



CINÉ

^{1,25}
POUR TOUS

N° 117

1 fr

OCTOBRE 1923

FRANCESCA BERTIN

ADRESSER TOUTE CORRESPONDANCE : 26 bis, RUE TRAVERSIÈRE, PARIS

parait le dernier jour de chaque mois
(MANDATS AU NOM DE :)
Pierre HENRY, DIRECTEUR

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



Ginette Maddie, Arlette Marchal et Pierre Daltour dans



AUX JARDINS DE MURCIE

Jack Mower et
Leatrice Joy
dans
LE DÉTOUR



5 octobre :

LA PORTEUSE DE PAIN
tiré de l'œuvre de Xavier de Montépin par Germaine Dulac et réalisé par René le Somptier
Prod. Film d'Art 1923. Edition A.G.C.
Jeanne Fortier Suzanne Desprès
Jacques Garaud Henri Baudin
Lucie Geneviève Félix
Ovide Soliveau Gabriel Signoret
Cri-Cri Koval
Tête de Buis Kerly
Mary Germaine Rouer

LA NUIT MYSTÉRIEUSE
(voir la distribution dans le numéro 113)

CALVAIRE D'AMOUR
tiré du roman de Mme N. Bazan et réalisé par W. Tourjanski
Prod. Albatros 1922. Edition Pathé-C.-C.
Hélène Nathalie Lissenko
Trellis Kolline
la Vieille Mme Bérange

LE DÉTOUR
(Saturday night)
composé pour l'écran par Jeanie Macpherson et réalisé par Cecil B. de Mille
Prod. Paramount 1922. Edition Paramount
Iris Van Suydam Leatrice Jay
Richard Wynbrook Prentiss Conrad Nagel
Tom Mac Guise Jack Mower
Shamrock O'Day Edith Roberts
Elsie Prentiss Julia Faye
Mrs Prentiss Edythe Chapman
Theodore Van Suydam Theodore Roberts
Mrs O'Day Sylvia Ashton
Comte Dimitri Schardoff John Davidson
Tompkins James Neilk

PAR DESSUS LE MUR
comédie composée et réalisée par Pierre Colombic.
Prod. Gaumont 1923. Edition Gaumont
M. Verduron Charpentier
Fanchon Dolly Davis
Monique Aimée Vautrin
Maud Sellier
Jacques Leroy Jean Dehelly et Saint-Granier.

JEAN DAX et Suzanne Munte dans *Le Roi de Paris*
JACK PICKFORD Madge Bellamy et Clarence Burton dans : *La revanche de Garrison*
ELAINE HAMMERSTEIN et Conway Tearle dans : *La Prisonnière*
EMILIE SANNOM dans : *La Fille de l'Air*

12 octobre :

LA NAISSANCE D'UNE NATION
(The Birth of a Nation)
tiré du roman de Thomas Dixon : *The Clansman*, par Frank Woods et D. W. Griffith, et réalisé par D. W. Griffith dans les six derniers mois de 1914
Production D. W. Griffith. Edition Omnium
Le Docteur Cameron Spottiswood Aitken
Mrs. Cameron Joséphine Crowell
Le colonel Ben Cameron Henry Walthall
Margaret Cameron, sa sœur aînée Miriam Cooper
Flora, sa sœur cadette Maë Marsh
Wade Cameron, le deuxième fils J. A. Beringer
Duke Cameron, le plus jeune fils Maxfield Stanley
Mammy, leur servante Jennie Lee
L'honorable Austin Stoneman, le chef

de la maison des Représentants... Ralph Lewis
Elsie, sa fille Lillian Gish
Phil, son fils aîné Elmer Clifton
Tod, son plus jeune fils Robert Harron
Jeff, le maréchal-ferrant Wallace Reid
Lydia Brown, une mulâtresse, femme de charge de Stoneman Mary Alden
Silas Lynch, un mulâtre, le lieutenant Gouverneur George Seigmann
Gus, un nègre renégat Walter Long
Abraham Lincoln Joseph Henabery
John Wilkes Booth Raoul Walsh
Le Général Grant Donald Crisp
Le Général Robert Lee Howard Gaye
Nelse, un vieux nègre William de Vaull
Jake, un nègre dévoué William Freeman
Le domestique de Stoneman Thomas Wilson
Opérateur de prise de vues : W. Bitzer

WESLEY BARRY dans : *Le Héros de la rue*
LUCIANO ALBERTINI et Lya de Putti dans : *Le Ravin de la Mort*
GENEVIEVE FELIX dans : *L'Engrenage*
ANDRE NOX et Lucien Dalsace dans : *Paternité*
AGNES AYRES dans : *Autour d'un testament*
WANDA HAWLEY dans : *Vite, embrasse-moi*
LEAH BAIRD dans : *L'erreur du mari*

19 octobre :

AUX JARDINS DE MURCIE
tiré de la pièce de Feliu et Codina, réalisé par Louis Mercanton et René Hervil
Prod. Mercanton 1922-23. Edition Aubert
Maria Del Carmen Arlette Marchal
Pencho Pierre Daltour
Fuensantica Ginette Maddie
Xavier Pierre Blanchard
l'Alcade Louis Monfils
Domingo Maxudian
Jusepico Francis Simonin
Concepcion Paquerette

UN PARI (Kick in)
tiré de l'œuvre de Willard Maek par Ouida Bergère et réalisé par Georges Fitzmaurice
Prod. Paramount 1922. Edit. Paramount
Molly Brandon Betty Compson
Chick Hewes Bert Lytell
Myrtle May Mac Avoy
Bennie Gareth Hughes
Frou-Frou Kathleen Clifford
Mme Brandon Mayme Kelso
Brandon John Miltern
Whip Gogardy Walter Long
Jerry Brandon Bobby Agnew

HAROLD LLOYD et Mildred Davis dans : *Marin malgré lui (A sailor-made Man)*
LEON BERNARD et Germaine Dermo dans : *Sacrifice maternel*
RICHARD TALMADGE dans : *l'Inconnu*
SOAVA GALLONE dans : *Mère Folle* et dans *Le manteau de pourpre*
MARIE PREVOST dans : *Ménage moderne*

26 octobre :

DOUGLAS FAIRBANKS

dans
ROBIN DES BOIS
(Robin Hood)
(Voir la distribution dans le n° 110.)

VILLE MAUDITE

(The town that forgot God)
composé pour l'écran par Paul H. Sloane
et réalisé par Harry Millarde

Prod. Fox 1922. Edition Fox
le petit David Bunny Grauer
le charpentier Eben Warrn Krech
l'institutrice Betty Gibbs Jane Thomas
Harry Adams Harry Benham
le magistrat Edward Denison
sa femme Grace Barton

Epilogue :

David Adams Raymond Bloomer
sa femme Nina Casavant

L'ENFANT-ROI

composé par Pierre Gilles et réalisé
par M. et Mme Jean Kemm

Prod. Sté des Cinéromans. Edit. Pathé-C.-C.
Louis XVI Louis Sance
Marie-Antoinette Andrée Lionel
le Dauphin J. Munier
Comte de Fersen Vaultier
Chevalier de Mallory Joë Hamman
Comte de Provence Argentin
La Fayette De Savoye
Mme Atkins Madys
Mme de Tourzel Georgette Sorelle
Madame Royale G. de Baère
Mme Elisabeth Mme Dumont

VINDICTA

composé et réalisé par Louis Feuillade

Prod. Gaumont 1922-23. Edition Gaumont
Bajart Fernand Herrmann
Moralès Floresco

Blanche de Ste-Estelle Andrée Lionel
Césarín Georges Biscot
Mme Césarín Lise Jaux
Blanche Ginette Maddie
Louis Césarín Henri Denevrioux
Robert Estève Lucien Dalsace

UN PERE IMPROVISE

(The Bachelor Daddy)

tiré du roman d'Edward Peple par Olga Printzlau
et réalisé par Alfred Green

Prod. Paramount 1922. Edition Paramount
Richard Chester Thomas Meighan
Sally Lockwood Leatrice Joy
Joë Pelton J. F. Mac Donald
Nisa Charlotte P. Jackson
Buddie Barbara Maier
Toodles Bruce Guérin
David et Donald les jumeaux De Briac

FRANK MAYO

dans : la Peur de combattre

ARLETTE MARCHAL

et Charles de Rochefort

dans : La Dame au ruban de velours

LON CHANEY

dans : Le Rival des Dieux

JAMES KIRKWOOD

Hélène Chadwick et Richard Dix

dans : Les Condamnés

en exclusivité :

ARENES SANGLANTES

tiré du roman de Vincente Blasco-Ibanez par
June Mathis et réalisé par Fred Niblo

Prod. Paramount 1922. Edition Paramount
Juan Gallardo Rodolph Valentino
Carmen Lila Lee
Dona Sol Nita Naldi
La mère de Juan Rose Rosanova
Le hors-la-loi Walter Long



Jack Pickford

Jack Pickford — Jack Smith, de son véritable nom — est né à Toronto, le 15 août 1896.

Quand son père mourut, Jack n'avait que onze mois ; aussi ses sœurs Lottie et Gladys (plus tard Mary Pickford) commencèrent-elles très jeunes, ainsi que lui à aider leur mère en interprétant de petits rôles au théâtre.

