



CINÉ

POUR TOUS

N° 113

1 fr.

J U I N 1 9 2 3

NORMA

TALMADGE

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.

LA MAISON DANS LA FORÊT



JEAN ANGELO

CONSTANCE WORTH

LES NOUVEAUX FILMS

1^{er} juin

SHERLOCK HOLMES CONTRE MORIARTY
adapté de la pièce tirée des romans de Conan-Doyle,
et réalisé par Albert Parker
en Angleterre, en Suisse et en Amérique
Production Indépendante (1921) Edition Erka
Sherlock Holmes .. John Barrymore
Alice Faulkner .. Carol Dempster
Moriarty .. Gustave Seyffertitz
Rose Faulkner .. Peggy Bayfield
James Larrabé .. Anders Randolph
Madge Larrabé .. Hedda Hopper
Thérèse .. Margaret Kemp
Docteur Watson .. Roland Young
Prince Alexis .. Reginald Denny
Forman Wells .. William H. Powell
Billy .. Jerry Devine
Inspecteur Gregson .. John Willard
Comte von Stalburg .. David Torrance
Craiglin .. Louis Wolheim

LA MAISON DANS LA FORÊT
tiré du roman de Henri Hood : *Within the maze*
et réalisé par Jean Legrand
Films A. Legrand 1922 Edition Giraud
L'Assassin .. Jean Angelo
Sa femme .. Constance Worth
Ardinnian .. Gerald Ames
Sa femme .. Silvia Grey

LA FOLIE DU DOUTE
composé et réalisé par René Leprince
Production Pathé 1919 Edition Pathé-Consortium
Jean Villars .. Jean Dax
Mme Villars .. Mme Delaunay
Germaine enfant .. Christiane Delval
Germaine jeune fille .. Mlle Dupré
Simone .. Mlle Valmont
Becker .. Arquillière
Paul Nervier .. Jean Ayme
Le Docteur .. Maupain

UN REPORTAGE SENSATIONNEL
(*The Passionate Pilgrim*)
tiré du roman de Samuel Merwin
et réalisé par Robert Vignola
Prod. Cosmopolitan 1920 Edition Paramount
Henry Calverly .. Matt Moore
Cecily .. Mary Newcomb
Miriam .. Ruby de Remer
Madame Watt .. Julia S. Gordon
Sénateur Watt .. Tom Guise
Esther .. Claire Whitney
Marjorie .. Frankie Mann
Hitt .. Van Dyke Brooks
Le Maire Mac Intyre .. Sam J. Ryan

HILDA BAILEY
et Flora Le Breton dans : *Londres la Nuit*.
SOAVA GALLONE
dans : *Le Drame des Neiges*.
VICTOR MAC LAGLEN
et Phyllis Shannaw dans : *Le Chevalier sans le sou*.
OLIVE THOMAS
dans : *La Divette des Follies-Bergère*.
HELENE CHADWICK
et Richard Dix dans : *L'Infirmière*.
MARY MILES MINTER
dans : *L'Indésirable*.

8 juin

VENT DEBOUT
adapté du roman de Midship et réalisé
par René Leprince
Prod. Pathé C. C. 1922 Edition Pathé C. C.
Jacques Averil .. Léon Mathot
Marie Richard .. Madeleine Renaud
Menzi .. Camille Bert

Le mousse .. Maurice Touze
Formal .. Robert Tourneur
Harnier .. André Daven
Richard .. Vandenne
Chaad .. Maud Tiller

HURLE A LA MORT
(*The Silent Call*)
tiré du roman de H. G. Evarts par Jane Murfin
et réalisé par Larry Trimble
First National 1921 Edition Harry
Francœur .. Le chien Strongheart
Clark Moran .. John Bowers
Betty Houston .. Kathryn Mac Guire
Ash Brent .. William Dyer
Luther Nash .. James Mason

L'ENFER QUI RODE
(*Jim the Penman*)
tiré de la pièce de James L. Young
par Dorothy Farnum et réalisé par Kenneth Webb
First National 1921 Edition Gaumont
James Ralston .. Lionel Barrymore
Nina Bronson .. Doris Rankin
Baron Hartfeld .. Anders Randolph
Louis Percival .. Douglas Mac Pherson
Agnès Ralston .. Gladys Leslie

DOROTHY DALTON
dans : *La Hantise*.
TOM MIX
et Margaret Loomis dans : *Triomphateur*.
SHIRLEY MASON
dans : *Janette chez les Peaux-Rouges*.
FRANK MAYO
dans : *Dans la blancheur des neiges*.
ETHEL CLAYTON
dans : *La Manière Forte*.
MARY GLYNNE
dans : *Le Cri de la Jeunesse*.

15 juin

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 Edit. Artistes Associés
Jean-Paul Bart .. Charles Ray
Tanya .. Ethel Grandin
Nathan .. Stanton Heck
Corinne Stanlaw .. Jacqueline Logan

LE MARIAGE DE MINUIT
composé et réalisé par Armand Duplessy
Production Duplessy 1922 Edition Aubert
Duc de Bligny .. André Dubosc
Axel de Bligny .. Gabriel de Gravone
Istar .. Rita Jolivet
Romano .. Jean Toulout
Annette .. Nelly Muriel

L'ILE SANS AMOUR
composé par André Legrand
et réalisé par A. Liabel
Films A. Legrand 1920 Edition Pathé-Consortium
Eva .. Elmire Vautier
Yorik .. Pierre Delmonde
Kaleb .. Jean Legrand
Kima .. Renée Sylvaire

GAIL KANE
dans : *L'Art de feindre*.
J. WARREN-KERRIGAN
dans : *La Peau de Chagrin*.
MARGUERITE CLARK
dans : *Petite Folle*.
HOOT GIBSON
dans : *Le Nouveau Shériff*.

BEBE DANIELS
dans : *Le droit Chemin.*
DOUGLAS MAC LEAN
dans : *La Roue de la Fortune.*

22 juin

LES GRANDES ESPERANCES
tiré du roman de Charles Dickens : *Great Expectations*,
et réalisé par A. W. Sandberg
Film Nordisk, Copenhague (1921) Edition Jupiter
L'Enfant Martin Herzberg

LE REPENTIR
(Back Pay)

tiré de la nouvelle de Fannie Hurst par Frances Marion
et réalisé par Frank Borzage
Prod. Cosmopolitan 1921 Edition Paramount
Esther Bevin Seena Owen
Jerry Newcomb Matt Moore
Charles Wheeler J. Barney-Sherry
Kitty Ethel Durray
Thomas Craig Jerry Sinclair

AVEU TARDIF

composé par A. Genina et L. d'Ambra
et réalisé par Auguste Genina
Films Genina, Rome (1919) Edition Pathé-Consortium
Mme Grandi Soava Gallone
M. Grandi Giovanni Schettini
Docteur Marmier Ibanez
Pierre Marmier Alex Bernard

BRYANT WASHBURN

dans : *Un vol a été commis.*

MARIE PREVOST

dans : *Un fiancé récalcitrant.*

WALLACE REID

et Bebe Daniels dans : *Le Débrouillard.*

PAULINE FREDERICK

et Thomas Holding dans : *La Vengeance.*

OLAF FONSS

dans : *La Marche dans les ténèbres.*

NORMA TALMADGE

dans : *La Fille de Malone.*

29 juin

LE BEAU REVEL

tiré du roman de Louis J. Vance par Luther Reed
et réalisé par John G. Wray
Ince-Paramount 1921 Edition Paramount
Betty Lee Florence Vidor
Revel Lewis Stone
Dick Revel Lloyd Hughes
Alice Lathon Kathleen Kirkham
Fred Lathon William Conklin

John Barrymore

et

Gustave Seyffertitz

dans

Sherlock Holmes

contre

Moriarty



Rossyter Wade Richard Ryan
Will Phyfe Harlan Tucker

LES ORPHELINS

version modernisée d'Olivier Twist
arrangée par Mac Grew-Willis
et réalisée par Millard Webb
Prod. Fox 1921 Edition Fox
Robert Harold Goodwin
M. Barlow George Clair
Nelly Irène Hunt
David Harold Esböldt
Ruth Morris Lillian Hall
Le maître d'école George Nichols

VANINA

inspiré d'une nouvelle de Stendhal,
adapté et réalisé par Von Gerlach
Ultra-Union-Film, Berlin Edit. Monat
Vanina Asta Nielsen
Le Gouverneur Paul Wegener
Octavio Paul Hartmann

CLAIRE ADAMS

et Robert Mac Kim dans : *Le Secret du Sarcophage.*

HERBERT RAWLINSON

dans : *L'Amour et la Raison.*

PINA MENICHELLI

dans : *L'Inconnue.*

BERT LYTEL

et Hazel Dawn dans : *La Cigarette Mystérieuse.*

LISE JAFFRY

dans : *L'Expiation.*

en exclusivité :

LA NUIT MYSTÉRIEUSE
(One exciting Night)

composé et réalisé en 1922 par D. W. Griffith
sur une donnée d'Irene Sinclair
Opérateur de prise de vues : Hendrik Sartov
United Artists Les Artistes Associés

Agnes Harrington Carol Dempster
John Fairfax Henry Hull
Romeo Washington Porter Strong
J. Wilson Rockmaine Morgan Wallace
Le voisin C. H. Crocker-King
Mrs. Harrington Margaret Dale
Le détective Frank Sheridan
Samuel Jones Frank Wunderlee
Tante Fairfax Grace Griswold
La femme de chambre Irma Harrison
Clary Johnson Herbert Sutch
Le valet Percy Carr
L'ami de John Charles E. Mack
(Salle Marlborough).

Que penser de La Roue ?

Après trois ans d'attente dans tous les milieux cinématographiques, *la Roue* est enfin apparue.

Sa présentation en décembre dernier au Gaumont-Palace fut un triomphe ; et à l'heure actuelle, tous les cinéphiles ont pu admirer l'œuvre prodigieuse d'Abel Gance. Il peut donc sembler superflu de parler encore de ce film qui a déjà fait couler tant d'encre. Cependant, maintenant que sa projection est à peu près terminée dans les grandes salles, une étude sur ses innovations, ses apports artistiques et techniques, — et ses défauts, — s'impose, pour tirer une conclusion de sa valeur et de sa contribution au progrès de l'art cinématographique.

Certes, ce film n'est pas sans défauts. La critique d'abord, et tous les spectateurs ensuite, qui ont vu ce film, ont été unanimes dans leurs appréciations : « Si cette œuvre est l'une des plus belles qu'il ait jamais été donné de voir jusqu'ici, ce n'est pas encore le réel chef-d'œuvre de l'écran, que l'on attend depuis longtemps et que l'on espérait voir en cette réalisation ».

