uns des lecteurs que notre revue compte en Suisse.

Nous venons d'assister à Genève à la présentation simultanée des éditions française et américaine des *Trois Mousquetaires*. Les deux établissements ayant programmé la même semaine ces films, n'ont pas dû se repentir d'avoir tenté cette concurrence. Car, le public, curieux, a tenu en grosse partie à connaître les deux films pour comparer... Les opinions furent partagées.

Si l'adaptation française, toute de mesure, de rythme, de finesse et d'expression, m'a plu énormément, j'aime à reconnaître que l'américaine, nerveuse, endiablée, attirante, et faite pour Douglas Fairbanks uniquement, ne m'a certes pas déplu. Elle est emballante !

C'est Douglas, souple et agile, maniant l'épée en as qu'il est, et se démenant aux côtés de ses partenaires qu'il surplombe de tout son talent, qui fait triompher le film américain fait pour et tourné par lui. Il brille, je vous assure, par son entrain, son brio, sa verve communicative et ses trouvailles géniales. Le public rit, s'amuse follement... Et c'est pourquoi *Les Trois Mousquetaires* de Douglas rencontreront partout un succès chez le public, parce qu'exubérants.

Le film est certes mis en scène avec goût. Certaines reconstitutions sont réellement belles. Quelques scènes sentent le décor. Mais qu'importe, puisqu'il y a Douglas. La photographie est d'une netteté incomparable.

Et si le film français enchante par sa troupe homogène et sa reconstitution parfaite, l'américain enthousiasme, grâce à Douglas, type parfait du touche-à-tout qui communique le plaisir et la joie dans le cœur de tous !

(Ciné-Romand)

Rémy Degenève.

La désinvolture avec laquelle Douglas Fairbanks traite le père Dumas contraste plaisamment avec la scrupuleuse adaptation montée à grands frais par la maison Pathé. Entre l'esprit et la lettre il ne peut y avoir d'hésitation et l'on pardonne à Douglas ses libertés grandes et la sauce américaine dont il a accommodé les *Trois Mousquetaires*, pour la fougue et l'entrain avec lesquels il a réincarné d'Artagnan.

(Journal de Genève).



L'adaptation est fort bien faite ; on a tiré de l'œuvre de Dumas juste ce qu'il fallait pour faire une histoire captivante, bien conduite, et l'on a judicieusement choisi ce qui était le plus visuel.

Les reconstructions des rues, des portes de Paris, des vieilles auberges sont excellentes ; à part les enseignes, rédigées en caractères si modernes que la sténographie aurait tout aussi bien été. Pour le Louvre, que j'ai si souvent vu quand j'allais y suivre des cours, on le voit dans le film, précédé d'une cour, dont les murs et la porte arrivent au bord de la Seine, ce qui, à ce moment, devait être très probable.

Les allées de vieux arbres (on en voit beaucoup dans le film) sont de toute beauté. Je me demande si à Los Angeles il y a de semblables allées, ou si les arbres ont été truqués. Mais comme effet, c'est très bien.

Le découpage fourmille de petits détails intéressants. Au début, partie d'échec entre le roi et le cardinal. Coup d'une poudre (médecine) que le père Joseph apporte au cardinal et sur le papier de laquelle est écrit : « La Reine a reçu une lettre », d'où les allusions de Richelieu : « Sire, un cavalier menace votre reine », naturellement à double sens.

Une scène bien cinéma est Constance Bonacieux tricotant et perdant son peloton. D'Artagnan, qui a entrevu une jolie fille, le ramasse. Et chacun d'empelotonner de son côté. Mais Constance, trouvant un nœud, casse le fil. Et d'Artagnan va se heurter, à un tournant de rue, à une grosse matrone, à qui il offre aimablement le peloton.

Il y a foule d'autres petits détails humoristiques, comme dans le *Signe de Zorro*.

Les scènes de duel sont parfaitement réglées et jouées. Douglas s'y montre tout à fait remarquable, sautant de meuble en meuble, poursuivant son adversaire partout.

Il a un brio incomparable, surtout quand il sauve Constance des mains d'une bonne douzaine de gardes du Cardinal, et cela avec la belle molette de sa chemise de nuit flottant au vent !

En fin de compte, très bon film, très bien joué, surtout par Douglas, Marguerite de la Motte, Nigel de Brulier (le cardinal de Richelieu).

Mais dans l'ensemble, bonne troupe, et Douglas supérieur encore comme fougue, rapidité, entrain, à ce qu'il était dans *Zorro*. Il y a autant de détails humo-

ristiques et de petites choses amusantes que dans l'autre film, sans compter les passages palpitants. — P.

Vive Douglas ! Il n'a pas dû passer des nuits à piocher l'œuvre de Dumas. Quand on est né mousquetaire, point n'est besoin de longue étude pour savoir comment se tient, comment se bat un mousquetaire. Comment il marche dans la rue, comment il déplace l'air, de l'épaule et de la hanche, comment il rit, sourit, salue, parle à la Reine et parle au Roi, comment il charge, comment il fonce, défie, dégaîne, triomphe et passe ! Cette œuvre donc que les acteurs de M. Diamant-Berger épellent timidement, l'imagine que Douglas l'a parcourue au galop. Il en a traversé les pages comme il traverse les murs. Il en a bu d'un trait l'esprit, comme on lève, à cheval, le coup de l'étrier, et relevant sa belle tête, sûr de lui-même et sûr de tout, il est parti. La belle fête, la belle fièvre et les beaux rires !

Volontiers je vous abandonne les décors hâtifs, volontiers encore, si vous y tenez, tous les autres personnages, ses figurants et ses comparses. De tout cela, je n'ai que faire. Seuls m'importent ici l'esprit de la radieuse épopée, sa verve héroïque, lyrique et comique. Or de cet esprit, Douglas, à lui seul, qui est grisé, m'en grise.

Son film est, d'un bout à l'autre, un foyer de vie ardente projetant jusque dans l'esprit et les nerfs des spectateurs un frémissant faisceau d'effluves magnétiques. Celui de Diamant-Berger n'est qu'un joli livre d'images. Or je demande au cinéma autre chose que des images. Autre chose que nul art, fût-ce le poème, fût-ce la musique, ne saurait si pleinement, si puissamment me donner. Je lui demande une caresse, une étreinte à même l'âme. Tout ce qui met en nous une attente immortelle : « Les beaux orgueils, les vieux espoirs, les désirs fous, je demande qu'il les éveille, les avive et les attise. Qu'il me fasse croire à l'amour, à la gloire, à la beauté. » Et tout cela, ce fol et bondissant Douglas me l'apporte. Vive Douglas !

Et notons, pour ceux qui l'ignorent, que l'enchantement, cette semaine, non seulement au Grand Cinéma, mais à l'Apollo et à l'Excelsior.