C'est à sept ans que Jack débuta à la scène, où son plus grand succès fut un rôle de petite fille dans *Edmond Burke*, dont Chauncey Olcott était l'étoile.

A treize ans, en 1909, Jack suivait Mary au cinéma et tournait pour la Cie Biograph. Son premier rôle y fut celui d'un jeune indien, dans une scène de foule, et son cachet fut de cinq dollars. A ce temps-là on tournait facilement un film par jour, aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que Jack Pickford, en deux ans, ait tourné plus de deux cents petits films d'une partie, sous la direction de Griffith et d'autres metteurs en scène de la Cie Biograph.

En 1912, Jack suivit Mary à la Cie Independent-Universal, ainsi que Lottie et leur maman. Enfin, en 1914, quand Mary Pickford commença à tourner comme « star » pour Famous-Players-Lasky (Paramount), Jack parut dans presque tous ses films. C'est ainsi qu'on a pu le voir dans *le Clan des Aigles* et *Peppina*, pour nommer ceux des

premiers films de Mary Pickford qui ont paru en France.

En 1916, Jack Pickford devint lui aussi un « star » pour la même compagnie que Mary. Sous la direction de James Kirkwood, qui avait réalisé les précédents films de Mary Pickford, Jack, avec Louise Huff pour partenaire, tourna pendant deux ans, une série de films charmants dont voici les titres : *Dix-sept printemps* (Seventeen), *L'ange du chantier* (The Varmint), *La puissance de l'argent* (What money cannot buy), *Lèvres closes* (Freckles), *la Maison du diable* (Mile-a-Minute Kendall), *Un fameux coup de poing* (The Dummy), *Candeur* (His Majesty Bunker Bean), et une adaptation des *Grandes espérances* (Great Expectations) de Dickens, ainsi que du *Tom Sawyer*, de Mark Twain.



Francesca Bertini

Francesca Bertini est née à Naples en 1891. C'est alors qu'elle était employée dans un grand magasin de nouveautés de cette ville qu'une occasion se présenta à elle de faire du théâtre. Un an après, en 1909, elle faisait son début au cinéma.

Remarquée par un metteur-en-scène du Film d'Arte Italiana, Francesca Bertini est engagée par cette firme pour une période de trois ans. De 1909 à 1912, elle tourne quantité de rôles secondaires dans les films que produit cette compagnie.

En 1912, après avoir remporté un réel succès dans le personnage de Léonore, du *Trouvère*, Francesca est engagée par la Celio-Film de Rome, qui, jusqu'en 1914, lui fait interpréter les principaux rôles de ses drames.

En 1914, c'est l'engagement important avec la Caesar-Film. C'est à partir de ce moment que la vraie renommée de Francesca Bertini s'établit.

Ses premiers films, tournés d'après des scénarios

En 1918, Jack Pickford quitte momentanément l'écran et s'engage dans la marine américaine. Libéré en 1919, il tourne deux films pour First National : *Bill Apperson's boy*, *In Wrong*.

En 1921, engagé pour une série de trois films chez Goldwyn, Jack Pickford tourne *A double-dyed deceiver* (L'Intrus), *The little Shepherd of Kingdom come* et *The Man who had everything*.

En 1922, Jack Pickford devient metteur en scène et aide sa sœur Mary à réaliser *Through the back door* (Par l'entrée de service), ainsi que *le Petit Lord Fauntleroy*.

Dernièrement, Jack Pickford est redevenu acteur. C'est dans *Garrison's Finish* (La Revanche de Garrison) où il a un rôle le jockey, qu'il a effectué sa rentrée. Actuellement il tourne avec Lucille Rickson *La Vallée du Loup*.

rius composés spécialement pour l'écran, sont : *Asunta Spina*, *Dans le Gouffre de la Vie*, *Nelly la Gigolette*, *Zingarella*, *Yvonne la belle* et *Diana la charmeuse*.

En 1915, Francesca Bertini, devenue la grande étoile du cinéma italien, commence la série de douze grandes productions qui la firent connaître et admirer dans tous les pays d'Europe et d'Amérique du Sud.

Ce fut, tout d'abord, sous la direction de G. de Liguoro : *La Dame aux Camélias* (Dumas fils), *Odette* (Sardou) et *Fédora* (Sardou).

Puis, sous la direction de A. Antoni : *La Tosca* (Sardou), *Andrée* (Dumas fils), *L'Affaire Clémenceau* (Dumas fils), *Le Pacte* (Scénario original) et *Frou-Frou* (Meilhac et Halévy).

Dirigée ensuite par C. de Riso, Francesca Ber-



dans *La Tosca*

tini tourne *Les Sept Péchés Capitaux* (E. Sue), puis *Spiritisme*. Puis *La Pieuvre*, scénario de Brusilof réalisé par E. Bencivenga, et *Conchita*, scénario de F. Quintero réalisé par R. Roberti.

En 1920, au moment où l'industrie cinématographique italienne commence à sentir les marchés étrangers lui échapper et se resserre sous la direction de G. Barratolo, pour former l'U. C. I., réplique de l'U. F. A. allemande, Francesca Bertini quittant la Cœsar-Film, forme la Bertini-Film. Les films qu'elle a tournés depuis lors, édités par U. C. I. en Italie, ont été présentés en France par Gaumont. En voici les titres :

Béatrice (Rider Haggard), réalisé par G. de Riso ; *Lise Fleuron* (G. Ohnet), réalisé par R. Roberti ; *La Princesse Georges* (A. Dumas fils), réalisé par R. Roberti. Puis, sous la direction du même : *La Comtesse Sarah* (G. Ohnet) et *La Vierge*.

Depuis 1921, Francesca Bertini a tourné, sous la direction de notre compatriote Georges Ravel : *L'Ombre* (O. Feuillet) ; *Ames Sauvages* (Scénario de G. Ravel) ; *La Main de la Mort* (Scénario de G. Ravel). Puis : *Marion* ; *Madeleine Féral* (Zola) ; *La Femme Nue* (H. Bataille) et *La Blessure*, d'après

la comédie dramatique d'Henri Kistemacekers.

Il est assez malaisé de définir la puissance particulière du jeu de Francesca Bertini. Sa plus nette caractéristique est sans doute que la remarquable mobilité du visage est complétée par un complément d'interprétation plastique, rendue d'autant plus sensible que le gros plan est très peu employé dans les films italiens.

Ce don d'auto-suggestion qu'on trouve chez tous les grands interprètes, Francesca Bertini le possède au plus haut point. Ses personnages elle les vit du début à la fin du film, avec une gradation dramatique tout à fait remarquable et une conviction parfois si complète que certains gestes violents venus spontanément dans le jeu de l'action font à l'occasion sourire les spectateurs des contrées moins méridionales.

Avec elle, cependant, nous restons toujours dans le domaine de la vie, et non dans l'artifice des poses continues d'une Pina Menichelli ou d'une Diana Karenne. Francesca Bertini, aux côtés et peut-être au-dessus de Lyda Borelli, de Soava Gallone et de Maria Jacobini, est la grande artiste du cinéma italien.

les Cinémas d'Amérique

Aux Etats-Unis, il y a un peu plus de dix-huit mille salles de cinéma. En France il y en a un peu plus de deux mille.

Sauf les grandes salles de Broadway, à New-York, qui exploitent les films en exclusivité ou les projettent pour le moins une semaine, tous les cinémas d'Amérique changent de programme tous les deux ou trois jours. Presque tous, dans les villes, sont ouverts de 13 heures à 23 heures ; les prix des places sont moins élevés qu'en France, en moyenne ; et le spectacle est souvent aussi plus court, la séance durant en général deux heures.

Interrogé au cours de son récent voyage à Paris, H. Riesenfeld, directeur des trois salles de Paramount à Broadway, a fait les déclarations suivantes, concernant le fonctionnement général de ses salles :

« Mon plus grand cinéma, le Rivoli, compte 2.300 places, puis vient le Rialto de 2.000 places, mais de même que l'amour d'un père va au benjamin de ses enfants, mes préférences vont au Criterion qui n'a que 600 places. Dans cette bonbonnière, j'ai pu donner parfois pendant 20 semaines consécutives le même spectacle choisi. La meilleure publicité que puisse faire un Directeur de Cinéma est de présenter un Bon Film. Donnez-moi un Bon Film et je me charge de faire accourir la clientèle, fut-ce dans une salle sans musiciens, ni chaises, ni fauteuils ; mais comme mes concurrents ont aussi de bons films, je dois les surpasser par la qualité de mes orchestres. Dans mes deux grands théâtres, l'orgue alterne avec l'orchestre ; je n'engage comme artistes que des virtuoses, et le plus humble de mes musiciens touche 60 dollars par semaine.

Nos programmes sont très courts et durent au plus deux heures (en général, nous nous basons sur la longueur totale de 10.000 feet de film — qui revient à 3.100 mètres environ).

Le spectacle débute ordinairement par un « scenic » qui, la plupart du temps, est un plein air « préparant » l'ambiance du grand film. Si je projette « Arènes Sanglantes », je choisis par exemple un documentaire sur l'Espagne.