Le reproche général adressé au film d'Abel Gance est d'être inégal ; tous les autres défauts découlent de celui-ci.

En effet, si *la Roue* contient tous les éléments du chef-d'œuvre de l'écran, elle contient aussi tous ceux d'un film médiocre, et ceux-ci affaiblissent ceux-là.

Mais il y a deux sortes de critiques, comme deux sortes de publics : l'élite et la masse ; et ceux-ci trouvent des qualités où ceux-là voient des défauts. Gance a voulu satisfaire les uns et les autres et c'est là la cause initiale des faiblesses et de l'inégalité de son film.

Il eût été préférable de faire deux versions. L'une, pour l'élite, condensée en 3.500 à 4.000 mètres, et présentée en exclusivité. L'autre, afin de récupérer l'argent dépensé, établie sur le modèle des romans-cinéma, délayée en de nombreux chapitres et dont on aurait éliminé toutes les innovations. La majorité restant insensible à la poésie de ces... « présentations de pièces mécaniques diverses »... ainsi que l'a dit un critique (?) représentant cette catégorie de spectateurs.

Mais Gance ne l'a pas voulu. Il a préféré faire une œuvre à la fois poétique et contenant des scènes vulgaires, à l'usage de la masse.

Peut-être, dans un sens, n'a-t-il pas eu tort, car en évitant de faire une version s'abaissant aux seules médiocrités du roman-cinéma et en introduisant dans son film des sujets et des passages flattant le mauvais goût du gros public, par conséquent en s'attirant la sympathie de celui-ci, il l'a forcé, malgré son évidente incompréhension, à s'intéresser quelque peu aux innovations (techniques, artistiques et poétiques) de son œuvre.

Celles-ci, formant la partie essentiellement « cinéma » du film, il a commencé de la sorte l'éducation visuelle de ce gros public qui, s'il n'a pas encore bien compris toute la valeur de ces moyens d'expression, les saisira peut-être mieux à l'avenir.

Mais, pour arriver à un tel résultat, Gance a été obligé de se servir de *la Roue* comme d'un vocabulaire, et de « corser » ce qu'il exprime visuellement par une citation ou un sous-titre, afin de faire comprendre à ce public ce que sa culture cinématographique nulle ne lui permettait pas de saisir par l'image seule. Et toutes ces citations superflues, tous ces sous-titres inutiles, de même que ces naïvetés mélodramatiques ont choqué l'élite. Ils empêchent ce film (dans sa version actuelle tout au moins) d'être à ses yeux le chef-d'œuvre parfait de l'écran, puisqu'il en contient tous les éléments.

En effet, si une partie de cette élite, éminemment cinéophile, pardonne à l'auteur les faiblesses de son œuvre, en raison des horizons merveilleux qu'il lui a fait entrevoir, l'autre partie cependant ne peut renfermer tout ce qu'elle contient d'insupportable et d'insipide, pour entrevoir quelques moments admirables. Or, lorsque l'on veut faire une œuvre digne de ce nom, dans quelque art que ce soit, l'opinion dont on doit tenir compte, la seule faisant autorité pour classer telle manifestation au rang des chefs-d'œuvre, est celle de l'élite.

C'est pourquoi je vais essayer ici d'analyser les qualités et les défauts de *la Roue* (telle qu'elle nous a été montrée) d'après l'opinion de l'élite et d'exposer ensuite ce qu'elle aurait dû être et mieux, ce qu'elle peut être, pour mériter le titre de chef-d'œuvre absolu de l'écran.

Examinons d'abord les défauts :

Le double but d'exploitation de ce film en est la raison et la base même.

Très nombreux et disséminés un peu partout, ils se ramènent à deux principaux : l'inégalité et la longueur. Il est inutile de revenir sur le premier qui vient d'être développé.

La longueur est le résultat, d'abord de tous les délayages d'inutilités mélodramatiques et de naïvetés prétendues comiques ; de l'orgie littéraire de citations et de sous-titres, non seulement indigestes, mais, ceux-ci renforçant encore les défauts précédents et celles-là ajoutant à la prétention et au douteux de certains symboles. Le tout faisant paraître le scénario faux et invraisemblable, alors qu'en réalité le fond contient de réelles beautés et des symboles qui, parfois, touchent au sublime.

Elle est le résultat également de tous les souvenirs dont les scènes, au lieu d'être esquissées en quelques images seulement, nous sont montrées telles que nous les avions vues précédemment alors qu'elles étaient supposées réelles.

Passables, lorsqu'ils sont la répétition de beaux morceaux du film, ils deviennent insupportables quand ils s'attachent à de mauvaises scènes, d'autant plus — et c'est là le pire — que les sous-titres eux aussi sont répétés. Ceux-ci, déjà superflus dans le premier cas, deviennent intolérables et même odieux dans le second.

D'autres défauts viennent s'ajouter à ceux-ci, par exemple, le coloris d'ultra mauvais goût abaissant certains tableaux aux vulgarités de la carte postale en couleurs.

Voyons maintenant les qualités :

Alors que les défauts s'attachent principalement à l'équilibre artistique général du film, les qualités sont d'ordre plus nettement cinématographique.

Elles sont mises en valeur par la technique et l'art visuel de certains détails qui sont les plus beaux morceaux de ce film et forment précisément ce qui en ferait le chef-d'œuvre du cinéma, s'il était débarrassé de tous les à-côtés qui en diminuent la valeur.

Au point de vue artistique, il faut admirer la façon dont Gance a senti et a su distiller, en quelque sorte, afin de nous la bien faire comprendre, toute la vie intense et toute la poésie du fer et des monstres d'acier, poésie de la matière, ce qui, jusqu'ici, semblait être un paradoxe : La chanson du rail, l'effort des roues et des bielles, qu'il a su extérioriser d'une façon prodigieuse, surtout dans ce passage où il nous montre la « compound » s'élançant à la mort de toute la force de ses membres d'acier et où l'on a vraiment l'impression

qu'elle a une âme et qu'elle vit, tellement on la sent gémir, haletter dans un dernier souffle, dans une dernière convulsion d'agonie.

Ce morceau permet au réalisateur de fournir un miracle de découpage et de montage : Pour extérioriser la vitesse accélérée de la machine et nous bien pénétrer de l'émotion même et du vertige de cette vitesse, il nous fait voir simultanément les détails visuels de cette accélération : (Les roues et les bielles en premier plan, qui tournent avec une rapidité sans cesse grandissante, le paysage qui défile avec une vitesse toujours accélérée, etc., etc.) en des images répétées, se succédant et s'entrechoquant de plus en plus vite, dans une atmosphère d'angoisse, d'hallucination et d'épouvante.

Ces images constituent la plus prodigieuse orchestration visuelle que l'on nous ait jamais montrée et dont la technique et le rythme surpassent de beaucoup tout ce qui a été fait jusqu'ici.

Il faut admirer également la mort d'Elie ; la scène où Sisif, symbole de toutes les souffrances humaines, porte la croix sur la tombe de son fils ; et celle-ci où, avant de quitter l'humanité, l'âme du mécanicien salue d'un frôlement d'aile, dans un dernier adieu, la farandole de Norma et la tombe d'Elie.

Il faut admirer encore les morceaux de l'« horloge des gueules noires » qui sont un des défauts du film, parce qu'ils nous montrent les cheminots sous un faux jour, mais qui en sont, plus encore, une des qualités, par leur excellente réalisation et leur intensité de vie remarquable ; la beauté photographique d'une quantité d'autres tableaux dont certains comptent également parmi les défauts ; les surimpressions magnifiques, certaines scènes de l'accident du début et enfin, l'interprétation, si intense par moments, de Séverin-Mars, qui aura été sous la direction de Gance, notre plus grand acteur de cinéma.

En résumé, si l'on fait la balance entre les qualités et les défauts, ceux-ci l'emportent... pour le nombre ; mais pour la valeur — et c'est seulement ce qui a une importance au point de vue artistique et technique — les qualités sont infiniment supérieures, car tous les défauts de cette œuvre ne tiennent pas l'équivalence si on les com-

pare aux prodigieuses visions qu'elle nous offre et aux magnifiques innovations qu'elle nous propose.

Quelques mots maintenant pour conclure : Abel Gance, dans un discours qu'il prononça à Nice lors de la présentation de son film, comparait le cinéma à un arbre qui n'aurait jusqu'ici, donné que des feuilles, mais qui, bientôt, produirait des fruits. Telle qu'elle est actuellement, la Roue n'est encore qu'une feuille de cet arbre, mais elle en est la plus belle. C'est, malgré tous les défauts qu'il contient, le film qui a le plus fait pour le progrès de l'art cinématographique, (*Way down East* et *El Dorado*, venant immédiatement après). Il nous a apporté, avec ces deux derniers, les premiers moyens d'expression visuels du grand art de demain. D'autres suivront, et d'autres réalisateurs continueront ce qu'ont commencé les pionniers d'aujourd'hui : Gance, L'Herbier, Griffith, Dellue, Sjöström, Stiller, Chaplin et d'autres encore.

Et, puisque cette œuvre contient tous les éléments du chef-d'œuvre absolu de l'écran, pourquoi ne le serait-elle pas ? Une nouvelle version s'impose ; Gance nous la doit. Cette feuille a tout ce qu'il faut pour devenir le premier fruit de l'arbre cinématographique ; de sérieux coups de ciseaux y suffiraient. Que ne les donne-t-on pas ? Il n'y a simplement qu'à couper, mais soigneusement et à propos ; couper tous les défauts qui dénaturent ce film et l'empêchent d'être la grande œuvre que nous attendons ; couper toutes les inutilités, les naïvetés, les coloris et une grande partie des répétitions. Enfin et surtout, couper les quatre cinquièmes des sous-titres et citations qui étouffent la beauté et l'expression des images.

Quelques modifications seraient utiles. Par exemple, au lieu de faire durer si longtemps les gros premiers plans de Séverin-Mars, ce qui devient irritant, malgré la beauté des expressions de l'artiste, pourquoi ne pas user de la déformation plastique qui, adaptée à ces gros premiers plans, en augmenterait l'intensité d'extériorisation dramatique, tout en permettant d'en diminuer la longueur.

Nous aurions alors, condensées en quelques 3.500 mètres, toutes les seules beautés de ce film, qui formeraient la première véritable grande œuvre cinématographique. Et, ô miracle, elle serait éclose en France.

Jean MITRY.

un fameux trio



Georges Carpentier Douglas Fairbanks et Maurice Chevalier

L'INSPIRATION DES INTERPRETES

Il nous était donné, dernièrement, d'assister à la prise de bouts d'essais dans un studio ; une douzaine de jeunes personnes qui n'avaient jusque-là fait que de la figuration étaient « essayées » par un metteur en scène dans un rôle court mais très dramatique.