(La Suisse, 10 oct. 22).

JEAN CHOUX.

*Les Trois Mousquetaires*, version américaine, sont projetés ici, à Lausanne, deux semaines au lieu d'une, tant est grand leur succès. Quel dommage qu'en France vous en soyez privés !

Comme on le disait dans le n° 79 de *Ciné pour tous*, le film de Fairbanks est une adaptation très large, essentiellement visuelle. Du « moving-picture » exclusivement. Knoblock n'a pas fait une copie, un calque, mais a composé, sans aucunement fausser — me semble-t-il — l'esprit de l'œuvre d'Alexandre Dumas, une œuvre à laquelle Fairbanks et Niblo ont ajouté leurs personnalités et leur goût. Une œuvre charmante, allante, ensoleillée, où l'imprévu et la fantaisie interviennent heureusement. Une œuvre où le détail visuel est venu remplacer le détail littéraire, très ingénieusement. De la cadence, du mouvement incessant et de la nette brièveté d'images vives qui se déroulent sans accroc, sans inutilités et sans prétention. Le film est excellentement découpé et monté ; pas une image qui ait dépassé son but, pas une ponctuation qui ne soit justement mesurée. Rien de lourd ou de grandiloquent dans cette imagerie chevaleresque de style et d'harmonie où passe le souffle d'héroïsme et d'aventure. Fairbanks déploie son étincelante activité et vit son d'Artagnan dans un cadre choisi avec goût et remarquablement plastique. C'est un d'Artagnan peut-être un peu sportif, mais juste quand même. Il incarne avec quel cœur, quelle allure et quel mordant le héros du roman de cape et d'épée ! Un peu bien anglo-saxon, le sourire ? Mais quelle idée de reprocher quelque chose au sourire de Doug ! Le d'Artagnan du film d'outre-Atlantique — faut-il s'en étonner ? — éclipse passablement les autres personnages de l'histoire. Cependant ils sont indiqués avec une suffisante netteté. Ils sont vrais et sans l'ombre de cabotinisme. Voici un frère Joseph rusé et dissimulé, voici un Richelieu et ses chats — caresses et griffes, — voici d'aristocratiques dames d'honneur, voici un de Tréville parfait (le meilleur peut-être comme figure d'époque), paternel et enthousiaste, voici une Milady de Winter adroite et juste sans être la « vamp » conventionnelle, voici un duc de Buckingham très véritablement seigneur d'Angleterre ; Mary Mac Laren et Adolphe Menjou sont reine et roi, la première avec une grâce et une sensibilité assez froidement majestueuse et le second avec d'intelligentes nuances. Voici une toute charmante et très aimante Constance Bonacieux ; Marguerite de la Motte, semble très assou-



# FILMS



James Marcus, Nelson Mac Dowell et Jackie Coogan  
**OLIVIER TWIST**  
Florence Hale et Jackie Coogan



Germaine Rouer et Daniel Mendaille  
dans  
**LES DEUX SOLDATS**



# A VOIR



E. Trebaol, Jackie Coogan, Lon Chaney et Taylor Graves  
dans  
**OLIVIER TWIST**

Sigrid Holmquist et Lewis Sargent



**DANS UNE PAUVRE  
PETITE RUE**



Gina Palerme

Gina Palerme — ce n'est d'ailleurs pas le véritable nom de l'artiste — est née à Bussières-Gallant, dans la Haute-Vienne, le 18 décembre 189... devinez !

Puis c'est l'histoire maintes fois racontée ici ; la hantise de la scène et les débuts modestes, finalement, sur la scène d'un music-hall de Paris.

Donc, après avoir joué une revue de la Cigale en qualité de comédienne, et quelques autres revues encore, Gina Palerme part pour Londres et y étudie à fond le chant et la danse, sous la direction du grand manager George Edwards.

Sept années durant, Gina Palerme est restée à Londres, triomphant finalement sur diverses scènes de music-hall et de musical-comedy dans des spectacles à succès de l'Adelphi et du Palace, tels que *Bric-à-Brac*, *Vanity Fair*, etc.

Puis, brusquement, en 1920, Gina Palerme, en plein succès, abandonne sa patrie d'adoption pour revenir en France. A Nice, elle rencontre Roger Lion ; quelques semaines après elle débute à l'écran, sous sa direction, dans *l'Eternel Féminin*.

L'année suivante, c'est *Margot*, que Guy du Fresnay réalise avec Gina Palerme, d'après le conte de Musset.

Et nous voyons actuellement le troisième film, de la charmante artiste : *L'idée de Françoise*, tiré de l'aimable comédie de P. Gavault par R. Saindreau.

Après une série de représentation d'opérette sur la Côte d'Azur, Gina Palerme va revenir à l'écran et tourner un quatrième film dont nous indiquerons le titre et la distribution dès que tout sera définitivement arrêté.

C'est que Gina Palerme, d'abord simplement amusée par son nouveau métier, s'y est peu à peu tellement intéressée qu'on peut être certain de la voir continuer la série de films si bien commencée déjà.

Son goût inné du beau, du vrai, du vaste, de la vie y trouve un champ illimité. Et, grande amie du plein air, elle connaît la plupart des sports féminins, qu'elle pratique elle-même tout à loisir dans le parc de sa propriété de Saint-Cloud.



George Arliss

George Arliss est né à Londres le 10 avril 1868. Fils d'un imprimeur-éditeur il devait succéder à son père, mais sitôt ses études à Harrow-on-the-Hill terminées, il mit à exécution un désir qui le tenait depuis longtemps ; à dix-huit ans il débutait sur les planches d'un petit théâtre de Londres comme simple figurant.

Puis c'est une série de petits rôles dans la Compagnie Elephant and Castle, qui jouait alors à Londres le drame, le mélodrame et aussi le répertoire shakespearien.

Ensuite ce sont les engagements dans des rôles plus importants, mais en Province. En 1897, Arliss revient enfin sur les scènes londoniennes, mais, cette fois, comme vedette.

En 1902, Charles Frohman, le grand impresario américain, engage Arliss pour aller donner en Amérique une longue série de représentations avec Mistress Pat Campbell dans *La Seconde Mme Tanqueray* et d'autres pièces.

A New-York, où il est très applaudi, George Arliss attire l'attention de David Belasco, le Griffith du théâtre américain, et finalement prolonge son séjour à New-York pour y créer dans une nouvelle production de Belasco, le rôle du traître Zukkuri dans *The Darling of the Gods*, dont l'étoile est Blanche Bates.

Après une autre création, dans *Becky Sharp*, George Arliss devient l'un des membres principaux de la compagnie qu'a fondée Mistress Piske, la grande tragédienne américaine. A ses côtés il joue *l'Hedda Gabler* d'Ibsen avec un succès considérable ; puis *Rosmersholm*.