Auparavant, l'orchestre exécute une « ouverture » de sélection : du Chopin, du Wagner, du

Saint-Saëns, du Bach, du Schuman ou du Litz, dont le but est de « préparer » le spectateur.

Ensuite, pour le délasser, nous donnons une sorte d'intermède constitué par un ballet ou une féerie. Ce « numéro » ne doit pas s'écarter de l'esprit du grand film qui va être projeté car, à mon avis, pour que le public puisse apprécier le grand film à sa juste valeur, il faut s'attacher à créer l'atmosphère. Pour en revenir à mon exemple, si je projette « Arènes Sanglantes », l'intermède sera tout naturellement des danses espagnoles : fandango, seguidilla, bolero, flamenco, jota, cachucha, sapeado, galleda, etc...

Puis, vient le grand film qui, quelle que soit sa longueur, est projeté sans interruption, et le spectacle se termine par une comédie en deux bobines.

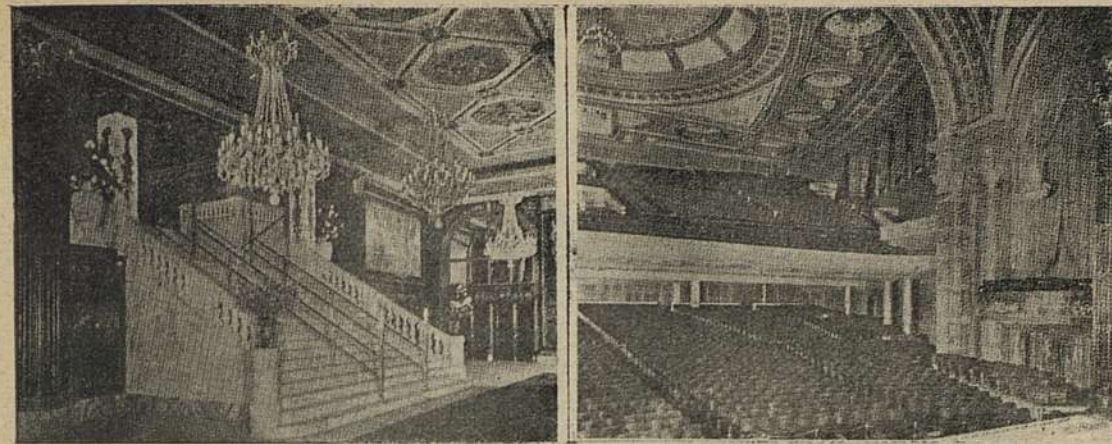
Il n'est pas jusqu'à la comédie qui terminera mon spectacle qui ne doive elle aussi être dans l'atmosphère de mon grand film. Une production cinématographique est un diamant et c'est au directeur du cinéma de la présenter dans une monture appropriée.

La projection est très importante dans une séance cinématographique, aussi fait-elle l'objet de mes soins les plus minutieux. J'ai même un employé chargé spécialement de concentrer toute son attention sur la projection.

Il se tient dans une petite pièce indépendante située à côté de la cabine de l'opérateur. Le « superviseur » n'a qu'à fixer les yeux constamment sur l'écran grâce à une petite lucarne se trouvant dans le mur. Si la projection est décadée, si elle tremblotte ou si les charbons ne fournissent plus l'éclairage nécessaire il s'empresse d'en faire part à l'opérateur qui doit remédier immédiatement à toutes ces déficiences.

Nous veillons également à ce que la projection soit d'une cadence raisonnable. Depuis que je suis à Paris, j'ai pu constater en général que les exploitants projettent leur programme avec une vitesse excessive, j'estime que c'est un très mauvais principe nuisant considérablement à l'intérêt du spectacle.

Il faut également soigner la publicité extérieure, afin de donner au public une idée du genre de film qu'il verra. Pour chaque « feature » j'ai



Le « Capitol », le plus grand cinéma du Monde

chargé M. Claude Millard, un peintre français, de décorer (toujours dans l'esprit du film) la façade de mes établissements.

Nous n'utilisons les affiches imprimées que pour les placards dans les rues.

Les places sont relativement bon marché : les plus chères atteignent 80 sous au plus. Tous les fauteuils sont confortables car, avant tout, le spectateur vient aux « moving pictures » pour se délasser l'esprit et se reposer.

Je ne recule devant aucun sacrifice pour assurer le confort de mes salles et rendre celles-ci sympathiques au public. J'ai des salles de repos, une infirmière attachée à chacun de mes établissements, une nursery pour garder les enfants de mes clientes. Tous ces services sont gratuits, gratuits aussi mon programme et le verre d'eau glacée que je fais passer pendant l'entracte ; gratuit encore le plaçage ; les placeurs rétribués par nous sont le plus souvent des étudiants pauvres qui font leurs études dans la journée et le soir gagnent honnêtement leur vie, tout en donnant à chacun une leçon de bonnes manières.

Il me faut faire une recette de 50.000 dollars par semaine, ce qui représente l'entrée de 120.000 spectateurs, afin de pouvoir faire face à mes frais généraux.

Du directeur du « Capitol » de New-York, ces observations sur la propreté des salles, que tant d'exploitants français feraient bien de mettre à profit :

« Bien des directeurs de salles, dit-il ne considèrent pas à sa juste valeur, et de ce fait, négligent la propreté de leurs salles. En effet, l'insuccès de certaines d'entre elles n'a pas d'autres causes. Une cliente qui aura sali une paire de gants blancs ou qui aura taché sa robe au contact d'une rampe sale ne l'oubliera pas de sitôt. Non seulement elle ne l'oubliera pas, mais de plus elle prendra le soin d'en informer ses amies qui, elles-mêmes, en informeront leurs amies, et ce menu incident aura vite fait de miner l'achalandage d'une salle. C'est n'est que lorsque la désaffection se sera fait sentir que la Direction cherchera la cause et le remède. Il sera trop tard, le client vient lentement et s'en va vite.

« Lorsqu'une salle a perdu sa réputation de ce fait, même si on l'a fait décorer entièrement à neuf, le public demeurera sceptique et se demandera combien de temps durera ce mieux. Il est donc plus économique de tenir une salle tou-

jours propre plutôt que de chercher à remonter le courant d'une réputation perdue.

« Il n'y a pas que la poussière qui fasse mauvais effet. Une lampe électrique brûlée compromet toujours l'aspect de netteté et la clientèle ne manque pas de la remarquer. Une lampe neuve ne coûte pas cher et une lampe brûlée peut faire beaucoup de tort.

« Au Capitol, nous commençons par relever tous les sièges, dès la fin de la dernière séance. A 6 heures, tous les matins, une équipe composée de 12 hommes et de 13 femmes, procède au nettoyage jusqu'à midi, c'est-à-dire qu'il prend fin 30 minutes avant le début du spectacle. Nous employons le nettoyage par le vide pour les tapis et les tentures (environ 5.000 mq), ainsi que pour le capitonnage des divans. Ce travail est exécuté par des femmes, qui signalent immédiatement toute déchirure, toute tache ou usure des tapis ou tentures. La réparation est faite sur-le-champ. Il en est de même pour tout siège détérioré.

« De leur côté les hommes travaillent dans le vestibule d'entrée, le pourtour, les toilettes et lavabos. C'est le travail le plus pénible, car jusqu'à présent on n'a inventé aucune machine pour remplacer l'huile de coude nécessaire au nettoyage du marbre, des vitres et du bois.

« Il y a 6.000 pieds carrés de carreaux de faïence à nettoyer chaque jour à l'eau et au savon, 5.000 pieds carrés de panneaux de marbre et 50.000 pieds carrés de boiserie, plus les portes de bronze, les rampes de cuivre, les vitres et les miroirs.

Le problème des placeurs ne préoccupe pas moins le directeur du « Capitol », qui peut être considéré comme l'établissement-type des Etats-Unis.

Le « Capitol » a une capacité de 5.300 places. Les dimanches et jours de fêtes, entre midi 30 et 10 heures 30 du soir, plus de 16.000 spectateurs y passent.

Ce n'était donc pas une petite affaire que de manier, diriger et caser tant de monde.

Le Capitol emploie 30 placeurs et 10 grooms. Les placeurs ont de 20 à 25 ans et les grooms ont 15 ans.

« Les placeurs bien entraînés sont surtout utiles en cas d'incendie. Tous les samedis l'équipe complète du Capitol fait l'exercice d'incendie. Chaque homme se rend à un emplacement déterminé et on enseigne le maniement des appareils et la méthode pour rassurer et tranquilliser la clientèle.

Le signal d'incendie consiste en quatre interruptions de tous les circuits d'éclairage du bâtiment. Chaque homme gagne son poste, les portes de sortie sont ouvertes et les placeurs font face à l'auditoire. On les a exécutés à dire lentement : « Marchez doucement, ne courez pas, il n'y a aucun danger ! Par ici la sortie ! »

RÉCLAMES

Les réclames de nos cinémas foisonnent de maladresses de style, d'erreurs techniques, de sottises. Parmi les plus inattendues, j'en ai relevé quelques-unes que je vais, textuellement, vous citer.