Le personnage supposé était celui d'une jeune mère qui, revenant à l'appartement qu'elle habite, se trouve arrêtée par un attroupement ; c'est sa maison qui est la proie des flammes. Son bébé a-t-il pu être sauvé ? Elle ne peut se frayer un passage et en dépit de tous ses efforts ne peut connaître de suite le sort de l'enfant.

La façon dont les jeunes interprètes que l'on essayait dans ce rôle se comportèrent eut été follement cocasse, si la circonstance n'avait pas été pour elles l'aboutissement possible d'une longue attente. Elles fauchaient l'air de leurs bras, seraient les poings, roulaient les yeux au ciel, la poitrine haletante, les narines palpitantes. Ou plutôt, toutes sauf une ; car cette dernière remuait à peine, et dans ses yeux brillait un regard étrangement interrogateur, qui dénotait plutôt l'hébété que le désespoir tragique.

C'est alors qu'une interprète spécialisée dans les rôles de composition fut mandée et, en une courte répétition de la scène devant le réalisateur, eut l'air fait de s'affirmer comme la seule interprète possible de la scène en question. Son jeu avait la simplicité d'action de la jeune figurante dont nous venons de parler, et, en outre la puissance — mais contenue — de celles qui auparavant s'étaient jetées corps et âme dans l'extériorisation des sentiments de leur personnage.

Il n'y a en somme que trois sortes d'interprétation cinématographique, nous déclara ensuite le réalisateur ; et vous venez de les voir. Les premières pensent qu'interprétation est synonyme d'artifice ; elles « jouent » et cela saute aux yeux du premier venu ; sans doute puisent-elles leur inspiration dans les feuilletons et la littérature aussi sensationnelle que bon marché. L'avant-dernière que vous avez vue représente l'autre extrême ; c'est une copiste, et non une artiste ; ses effets ne « portent » pas ; elle se borne à reproduire fidèlement les gestes qu'elle a vu faire à des personnes qui se trouvaient dans une situation de ce genre. La dernière, enfin, a mérité le rôle, parce que son interprétation est faite d'un judicieux mélange d'exactitude et d'imagination.

Ce qui semble prouver que l'interprétation idéale est moitié don, moitié étude. Aussi peut-on se demander où les artistes de l'écran puisent l'inspiration grâce à laquelle ils animent successivement différents personnages.

Naturellement, il n'y a pas à parler ici des artistes en qui la personnalité domine et dont les interprétations sont réellement le reflet de leur « moi ». Douglas Fairbanks, Will Rogers, Mabel Normand, Charles Ray en sont quelques exemples. Mais les autres ? Où prennent-ils ces mille gestes, ces mille regards par quoi ils animent quantité de personnages ? Puisent-ils leur documentation dans la lecture, dans l'observation de scènes réelles ?

La lecture aide très certainement beaucoup un interprète à élargir, à diversifier son jeu. Aussi n'est-il pas sans intérêt de connaître les auteurs favoris des principaux interprètes de l'écran.

Alla Nazimova, par exemple, a une préférence pour les œuvres d'un romancier moderne : Hugh Walpole, et lit aussi avec plaisir Tourgueneff, d'Annunzio, Pierre Louys, Pierre Loti et Théophile Gautier.

Charles Chaplin, lui, lit plutôt par besoin d'information que par amusement. Il a commencé dernièrement, dit-on, la lecture d'une histoire de la science qui ne comporte pas moins de douze volumes. *L'Esquisse de l'Histoire*, de H. G. Wells l'avait auparavant beaucoup intéressé. Il lisait aussi dernièrement le théâtre de Sudermann, H. Ibsen, de Wilde, de Pinero, de H. A. Jones, Schnitzler et Somerset-Maugham ; et, côté romans : *la Faim*, et *la Croissance du Terroir*, de Knut Hamsen.

Mabel Normand est une grande liseuse et, fait inattendu chez une fantaisiste, affectionne particulièrement Nietzsche, Romain Rolland, Freud, Conrad, Walt Whitman, etc. Une autre fantaisiste des comédies Mack-Sennett, il y de préférence les œuvres de Byrion, Schnitzler, Shaw, Strindberg, Wilde, Anatole France, etc.

Le ménage Pickford-Fairbanks est également grand amateur de lecture. Douglas reconnaît devoir beaucoup à la lecture fréquente des œuvres d'Emerson, Roosevelt, O. S. Marden, Hubbard, Shakespeare, Walter Scott, Dumas, Fenimore Cooper, et d'autobiographies d'hommes célèbres. Mary a lu dernièrement Théophile Gautier, Flaubert, Molière, dans le texte original, et relit souvent Shakespeare, *Les Premiers Principes* d'Herbert Spencer, etc., *Au diapason de l'Infini* de Trine.

Sur la table de Lillian Gish on trouve *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Back to mathusalem* de G. B. Shaw, *La Révolte des Anges* d'Anatole France, etc.

De Norma Talmadge nous ne connaissons pas les lectures favorites, mais nous savons que son idéal scénique est Sarah-Bernhardt et qu'à l'écran elle a la plus haute admiration pour Nazimova et Charles Chaplin.

Outre la lecture, l'observation d'après nature peut fournir aux interprètes des indications précieuses. Dorothy Gish, entre autres, la pratique ; mais il faut reconnaître qu'elle ne laisse pas de donner parfois des résultats déconcertants. « Souvent, raconte-t-elle, je lis dans les journaux des récits d'accidents et voudrais avoir pu me trouver sur les lieux pour voir de quelle manière les gens se sont comportés. L'autre jour, cet hasard tant attendu se produisit ; je sortais de l'ascenseur d'un « building » de New-York quand j'entendis un coup de feu. Mon premier mouvement fut de sortir en hâte de cet immeuble ; mais, à peine avais-je franchi la porte que je me décidai à revenir sur mes pas pour voir ce qui allait se produire. A ce moment, deux autres coups de feu retentirent. Un homme avait tué une femme, là tout près de moi et ceux qui comme moi se trouvaient autour d'eux ne se comportaient pas du tout comme vous pourriez croire qu'ils l'eussent fait. Quelques-uns s'éloignaient nerveusement, mais la plupart d'entre eux agirent à peu près comme s'ils étaient muets. Je crois d'ailleurs que nous aurions fort peu de succès à l'écran, si nous nous comportions de la sorte dans une scène identique... Evidemment, ce n'est là qu'un exemple pris au hasard, mais je le crois typique. Les gens, dans l'existence de tous les jours, ne montrent guère d'émotion, même dans des circonstances dramatiques ».

Neuf fois sur dix, déclara alors Lillian Gish, qui avait écouté le récit de sa sœur, les choses se passent ainsi, mais la dixième il se peut fort bien que vous surpreniez quelque détail intéressant. C'est ainsi que dernièrement, en visitant le tribunal des femmes et en observant les pauvres filles qu'on y jugeait, j'ai appris quelques petites choses intéressantes sur la nature humaine et la façon dont elle s'exprime. La plupart d'entre elles sont mornes et renfrognées, mais de temps à au-

tre en vient une qui, immédiatement, éveille la sympathie. Il peut y avoir quelque chose de plaintif dans son expression ou quelque petit geste de découragement ou de désespoir qui vous étreint. De telles petites « tranches » de vie sont précieuses pour nous, interprètes, car elles font que notre jeu, par la suite, sera plus convaincant ».

En définitive, on peut dire que la tâche de l'acteur, réduite à l'essentiel, consiste d'abord à comprendre pourquoi un personnage fait ce que le scénario lui fait faire, puis à entrer dans la peau

du rôle de telle manière que tout ce qu'il fera semblera naturel et logique aux spectateurs. On peut apprendre beaucoup sur la vraie façon de se comporter de nos semblables par la lecture d'ouvrages psychologiques. On peut apprendre également par l'observation directe quelques bribes par-ci par-là, mais il faut convenir que la difficulté est grande car nos contemporains ne laissent guère percer leurs sentiments. Enfin, il reste l'imagination ; mais il ne faut s'en servir qu'avec beaucoup de circonspection, car si elle a puissamment aidé de grands acteurs, elle a fortement nui à plus d'un débutant.

NORMA TALMADGE

Norma Talmadge, née le 2 mai 1897, à Niagara Falls, commença à tourner dès 1912.

Nous avons pensé qu'il serait amusant — et instructif — pour nos lecteurs de connaître l'histoire des débuts de Norma Talmadge au cinéma. C'est pourquoi nous reproduisons ci-dessous la narration qu'elle en a faite elle-même :

« Mes débuts au cinéma, dit-elle, s'effectuèrent d'une manière que l'on rencontre parfois dans les romans, mais rarement dans la réalité. C'est une curieuse histoire.

« Semblable en cela à des milliers d'autres jeunes filles dotées d'une quantité moyenne de charmes physiques et d'une folle confiance dans leur faculté de faire d'excellent travail, mais sans influence ni protections, je fis une tournée journalière des « studios », espérant un engagement. Point n'est besoin de dire que je rencontrai plus fréquemment les rebuffades que les encouragements ; pourtant le feu sacré ne faiblit pas en moi, fût-ce un instant.

« Je me trouvais un jour dans un « studio » de New-Jersey. Un directeur impatient et un groupe d'artistes se préparaient à « tourner » une scène. Dans l'intention de proposer mes talents au directeur, je m'avançai résolument au milieu de tout ce monde.

« Enfin ! vous voilà, vous ! s'exclama ce dernier. Où étiez-vous encore, depuis tout à l'heure ? Il me regarda de travers et, avant que j'aie pu placer un mot, cet homme autoritaire avait déjà lancé une douzaine d'ordres, pour l'exécution desquels l'affairement était grand. Je compris alors que l'on allait « tourner ».

« Maintenant, dit le directeur en me saisissant par le bras et en m'amenant au centre du « champ » de l'appareil de prise de vues, écoutez-moi bien. Quand votre fiancé entrera par cette porte, vous serez assise sur cette chaise. Comme vous ne l'avez pas vu depuis six ans et que vous le pensiez mort, vous serez surprise, naturellement. »

« Il n'était pas à moitié aussi surpris que je l'étais, moi, à ce moment précis ; mais je ne dis pas un mot. Pendant ce temps le directeur continuait d'expliquer à chacun la situation du drame et je m'apprêtais à jouer « mon » rôle.

« Naturellement, je me rendis bien compte que, par un étrange coup de hasard, le directeur m'avait prise pour l'artiste engagée pour jouer le rôle, et je résolus de ne rien faire pour lui révéler sa méprise, car cela me parut le meilleur moyen de manifester enfin mes talents. Effarée comme je l'étais par la soudaineté de tout ce qui venait d'arriver et peu familière encore avec ce genre de travail, je m'efforçai de réaliser tout ce que le metteur en scène attendait de moi ; c'est ainsi qu'un certain nombre de mètres de pellicule se trouvèrent impressionnés quand tout fut brusquement interrompu par l'arrivée de la véritable titulaire du rôle.