En 1909, George Arliss, devenu « star » lui-même, crée à New-York *Le Démon*, de Molnar, qu'il joue sans interruption jusqu'en 1911.

En 1911, George Arliss porte à la scène le personnage historique de Disraëli, dans la pièce de ce nom composée spécialement pour lui par N. Parker. *Disraëli*, dont le succès fut encore plus grand que celui du *Démon* et dura jusqu'en 1916.

Depuis lors, George Arliss a créé *Paganini* et *The Green Goddess*.

En 1920, George Arliss, qui avait suivi d'un œil

attentif les progrès incessants du cinéma, signe avec James Young un contrat pour la mise à l'écran du *Démon* dont il reste, à l'écran, l'interprète.

Ce film nous l'avons vu au cours de la saison dernière sous le titre *l'Esprit du Mal*.

Ayant fondé, en 1921, avec un groupe de financiers, la Distinctive Pictures Corporation, George Arliss a tourné un deuxième film tiré de son grand succès théâtral : *Disraëli*, que les Artistes Asso-

ciés ont édité en France la saison dernière. *The Ruling Passion* (Distraction de Millionnaire), tourné ensuite, nous montre un Arliss un peu différent mais tout aussi remarquable. Enfin nous verrons bientôt son quatrième film : *The man who played God*.

Actuellement George Arliss, continuant à consacrer au cinéma tout le temps que le théâtre ne lui absorbe pas, tourne une adaptation de son récent succès de théâtre : *The Green Goddess*.



Louise Glaum

C'est à Baltimore que Louise Glaum, la fameuse « vamp » de l'écran est née en 1894. Toute son enfance s'est écoulée en Californie, à Los Angeles, où ses parents allèrent s'installer alors qu'elle n'avait que quatre ans.

Beaucoup plus intéressée par les robes de poupée que par toute autre distraction enfantine qui eut pu induire un certain penchant pour le théâtre, Louise Glaum débutait pourtant sur les « planches » à seize ans dans un rôle d'ingénue de *Why girls leave home* (Pourquoi les jeunes filles quittent le foyer) qu'un imprésario, ami de ses parents, lui avait offert.

Dix-huit mois durant elle joua cette pièce, ainsi que *The Squaw Man* et *Le lion et la souris*, à Chicago et dans de moindres villes des Etats ; son salaire n'étant que de 25 dollars par semaine, elle faisait elle-même ses robes, ce qui lui était d'ailleurs facile, vu son goût prononcé pour les choses de la mode et de la couture.

Après une saison d'été à Toledo pour les représentations de *l'Officier 666*, où elle interprétait le rôle de l'ingénue, Louise Glaum, sans engagement, revint à Los Angeles.

En 1913 elle débutait au cinéma. La Compagnie Universal l'avait engagée comme « leading-lady » des fantasistes Eddie Lyons et Lee Moran, aux appointements de 35 dollars par semaine.

En 1914, Thomas H. Ince l'engage pour tourner des rôles d'ingénue, au salaire de 50 dollars par semaine. L'année suivante, après un court séjour à la Cie Kalem, qui lui avait offert des appointements supérieurs, mais lui fournissait de médiocres rôles, Louise Glaum revient chez Ince et sous sa direction trouve son premier succès dans *The Toast to Death*, où elle débute dans les personnages de « sirènes ».

Partenaire des « stars » qui tournent alors également chez Ince pour la Cie Triangle, Louise Glaum interprète, de 1915 à 1917 : avec Dustin Farnum, *The Iron Strain* avec William Hart, *The Aryan* (Pour sauver sa race), *Hell's Hinges* (Les Portes de l'Enfer), *The Convert* et *The Square-deal Man* (Le Sheriff) ; avec Charles Ray, *The Forbidden Adventure* et *The*

*Weaker Sex* (Le Sexe Faible) ; avec Frank Keenan, *The Phantom*.

Promue à la dignité de « star », en 1917, Louise Glaum a trouvé l'un de ses meilleurs rôles dans *The Wolf Woman* (Tourmente d'Amour). Elle a ensuite tourné, toujours aux studios de Thos. H. Ince, pour la Cie Triangle : *Golden-Rule Kate* (La loi de l'Or), *A Strange Transgressor* (Entre deux Amours), et d'autres films inédits en France : *Idolâtres*, *Love or Justice*, *Somewhere in France* et *D'Artagnan* (rôle de Milady).

En 1918, la Cie Triangle étant dissoute, Louise Glaum passe à la Cie Paralta, pour laquelle elle tourne quatre films : *An Alien Enemy* (Une femme sans cœur), *Shackled* (Esclave du Passé), *A law unto Herself* (La une théorie bien curieuse) :

Depuis 1919, sous la direction de J. Parker Read junior (éditions Hodkinson et Associated Producers), Louise Glaum a tourné : *Sahara* (Au Sahara), *The Lone-Wolf Daughter*, *Sex* (Explication), *Love Madness*, *The Leopard Woman*, *Love* (que la Sté Eclipse va nous montrer en une édition colorisée), et enfin *I am Guilty*.

Sur l'art d'ensorceler les hommes, qu'elle pratique exclusivement dans ses films, Louise Glaum s'est fait une théorie bien curieuse :

« Le secret d'être une séductrice ?...  
Ce secret se résume en un mot un peu vulgaire, mais très expressif : camouflage ! Je n'ai jamais rencontré dans la vie de sirènes sur lesquelles j'eusse pu prendre modèle. Une fois cependant j'essayai et fis venir chez moi une demi-mondaine fort séduisante. Elle ne m'apprit rien, mais m'emprunta vingt dollars. Elle ignorait totalement les règles que doit observer une sirène de théâtre.

« Ah hah ! il y a des règles établies ?  
Oui, elles sont contenues dans dix commandements. Je les ai imaginés pour mon propre usage lorsque je commençai à interpréter ce genre de rôles pour lequel je n'avais aucune vocation. Mon enfance s'est écoulée dans une forme du Maryland et mes débuts au théâtre comme à l'écran ne comportaient que des rôles d'ingénue.

« Mais ces commandements ?...  
Voici, dit-elle, en comptant sur ses doigts :  
I. Portez des robes qui laissent deviner plutôt qu'elles ne dévoilent.