Tom Moore est un très amusant et très adroit interprète humoristique. C'est pour cela que l'affiche d'un cinéma en fait

Le Prince de l'Humour

Olive Thomas était une charmante, espiègle et délicate artiste sentimentale américaine. Mais, petite et mince, elle ne répondait guère à cette réclame, qui fait d'elle :

La Vénus de l'écran

La Gamine, Petite Chérie, Chouchoute, l'Écervelée, Une enfant terrible sont les titres de quelques-uns de ses films...

Ah ! cette petite gamine, cette petite espiègle de Vénus !!...

Il paraît qu'elle est aussi

La Suzanne Grandais américaine

Pourquoi ? Quel rapport entre elles ?...

Douglas Fairbanks est le grand artiste que vous savez et que l'on a si souvent essayé de définir : *scherzo*, joie éblouissante (Lionel Landry) ; inlassablement rythmé, brillant, inattendu, rayonnant comme ces grandes fusées qui s'ouvrent dans le ciel en ombrelles triomphantes, fleuri d'imprévu (Louis Delluc) ; impétuosité réfléchie (Jean Cocteau, je crois)...

Le Directeur d'un grand cinéma de Nice a trouvé bien mieux que tout cela : Douglas est

Roi de l'Acrobatie et Prince du Comique

Or, quelques jours avant, un autre cinéma de la ville couronnait Dudule :

Roi du Comique et Prince de l'Acrobatie

MAMAN
avec

la générale Mary Carr et ses vrais enfants

Et un loustic a surajouté : Otto Carr, Side Carr, (Cycle Carr).

Mary Carr aurait-elle gagné ce grade dans l'Armée du Salut pour avoir eu de vrais enfants ? Traduisez plutôt : la géniale Mary Carr.

LE CŒUR MAGNIFIQUE

Ce film de plus de 4.000 mètres est donné en entier à chaque séance au lieu de quinze jours.

Diabole ! il y a de quoi s'émerveiller ! Faire passer un film en deux ou trois heures au lieu de quinze jours !!

Traduisez plutôt : les deux épisodes du film seront donnés en une seule séance.

Nul n'ignore que dans la *Reine de Saba*, Betty Blythe paraît à la fois dans le plus fastueux ap-

« Ces phrases doivent être prononcées d'une façon rythmée, sans élever la voix, le but étant de donner aux spectateurs l'impression que le personnel de salle n'est nullement impressionné. »

« Au cours d'un des derniers exercices du personnel au 1^{er} janvier dernier, les spectateurs ont évacué les locaux en quatre minutes exactement ».

parat et le plus simple appareil. Est-ce en pensant à sa « sculpturale académie » que le Victoria-Palace de Nice publie :

A tous ceux qui recherchent la beauté et l'émotion
LA REINE DE SABA

prodiguera les merveilles de sa mise en scène.

Non content d'avoir fait des *Deux-Sergents* — film exécérable — « le chef-d'œuvre mondial de d'Aubigny, la production la plus grandiose de la saison, la page la plus glorieuse, la plus humaine, la plus passionnelle de l'épopée napoléonienne », le rédacteur de cette affiche éprouvait le besoin de compléter le titre du film. Et, ainsi, pouvait-on voir annoncé :

LES DEUX SERGENTS DE LA ROCHELLE

« Oui, mais ce sont les *Quatre sergents de la Rochelle* et cette histoire — qui est une toute autre histoire — ne se passe pas sous Napoléon. »

Mais la maladresse de ces commerçants est sans mesure ! On pourrait croire que, faisant du battage pour de très mauvais programmes, ils lancent avec une réclame opportune les beaux films que le hasard met entre leurs mains. Il n'en est souvent rien.

A Nice, il est une salle, le « Femina », dans laquelle, depuis trois ans que je vais au cinéma, je n'ai eu l'occasion d'entrer que très rarement pour revoir de vieux films. C'est dire qu'elle ne passe jamais d'œuvres tant soit peu intéressantes en « première semaine ». Eh bien ! ce cinéma donnant pour la première fois dans la ville, *l'Île au Trésor* de Maurice Tourneur, d'après Stevenson, — un des meilleurs films de l'année —, ne fait pas un mot de réclame. Sur l'affiche de la semaine trônent plusieurs films absolument inconnus — dont je regrette de ne pas avoir noté les titres — annoncés en grosses lettres de 18 cm. de hauteur et de 2 cm. d'épaisseur. Puis, tout au bas de l'affiche, en caractères même plus petits que ceux par lesquels sont annoncées les actualités (3 cm. 5 et 0 cm. 4), la mention : *l'Île au Trésor*, grand drame mouvementé.

Et personne — pas même son directeur — ne se doute que le « Femina » avait fourni en projetant pour la première fois à Nice, *l'Île au Trésor*, la plus grande, et la seule, performance de sa carrière.

Et cette incompétence est inconcevable d'un homme pour qui le cinéma est un gagne-pain.

Mais cela ne serait rien si cet exploitant ne vantait pas, systématiquement, en termes démesurés, tous les films de ses programmes. C'est une véritable folie des grands programmes.

Un échantillon :

Les Grands Films Paramount

LE CHEICK

Ce grand chef-d'œuvre a remporté partout un grand succès pour sa grande mise en scène.

LE CŒUR HUMAIN

avec Gertrude Claire Mary Carr

De même, fraude encore de la part du cinéma qui, jaloux du succès de *Maman*, donne un vieux film de Clara Kimball Young intitulé, par hasard, *Maman* ! Cela n'a rien que de très normal et de très honnête. Mais, ce titre est ainsi commenté : « le premier mot du nouveau-né, le plus doux poème de vie ! » Or ce sont avec les mêmes termes que l'on avait lancé dans la ville, le célèbre *Maman*. Et cela n'est plus ni très normal, ni très honnête...

Fraude de même, de la part du cinéma qui éclaire ainsi son public sur le *Débrouillard* : « D'après les renseignements de source certaine, ce film est le dernier que Wallace Reid ait tourné avant sa mort, et est tenu à l'estime (sic) par la production de la maison Paramount. »

Et des gens seront allés voir ce film de 1919 parce qu'ils croyaient que c'était le dernier qu'ait tourné le pauvre Wally. Et ces gens-là auront été volés.

De même, un cinéma de Cannes, le « Majestic », annonce :

Douglas Fairbanks dans sa dernière grande production 1922 :

L'AMOUR VAINQUEUR

Ce film date de 1917. Il est sans doute le moins réussi qu'ait produit le grand artiste. En faire, date à l'appui, sa dernière grande production, c'est le mettre au lieu et place du merveilleux *Robin Hood*, c'est déterminer une opinion injuste du public : « Douglas devient mauvais », c'est agir contre cet artiste, contre « United Artists », concessionnaire de tous ses films depuis 1919, c'est aller contre le succès de *Robin des Bois* quand ce film passera à Cannes. Et c'est pourquoi « United Artists » ne devrait pas hésiter à faire à ce cinéma un procès de principe.

Qu'un commerçant ignorant commette des maladresses, qu'il baptise « *The Kid* » : « *Le Gosse à Charlot* », qu'il qualifie la *Reine de Sabat* de « production suprême », qu'il appelle Bryant Washburn « le célèbre artiste qui engendre la gaieté », Max Linder « le prince de l'improvisation heureuse », Harold Lloyd « le comique le plus drôle et le plus amusant », de cela il ne faut que rire. Qu'il ne sache cultiver ni les français, ni le bon sens, de cela il ne faut que s'attrister. Mais qu'il se permette de tromper son public, de cela il faut s'indigner.

Mais que l'on ne dise pas que ce sont là de petites supercheries permises par la réclame. La location d'une place dans un cinéma est un contrat passé entre le spectateur et l'exploitant. Or un contrat est annulable s'il y a eu dol venant de la partie adverse à condition que le dol soit principal. Le dol (c'est-à-dire : manœuvre frauduleuse) est principal quand il peut avoir pour résultat de déterminer celui qui en a été la victime à accomplir l'acte juridique. Il y a donc dol principal de la part du cinéma qui fait du *Débrouillard* le dernier film de Wally, qui fait de *l'Amour vainqueur*, une production très récente, ou qui affiche Mary Carr alors qu'elle ne paraît pas dans le programme. En effet, dans ces cas, l'affiche aura pu déterminer le spectateur à entrer et à payer sa place. S'il y a donc dol principal, le contrat est nul : le spectateur a le droit de se faire rembourser. Usez donc de ce procédé et il peut être une arme excellente contre ces exagérés bourrages de crâne.

Pierre PORTE.

« Voici du reste, une affiche complète où chacun des mots doit être pesé à sa juste valeur : »

« Programme du vendredi 11, samedi 12, dimanche 13, pour 3 jours seulement. »

Un Grand Super Film d'aventures sensationnelles se passant dans un merveilleux décor et pouvant être vu par tout le monde, et d'une interprétation hors pair : *L'Ombre du Forçat* (Naturellement, c'est un film inconnu.) Puissante scène dramatique en 7 parties et d'aventures sensationnelles. Grand Succès.

Au même programme : un Grand Film qui plaira à être vu : le jeune prodige et unique Jacques Holt dans : *Cœur d'enfant*. Grande comédie dramatique en 5 parties à grand succès.