« L'étonnante ressemblance entre cette dernière et moi expliquèrent vite l'erreur du directeur. Mais

ce qui était plus étonnant encore, c'est que je me sois trouvée sur place à point nommé. L'occasion s'offrait à moi de proclamer mes aspirations ; je la saisis, et le directeur, ayant ainsi pu juger de mes capacités, décida d'accéder à mon désir. Bien entendu il ne m'engagea pas sur le champ comme grande étoile, mais il me confia un modeste rôle qui fut suivi d'autres plus importants. C'est ainsi que j'ai fait mon début au cinéma. »

Son premier rôle, à la Vitagraph, fut celui d'une des condamnées à mort, dans la scène de l'exécution de Sidney Carton dans le film tiré d'*Un drame d'amour sous la Révolution*, de Dickens, que cette compagnie tourna à cette époque. Maurice Costello y interprétait le rôle où l'on a pu voir plus récemment William Farnum.

De 1912 à 1915, Norma Talmadge parut, toujours à la Vitagraph, dans un grand nombre de comédies, et son nom se grava peu à peu dans la mémoire du public.

En 1916, on la remarqua plus encore, dans la série de films de propagande tels que *l'Invasion des Etats-Unis* que réalisa J. Stuart Blackton pour Vitagraph.

Puis, devenue étoile à la Compagnie Triangle, elle parut dans une série de comédies dramatiques de John Emerson et Anita Loos, dont les plus remarquables furent *The social secretary* (La secrétaire privée), *Corruption*, et le *Mystérieux caissier*.

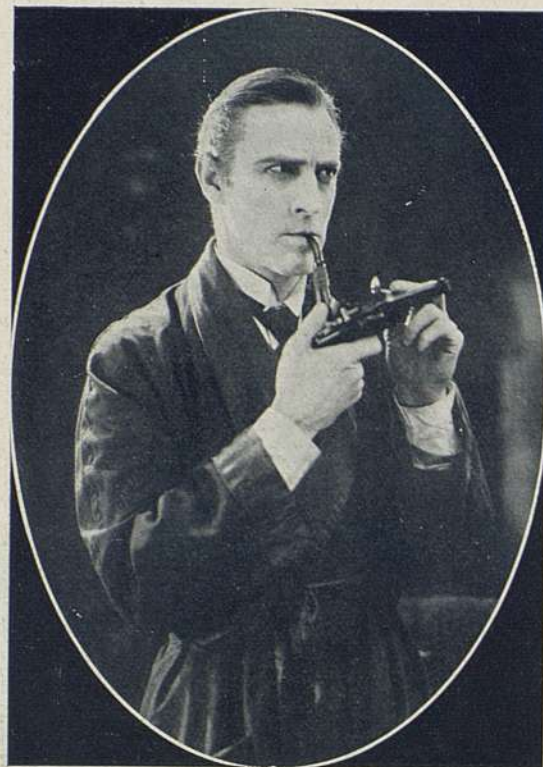
Après quelques films sans grand intérêt à la National Film Co., Norma Talmadge, pour la Cle Selznick, tourne, de 1917 à 1919, *Poppy* (Le songe d'Evelyn), *De luxe Annie* (L'irresponsable), *By right of purchase* (Par droit d'achat), *The Safety curtain* (Les Hironnelles), avec Eugène O'Brien pour partenaire ; puis : *The Forbidden City* (La Cité défendue), avec Thomas Meighan ; *Panthéa* ; *The Secret of the Storm Country* (Le secret de Dolly) ; *The moth* (La Phalène) ; *Ghosts of Yesterday* (Le Fantôme du Passé) ; *Her only way* (La Raison du Cœur) ; *The Heart of Wotona* (Le Prix du Silence) ; *The Probation Wife* (Mariage Blanc) ; *Nancy Lee* (Pour sa famille) ; *The new Moon* (Dans la nuit) ; *The Isle of Conquest* (L'île déserte) et *She loves and lies*.

Depuis 1920, Norma Talmadge a constitué sa propre compagnie, dont le directeur est son mari, Joseph Schenk. Voici les titres des films qu'elle a ainsi produit et que First National a édité aux Etats-Unis :

A daughter of two worlds (La Fille de Malone) ; *The woman gives* ; *Yes or no ?* (Oui ou non ?) ; *The Branded woman* (La femme flétrie) ; *The Passion Flower* (Dolores) ; *The sign on the door* ; *The wonderful Thing* ; *Love's Redemption* ; *Smiling through* (ce film vient d'être édité en Belgique sous le titre : *Ses yeux bleus m'ont souri*) ; *The Eternal Flame*, tiré de *La Duchesse de Langeais*, d'H. de Balzac ; *The Voice from the minaret*, d'après R. Hichens, et *Inside the Law*.



ACTUELLEMENT:



John Barrymore
dans
Sherlock Holmes
contre *Moriarty*

Betty Compson
et Mahlon Hamilton
dans
Leur Droit à la Vie



Jaque
Catelain
et
Marcelle
Pradot

dans

*Le
Marchand
de
Plaisirs*



Henry Hull et Carol Dempsey
dans
La Nuit Mystérieuse

Le jeune Martin Herzberg
dans
Les Grandes Espérances





Joë Hamman

que
l'on
vient
de voir
dans

*Rouletabille chez
les Bohémiens*

et
dans

TAÔ

Hélène DARLY

Après un début dans deux comédies d'André Sechan, Hélène Darly a tourné *Face à l'Océan*, *La Dette*, *le Gardien*, *Fille du Peuple*, *la Nuit de la Saint-Jean* et s'est affirmée l'une de nos meilleures jeunes premières dramatiques dans *La Maison du Mystère*.



Joë Hamman

Taô, le ciné-feuilleton d'aventures que projettent actuellement de nombreuses salles, vient d'attirer l'attention du public des cinémas sur l'une des personnalités les plus curieuses du cinéma français : Joë Hamman.

Né à Paris il y a près de trente-cinq ans, Joë Hamman y fit ses études et partit, à dix-sept ans, pour l'Amérique, où, en deux longs séjours consécutifs, il alla s'initier à la vie si pittoresque des cow-boys et des Indiens, dans le West sauvage.

En 1910, de retour en France, Hamman débute au cinéma, à l'Eclair, dans une série de films d'aventures censés se dérouler au Far-West, et tournés, en réalité... aux environs de Fontainebleau... Ce fut la série *Arizona-Bill*, « pendant » français de la fameuse série américaine des *Broncho-Billy*, tournée par le fameux G. M. Anderson.

En 1912, Hamman passe aux Etablissements Gaumont, où, sous la direction de Louis Feuillade et Jean Durand, il tourne avec son ami Modot et Berthe Dagmar : *Le Railway de la Mort*, *Mort ou Vif*, *La mort qui frôle*, *Le Collier vivant*, *Dans la Brousse*, *Cent dollars*, etc...

Puis c'est la guerre. Hamman, en 1920, revient à l'écran, où, pour sa rentrée, il tourne en Camargue *Le Guardian* avec Hélène Darly et Gaston Jacquet ; puis, en Italie, *l'Etrange Aventure*, de Robert Péguy, avec Suzanne Talba et Franceschi.

Dans *Mireille*, réalisé par Servais, Joë Hamman interprète ensuite le personnage d'Ourrias ; plus récemment on l'a vu dans son premier ciné-feuilleton : *Rouletabille chez les Bohémiens*, aux côtés de Joubé et de Gravone. *Taô*, enfin, vient de révéler une nouvelle face de son talent. Et c'est encore sous un nouvel aspect qu'il nous apparaîtra dans *l'Enfant-Roi*, le ciné-feuilleton historique que Jean Kemm va tourner pour la Société des Ciné-Romans.

Joë Hamman n'est pas qu'un artiste cinématographique de talent, c'est aussi un peintre très doué. Le « Nanouk » qu'il exposait dernièrement au Salon des Humoristes lui valut même une distinction officielle. En outre, il écrit avec beaucoup de facilité. Témoin ce récit qu'il a fait dernièrement de la « ferrade » de *Mireille*, dont il fut le héros :

Une « ferrade » est une grande fête provençale où l'on vient de quarante kilomètres à la ronde, et qui consiste en la marque au fer rouge des taureaux sauvages qu'il faut poursuivre à cheval, renverser et maintenir pendant la durée de l'opération.

Le rôle d'Ourrias, le gardien de taureaux, m'ayant été confié, il me fallait assumer la délicate et dangereuse opération, en suivant rigoureusement le texte de Mistral, de poursuivre seul cinq taureaux et de les renverser en combat singulier devant la foule assemblée. A l'ordinaire, ce sont bien entendu de jeunes taureaux que l'on marque au fer, mais vous savez ce qu'est le cinéma et je ne pouvais pas, pour rendre la chose impressionnante, me mesurer avec de petites bêtes ; il me fallut choisir des vieux habitués de « courses » aux cornes acérées et à l'œil torve.

La chose paraissait, sinon impossible, du moins très dangereuse, et les gens du pays me dissuadèrent d'une telle entreprise, mais j'aimais à payer comptant et d'ailleurs l'on a trop fait de mauvais truquages et de remplacements à bon marché pour que je n'en fis pas une question doublement combative.

Nous venions de traverser une période épouvantable de vent et de pluie, mais, ce matin-là, le soleil s'était levé glorieux ; la mer semblait d'argent, et dans une légère brume bleuâtre courant au raz des marais, l'on apercevait des Saintes-Maries la multitude des petits chevaux blancs des « gardiens » entourant et refoulant les taureaux qui faisaient jaillir l'eau en gerbes hautes.

Le terrain, à peu près inondé, avait été choisi près de la mer, et déjà de nombreuses charrettes avaient formé le demi-cercle où devait se terminer le com-

bat ; sur la route, une file interminable d'automobiles, dont les occupants étaient venus se repaître de saines émotions, et, de-ci de-là, les fumées droites et légères des feux où chauffaient les « marques. »

J'avais écouté sagement tous les conseils, bien décidé à ne les suivre que sous la forme du hasard, car de ces choses, on ne sait jamais à l'avance ce qu'il va advenir.

A l'heure dite, je selle mon cheval et m'en vais rejoindre quinze cavaliers, qui, le trident au poing, gardaient à distance une partie du troupeau qu'ils étaient parvenus à rassembler. Sur un signal, ces cavaliers devaient partir à la charge en chassant devant eux le premier taureau choisi ; à la hauteur d'un sillon tracé par le soc d'une charrue, s'arrêter net et me laisser l'honneur de la poursuite et du combat, suivant la tradition. L'on avait disposé de place « en place, pour me prêter main forte en cas d'accident, quelques hommes vigoureux qui ne devaient intervenir que sur mon appel.