II. Attisez les regards par la beauté non par l'astuce, soyez un paon plutôt qu'un serpent.

III. Jetez sur votre caractère un voile mystérieux.

IV. Soyez toujours souriante, séduisante, affable. Jamais dédaigneuse, excepté dans de rares occasions.

V. Soyez subtile. Une sirène ne doit pas se laisser deviner.

VI. Soyez très femme, très tendre, avec candeur. La candeur chasse le soupçon.

VII. Si vous vous fâchez, ayez une colère pittoresque et surtout de courte durée. Ne boudez pas, ne grognez jamais.

VIII. Fumez des cigarettes le moins possible et seulement si votre geste est gracieux.

IX. Soignez votre attitude et vos gestes ; vous devez pouvoir être à tout instant prise comme modèle d'un tableau.

X. Recherchez une originalité de bon goût. Ne ressemblez pas aux autres femmes, mais que cette originalité soit toujours éloignée du snobisme et du ridicule.

« Vous voyez, maintenant, ce que j'entends par « camouflage ».

« La robe joue un grand rôle, rien n'est plus difficile à composer que le costume. Il faut qu'il soit suggestif sans être jamais immodeste. Une de mes toilettes les plus impressionnantes et qui eût le plus de succès, fut celle que je portais dans *Tourmente d'Amour*.

Jamais, dans mes rôles de séduction, ma robe n'a révélé un pouce de mes bas au dessus de mes chevilles.

« Je combine mes toilettes avec l'aide de ma mère et de ma sœur qui, vous le savez, est une couturière qui élève sa profession au niveau d'un art.

« J'ai lu tout ce qui concerne les grandes séductri-

ces de l'histoire : Madame Putiphar, Cléopâtre, Dalila, Madame du Barry, etc... Toutes étaient adroites, subtiles, mais très humaines et sans recherche de la complication.

« Leurs mœurs étaient choquantes, mais leurs visages et leurs corps si séduisants...

« Il y a quelque temps, je me trouvais dans une ville de l'Ouest, assise à la table d'un restaurant, lorsqu'une jeune femme m'aborda. C'était, à n'en pas douter, une demi-mondaine.

M  
A  
U  
R  
I  
C  
E



C  
H  
E  
V  
A  
L  
I  
E  
R

L'histoire de sa vie, Maurice Chevalier l'a lui-même racontée dans *La Rampe* en ces termes :

« Bien que je ne sois pas homme de lettres, j'ai mon diplôme, mon diplôme de certificat d'études primaires. C'est un papier de famille qui n'est pas d'hier, puisque je l'ai obtenu à dix ans et demi. Comme on me jugea alors assez instruit, et qu'il fallait aider le papa et la maman, j'entraî comme apprenti menuisier, électricien, métallurgiste. Oui ! métallurgiste. J'ai fabriqué des punaises ! Tout le monde ne peut pas fabriquer des obus !

« Bien entendu je ne restais jamais plus de quinze jours en place... J'avais la tête ailleurs... J'avais la tête à la gymnastique. Dans une boîte de Ménilmontant, mes onze ans se décarcassaient. Je faisais des sauts périlleux et des exercices de voltige... mais un jour, je me suis cassé la jambe. Il n'en reste pas moins que j'ai acquis à cette époque la souplesse qui me permet encore de danser avec la désinvolture d'un acrobate.

« Pendant que ma jambe se rétablissait je ne retournai plus chez les gymnastes ; j'allais entendre chanter dans des bouis-bouis. Un artiste qui se présentait en paysan (blouse et gants blancs !) me produisit une telle impression que je résolus de l'imiter. Dans une société d'amateurs où Georges faisait ses débuts, je me présentai un soir. On m'accorda la scène quelques instants, ce fut un désastre ! Je m'obstinaï. Je connus de pauvres chanteurs qui me témoignèrent de l'affection. L'un d'eux me fit engager au Casino des Tournelles. On me proposa 12 francs par semaine pour 28 tours de chants (2 en matinée, 2 en soirée), soit une soixantaine de chansons ! Je gagnais 3 fr. 50 à l'heure... Je n'hésitai pas, j'entraî dans la carrière alors que mes aînés n'y étaient pas encore ! Je n'avais pas quatorze ans. Mon ascension fut dès lors très rapide ! Qu'on en juge.

« J'ai chanté au Concert du Commerce (où Boucot débutait alors dans le genre Mayol), pour cinq francs par semaine, mais sitôt après, le Casino Montmartre m'engageait pour 3 francs par jour et, bien entendu, pour deux tours de chant en matinée, deux tours de chant en soirée. Ah ! Je me suis fait la voix...

« Vous souvenez-vous de moi, Miss Glaum, me dit l'étrangère ?

« Je me rappelai alors que cette jeune femme avait joué au même théâtre que moi. Son emploi était précisément les ingénues, elle n'interprétait que des rôles simples et sympathiques. Et la vie la prenant par la main l'avait conduite à ce triste métier qu'elle pratiquait misérablement. Tandis que moi qui, à l'écran, n'interprète que des rôles de séduction, je suis dans la vie si contraire à ce que je suis à la scène...

« A cette époque, mon père mourut et je dus penser à assurer seul mon existence et celle de ma mère.

« Je gagnais un peu plus et je connus des cafés-concerts où j'atteignis des cachets de quinze francs par soir.

« L'Eldorado me fit signer mon premier contrat intéressant : mille francs par mois ; les Folies-Bergère m'en proposaient bientôt trois mille. J'étais classé et pris part à l'interprétation des grandes revues de P.-L. Flers et de spectacles du même genre à la Cigale, mon genre s'était imposé ; vous vous le rappelez... comique-excentrique, j'exagérai la hauteur de mon cou, la longueur de mes jambes, la maigreur de ma canne et l'étroitesse de mon chapeau.

« Le service militaire ! La guerre surprit ma classe à peine notre instruction terminée. Je fus blessé et fait prisonnier. En Prusse Orientale j'eus la chance inouïe — et ceux qui l'ont eue comme moi l'ont aussi chaleureusement appréciée — de rencontrer Joë Bridge. Il fut notre providence et notre sauvegarde. Il organisa des soirées qui tuaient notre cafard, adoucissaient nos gardiens, et dont la recette secourait les camarades indigents. Il fit mieux encore puisqu'il nous libéra... Qui... une histoire de cachets sculptés dans des pommes de terre... et qui établirent nos qualités d'infirmiers. Je raconterai cela quelque jour... à la gloire du fraternel et dévoué Joë Bridge.

« Je rentrai en France, fort mal en point, sans entrain. Je chantai à l'Olympia — mes forces me trahissaient dès la deuxième chanson — le public restait assez froid. Je refais l'expérience à Lyon... même résultat. J'étais découragé. Mais les forces me revinrent. J'entends les forces physiques et avec elles mon courage, et je jouai les revues de Ba-Ta-Clan, des Folies-Bergère, du Casino de Paris avec l'admirable, l'adorable, la meilleure des artistes et des amies, Mistinguett, et aussi à Londres avec Elsie Janis, la grande fantasiste américaine. Puis, revenu à Paris, je jouai à Fémina avec Mistinguett *Gobette of Paris*, féerie-revue qui fut mon premier succès dans la comédie musicale.