Vu la longueur de ce formidable programme, le spectacle commencera exactement à 2 h. 30 et 8 h. 30.

Venir de très bonne heure. De lundi à jeudi : changement de programme avec de nouveaux Grands succès. »

Que n'est-il ajouté : « Grands Succès, spécialité de la maison »...

Mais, ici, la question change et devient sérieuse. *Cœur d'enfant* est bien un vieux film de Jack Holt, mais Jack Holt est un homme mûr : il n'est pas : « le jeune prodige et unique Jack Holt ». Profitant du titre, profitant de ce que le principal artiste a pour prénom Jack, le cinéma lance son *Cœur d'enfant* de manière à faire croire au public profane qu'il s'agit d'un film d'enfant, d'un film de celui que l'on peut appeler « un jeune prodige », Jackie Coogan. Et les gosses diront à leur maman « Je veux aller voir Jackie ». Et le cinéma fera salle comble... Et cela n'est pas autre chose qu'une fraude.

De même : un cinéma voisin annonce ainsi, en grosses lettres au-dessus de sa porte, un film de la charmante Bebe Daniels :

LE BEBE DANIEL dans...

Et pour aller voir jouer un gosse, la salle s'emplit d'une foule... qui ne manifesterait pas son mécontentement ni même son étonnement.

Ce même cinéma donne le *Cœur humain* avec House Peters, Edith Hallor, Russel Simpson, Ramsey Wallace, George Hackathorn, Mary Philbin et Gertrude Claire (dans l'ordre officiel de distribution).

Mais, mentionnant à peine le nom, pourtant très connu, d'House Peters, l'affiche donne la vedette à Gertrude Claire (excellente, mais très secondaire, spécialiste des rôles de mère). Le film peut alors être lancé comme une « exaltation de l'amour maternel ». Or, à ce sentiment, le public est très sensible. Mais surtout, devient ainsi possible la petite supercherie suivante :

« Sublime à la fois et touchante de maternité douloureuse, Gertrude Claire Mary Carr est la Maman dont l'âme renferme la plus belle expression d'humanité. »

Vous comprenez... : Mary Carr est la célèbre interprète du célèbre *Maman* ; on rapproche ces noms, on les met en vue... Le public n'y regarde pas de si près...

Qu'importe cette égalité saugrenue : Gertrude Claire Mary Carr, puisqu'à ce prix on peut afficher en très grosses lettres sur un calicot au-dessus de l'entrée, le nom d'une artiste aimée du public. Et, le signe = est, sur l'affiche placé de telle façon qu'on peut ne pas le remarquer ou le prendre pour un ornement typographique... Puis, négligemment, sur certains prospectus, on Pouble ce signe et l'on a :

Les plus folles légendes courent sur les gains soi-disant fabuleux des « stars » du cinéma américain. Que de gens s'indignent de penser que « Charlot gagne un million de dollars par an », que de spirituels chroniqueurs ont établi l'inévitable parallèle avec le savant dans la misère !...

Tout d'abord, posons bien ceci : les producteurs de films gagnent plus encore que les stars — car on suppose bien qu'ils ne sont pas assez sots pour leur verser des sommes supérieures à celles que rapportent leurs films. Et personne ne s'est jamais indigné de voir les grandes firmes verser de gros dividendes. Enfin si ces compagnies encaissent d'aussi fortes sommes c'est que le public les lui apporte par son assiduité dans les salles.

Les stars n'ont donc que la juste récompense de leur travail.

On distingue chez eux quatre sortes de rétribution : ceux qui sont payés à la semaine ; ceux qui sont payés au film ; ceux qui ont une part dans les bénéfices ; et ceux qui sont leurs propres éditeurs.

Voyons les premiers. Nous avons, en tête, Thomas Meighan, Dorothy Dalton et Alice Brady, chez Paramount et Ramon Navarro, chez Metro, qui reçoivent pour leurs services 5.000 dollars par semaine. William Farnum, chez Fox recevait 10.000 dollars par semaine, jusqu'à ces temps derniers ; mais son contrat n'a pas été renouvelé. Chez Paramount il y a également Elsie Ferguson qui touche 10.000 dollars par semaine quand elle tourne ; mais on ne l'emploie que vingt semaines par an ; le reste du temps elle joue au théâtre. Gloria Swanson gagne 3.500 dollars, Agnes Ayres 2.500 et Pola Negri 2.000.

Puis il y a Conway Tearle et Barbara La Marr qui ont 2.500 dollars, toujours par semaine ; James Kirkwood, Tom Mix, William Russell et Jack Holt à 2.000 ; Florence Vidor, Anna Nilsson, Nita Naldi, Lon Chaney, Noah et Wallace Beery, Milton Sills, Hobart Bosworth, David Powel, Theodore Roberts, Lewis Stone, Wyndham Standing, Viola Dana, Antonio Moreno, H. B. Warner, Conrad Nagel et Leatrice Joy, à 1.500 dollars.

Ensuite viennent les partenaires — les « leading-men » et « leading-women » : les frères Moore, John Browsers, Lew Cody et Marguerite de la Motte, à 1.000 dollars ; et enfin Lila Lee, Bebe Daniels, Lois Wilson, George Walsh, Frank Mayo, Monte Blue, Kenneth Harlan, Marie Prevost, etc..., qui reçoivent de 500 à 1.000 dollars par semaine.

Avant de rompre avec Paramount, Rudolph Valentino ne recevait que 1.250 dollars, avec promesse de voir son salaire élevé la seconde année à 2.000 dollars et la troisième à 3.000.

Les artistes payés au film sont fort rares. C'est cependant le cas de Mabel Normand, qui touche 70.000 dollars et de Katherine Mac Donald, qui touchait 50.000 dollars.

On conçoit qu'à ce régime les producteurs de films se taillent encore une part énorme de bénéfices. Un film de 1.500 mètres coûtant aux Etats-Unis de 100

les "stars" et leurs "millions"

à 200.000 dollars, salaires compris, et rapportant toujours au moins 250.000 dollars, on conçoit que certains « stars » particulièrement populaires aient désiré se passer de l'intermédiaire qui faisait grâce à eux de considérables et assez peu équitables bénéfices. C'est du reste quand Rudolph Valentino constata que *Le Sheik* et *Arènes Sanglantes* rapporteraient au moins 500.000 dollars de bénéfice net à Paramount qu'il s'estima lésé — et prit le très lé-



Un fameux Quatuor : FAIRBANKS, MARY PICKFORD, GRIFFITH et CHAPLIN

gitime parti de quitter cette firme pour devenir son propre producteur, les commanditaires s'offrant nombreux.

Déjà un certain nombre de « stars » ont réussi à insérer dans leurs contrats une clause par laquelle ils participent aux bénéfices que l'on n'encaisse d'ailleurs que grâce à eux...

Constance Talmadge, par exemple, dépense en moyenne 175.000 dollars pour l'établissement d'un film et touche 300.000 dollars de First National, qui l'édite, plus un pourcentage ; son bénéfice moyen par film est donc de 125.000 dollars ; elle en produit trois ou quatre par an. Productrice indépendante elle

arrive à gagner plus du double de ce que gagne Thomas Meighan, pourtant plus populaire qu'elle, mais qui n'a qu'un fixe hebdomadaire. Cette perte de Meighan est autant de bénéfice pour son employeur Paramount.

Norma Talmadge est parvenue à un chiffre plus élevé encore que celui de sa sœur : chaque film lui coûte en moyenne 200.000 dollars, et lui est payé 300.000 dollars par First National, plus un pourcen-

plus soigneusement et tout en ne produisant qu'une moyenne de deux films par an, gagner plus encore que leurs confrères, qui sont astreints à une hâte nuisible à la qualité de leur production.

Les United Artists (en France : Les Artistes Associés) sont, comme chacun sait : Douglas Fairbanks, Mary Pickford, D. W. Griffith et Charles Chaplin.

Chaplin, tenu de terminer une série de films pour First National, va seulement commencer à participer aux éditions d'United Artists, avec le film dramatique qu'il a composé et réalisé et qu'Edna Purviance interprète : *The Modern Woman*.

A partir de ce film Chaplin aura la juste récompense de son travail. Il n'en était pas de même jusqu'à présent ainsi qu'on va le voir.

En 1918, Charlie Chaplin signait avec First National un contrat par lequel il s'engageait à produire à ses frais huit films de trois parties, pour lesquels une somme totale de un million de dollars lui était versée.

Cela mettait le film à 125.000 dollars. Si l'on considère que Chaplin a mis quatre ans à produire ces huit films, son salaire n'a été que de 250.000 dollars par an, moins le prix d'établissement de deux films et les frais généraux de son studio et de son personnel. On peut dire que Chaplin a gagné tout au plus cent mille dollars par an, c'est-à-dire moins de la moitié du gain d'un Thomas Meighan ou d'une Dorothy Dalton.

Et savez-vous ce que ces films payés à Chaplin 125.000 dollars par First National ont rapporté à cette firme ? *Une vie de Chien* a rapporté plus d'un million 200.000 dollars ; *Charlot soldat* environ 900.000 dollars ; enfin, *Une idylle aux champs*, *Une journée de plaisir*, *Idle Class* et *Pay day* ont rapporté une moyenne de 5 à 600.000 dollars. Enfin *The Pilgrim* paru dernièrement, égalera sans doute *Une vie de Chien*. *Le Gosse* doit être mis à par! puisque First National l'a payé 800.000 dollars à Chaplin ; disons, d'ailleurs, que cette firme n'y a rien perdu puisqu'elle en a tiré plus de 1.500.000 dollars.