Le metteur en scène me fait les dernières recommandations, car il faut avoir assez de sang-froid et de volonté pour penser aux incidents possibles et savoir en profiter... et donne le signal. Tout le monde grimpe en hâte sur les voitures, et la horde s'ébranle en faisant sauter la boue qui vous frappe au visage.

Mon premier adversaire a l'échine comme roussie par le soleil, la corne en alerte et pousse un râle sourd. Gagné de vitesse, la corne s'impatiente et pointe vers le cheval ; à ce moment, je m'engouffre dans le cercle des voitures ; derrière moi, les chevaux arrêtés piaffent et soufflent.

Je voulais, en plein galop, sauter aux cornes du taureau et me laissant tirer de ma selle, continuer le combat à terre, mais ma monture effrayée fait un écart ; la ramenant vigoureusement, mais de deux foulées trop tard, j'empoigne la queue du taureau, la passe sous ma cuisse et tire pour le faire tomber... nouvel écart du cheval. Je suis arraché de la selle, sans lâcher ma prise qui me traîne au milieu des buissons « s'anganes ». Relevé en un clin d'œil et avant que le taureau ait pu avoir un mouvement offensif, je lui tords le cou et le renverse après une lutte courte, mais épuisante.

L'instant le plus dangereux est certainement le temps, si court soit-il, qui marque la descente de cheval, car, à ce moment, le taureau exaspéré par la poursuite, cherche une victime et il ne faut pas lui en laisser le temps. Pensez aussi que les cornes mesurent environ cinquante centimètres et qu'elles peuvent soulever une charrette contenant quatre ou cinq personnes !

Après un moment de repos, je recommence ; nouveau départ au milieu des cris et des meuglements. Cette fois je perds un certain temps à sauter de cheval, accroché par mon pantalon usagé et déchiré à souhait.

Le taureau va foncer, mais prévenant ses intentions belliqueuses, je fonce le premier, et si vite que je me trouve un instant placé entre ses cornes.

La lutte est plus dure cette fois ; la bête bave sur ma figure et mes épaules, s'abat enfin, et m'écrase de son poids. M'étant dégagé un peu étourdi, je saute brusquement sur une voiture pour éviter le taureau qui se remet sur ses pieds, et levant les yeux j'aperçois, drapées dans des manteaux en peau de panthère, deux charmantes jeunes femmes blondes qui sourient comme les Saintes-Maries sur les vieilles bannières de l'église. Je passe aussitôt de l'autre côté, épouvanté de timidité.

Le troisième taureau s'étant introduit entre les brancards d'une charrette, je crois bon de me fouler un doigt en le retirant à la force du poignet, mais je continue néanmoins, et le quatrième vient se planter devant l'appareil. Bon succès technique, et le combat serait digne d'être chanté par Homère.

Le cinquième taureau profite de ma fatigue et me malmène, me renverse, me marche sur la figure et sur le ventre ; à ce moment, je crois bon d'appeler à la rescousse et cinq gaillards se précipitent, maintenant le vainqueur du premier « round » et me le repassent ; je lui fais mordre la poussière (ou la boue pour être exact). Il est midi un quart.

... Et maintenant, il ne nous reste plus qu'à déjeuner.

L'ACTIVITÉ CINÉGRAPHIQUE

en FRANCE

Parmi les principaux films réalisés ou en cours de réalisation actuellement en France, que nous verrons à partir de septembre prochain, on peut citer :

Sarati le Terrible, d'après Jean Vignaud, par Mercanton et Hervil, avec Henri Baudin, Ginette Maddie, André Féramus et Arlette Marchal.

Le Voile du Bonheur, d'après G. Clemenceau, par E. E. Violet, avec des interprètes asiatiques.

Aux jardins de Murcie, d'après F. y Codina, par Mercanton et Hervil, avec Ginette Maddie, Arlette Marchal, Pierre Dailleur, Maxudian et Blanchard.

La Légende de Saint Béatrice, d'après Ch. Nodier, par Jacques de Baroncelli, avec Sandra Milowanoff, Eric Barciay et Suzanne Blanchetti.

Un bon petit Liabe, d'après la comtesse de Ségur, par René Leprince, avec le petit Ranzana, Bérangère, Charles Lamy et Jane Hebling.

Par Domine, d'après Maurice Rostand, par René Leprince, avec Blanche Montel, Claude France et Camille Bert.

Geneviève, d'après Lamartine, par Léon Poirier, avec Laurence Myrta.

L'Auberge Rouge, d'après H. de Balzac, par Jean Epstein, avec Léon Mathot, David Evremont, Gina Manès.

L'Insigne Mystérieux, d'après Lenôtre, par H. Desfontaines, avec Fernand Herrmann et France Dhélia.

Château Historique, d'après Bisson, par H. Desfontaines, avec Pauline Carton, Drain, Eva Reynal et Deschamps.

Cœur Fidèle, par Jean Epstein, avec Léon Mathot, Gina Manès, E. Van Daële.

Ma Tante d'Honfleur, d'après Paul Gavault, par R. Saldreu, avec Armand Bernard, Peggy Vère et Irène Wells.

Petit Ange et son Pantin, de P. Vercoeur, par Luitz-Morat, avec Régine Dumien et Gabriel de Gravone.

La Souriante Madame Beudet, d'après D. Amiel et par Mme Germaine Dulac, avec Germaine Dermoz, Arguillère et Jean d'Yd.

Credo, par J. Duviol, avec Denise Legeay, Henri Krauss et Georges Melchior.

La Revenante, par Louis Feuillade, avec Ginette Maddie, Fernand Herrmann, Andrée Lyonel, Lise Jaux, Biscot, Derigal et Charpentier.

Le Gamin de Paris, par Louis Feuillade, avec Bout-de-Zan, Biscot et Ginette Maddie.

Le Petit Jacques, d'après Jules Claretie, par Georges Lannes et G. Raullet.

La Garçonne, d'après Victor Margueritte, par Armand Duplessy, avec France Dhélia, Jean Toulout et Raucourt.

L'Espionne, d'après Victorien Sardou, par Henri Desfontaines, avec Camille Bert, Madys, Eva Reynal.

Le Pavé d'Amour, d'après Jean Alcard, par André Hugon, avec Jean Toulout.

Le Petit Chose, d'après A. Daudet, par André Hugon, avec Max de Rieux, Claude Mérelle, Alexiane, Gilbert Dalles, Debucourt et André Calmettes.

Königsmark, d'après Pierre Benoit, par Léonce Perret, avec Huguette Duflos, Jaque-Catelain, Henri-Houry et Mareva-Capri.

Le Collier de la Reine, d'après Lenôtre, par Louis Mercanton, avec Decœur.

Violettes Impériales, par Henri Roussel, avec Raquel Meller, André Roanne, Suzanne Blanchetti, Jane Even, Claude France, Farnese, Paulette Marchal, O'Kelly et Morlas.

Le Retour à la Vie, par Jacques Dorval, avec J. David Eyraud.

La Porteuse de Pain, d'après X. de Montépin, par Mme Germaine Dulac et René Le Somptier, avec Suzanne Després, G. Signoret, Geneviève Félix, Germaine Rouer et Henri Baudin.

La Chevauchée Blanche, de Tavano, par Donatien, avec Jean Dax, Lucienne Legrand et Donatien.

Résurrection, d'après L. Tolstoï, par Marcel L'Herbier, avec Emory Lynn, Jori Sarnio, Johanna Suter, Renée Carl, Slavoff, Hardoux, Noemi Seize, Lili-Samuel, Slavoff.

Le Mystère du Mont-Angel, de H. Wulschleger, par A. Machin, avec Lucien Dalsace, Maud Richard, Volnys, Josylla, Monfils et le chimpanzé Auguste.

Paternité, d'André Legrand, par MM. Dini et Génol, avec André Nox.

Le Chemin vers l'Abîme, par Adrien Caillard, avec Betty Carter, Jean Dehelly et E. Van Daële.

Le Juge, par Gaston Roudès et Marcel Dumont, avec

Pierre Magnier, Pierre Blanchar, Violette Jyl et Constant Rémy.

Ma Petite Maison de Saint-Cloud, d'après Paul Bourget, par Jean Manoussi, avec André Nox.

Frou-Frou, d'après Meilhac et Halévy, par Guy du Fresnay, avec Gina Palerme, Jules Raucourt, Suzanne Talba, George Fairwood, André Dubosc et Mme Jala-bert.

Le Secret de Polichinelle, d'après Pierre Wolf, par René Hervil, avec Maurice de Féraudy, Andrée Brabant, Gabriel Signoret, Jean Dehelly et Jeanne Cheirel.

La dame du Carlton-Club, par G. Guarino, avec Almé Simon-Girard, Arlette Marchal et Paul Guidé.

La marche du Destin, par H. Diamant-Berger, avec Pierrette Madd et Pierre de Guingand.

Le Roi de Paris, d'après Georges Ohnet, par de Mar-san et Ch. Maudru, avec Jean Dax, Germaine Vallier, Jean Peyrière, Suzanne Munte, Olga Noël, Jacqueline Arly.

Ferragus, d'après H. de Balzac, avec René Navarre et Elmore Vautier, Lucien Dalsace et Stewart Rome.

Buridan, d'après Michel Zévaco, par Pierre Marodon, avec Marthe Lenclud et une troupe d'artistes autrichiens.

Le Diamant Vert, par Pierre Marodon, avec Manuel Caméré, Claude France et Marthe Lenclud.

Louis XVII, d'après Arthur Bernède, par Jean Kemm, avec Andrée Lyonel et Joë Hamman.

Le Crime d'une Sainte, d'après Pierre Decourcelle, par Charles Maudru, avec Gaston Jacquet, Noëlle Roland, Maurice Lagrenée, Pierre Stephen et Céline James.

en SUISSE

Le nombre des films français passés à Berne et autres villes de Suisse a augmenté d'une manière sensible durant ces derniers temps.

Nous venons ainsi de voir *Don Juan et Faust*. Quel beau film, surtout au début, et quelles splendides vues d'Espagne ! On a beaucoup admiré la belle gradation, ou plutôt dégradation, du don Juan de Jaque-Catelain. Les scènes entre Faust et Wagner sont de celles qui semblent avoir le plus intéressé, comme costumes et décors. Philippe Hériot y est extraordinaire. C'est bien un des films les plus frappants que j'aie vus à l'écran. Et pourtant à Berne, nous sommes assez favorisés.