« Un jour, à Bordeaux, on me dit : Refaites donc des tours de chant ! — Hum ! Mon vieux costume excentrique ne me tentait plus. Je proposai donc de chanter, si on y tenait, mais en costume de ville ou de soirée ! — Ce fut pour le public une révélation, mais le public ne se douta pas qu'il me révélait à moi-même. J'adoptai les tenues les plus élégantes — et donc les plus sobres — pour dire les choses les plus cocasses... et le succès de ce genre, tua le genre même. En effet, ce n'était plus en chanteur que je me présentais, mais en comédien, et c'est pourquoi plus on me faisait fête dans ces tours de chant, plus on me poussait vers l'opérette. M'y voici installé aux Bouffes, pour longtemps je crois, si j'en juge par le succès que le public a bien voulu faire à *Dédé*, et, tout dernièrement à *La-Haut*... »

A la scène, Maurice Chevalier a su en quelques années se créer une personnalité et une place bien à lui. Il est de ceux qui conquièrent le public dès le début. Il est agréable à voir et à entendre ; son visage gai, son œil rieur, son allure légère et ses manières spirituelles et primesautières en font un fantasiste de haute classe. Il donne l'impression d'un bon garçon qui aime la vie et préfère avant tout s'amuser. Si vous le voulez, il chantera quelques chansons, pour vous faire plaisir. Parlant de lui dans ses *Propos de Théâtre*, Nozière dit fort justement : Il est drôle, très drôle. Mais son caractère est d'unir à la drôlerie le charme. Entre deux couplets il exécutera avec gravité un facile tour de jonglerie ou, prenant pour appui une chaise, se dressera sur les mains, la tête en bas. Et cependant, la grâce opère malgré lui. Sa manière demeure élégante... C'est une élégance naturelle et sportive. C'est l'attrait d'un homme jeune qui est heureux de vivre.

Mais laissons parler Maurice Chevalier lui-même :  
« Mon secret ? C'est bien simple : je m'efforce de ne faire aucun effort comique. Je n'ai aucun autre procédé que le naturel. J'avais débuté dans le genre excentrique, tout de conventions. Un jour, je m'aperçus qu'il



n'était pas besoin de tant d'accessoires ni de grimaces pour gagner le public. Une bonne petite chanson, gentiment dite, avec bonne humeur, suffit. C'est que le public est, lui-même, plus artiste qu'il ne croit : il a le sens du rythme ; il cède à la puissance de la musique légère comme à celle de l'esprit léger.

Un geste burlesque, une contorsion bouffonne dans un rythme harmonieux et allègre, il n'en faut pas plus pour faire rire une salle entière.

Je m'attache toujours à choisir des airs qui entraînent à la danse. Ce sont, pour la plupart, des mouvements qui nous viennent d'Amérique ou que nos compositeurs empruntent au genre américain. J'apprends et répète chez moi mes chansons ; les représentations me servent d'entraînement. Songez que mon dernier numéro de music-hall, à l'Olympia, durait environ 40 minutes... Je m'attache pour être drôle — puisque drôlerie il y a — à ne donner jamais l'impression d'avoir préparé mon jeu, d'avoir établi laborieusement ma scène. L'effet comique, pour être maximum, doit ressembler à une improvisation et en avoir la rapidité et la facilité. Et je m'attache à toujours garder, même dans le grotesque, une manière élégante. On peut exécuter élégamment une pirouette et faire une grimace gracieuse. C'est encore une question de légèreté, de souplesse, de rythme. Tout est là. Le secret de plaire, chez nous, réside essentiellement dans la légèreté et la grâce. Il faut donner une impression de gaité, sans apparence d'effort et avec l'aisance des gens heureux de vivre. J'appellerais cela un « comique sportif », si vous voulez, puisque le sport est à la mode. La danse, le chant, la musique, la parole ne sont que des mouvements, des vibrations, de l'harmonie. Le « comique sportif » réunit donc les qualités de gaité, de facilité, de grâce. C'est pourquoi il plaît à tout le monde.

Cette drôlerie charmante que seuls nous ont montré, à l'écran, Douglas Fairbanks, et, à un moindre degré, le regretté Wallace Reid, Maurice Chevalier se devait de la livrer un jour à l'appareil de prise de vues. Là, on a l'avantage de pouvoir être soi-même entièrement, sans se sentir emprisonné dans un décor factice.

Et voici l'histoire des débuts de Chevalier au cinéma, racontée par lui-même :

« Un jour, en déjeunant, Douglas Fairbanks me dit : Pourquoi ne faites-vous pas du cinéma ? Je ne lui ai

rien répondu, parce que je n'avais aucune raison de ne pas faire du cinéma.

Douglas ne s'en était pas tenu là.

Quelques jours après son départ, je rencontre Diamant-Berger qui me dit : Douglas m'a raconté que vous aviez envie de tourner avec moi ! Je n'ai rien répondu parce que ça tombait bien. Douglas avait un peu arrangé les choses, mais je ne lui en veux pas, au contraire. Ce serait plutôt à Diamant-Berger de lui en vouloir si ça ne réussit pas. Mais moi, j'aime autant prévenir tout de suite que je n'y suis pour rien. Je suis très content de débiter en composant un rôle et de collaborer avec les autres artistes à l'établissement d'une comédie. Le rôle n'a pas été écrit pour moi. C'est une véritable création que nous avons cherché à faire. En tout cas, on ne m'accusera pas d'avoir tiré la couverture à moi d'une façon quelconque. Nous travaillons tous en commun et je vous assure que c'est un plaisir pour moi que de me trouver avec la troupe extraordinaire que l'on a réunie.

Evidemment, je n'ai aucune idée de ce que ça va donner. J'ai été obligé de changer mon jeu, de le mettre au point : il y a une question de mesure que l'artiste peut difficilement évaluer. Il faut se voir et se revoir à l'écran. Quand on donnera mes films j'aurai les voir et les revoir dans un autre quartier pour voir ce que je donne.

Tenez, voyez-vous, être un Douglas français : Jouer de la comédie gaie avec une pointe de sentimentalisme et toutes les nuances de notre caractère... Ah ! évidemment ce n'est pas du jour au lendemain qu'on acquiert une autorité. Il y a des trucs au cinéma comme il y en a au théâtre.

Faire du film essentiellement comique ne me tente pas ; j'admire Charlot mais ne me sens pas capable de faire ce qu'il fait. Je veux bien me jeter à l'eau, boxer, monter à cheval ou en aéro, au besoin m'aventurer sur un toit de building, mais cela dans la limite d'une action raisonnable. Si j'aime les sports, en général, et la boxe en particulier, je ne suis pas un acrobate.