Dorénavant, aux United Artists, les bénéfices des films de Chaplin iront à Chaplin.

En Europe, où la production est beaucoup plus restreinte, vu le manque de débouchés assurés, les artistes sont presque tous engagés pour un film.

En France, un acteur de premier plan peut en moyenne toucher dix mille francs par film, parfois davantage. Pendant la réalisation de *La Roue*, par exemple, Séverin-Mars touchait dix mille francs par mois, et la réalisation dura plus d'un an. Sont cependant liés par contrat à des maisons françaises, quelques artistes connus, tels que Léon Mathot, à Pathé-Consortium, aux appointements de cinq mille francs par mois. Armand Bernard a été lié à la même maison durant une année à des appointements encore supérieurs. Geneviève Félix est liée aux Grandes Productions Cinématographiques pour trois ans ; France Dhélia à la même maison pour un an.

tage sur les bénéfices.

Harold Lloyd a reçu l'an dernier d'Associated Exhibitions 1.250.000 dollars pour quatre films qui lui ont coûté à peine 400.000 dollars.

Charles Ray et Nazimova ont eu des contrats à peu près similaires avec United Artists.

Venons-en à présent aux United Artists eux-mêmes, qui, seuls, reçoivent tout le produit de l'exploitation de leurs films ; leurs seuls frais, en dehors de l'établissement de leurs productions, est l'entretien des agences de location aux exploitants qu'ils entretiennent dans les grandes villes d'Amérique et d'Europe. Ils peuvent ainsi se permettre de travailler



Sydney Chaplin

Les comédiens ne sont généralement pas considérés comme de bons hommes d'affaires. Sydney Chaplin, frère de Charles, fait exception. Il a multiplié sa fortune à la Bourse, possède une importante manufacture de vêtements de travail féminins à Los Angeles et a créé un service régulier d'avions sur la côte de Californie.

Sydney Chaplin, assurent certains, est plus riche que Charlie. Lui-même déclare avoir plus gagné à la Bourse de New-York l'an dernier que son frère au cinéma. Et cependant, Sydney Chaplin ne peut se résoudre à quitter complètement l'écran, bien que depuis 1917, il ne soit plus lié par aucun contrat régulier avec une firme cinématographique quelconque.

Sydney Chaplin assure avoir le sens comique « dans le sang ». Toute son enfance s'est déroulée à la scène, où ses parents le précédèrent. Sa mère fut cantatrice au Gaiety-Theatre de Londres, dans les opéras de Gilbert et Sullivan ; après son mariage elle joua en tournée en province, le plus souvent avec son mari.

« Je puis encore me rappeler, dit Sydney, le temps où Charlie enfant était conduit au théâtre avec nous, suçant son sucre d'orge. Je me souviens avoir joué *Two little drummer boys*. Nous n'étions d'ailleurs pas que des acteurs, à l'époque, car, la représentation terminée, nous aidions à démonter les décors et emballions chacun des ac-

cessoires. Nous avons fini vers deux heures du matin et, comme nous arrivions d'ordinaire à huit heures à la ville où nous jouions le lendemain, nous dormions dans la charrette au matériel. Économie de temps — et d'argent. Et, de cette dernière chose, Dieu sait si nous avions besoin...

« Je n'oublierai jamais le jour où Charlie, qui désirait ardemment jouer des personnages dramatiques, interpréta le « boy » dans *Sherlock Holmes*, avec H. A. Saintsbury, en tournée dans les villes d'Angleterre. Peu après je me joignis à leur troupe et jouai dans cette pièce le personnage du filou, Sid Prince. Par la suite, Charlie vint à Londres et reprit le même rôle dans la compagnie de William Gillette, qui avait créé la pièce.

« Pendant ce temps j'avais commencé à jouer dans la compagnie de Fred Karno, le « producer » de Pantomimes humoristiques. J'eus la chance d'y réussir assez vite ; mon meilleur rôle était celui du gentleman éméché dans *Une soirée au Music-Hall*. Je persuadai Charlie de venir lui aussi chez Karno ; bientôt il jouait mes rôles en province, en tournée.

« Pendant ce temps, j'allai jouer pendant quelques mois en Amérique les pantomimes de Karno. Je me rappelle même avoir été tenté à cette époque déjà par le cinéma et avoir offert cinquante dollars par semaine des services de Charlie et de moi à un producteur de films qui refusa...

« Peu après mon retour en Angleterre, ce fut au tour de Charlie de partir aux États-Unis, où il allait jouer mes rôles, des contrats me retenant alors à Londres.

« Je me rappelle aussi le jour où, peu de semaines après son arrivée à New-York, Charlie m'écrivit pour me demander mon avis au sujet d'une offre qu'une firme cinématographique, la Cie Keystone, venait de lui faire. Je lui conseillai de prendre des renseignements sur leur valeur financière et d'agir en rapport. Charlie signa et la suite appartient à l'Histoire du Cinéma. Ce ne fit pas, comme beaucoup le supposent, Mack Sennett qui découvrit Charlie dans *Une Soirée dans un Music-Hall Anglais*, mais bien M. Kessel, de la firme Kessel et Bauman (Keystone). Le succès de Charlie les amena à m'envoyer une offre ; et je vins ».

Sydney Chaplin tourna, de 1914 à 1917, de nombreuses comédies en compagnie des autres artistes de la Cie Keystone. En France, où ces films parurent en 1917 et 1918, Sydney Chaplin avait reçu le surnom de Julot. Son film le plus important, et



dans "UN COUP D'ÉTAT"

le dernier qu'il tourna pour Keystone, fut *Le Sous-Marin Pirate* (The Submarine Pirate).

Après quoi Sydney vint gérer les intérêts de son frère, qui produisit alors pour la Cie Mutual sa fameuse série de douze films. Charlie, peu doué pour les affaires, lui dut par la suite son fameux contrat d'un million de dollars pour huit films, signé avec First National Exhibitors.

Installé dans son propre studio, dont Sydney dirigea l'édification, Charlie décida son frère à jouer à ses côtés des rôles épisodiques. C'est ainsi qu'on l'entrevit dans *Une Vie de Chien*, et dans

Charlot Soldat, où il interprétait le personnage du soldat yankee prisonnier, et aussi le Kaiser.

En 1920, Sydney Chaplin signait avec la Paramount pour la production d'une comédie burlesque en cinq parties. Ce fut *King, Queen and Joker*, dont Sydney vint tourner les extérieurs en France, utilisant pour certaines scènes les châteaux de la Loire. Ce film vient de paraître en France, sous le titre : *Un Coup d'Etat*.

En 1922, Sydney a reparu aux côtés de son frère, dont il continue à gérer les intérêts, dans *Pay day* et *The Pilgrim*, que nous verrons bientôt.



LES IDÉES D'IVAN MOSJOUKINE SUR LE CINÉMA

Après avoir parlé du « *Brasier Ardent* », le remarquable film qui, d'emblée, vient de classer Ivan Mosjoukine parmi les tout premiers cinéastes qui produisent en France, nous nous devions de lui demander ce qui l'avait amené à cette conception du cinéma et quelles étaient ses idées à ce sujet.

« D'après moi, nous dit-il, l'époque des grandes mises en scène terminée. Certes, on fera toujours des reconstitutions historiques, pour leur valeur documentaire ; mais la valeur artistique du cinéma ne s'établira plus sur ces bases. L'Art cinématographique ne doit pas être un Châtelet de grande envergure. De même pour les adaptations de romans ou d'œuvres littéraires, je crois que, dans un avenir prochain, elles n'hantent plus le cerveau des cinéastes, ni des industriels du film, qui ne voient en eux qu'un moyen de rapport financier facile, par la célébrité du livre ou de l'auteur, sans se soucier si cette œuvre est susceptible d'être ou non adaptée à l'écran.

« Je crois au contraire que l'avenir est aux scénarios faits exclusivement pour l'écran, c'est-à-dire : visuels, et dont la plus grande valeur sera la simplicité, la vraisemblance et le *fond*, extériorisé en *images*, dont la *forme* seule pourra changer. C'est-à-dire que pour narrer un fait, exprimer une idée ou soutenir une thèse, le cinéaste devra toujours respecter l'idée première, le *fond*, et lui conserver toujours la même valeur et la même puissance. Mais il pourra l'extérioriser de façons différentes. Il pourra affecter le drame, la comédie, l'humour ou la parodie, et cela, dans le même film.

« C'est d'ailleurs ce que vous avez fait dans le « *Brasier Ardent* », et ce, avec une virtuosité et une maîtrise remarquables.