Ici, l'Artistique a donné *Le Sang d'Allah*, *Don Juan et Faust* cette semaine et annonce *Nuit de Carnaval*.

Le St-Gothard, après *La Fille des Chiffonniers*, a passé *La Maison du Mystère* en deux semaines. On s'est battu, paraît-il, pour voir la suite !

Les *Mystères de Paris* feront 3 semaines dans le plus petit ciné d'ici, et le 4^e de la ville (il n'y a que 4 cinés à Berne pour 12 ou 13 à Genève et Zurich). Le Métropole donne cette semaine une reprise de *L'Ami Fritz*. C'est une excellente idée d'avoir repris ce film.

A Zurich, un nouveau ciné, le Lufeld, où l'on avait pu voir *L'Absolution* (Geneviève Félix), reprend *L'Atlantide*, puis *La voix de l'Océan*. Ce cinéma semble se spécialiser dans les films français. Les films Paramount diminuent ces temps. Je crois que le public s'en lasse quelque peu.

Somme toute, les films français alternent maintenant de façon régulière avec les films américains et allemands. On ne voit malheureusement que très peu de suédois ; et peu d'italiens, ce qui n'est pas à regretter.

Phantom, filmé d'un roman de Gerhart Hauptmann, pour l'anniversaire de l'auteur, est un des meilleurs films allemands que j'aie vus. Le scénario est de Thea von Harbou, l'auteur du *Sépulcre Indou* ; la mise en scène est de W. P. Murnau, celui de *la Terre qui flambe*. Rien d'exagéré. De la vie réelle. Pas d'effet de foule, mais les sentiments et le tragique de tous les jours. Quelle humanité dans le principal personnage, caractère faible traîné par les circonstances jusqu'au bas de la pente. Et une homogénéité remarquable dans la distribution.

Outre *Phantom*, nous avons vu, comme films allemands de valeur : *Monna Vanna*, avec Paul Wegener et Lee Parry ; *Nathan der Weise*, d'après l'œuvre classique de Lessing, avec Werner Krauss ; et une version allemande de *Maison de Poupée*, d'après Ibsen, interprétée par Olga Tchechowa.

en ALLEMAGNE

L'Allemagne a importé ces derniers temps les films français suivants : *Le Comte de Monte-Cristo*, *Le Sens de la Mort*, *L'Atlantide*, *Justice d'abord*, *Le Réve*, *Les 1001 Nuits*, *La Vérité*, *Visages voilés*, *Ames closes*, *Jocelyn*.

Le scénario du *Comte de Monte-Cristo* a été jugé trop étiré et par conséquent le film n'a pas beaucoup intéressé. *Le Sens de la Mort*, avec André Nox, a soulevé une critique enthousiaste, tant au point de vue du scénario que de l'interprétation. La critique a réclamé l'affichage complet de la distribution. *L'Atlantide* a déçu la critique qui trouve incohérent le scénario et juge médiocre Stacia Napierkowska. La photo a été remarquée, en particulier les plaines, ainsi que certains intérieurs. La direction des scènes équestres est jugée excellente. Parmi les autres interprètes, Marie-Louise Iribé a été jugée vraie et émouvante ; elle vient, du reste, d'être engagée par une maison allemande. On a trouvé assez faible la production Ermoloff : *Justice d'abord*. On présentera sous peu *Les 1001 Nuits*, de la même firme. Ajoutons que l'entreprise Ermoloff continue sa production en Allemagne. *Le Réve*, de Baroncelli, a trouvé un accueil fort bon et qui a considérablement augmenté le prestige du film français. Quel sera le succès de *Jocelyn* ? On peut prédire tout ce qu'il y a de meilleur. On attend encore la présentation de *Visages voilés*, *Ames closes* et de *La Vérité*, productions intéressantes, mais construites sur des scénarios discutables.

La France a produit nombre d'œuvres très intéressantes au point de vue de la pensée, ainsi que de l'interprétation, et qui seraient très appréciées en Allemagne : *La dixième Symphonie*, *Le Penseur*, *El Dorado*, tous les films de Louis Delluc, *Le cœur magnifique*, *La montée vers l'Acropole*, *L'Ami des Montagnes*, *Travail*, *L'Ami Fritz*, *L'Homme du Large*, *Don Juan et Faust*, *Le Roi de Camargue*, *L'homme qui vendit son âme au Diable*, et bien d'autres. L'échange cinématographique contribuera certainement beaucoup à la réconciliation si nécessaire des peuples et il serait intéressant de voir les efforts artistiques de la France s'allier dans un avenir prochain aux forces organisatrices et commerciales de l'Allemagne.

F. A. R.

Un certain nombre de films français sont actuellement projetés dans les salles des pays rhénans. C'est ainsi qu'à Duisbourg on a pu voir *Le Comte de Monte-Cristo*.

Au dernier épisode, on a vu que Monte-Cristo s'étant vengé, s'en va vers Haydée goûter un repos mérité. La semaine suivante, je vois avec surprise sur les affiches : *la Main de Mort*, ou la *Vengeance de Villefort*, suite de *Monte-Cristo*. Je suis allé voir ce film, sur lequel j'attire votre attention.

C'est un film allemand et la projection commence par montrer la 1^{re} page d'un livre où on voit, à côté du portrait d'Alexandre Dumas, le titre : *la Main de Mort*, suite de *Monte-Cristo*, par A. Dumas. Le scénario nous montre Benedetto, fils naturel de Villefort, vengeant son père en enlevant le fils de Monte-Cristo et en empoisonnant sa femme.

On a essayé d'imiter les personnages du film français. Le comte de Monte-Cristo est personnifié par un individu ventru ; la baronne Danglars, Villefort, Benedetto sont imités aussi exactement que possible. Les acteurs sont mauvais, on ne donne pas leurs noms ; seuls, le metteur en scène et ses assistants sont cités.

Le film débute par une reproduction de la scène où Caderousse voit Villefort enterrer son fils. La fin du film est grotesque : Benedetto, condamné à mort, reçoit l'absolution par Monte-Cristo, devenu capucin, pendant que dans la foule, Mme Danglars, devenue religieuse, s'évanouit. Ce qui dépasse les bornes, c'est que ce film est projeté immédiatement après la bande française.

Le même établissement a donné un bon film allemand : *Don Juan*, qui serait tout à fait bon si le Don Juan était moins joufflu et moins boche. Je n'ai pas vu le film de Marcel L'Herbier, mais son Don Juan personnifié par Jaque-Catelain doit être autrement beau que ce gros allemand.

Une autre bande allemande en 3 épisodes de 5 parties passe ici. C'est la *Femme aux Millions*, qui n'a d'autre intérêt que de nous montrer des vues originales de Paris, Budapest, Venise, Corfou, Valona, Constantinople, etc.

Comme films français : *La Bouquetière des Innocents*, le *Courrier de Lyon* et la *Pocharde*, que les affiches annoncent comme « un film américain d'un art nouveau, qui a tenu 8 mois l'affiche des cinémas de New-York » (!!).

D.



Une photo curieuse d'une scène de Douglas Fairbanks dans "Robin des Bois"

DEUX CONCEPTIONS DES ADAPTATIONS

Dans le dernier numéro de *Ciné pour tous*, j'ai essayé d'indiquer sur l'exemple du *Crainquebille* de Jacques Feyder, d'après Anatole France, ce que doit être, en théorie, le programme d'une adaptation cinématographique, ou, plus exactement, de la transposition visuelle d'une œuvre littéraire. Mais, à certains qui m'en ont fait part, mes idées ou tout au moins certaines d'entre elles, ont paru inacceptables ; nous avons discuté. Et, de même, devant tous mes autres lecteurs qui auraient pu partager ce scepticisme, je veux ici m'expliquer.

Je disais : transposant visuellement une action conçue littérairement, le cinéaste doit traduire en sa langue, donc profondément modifier, les éléments de cette action que les moyens d'expression visuels ne peuvent directement exposer. Or on a protesté que l'œuvre littéraire a un droit acquis à ne pas être remaniée et que, du reste, quand on ne tient pas compte de toutes les inventions du littérateur, on risque fort de laisser en chemin le plus clair de l'intérêt de l'œuvre. Et on m'a fait comprendre que mes prétentions sectaires témoignaient d'une jeunesse, suffisante et intolérante ardeur à vouloir tout réformer.

Avant de rechercher la raison de ces divergences d'opinion, je veux, encore, une fois, affirmer l'absolue vérité de certaines idées.

Il est une chose admise par tous : le cinéma est un art visuel. Il est une chose admise par tous : un art doit évoluer dans son propre domaine et exprimer ainsi parfaitement des idées qu'il est le seul à pouvoir nous montrer. Pourquoi n'est-il pas admis par tous que le cinéma ne doit s'exprimer, dans la mesure du possible, que visuellement ?... Ce n'est pas pour voir des sous-titres nous apprendre ce que disent des gens qui bougent sur l'écran que nous allons au cinéma : si c'est pour voir des gens remuer, nous n'avons qu'à rester à l'entrée de la salle ; si c'est pour lire de belles phrases, des bons mots ou des répliques pleines d'à-propos, nous n'avons qu'à rester chez nous et à ouvrir un livre. — Le cinéma doit nous faire vivre une vie, mais une vie stylisée et surtout considérée du seul point de vue visuel. Et ce n'est pas là une opinion sujette à discussions, à restrictions, ni même à nuances. C'est un fait inviolable, inaliénable. Fait brut, fait acquis, du moins en théorie.

Un cinéaste veut-il transposer une œuvre littéraire ? Il ne devra avoir qu'un but : faire un film. Et il rejettera toutes autres considérations. Il transposera l'œuvre littéraire en valeurs visuelles ; et, chaque fois qu'il ne le fera pas, il y aura faute de sa part, avec d'impuissance. Voyez-vous un érudit traduisant Virgile, par exemple, en alexandrins, qui, en un passage où sa traduction rythmée et rimée deviendrait un casse-tête, introduirait ingénument les vers latins qu'il n'a pas su interpréter ! Que diriez-vous de ce traducteur... Dites ce que vous voulez, mais la réponse que vous ferez, appliquez-la au cinéaste qui, après avoir parfaitement traduit certains passages d'un livre, arrête net son inspiration, s'avoue vaincu et cède la place aux formules auxquelles il n'a pu trouver d'équivalent visuel. Dans *Crainquebille*, le « Mort aux Vaches », transplanté au milieu des images, est comme du latin au milieu du français.