J'ai signé avec Diamant-Berger pour une série de films. J'ai débuté avec un rôle de composition dans *Le Mauvais Garçon*. D'autres films : *Gonzague*, d'après Pierre Véber, *L'Affaire de la rue de Lourcine*, d'après Labiche, et *Par habitude* ont suivi. Mais un seul me donne à peu près complètement satisfaction ; c'est le dernier, au cadre plus large, plus sportif et plus « cinéma » aussi, il me semble : *Jim Bougne, boxeur*. Mon prochain film sera sans doute *Un fil à la patte*, et aura pour réalisateur un spécialiste du film gai, Robert Saldreau. Avec lui j'espère apprendre encore d'autres finesses de mon nouveau métier, et j'ai confiance dans le public. Du reste, le public ne demande qu'une chose : de la sincérité.



## AU STUDIO

## le régisseur

Il est un homme que le public connaît mal. Lorsque, confortablement assis dans un fauteuil, il suit avec intérêt les péripéties d'un film, lorsqu'il a fait, aux acteurs, aux metteurs en scène, aux opérateurs le succès qu'ils méritent, qu'il sache bien qu'il y a quelque part un homme qui n'a pas sa part de succès, un homme qui est sacrifié et ce n'est pourtant pas un des moindres rouages de l'industrie cinématographique. C'est le Régisseur.

Non seulement, il n'a pas sa part de gloire, mais en France le régisseur de cinématographe n'est pas assez payé. Pourquoi ne veut-on pas faire à cet auxiliaire indispensable une situation en rapport avec son travail et ses capacités ?

Son métier n'est pas toujours drôle, il est l'éternel tampon entre la direction, le metteur en scène et les artistes, et il lui faut une belle dose de philosophie pour contenter tout le monde. Ses attributions sont multiples...

Il m'a été donné, il n'y a pas très longtemps, d'être régisseur d'un de nos meilleurs metteurs en scène. Cinquante choses à faire à la fois : les scènes à classer pour « tourner » le lendemain ; les artistes à convoquer, le décor à voir, les accessoires à trouver, etc., etc., et les artistes de second plan à commander ; ne pas se tromper surtout sur les types demandés ; le Financier doit avoir une belle barbe ; le Président du Conseil d'Administration une forte moustache, l'air sévère et le cheveu rare. Il y a aussi le domestique qui doit avoir une belle tête de larbin et un peu de ventre parce que les costumes de chez X sont amples pour cet emploi.

Il y a... Il y a un café où on peut les trouver et où ils ne sont jamais quand on en a besoin.

Enfin, tout arrive ! J'ai commandé tout mon monde ; j'ai vu la petite G... et sa copine M... Elles viendront sûrement, elles sont sérieuses, elles ont bien un peu tiqué sur le cachet, mais, pour me rendre service... Me voilà tranquille.

Je vais prendre l'apéritif — c'est indispensable — voilà plus d'une heure que je vais, que je viens, dans ce café et le gérant m'a dit plusieurs fois de « Circuler ».

Comme il faut que je revienne demain, — alors... Apéritif, 2 fr. 60, pourboire, 0,50 = 3 francs.

Je gagne, et je suis bien payé, 33 fr. 33 par jour... tant pis il me restera 30 fr.

J'oubliais les costumes : un domestique, deux sergents de ville, un facteur, Machin fermé à 19 heures. J'arrive juste à temps pour donner 40 sous au commis, afin qu'il me donne ce dont j'ai besoin. J'emporte les costumes, un taxi se présente, je le prends : 5 francs. Et comme ça à l'infini.

Alors, de mes 33 fr. 33, que restera-t-il, lorsque j'aurai dîné dans un restaurant de 10<sup>e</sup> ordre ; lorsque j'au-

rai envoyé un télégramme à l'acteur parti à la campagne et qu'il oubliera de me rembourser ; lorsque j'aurai mis à la poste 3 ou 4 pneumatiques ?

Je sais bien ce qu'il en restera.

Le reçu que je ferai le lendemain contre l'acompte demandé !...

C'est de moi qu'il s'est agi jusqu'à présent, et ce n'est pas de moi que je veux parler.

Le rôle du régisseur dans une affaire cinématographique est un rôle considérable. Il a, en plus de son travail physique, un travail intellectuel. Il est le collaborateur immédiat du metteur en scène. Il doit être au courant du scénario en exécution, l'avoir analysé, compris ; il doit savoir à l'avance quelles sont les choses indispensables dont il aura besoin ; son métier était de se les procurer. Ce n'est pas toujours facile. Il faut qu'il soit là au moment de la mise en place du décor, des meubles, des accessoires, des mille riens qui sont nécessaires pour créer l'ambiance et faciliter le jeu des acteurs. Son œil doit tout voir, depuis la statue moderne qu'on a placée par erreur dans une action se déroulant sous l'Empire jusqu'à la cravate du jeune premier qui était gris clair dans la salle à manger et qui est devenue noire dans le salon.

Tous ces détails sont d'une grande importance, car si la scène est à recommencer ce sont des acteurs payés à nouveau, de la pellicule gâchée et du temps perdu.

Je dis qu'un bon régisseur peut faire économiser à un chef d'industrie 20 ou 30 0/0. Un mauvais régisseur peut, par une erreur, faire perdre une ou plusieurs journées ; et nous savons ce que coûtent les journées au cinématographe.

En plus du travail que comporte la direction générale de la scène, aussi bien Intérieur qu'Extérieur, le régisseur a un travail administratif important. Rien de ce qui s'est passé dans la journée ne doit lui échapper. Toutes les scènes « tournées » doivent être soigneusement notées dans leur moindre détail : Jeux de scène, costumes, lumière, métrage, etc... Ce n'est plus un homme, c'est un Bottin.

Lorsque la journée finie, les acteurs s'en vont, lui, il recommence : La journée du lendemain à préparer, les acteurs à prévenir, les costumes, les décors, les accessoires ; pour lui, ça ne finit jamais.

Je n'ai pas encore parlé du travail à côté : trouver la villa que désire le metteur en scène, obtenir l'autorisation d'y entrer ; aller mendier au conservateur la permission de tourner dans le Bois de Boulogne, faire une demande écrite sur papier timbré, adressée à la questure du Sénat pour avoir le droit de pénétrer dans le jardin du Luxembourg, etc., etc...

Où, nous en sommes là, pour faire admirer notre France, notre Paris, nous sommes obligés d'en demander la permission aux commissaires de police, aux députés, aux ministres, au Président de la République.

Combien de bâtons faudra-t-il rompre avant que les roues tournent librement, combien de bonnes volontés seront anéanties avant que la cinématographie française reprenne sa vraie place dans le monde ?