« Ce n'est encore qu'un simple essai, continue Mosjoukine ; mais voyez plutôt *Le Gosse de Chaplin*. Pour moi, ce film est une des plus grandes œuvres que l'écran ait produites. Le *fond* en est un drame poignant, la *forme*, une comédie. C'est

la parodie humoristique, tellement vraie, tellement vivante, et l'ironie amère de toutes les misères humaines — Charlot est le plus grand artiste du monde. Il est complet. Malheureusement le public ne le comprend guère. Il ne voit en lui que « Charlot » le pitre, la *forme*, et ne saisit pas « Charlie Chaplin », l'artiste, le *fond*.

« Lorsque j'étais encore au théâtre, je ne pensais guère au cinéma ; je le considérais à peine comme une industrie. Mais sur le vu des énormes progrès artistiques et techniques apportés par quelques grands cinéastes, j'ai complètement changé d'avis.

« Pour moi, l'Art cinématographique ne doit pas se borner à être une banale photo de la vie, ou une collection de « cartes postales » représentant de beaux paysages. Je n'aime pas la nature au cinéma et je m'efforce d'ailleurs à ce que mes films contiennent le moins possible de scènes d'extérieurs. A mon avis, l'intérêt artistique de la nature à l'écran n'est pas plus grand que celui des actualités de Pathé-Journal.

« Cependant, nous avons vu, ces temps derniers, de fort beaux films documentaires dont la nature était le prétexte. De même, voyez dans certains films, par exemple, les sables brûlants de l'« *Atlantide* », le désert de glace du « *Trésor d'Arne* », et tant d'autres dont certains tableaux naturels sont le centre photogénique du film et d'où se dégage une force lyrique plus puissante que la poésie de bon nombre d'alexandrins...

« Certes, je ne dénigre pas la valeur documentaire des films que vous citez, mais pour moi, voyez-vous, ce n'est pas de l'Art.

« Pourtant, l'Art n'est autre chose que la nature vue à travers un tempérament.

« Oui, mais le tempérament doit l'emporter sur la nature. Ce qui fait la valeur de l'Art, c'est la valeur du tempérament de l'artiste. Celui-ci veut-il extérioriser un sentiment, une idée quelconque, il doit les transformer à travers le prisme de son tempérament et donner un style et une esthétique à son œuvre. Voyez, par exemple, deux cinéastes ayant à réaliser un même scénario. L'une des deux œuvres sera forcément supérieure à l'autre et ce même scénario aura été interprété de deux façons différentes, parce que deux tempéraments différents l'auront traduit. Ce qui prouve que l'Art n'est en quelque sorte que la distillation d'une idée ou d'un sentiment quelconque à travers le tempérament de l'auteur ou de l'artiste.

« Quelle différence faites-vous entre le théâtre et le cinéma ?

« La racine de ces deux Arts est la même. Tous deux visent la stylisation et l'esthétisme. Cependant, les aimant actuellement autant l'un que l'autre, je pense que l'avenir de l'Art cinématographique est infiniment plus vaste que celui du théâtre.

« Que pensez-vous de l'artiste de cinéma ?

« Il doit être sobre. J'ai horreur de certains artistes qui, pour exprimer une douleur ou une souffrance quelconque, se contorsionnent et ges-

ticulent de façon comique au moment le plus pathétique du drame, de même que de certains grimacières grotesques qui se disent comiques. L'artiste cinématographique — le vrai — doit vibrer en son for intérieur et rester calme et froid dans son aspect extérieur. Seuls ses yeux doivent refléter son émotion et ses sentiments.

A part Charlie Chaplin, les artistes que je préfère sont Sessue Hayakawa, Séverin-Mars, qui pensait si profondément le rôle qu'il interprétait. André Nox, qui lui est comparable pour sa puissance d'extériorisation. Max Linder et Harold Lloyd, les deux meilleurs comiques après Charlot.

— « Et Douglas Fairbanks ?... »
— « Je l'admire également beaucoup. Cependant je ne considère pas son travail comme étant aussi artistique que celui de Chaplin ou d'Harold Lloyd, par exemple. Tandis que Charlot fait un travail infiniment plus délicat et se dépense, vivant tout entier avec son œuvre, Fairbanks, disposant de capitaux considérables et bien que produisant des films très artistiques, fait encore plus du « business » que de l'Art.

« J'admire beaucoup aussi Mme Eve Francis et Maurice de Féraudy.

— « Et les grands cinéastes ? »
— « Ils sont trois, que j'admire par dessus tout : Griffith, Gance et L'Herbier.

— Et si j'aime tant la France, c'est parce que deux d'entre ceux que je considère comme mes maîtres, sont Français. J'aime leurs œuvres comme si j'en étais l'auteur. Les comprenant entièrement, vivant avec elles au plus profond de moi-même, je souffre quand on les blâme et suis rempli d'allégresse quand on les loue.

— « Et que pensez-vous du film allemand ? »

— « Il reste froid et grossier — je ne dis pas grotesque — Les Allemands alourdissent leurs films avec leur psychologie lourde. Leurs productions, qu'ils veulent internationaliser, reflètent au contraire beaucoup trop l'esprit de leur race et ne sont pas d'une psychologie pouvant être partagée par toutes les nations. Je fais également le même reproche au film Suédois. Celui-ci, parfait quant à la technique, est beaucoup trop froid et trop essentiellement de caractère Scandinave.

« A mon point de vue, l'avenir est au film de caractère international et, je le répète, dont le scénario — visuel — tiendra sa plus grande valeur de sa plus grande simplicité et dont le fond sera l'expression d'une idée et la forme, la stylisation de cette idée.

— « Et que comptez-vous faire prochainement ? »
— « Pour l'instant, je me prépare à tourner une comédie-dramatique sous la direction de M. Volkoff, avec qui je viens de terminer « Kean » au début d'août. Pendant ce temps, j'achèverai un scénario commencé récemment, que je tournerai et réaliserai moi-même, aussitôt après. L'action de ce film se passera en 1975 et prètera ainsi à des essais de stylisation et d'esthétisme d'un champ illimité ».

C'est sur ces paroles que nous quittons l'artiste, après la très aimable réception qu'il a bien voulu nous faire en son studio de Montreuil. Nous voyons ainsi qu'il ne chôme pas. A peine vient-il de sortir de convalescence et de terminer « Kean », qu'il songe déjà à se remettre au travail. Souhaitons que ces œuvres prochaines soient bientôt terminées, afin de laisser place à d'autres encore, pour la plus grande gloire d'Ivan Mosjoukine et de l'Art cinématographique.

Jean MITRY.

Henri Baudin

Issu d'une famille d'artistes Henri Baudin est fils d'un peintre lyonnais très estimé. Né à Lyon lui-même, en 1882, il entra au Conservatoire de cette ville, et, après deux années d'études, en sortit en 1905 avec un second prix de tragédie. Auparavant il avait été pianiste et organiste, puis sculpteur, et a conservé de ce passage dans les ateliers des allures et la tenue à la ville d'un adepte du pinceau ou de l'ébauchoir. Mais il ne s'attarda pas dans cette carrière, car sa vocation l'entraînait vers le théâtre.

Les débuts de Baudin eurent lieu au Théâtre des Célestins de Lyon. Après une saison estivale au Casino de Royan, en qualité de jeune premier, il fut engagé à Caen, puis successivement au Havre et à Angers.

Au Grand Théâtre du Havre, Henri Baudin interpréta, avec le plus grand succès, *l'Assommoir*, le Christ dans *la Passion*, *Sherlock Holmes*. Puis, à Angers, il faisait des créations très remarquées dans *Beethoven*, de René Fauchois, et dans *Simone*, de Brioux.

Au Théâtre-Français, le public rouennais a pu apprécier ses grandes qualités dans : *Nick Carver*, *les Deux Orphelines*, *le Bossu*, *la Robe Rouge* et surtout *l'Alibi*, où il a su donner au rôle du colonel un caractère très élevé, plein d'autorité et de dignité dans sa rudesse.

A Paris, Henri Baudin a joué ensuite au Théâtre-Réjane, au Théâtre des Champs-Élysées et, peu avant la guerre, au Théâtre des Arts.

Henri Baudin n'est venu au cinéma qu'en 1917. Son premier film fut *Sous les Phares* d'André Hugon ; puis ce fut *Zampa* tourné avec Suzanne Révonne sous la direction du même.

Pour les Films William Elliott, H. Baudin est



allé ensuite tourner en Algérie *L'Esprit du Mal*. En 1919, c'est *Trois graines noires*, un ciné-ro-

man de M. Chaillot ; puis *l'Idole Brisée*, de Maurice Mariaud, avec Lina Cavalieri.