Mais, sans ce « Mort aux Vaches », tout l'humour de l'action disparaît, disent certains. Et ceux-là, car ils se placent au point de vue de l'œuvre littéraire, ont raison : l'histoire d'Anatole France, sans le « Mort aux Vaches », perd son âme. Mais ils ont tort de se placer au point de vue de l'œuvre cinématographique. On ne doit pas regarder le point de départ, on ne doit considérer que

le but. On doit juger le film sur sa valeur propre et non par comparaison avec l'œuvre inspiratrice. L'humour du « Mort aux Vaches » a disparu. Mais d'autres traits ont pu ajouter des attraits originaux à la version visuelle. L'intérêt aura peut-être été déplacé, mais cela ne prouve pas qu'il soit inférieur à ce qu'il était dans la version littéraire. Le tout est de chercher, de créer ; et le travail nouveau de création est aussi important que celui du littérateur. Peut-être pour *Crainquebille* le problème était-il sans solution, c'est-à-dire que la version visuelle en serait inévitablement inférieure à l'œuvre littéraire. Mais, je ne le crois pas. On pourrait créer de puissants éléments d'intérêt. Ne serait-ce que ceux, merveilleux, qu'a façonnés Feyder ; ne serait-ce que le jeu des visions troublées de *Crainquebille* pendant son jugement qui vaut peut-être bien le jeu des « Mort aux Vaches ». Et ces scènes n'existaient en rien dans la nouvelle d'Anatole France. Si la traduction avait été faite en sens contraire, du film au livre, elles n'auraient pas été transcrites parce qu'uniquement visuelles ; mais, si cet élément d'intérêt avait disparu, les épisodes du « Mort aux Vaches » survenant en la transcription littéraire auraient rétabli la balance de la valeur des œuvres. En résumé, si on retranche un élément d'intérêt de l'action telle que l'avait conçue le littérateur, c'est l'intérêt seul de son œuvre que l'on menace, et non celui du film, car le film portera en lui de propres éléments d'intérêt.

Je veux dire en passant que j'ai eu tort de donner un exemple d'un équivalent visuel du « Mort aux Vaches » : « L'agent bousculé dans l'embarcadere de voitures, aurait cru avoir été frappé par *Crainquebille* ». Cet exemple, choisi au hasard, n'avait d'autre but que de fixer les idées. On a pu, non sans raisons, croire que je voulais donner ainsi l'indication précise de ce qu'aurait du faire Feyder. Il n'en est rien. Cet épisode manquerait totalement de sel. J'aurais mieux fait de me taire.

Mais, en allant au fond des choses, on se rend compte que tout le malentendu que j'ai essayé d'annuler, vient de ce qu'il y a deux tendances opposées en matière d'adaptations. Nous avons déjà pu les distinguer : une regarde l'œuvre inspiratrice, l'autre l'œuvre à faire. Sans discussion possible, c'est la seconde qui est dans le vrai — toujours avec la réserve de l'application pratique.

La première conception est celle de presque tout le monde, celle de tous les jours. L'autre c'est la théorie, idéale pour le moment, pratique dès demain si les mercantis le veulent bien.

La première est l'école des routiniers et des vendeurs de soupe. Routiniers — sans aucun sens péjoratif —, les admirateurs béats des beautés classées qui ne permettent pas que, au nom d'un idéal nouveau, qu'ils ne veulent pas reconnaître, on touche à leurs idoles. Vendeurs de soupe, les commerçants qui ne veulent pas froisser ceux-là — la majorité —, et prennent des romans comme base de leurs films par économie ou par prévision de l'intérêt que soulèveront chez le public un nom ou un livre célèbres. Pour tous ceux-là, l'idéal en est le roman. Ils veulent le transcrire en images sans changer sa forme. La réalisation visuelle d'une action n'est pour eux qu'un attrait ajouté au souvenir que le roman leur avait laissé. Ils veulent voir vivre les personnages qu'ils ont vu décrire, ils veulent voir l'illustration du roman comme des midinettes ou des garçons bouchers sentimentaux vont chaque semaine au cinéma voir les héros de leur feuilleton... Et cela n'est pas de la plus haute intellectualité... Oui, mais on ne pense pas que le cinéma puisse fournir de la

haute intellectualité, qu'il puisse remplacer les beautés d'un livre dument célèbre par d'autres beautés peut-être aussi belles ou même plus belles. Et, dans cet état d'esprit, on admire un film s'il a été bien sagement asservi au roman.

Mais les vrais cinéastes protestent. Et leur réaction crée la seconde tendance, la seule vraie, quand on se place au point de l'art qu'ils servent. Pour nous, le cinéma est digne des admirations qui, dans l'état actuel des choses, vont exclusivement à la littérature. Pour nous, le but, l'idéal, c'est l'œuvre de notre art, et non la glorification, peut-être, sûrement même, très intéressante, de l'œuvre d'un art étranger. Nous ne sommes pas asservis à la littérature. Nous pourrions donc la laisser radicalement de côté. Evidemment. Mais, dans une certaine mesure, nous pouvons l'utiliser. Voici : — Pourquoi délaisser cette source d'inspiration. La peinture ne reste-t-elle pas franchement indépendante quand elle prend pour sujet un épisode d'un roman célèbre ? Et le cinéma est assez éloigné de la littérature pour pouvoir, de même, s'inspirer d'un thème ayant servi de base à un roman ou à une pièce.

Voici un roman. Un artiste le lit. L'ambiance est intéressante. Et l'artiste pense : « Il serait attachant d'étudier ce milieu ». L'action est remarquable, elle a pour fondement une idée originale, profonde et captivante. Et l'artiste se dit : « Je me sentirais capable, avec ce thème à ma disposition, de faire une belle œuvre ». Et si cet artiste est un littérateur, il regrette de ne pouvoir s'approprier ce sujet, il envie son inventeur et regrette que ce thème ne soit pas celui d'une légende ou d'une autre œuvre qu'il aurait la faculté de reprendre. Et il abandonne son rêve. Mais, si c'est un cinéaste qui a lu le roman et en a été frappé, il se dit : « Dans ce milieu et sur ce thème, je vais bâtir un film ». Il a le droit de le faire, moyennant finances. Pourquoi se priverait-il d'un sujet qui l'attire ? Mais, de l'œuvre il ne conserve que l'idée fondamentale. De tout le reste, il a la faculté de faire table rase. De l'ouvrage que constituait le livre, il défait les broderies littéraires. L'étoffe reste. Et, sur cette étoffe, il travaille par des procédés originaux à recomposer un ouvrage d'une autre facture, d'une autre composition que le premier, un ouvrage qui pourra être moins réussi comme il pourra l'être mieux. Les attraits du livre étaient en telles beautés, ceux du film sont en telles autres.

Et point ne serait besoin de donner au film le titre du livre, ni d'annoncer qu'il en est l'adaptation. Au début de la projection, la simple mention suffirait qu'il est inspiré de tel roman, ou, si la version visuelle suit d'assez près la version littéraire, qu'il en est la transposition visuelle.

En somme, le cinéaste doit traiter le roman, comme un littérateur, ou lui-même, traiterait un thème devenu plus ou moins légendaire, *Don Juan* par exemple. Dans ce cas, deux bases demeurent pour construire : le thème général, puis l'ambiance du XVII^e siècle espagnol. D'autre part, libre faculté de prendre tout ce qu'il plaira dans la légende comme dans les œuvres traitant d'elle et tombées dans le domaine public. — Pour *Crainquebille*, de même, deux fondations à la nouvelle œuvre : le thème du brave marchand des quatre-saisons injustement arrêté, qui ne comprend rien à son affaire et pour qui cette erreur judiciaire, indifférente à ses auteurs, est la promesse de la misère ; puis, le milieu du Paris des Halles et de Montmartre. De plus, faculté de conserver tous éléments de la nouvelle jugés utiles.

Et rien en tout cela ne peut justifier ce reproche fait, je ne sais plus où, aux adaptateurs de « vouloir se montrer plus forts que le littérateur ». Un cinéaste est un artisan du cinéma, et il travaille pour le bien de cet art. Il ne veut pas n'être qu'un instrument de la gloire de la littérature.

Evidemment, entre ces deux tendances extrêmes, d'une simple adaptation d'une action aux moyens cinématographiques, ou d'une refonte totale de l'œuvre, il y a place pour toutes les nuances.

Je n'ai voulu faire ici que de la théorie. Les commerçants protesteront en signalant les recettes faites par certaines adaptations, en déclarant que le public serait mécontent s'il ne trouvait pas dans un film une action conforme à celle qu'il connaît. Mais cela ne me regarde pas. J'ai voulu montrer l'idéal esthétique, un idéal que l'on n'atteindra peut-être jamais, mais vers lequel, on doit tendre. Et je n'ai ainsi fait de reproches à personne, à Jacques Feyder moins qu'à tout autre. Si j'ai pris son film en exemple, c'est justement parce qu'il s'approchait plus qu'aucun autre de la conception que je me fais d'une adaptation et que je voulais exposer.

PIERRE PORTE.

CINÉ
pour tous

a publié :

Charles Chaplin (n° 1, 15, 93 et 107).
Douglas Fairbanks (n° 75 et 81).
Mary Pickford (n° 57 et 88).
Charles Ray (n° 18).
Sessue Hayakawa (n° 62 et 107).
William Hart (n° 44 et 66).
Max Linder (n° 16).
Lillian Gish (n° 56 et 99).
D. W. Griffith (n° 99).
E. Van Daele (n° 110).
Pierre de Guinand (n° 110).
Enid Bennett (n° 108).
Rodolph Valentino (n° 108).
Pearl White (n° 67 et 92).
Jackie Coogan (n° 80).
Wallace Reid (n° 60 et 90).
Bryant Washburn (n° 11).
René Cresté (n° 14).
Léon Mathot (n° 86).
Harold Lloyd (n° 32).
Mabel Normand (n° 33).
Marcelle Pradot (n° 39 et 78).

Larry Semon (Zigoto) (n° 38).
Charles Hutchison (n° 54).
Pierrette Mada (n° 109).
Jaques-Catelain (n° 40).
Aimé Simon-Girard (n° 101).
Priscilla Dean (n° 47).
Suzanne Grandais (n° 48).
Olive Thomas (n° 49).
Séverin-Mars (n° 71).
Georges Melchior (n° 109).
Tom Mix (n° 58).
Geneviève Félix (n° 72).
Armand Talier (n° 103).
Nazimova (n° 76).
Blanche Montel (n° 82).
France Dhella (n° 83).
Claude Mérelle (n° 84).
Thomas Meighan (n° 95).
Jean Angelo (n° 98).
Myrta (n° 105).
Gabriel de Gravone (n° 63).
Henri Debain (n° 106).

Les meilleurs films de 1919 (n° 8), de 1920 (n° 51), de 1921 (n° 72), de 1922 (n° 95).

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).

La production Triangle 1915-1917 (n° 67).
Los Angeles, capitale du film américain (n° 88).