Lorsque, confortablement installés dans un fauteuil, vous applaudissez un film, Lecteurs, pensez un peu aux régisseurs de cinématographe.

(Ciné-Couillises).

L.-M. B.

## CINÉ

pour tous

a publié :

Charles Chaplin (nos 1, 15, 93 et 107).  
Douglas Fairbanks (nos 75 et 81).  
Mary Pickford (nos 57 et 88).  
Charles Ray (no 18).  
Sessue Hayakawa (nos 62 et 107).  
William Hart (nos 44 et 86).  
Max Linder (no 16).  
Lillian Gish (nos 56 et 99).  
D. W. Griffith (no 99).  
E. Van Daele (no 110).  
Pierre de Guingand (no 110).  
Enid Bennett (no 108).  
Rodolph Valentino (no 108).  
Pearl White (nos 67 et 92).  
Jackie Coogan (no 80).  
Wallace Reid (nos 60 et 90).  
Bryant Washburn (no 11).  
René Cresté (no 14).  
Léon Mathot (no 86).  
Harold Lloyd (no 32).  
Mabel Normand (no 33).  
Marcelle Pradot (nos 39 et 78).

Larry Semon (Zigoto) (no 38).

Charles Hutchison (no 54).

Pierrette Madd (no 109).

Jaques-Catelain (no 40).

Aimé Simon-Girard (no 101).

Priscilla Dean (no 47).

Suzanne Grandais (no 48).

Ollive Thomas (no 49).

Séverin-Mars (no 71).

Georges Melchior (no 109).

Tom Mix (no 58).

Geneviève Félix (no 72).

Armand Tallier (no 103).

Nazimova (no 76).

Blanche Montel (no 82).

France Dhélla (no 83).

Claude Mèrelle (no 84).

Thomas Meighan (no 95).

Jean Angelo (no 98).

Myrta (no 105).

Gabriel de Gravone (no 63).

Henri Debain (no 106).

Les meilleurs films de 1919 (no 8), de 1920 (no 51), de 1921 (no 72), de 1922 (no 95).

La production Triangle 1916-1917 (no 67).

Los Angeles, capitale du film américain (no 88).

Adresses des artistes du cinéma français (no 96), américain (no 97), des autres pays (no 98).

En quoi le cinéma est un art (no 53).

Pour « faire du cinéma » (no 73).

Qu'est-ce qu'un bon film ? (no 94). Qu'est-ce qu'un mauvais film ? (no 93).

La crise de la production française (no 71).

Nous pouvons vous adresser chacun de ces numéros au prix de : 0,50 (du no 1 au no 75 inclus, sauf les nos 55 et 62, qui sont des numéros spéciaux à un franc).

0,75 (du no 76 au no 100 inclus).  
0,25 (du no 101 au no 107 inclus).  
1 franc (depuis le no 108).

## ENTRE NOUS

**Fervente d'Am.** — Dans l'Empire du Diamant, Robert Elliott était Servigny ; Lucy Fox dans le rôle de la jeune fille.

**Lelia Welton.** — Les fiançailles Chaplin-Negri sont officielles ; mais peut-être les intéressés ont-ils pris ce parti afin d'être débarrassés des journalistes. — Le Maître des Fauves est un film allemand, d'où cette discrétion de l'éditeur.

**Silvette.** — Ces adresses dans le n° 96. — Le prochain film de Pierrette Madd, qui sera édité cet automne par Pathé s'intitule *La Marche du Destin*. — Maurice Lagrenée et Henri Rollan étaient en effets les interprètes masculins de *Mimi-Trottin*. — Harry Krimer est revenu au théâtre et joue au Th. de la Porte St-Martin. — Gina Kelly, remise de l'opération qu'elle a dû subir dernièrement, va tourner de nouveau en France.

**Yvone H.** — Rudolph Valentino étant actuellement en tournée dans les théâtres des grandes villes d'Amérique avec son numéro de danses, il m'est impossible de vous indiquer d'adresse ; prendre celle du n° 97, avec prière de faire suivre. Distribution de *N.-D. d'Amour* dans le numéro 109.

**La Serve.** — C'est bien ainsi que nous aurions désiré toujours faire ; mais on ne fait pas toujours ce que l'on veut. — Cet article de l'Éclair de Nice fait honneur à son auteur, car MM. les critiques cinématographiques des quotidiens semblent en général beaucoup plus préoccupés de publicité que de sincérité.

**Dolly C.** — Le scénario de *Robin Hood* est l'œuvre de Douglas Fairbanks et d'Allan Dwan ; Elton Thomas, dont ils en font l'auteur est un nom composé de leurs seconds prénoms. — Mis en images, mis à l'écran.

Cet intervalle d'une semaine entre chaque chapitre de *La Roue* a été voulu par Abel Gance ; il a voulu que le public s'intéresse à la réalisation du film plutôt qu'à son scénario, ce en quoi il est loin d'avoir tort. — *La Forêt en Feu* (Nomads of the North) a été réalisé en 1920 par David Hartford ; *Tu ne tueras point* (The Trap) a été réalisé en 1922 par Robert Thornby.

**Mimosette.** — André Nox vient de tourner *Paternité*, sous la direction de M. Dini, pour les Films Legrand ; il avait interprété auparavant *Ma petite maison de Saint-Cloud*, également inédit. — Ces artistes sont divorcés.

**L. L. R.** — Forrest Stanley a tourné avec Vivian Martin, avec Agnes Ayres (*Le Fruit Défendu*) ; est à présent le leading-man de Marion Davies. — Marion Davies est châtaine claire. — Wellington Playter et Thurston Hall ne tournent plus ; probablement revenus à la scène, qu'ils avaient quittée pour l'écran.

**H. P. E.** — Inédits, excepté *Au Creux des Sillons*, qui a été rebaptisé *L'Aïre* ; *Ecce Homo* a été abandonné par Gance à peine ébauché, et *Christmas* est resté à l'état de projet. — *Les deux sergents* sont un film italien qui se déroule sous Napoléon ; *Les Deux Soldats*, que nous annonçons dans ce numéro, se déroule pendant la grande guerre. — Attendez de voir *La Dame de Monsoreau* pour juger cette artiste. — Merci de votre aimable appréciation et aussi de vos indications.

**L. Lemoine.** — Nous y viendrons dès que cela sera possible. — Ce qui fait, je crois, que la production courante paraît si inférieure, c'est le contraste avec les quelques vraies superproductions qui tendent d'ailleurs à se multiplier. Quant à nous, c'est à les signaler au public, en donnant les raisons de notre admiration, que tend une bonne partie de notre effort.

**Pierrot.** — Emmy Lynn n'est pas mariée. — Henry Russell est marié, mais pas à cette artiste. — José Davert, l'interprète de Chéri-Bibi dans *La Nouvelle Aurore*, n'a pas tourné le film italien dont vous parlez.

**Jeanne Roux.** — Dans *Sept ans de Malheur*, Max Linder avait pour partenaire Thelma Percy, sœur d'Elleen Percy. — *Jinx* et *What happened to Rosa* sont les titres américains de ces films de Mabel Normand.

**Albert Mortreuil.** 219, rue St-Julien, Rouen (S.-I.) désire correspondre avec les admirateurs du regretté Séverin-Mars. — Gabriel de Gravone, 5, rue Lallier,

Paris. — Térof, Union des Artistes de Cinéma, 19, rue Masséna, Nice (A.-M.).

**Jack O.** — Il est inexact que L. Mercanton ait tourné, en 1914, les premiers « gros plans », avec *Jeanne Doré*. C'est à Griffith, dès 1908, que l'on doit cette innovation. — L'édition de *Jeanne Doré* et la réédition de *Mères Françaises* a été une excellente affaire commerciale ; de là à dire que ce soit charitable pour le souvenir que chacun devrait garder de la grande artiste de théâtre qu'a été Sarah Bernhardt, il y a loin...

**Berthe Meger.** — Ce film de George Walsh a dû être tourné en 1918 ou 19. Trop ancien pour que je puisse vous renseigner. — Le titre américain d'*Amour Posthume*, avec Elsie Ferguson, est *Sacred and Profane Love*.

**Knock-out.** — Ces artistes n'ont nullement l'âge que votre facetieux ami leur attribue, trop généreusement. Elles ont simplement l'âge que nous avons maintes fois indiqué.

**C. Lamarre.** — Joseph Schildkraut, Griffith Studio, Orienta Point, Mamaroneck (N. Y.), U.S.A.

**Charlemagne.** — Cinq mille francs par mois. — Eve Francis, 29, rue de Ponthieu, Paris-8<sup>e</sup>.

**C. B. Florissant.** — Max Linder a composé, réalisé et interprété *Soyez ma femme*. — Max vient d'avoir un accident d'auto assez sérieux, à Nice, Je ne pense pas qu'il retourne bientôt en Californie.

**Jane.** — Bien qu'aucune date ne soit actuellement fixée pour l'édition de *L'Insigne mystérieux*, je crois que vous pourrez voir ce film avant la fin de la saison.

**Froggy.** — André Rouanne, 18, rue Armengaud, Saint-Cloud (Seine-et-Oise).

**Ismay.** — Marion Davies est née à Brooklyn (N. Y.) en 1898. Célibataire. — Doris Keane est mariée à Basil Sydney, non à Forrest Stanley. — *The Gilded Lily* (ce qui veut dire : Le lys doré) a paru en France sous le titre : *Lilliane*. — La production Metro ne paraissant pas régulièrement en France, je ne puis vous renseigner sur la date d'édition du prochain film de Mae Murray. Dans *Le Loup de Dentelle* (On with the dance) cette artiste avait pour partenaires John Milern et

**Amie du Ciné.** — G. de Gravone a trente-trois ans. Marié. — Romuald Joubé est marié ; biographie dans le numéro 100.

**Castellana.** — Même réponse qu'à Yvone H. — Vous verrez Rudolph Valentino en octobre dans son meilleur rôle, le toréador Gallardo d'*Arènes Sanglantes*. Nous parlerons à nouveau de lui à ce moment.

**Antonia.** — Voir les réponses ci-dessus concernant ces deux artistes. *Enchantement* est en effet un beau spectacle.

**Red-Americano.** — *The Vamp* est le titre de *Séductrice*, tourné par Enid Bennett et Douglas Mac Lean en 1918. — *Le Royaume de Tulipatan* (His Royal Slynness). — *Amour et Poésie* (Bumping into Broadway). — *La Dernière partie d'échecs* (Half an hour). — *Immolation* (The Wild Goose). — *Fatty placier* (The Travelling Salesman). — *Parjure* (Perjury). — Le partenaire de Mary Pickford dans *Rosita* est Holbrook Blinn. — Chaplin termine *Public Opinion*, dont il est l'auteur-réalisateur, mais qu'il n'interprète pas personnellement.

**Talmadge Baby.** — La production 1920 de First National, une fois vendue à Gaumont, la F. N. Location a été dissoute. — Les éditeurs présentent les films, qu'ensuite les directeurs de salle retiendront ou ne retiendront pas. — Norma Talmadge est châtain foncé, yeux marron ; Constance, châtain clair, yeux marron. — D'accord avec vous sur Mary Miles Minter et sur Norma, Constance, Valentino et H. Ford ; pour le reste, c'est différent.

**Georges D.** — Le titre que Gaumont a donné, en France, à *The Knickerbocker Bucharoo* est : *Douglas brigand par amour*. — Ce film doit être *Yellow men and Gold*. — La faute doit venir de l'éditeur allemand.

**Pinto.** — Je crois, au contraire, que Priscilla Dean a tourné en personne ces scènes périlleuses de *Confiet*. Cette artiste d'ailleurs est connue pour son courage.

**Savigny.** — *Candeur* (His Majesty Bunker Bean), *Le Triomphe* (Egg-Crate Wallop). — Quand on les aura vu dans de très bons films. — Mae Murray, Metro Studios, 1025, Lillian Way, Los Angeles (Cal.), U.S.A.

che : MM. Denis d'Inès, Pierre Magnier, Etiévant, de Gravone, etc. ; Miles Mistinguett, Geneviève Félix, Pierrette Madd, etc.

**CINEMA - TRAGÉDIE - COMÉDIE**  
Noms des artistes en renom au cinéma ou au théâtre, qui ont pris des leçons avec le professeur Ro-

**ROCHE (I. O. O.)**  
10, rue Jacquemont, PARIS (17<sup>e</sup>)

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

**COURS GRATUITS**  
**ROCHE (I. O. O.)**  
10, rue Jacquemont, PARIS (17<sup>e</sup>)

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

Imp. LOGIER FRÈRES, 4, pl. J.-B.-Clément, Paris

Le Gérant : P. HENRY.

## LES NOUVEAUX FILMS



Betty Compson, Robert Ellis et Marcia Manon

dans

LEUR DROIT A LA VIE



Gina Palerme

dans

L'IDÉE DE FRANÇOISE

Richard Barthelmess et Kate Bruce

EXPÉRIENCE

avec

Nita Naldi et Richard Barthelmess



N° 112  
Mai 1923

**CINÉ**  
POUR TOUS

U N  
franc



**BESSIE LOVE**

que l'on vient de voir, dans *Le Devin du Faubourg*, avec Sessue Hayakawa