Adresses des artistes du cinéma français (n° 96), américains (n° 97), des autres pays (n° 98).

En quoi le cinéma est un art (n° 83).

Pour « faire du cinéma » (n° 73).

Qu'est-ce qu'un bon film ? (n° 94). Qu'est-ce qu'un mauvais film ? (n° 93).

La crise de la production française (n° 71).

Nous pouvons vous adresser chacun de ces numéros au prix de : 0.50 (du n° 1 au n° 75 inclus, sauf les n° 55 et 62, qui sont des numéros spéciaux à un franc). 0.75 (du n° 76 au n° 100 inclus). 0.25 (du n° 101 au n° 107 inclus) 1 franc (depuis le n° 108).



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

ENTRE NOUS

J. Hauvain. — E. Pagani (Maciste) tourne à présent en Allemagne ; *Maciste et la Créole* est le premier de cette nouvelle série. — *Footfalls* est le titre américain de : *Des pas dans les ténèbres*, réalisé par Charles Brabin pour la Fox-Film, avec Estelle Taylor, Tyrone Power et Tom Douglas. — *Et la terre trembla* est aussi une production américaine, dont nous avons indiqué les interprètes et le réalisateur dans le numéro 111. — *Les deux sergents*, film italien ; *Les maîtres de l'Océan*, film autrichien. — *Excès de vitesse* est un film de Wallace Reid, qui n'a rien de commun avec *Le Crime de Roger Sanders*. — *L'Homme au masque de fer*, allemand. — Paulette Landais, l'interprète, et H. Vorins, le réalisateur de *Miliona*, sont Français.

Aimant Aimé. — Edith Jehanne, 18, rue du Colonel-Moel, Paris-17^e. — A. Simon-Girard tourne actuellement une comédie sous la direction de M. Guarino. — Oui, très intéressant.

S. Maravon. — Albert de Kersten est un acteur autrichien ; je ne connais pas son adresse. — Voir biographie de G. Melchior dans le numéro 109.

C. B. Florissant. — *La Faute d'Odette Maréchal* a été tournée en 1919 ; extérieurs à Deauville et intérieurs à Neuilly-sur-Seine, au studio du Film d'Art. — Eve Francis a tourné *Ames de Fous*, *La Dame Blonde*, *Un homme passa*, *Frivolité*, *Le Bonheur des Autres*, puis *La Fête Espagnole*, *Le Silence*, *Fumée Noire*, *Sur le chemin d'Ernoa*, *Crime ou Folie ?* *El Dorado* et *La Femme de Nulle Part*.

Eréan. — Pierre Caron ne tourne pas pour le moment. — Harry Pilcer, au « Palace », 6, faubourg Montmartre, Paris.

Marcelle. — Pas divorcée, pour cette excellente raison qu'elle n'a jamais été mariée véritablement à cet artiste.

R'batia. — Ce numéro existe. — Votre abonnement finit avec ce numéro-ci (113).

Jean-Paul. — Le numéro 4, qui contenait une biographie de René Navarre, est épuisé. — Quarante-cinq ans.

R. du Rail. — Voir l'article sur *La Roue* dans ce numéro. — Après *La Roue*, Séverin-Mars a encore tourné *L'Agonie des Aigles* et *Le Cœur Magnifique*. Il était très atteint au cœur déjà auparavant, et le surmenage a certainement hâté sa fin. — Gina Kelly, Hôtel du Louvre, place du Théâtre-Français, Paris-1^{er} ; tout à fait guérie, maintenant, mais sans projets bien arrêtés.

Monnette. — Ourrias, dans *Mireille*, était interprété par Joë Hamman, en effet ; mais, par contre, Jean Toulout n'interprétait aucun rôle dans ce film, tourné presque entièrement par des gens du pays.

David Holm. — Normalement, les opérateurs-projectionnistes ne devraient pas passer plus de 1.400 mètres à l'heure ; dans la pratique on peut aller jusqu'à 1.600 ou 1.700 sans dommage. Mais souvent comme, par exemple, à Paris dans les salles Lutetia, dont les programmes sont chargés, on roule à 1.900 et 2.000 mètres à l'heure. — Sans doute indiquerons-nous désormais le temps minimum de projection pour chacun des films nouveaux.

Aline Burcher. — *Traqué* (Tralling). — N'ai-je pas répondu à ces questions ? — *The Hunchback of Notre-Dame*, titre sous lequel le roman de Hugo est connu en Amérique, titre que garde le film réalisé par Universal, est à peine terminé à l'heure actuelle et ne saurait paraître en Suisse avant octobre, pour le moins.

Jeanne Roux. — *La lionne* (Snow in the Desert) est tiré d'un roman d'Andrew Soutar ; réalisation de Walter West. — Après *la Tourmente*, avec Marguerite Clark, avait pour titre en Amérique, où il a paru en 1917 : *Wildflower*. Comme vous voyez Pathé-Consortium se contente des vieilles bandes Paramount dont Gaumont n'avait pas voulu, lorsqu'il éditait une sélection de Paramount-Artcraft, de 1917 à 1922.

Cinémaphile. — Depuis plus d'un an, tous les vendredis, *La Semaine de Paris* (0.50, en vente dans les kiosques des boulevards) publie les programmes des cinémas de Paris.

Art. Billy. — Norma Talmadge a épousé Joseph Schenk en 1917. — Peut-être Gaumont, peut-être une

autre maison. — Oui, ses toilettes sont de son choix.

Norma's M. — La taille de Norma Talmadge est : 1 m. 64. Poids 65 kilos environ. — Je crois que *Smiling Through* est son film préféré. — Difficile à savoir, car tous les spectateurs habituels des cinémas ne participent pas aux référendums qu'on organise. La meilleure indication est encore le résultat financier des films. — Dans la même catégorie que Norma T., on peut placer Jenny Hasselquist, Emmy Lynn, Eve Francis, Lili Dagover, Soava Gallone, Laurence Myrka, et quelques autres.

Lolly C. — *Le Serment* (Five days to live) a été tourné par Hayakawa sous la direction de Norman Dawn. C'est Colin Campbell qui a réalisé *Le devin du Faubourg* (The Swamp), tourné auparavant. — Oui, mais il préfère qu'on ne le sache pas. — Lupu Pick. — *Les Roses Noires* (Black Roses) a été tourné par Hayakawa sous la direction de Colin Campbell en 1921. — *Le Signal d'Amour* (The love light) a été tourné par Mary Pickford sous la direction et d'après un scénario de Miss Frances Marion, en 1921, après *Suds* (Rêve et Réalité) et avant *Par l'entrée de Service*. — La leading-lady habituelle de Larry Semon est Lucile Carlisle.

Savigny. — *A village sleuth* est le titre d'un garçon précieux, avec Charles Ray. — *Boomerang Bill* est celui d'un fier gueux, avec Lionel Barrymore. — On a beaucoup exagéré cette soi-disant aventure de Max Linder ; croyez bien qu'il n'y est pour rien. — Cela reviendrait à 4 francs le mètre, au moins.

Luce J. — N'ayant jamais fait moi-même l'expérience, je ne puis rien vous dire d'assuré. Mais je crois pourtant que vous aurez satisfaction. Adresse : 16, rue de Clichy, Paris-8^e.

Une Cinéphile. — *Vidocq* est moins mauvais que *Routabille chez les Bohémiens*, et il y a de bonnes choses dans *Tad*. — Genica Missirio est roumain ; la trentaine. — Il fallait écrire à R. Navarre au studio Pathé-Consortium, 1, rue du Cinématographe, Vincennes.

Eunice. — Alice Terry, Metro Studios, 1025, Lillian Way, Los Angeles (Cal.), U.S.A. — Rudolph Valentino est actuellement en tournée de danses dans les principales villes des Etats-Unis ; impossible de vous donner une adresse.

Cie Henri de X. — Andrée Lyonel, 15, rue Chartrau, Neuilly-sur-Seine. — Rahma, photographe, 368, rue St-Honoré, peut vous procurer sa photo dans *Les Mystères de Paris*.

Femina-Sport. — Hélène Darly, 92, rue de Charonne, Paris-XI^e. — Francine Mussey, 30, rue Faidherbe, Paris-XI^e. — Entre 35 et 40, l'un comme l'autre.

Silvette. — Distribution de *Vidocq* dans le numéro 109 ; et celle de *la Mare au Diable* dans le n° 111. — G. de Gravone est marié, mais pas à une artiste de cinéma. — Vous trouverez ce numéro à l'Agence Parisienne de Distribution, 121-123, rue Montmartre. — G. de Gravone ne fait pas de théâtre actuellement ; il tourne les extérieurs de *Petit Ange et son Pantin*, avec Régine Dumien. — Gabriel de Gravone, 5, rue Lallier.

de S... J... — Germaine Bordat, Sté d'Editions Cinégraphiques, 46, rue de Provence, Paris.

French Doll. — La pauvre Clarine Seymour, ainsi qu'à l'époque nous l'avons annoncé, est morte des suites d'une opération, en 1919, après avoir tourné *La danseuse Idole*. Elle avait commencé de tourner, toujours sous la direction de Griffith, le rôle de Kate, dans *Way down East*, que Mary Hay a repris ensuite. — Le journaliste qui a traduit *The Right to love*, de Mae Murray, par : *Le droit d'aimer*, a eu tort, car ce film n'est autre que *L'Homme qui assassina*. Reportez-vous d'ailleurs à notre liste des films de cette artiste, dans le numéro 87. — Oui, Wanda Hawley ; née en 1897. — Demandez cela aux Etablissements Aubert, 124, avenue de la République, Paris, qui éditent ce film.

Christiana. — C'était l'adresse de Joseph Schildkraut ; marié ; la trentaine ; n'a tourné jusqu'ici que *Les deux Orphelins*. C'est avant tout un acteur de théâtre. — Aucune photo de lui n'a encore paru ici.

M. Hay. — Adresses dans les numéros 96 et 98. — Mariés.

Denise M. — C'est un interprète intéressant, en effet. Nous parlerons de lui bientôt. — N'a pas encore commencé d'autre film depuis le dernier paru. — Peut-être y reviendrons-nous en octobre.

COURS GRATUITS
ROCHE (I. O. O)

10, rue Jacquemont, PARIS (17^e)

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

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

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

Le Gérant : P. HENRY.



Dorothy Dalton dans *L'Idole du Nord*

Gerald Ames, Jean Angelo et Constance Worth



LA MAISON DANS LA FORÊT

N° 113
Juin 1923

CINÉ

POUR TOUS

□ UN □
franc



LUCIEN DALSACE

L'excellent jeune premier de *l'Aviateur Masqué*, de *Ziska*,
du *Vol*, de *Paternité* et bientôt de *Ferragus*.