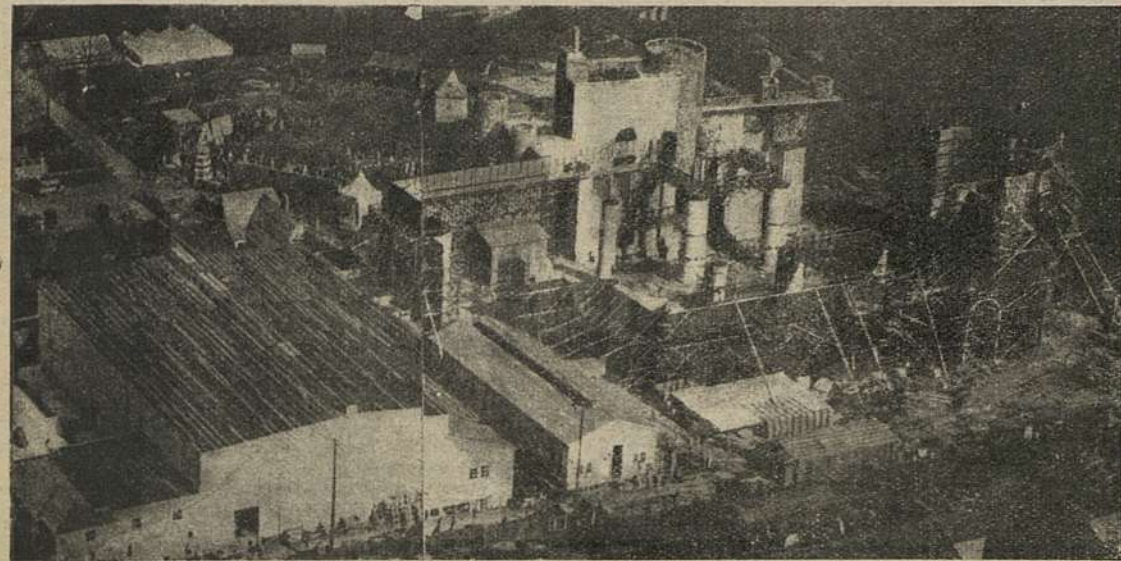
En 1920, Henri Baudin tourne *Le Piège de l'Amour*, avec Huguette Duflos, puis le rôle de Marchal du *Sens de la Mort*, de Bourget, avec André Nox.

Depuis lors, définitivement classé parmi nos meilleurs interprètes de rôles de composition, Henri Baudin a incarné le personnage de Roche-

fort dans *Les Trois Mousquetaires*, sous la direction d'Andréani et de Henri Diamant-Berger. Puis ce fut le rôle d'Antoine Macquart, dans *l'Assommoir* ; *La vengeance*, tournée en Italie ; *l'Homme qui pleure* ; *Sarati-le-Terrible*, qu'on vient de voir, un an après sa réalisation.

Entre temps, Henri Baudin a tourné le rôle d'Henri IV dans *La Bouquetière des Innocents*, et Etienne Garaud de *La Porteuse de Pain*, qu'on projette actuellement.

COMMENT ON A TOURNÉ :



(photo aérienne des Studios Fairbanks prise pendant la réalisation du film)

Robin des Bois

Le plus grand film de Douglas Fairbanks, *Robin des Bois*, fut bien près de rester simplement à l'état de projet. Le hasard, ainsi que va nous le dire Allan Dwan, qui en dirigea la réalisation — joua un grand rôle dans sa création.

« Après que ses *Trois Mousquetaires* eurent été terminés et exploités en exclusivité à New-York avec le succès que l'on sait, Fairbanks décida de tourner un film qui serait une suite de *Zorro*. Mais peu à peu on y renonça, car le personnage de Zorro ne convenait guère aux nouvelles péripéties et au nouveau cadre choisi par Mac Culley, l'auteur. Aussi commença-t-on à chercher autre chose. Quelqu'un suggéra Robin Hood à Douglas Fairbanks, mais, pour une raison ou pour une autre, Fairbanks ne parvenait pas à s'enthousiasmer pour le héros romanesque de la forêt de Sherwood. Nous nous mîmes à lire tout l'œuvre de Walter Scott se rattachant à cette période de l'histoire, étudiâmes les innombrables légendes de Robin Hood, et quantités d'autres livres traitant des croisades et guerres saintes et du douzième siècle en général. Le bel esprit de chevalerie de cette époque et, en particulier, le caractère de Richard-Cœur de Lion eut le don d'enthousiasmer Douglas Fairbanks. Il s'intéressa à Richard et peu à peu en vint à étudier de plus près Robin Hood.

« Aucun manuscrit de travail bien défini ne fut arrêté. Nous avons ainsi esquissé la marche générale de l'intrigue et ses mille détails au cours d'innombrables conférences. Bientôt l'ensemble

prit tournure. C'est alors que Douglas Fairbanks se mit en quête d'un studio. A ce moment nous entendions filmer ce que nous avons appelé *The Spirit of Chivalry* simplement comme un film ordinaire. La grandeur qu'il devait atteindre par la suite était loin d'être prévue.

« Fairbanks chercha et choisit les studios Hampton, avec leurs terrains vagues adjacents d'une superficie de dix acres. Fairbanks aime le grandiose et les grands espaces, aussi n'hésita-t-il pas, dès qu'il eut visité le studio. Pendant ce temps nous continuions à arrêter les détails du scénario. Doug. voulait que le film communiquât au spectateur une impression de grandeur. « Si vous pouvez réaliser un cadre aux grandes lignes dans le genre de ceux de Gordon Craig, je crois que ce sera parfait », déclara-t-il à Wilfrid Buckland, le directeur artistique. Nous avons cherché à réaliser une impression, plutôt qu'une atmosphère. C'est-à-dire que nous décidâmes de rejeter délibérément l'habituelle masse de détails utilisée généralement dans les productions de ce genre, où l'on cherche à convaincre le spectateur qu'il est bien au douzième siècle, par le moyen exclusif du décor et de la figuration. « Pas de personnages en bois, déclara Fairbanks. Les compagnons de Robin Hood doivent vivre et respirer. N'alourdissons pas, ne paralysions pas le film, avec une masse de détails inutiles. »

« C'est vers ce moment que Douglas et Mary partirent pour un voyage à New-York, où leur présence était indispensable. Pendant ce temps le

personnel du studio travailla les décors. Pour le premier cadre, un « intérieur », nous arrêtas un espace de mille pieds ; je crois qu'on n'avait jamais tourné d'aussi vaste « intérieur » à ce jour. Puis nous édifiasmes, autour, l'extérieur du château, de telle sorte que nous pûmes entamer la prise de vues dedans comme dehors, de tous les angles. Les chantiers de bois de Los Angeles furent vite épuisés, et nous dûmes faire venir des forêts du Nord-Ouest la sorte de bois qu'il nous fallait. Puis on coula le mélange, sorte de ciment, qui constitue les murs de pierre du château. Pour l'entrée du château et le pont levés, il fallut employer des matériaux extrêmement résistants ; on finit par choisir une armature d'acier et un revêtement de ciment armé. Une fois terminé, le pont-levis pouvait soulever autant de cavaliers montés qu'on pouvait y faire tenir.

« Comme ce décor était presque terminé, Douglas et Mary revinrent de New-York. Quand Fairbanks, qui s'était fait conduire directement de la gare au studio, vit l'édifice, il s'arrêta à la porte du studio et s'écria : « Mon Dieu ! vous m'avez pris tout à fait au sérieux ! »

« A partir de ce moment, Fairbanks fut le plus infatigable et le plus inspiré des chefs que j'aie connus. Dès à présent, qu'on me permette de dire que Douglas Fairbanks est bien l'un des meilleurs scénaristes de l'écran ; il connaît à fond le film et sait donner une raison à chacune des images de ses bandes ; il sait soutenir sans cesse l'intérêt par les moyens les plus divers.

« Durant toute la prise de vues de *Robin des Bois*, nous n'eûmes jamais de manuscrit de travail, de « découpage ». Travaillant d'après une indication d'une ligne, nous en développons les détails en discutant tandis que nous avançons dans la réalisation. En vérité l'intrigue continua de se développer jour par jour, même durant le montage final de la bande, qui comprend, terminée, douze bobines.

« Quinze semaines seulement furent occupées à la prise de vues de *Robin des Bois*, mais, l'un dans l'autre, cela nous prit plus de huit mois pour composer et parfaire le film. Pendant tout ce temps, Douglas nous conduisit et nous aida d'admirable façon. « Il vécut » véritablement avec le héros fantastique de la forêt de Sherwood. Il vécut ces huit mois avec son habituelle initiative impulsive et toujours en éveil ; il risqua et combattit chaque phase du travail.

« Douglas Fairbanks, termine Allan Dwan, est l'une des maîtresses figures du film actuel. Il est moins un acteur qu'un tas d'autres choses. Tout d'abord et avant tout il est ce qu'on peut appeler un grand caractère. Lui seul, à un moment de crise comme le cinéma américain n'en avait pas encore connu, osa risquer toute sa fortune dans ses *Trois Mousquetaires*. Et puis, sentant que le film devait être élevé au-dessus du marécage où trop souvent encore il s'embourbe, il risqua de nouveau la partie, mettant tout son bien dans cet autre film : *Robin des Bois*, qui aura coûté près d'un million de dollars. Et jamais je ne l'ai entendu parler de profit. »

Folies de Femmes

D'abord interprète du rôle antipathique de *Pour l'Humanité*, le grand film de guerre d'Allan Holubar, Eric Stroheim produisit l'année suivante, en 1919, *Blind Husband*, qu'on a vu en France sous le titre de *La loi des Montagnes* puis *The Devil's Passkey*, dont il interprétait également les rôles antipathiques.

Ces deux films ayant reçu un excellent accueil aux Etats-Unis, la Cie Universal accepta, fin 1919, un troisième projet d'Eric Stroheim. C'était le

futur *Foolish Wives* (en France : *Folies de femmes*)

Le premier crédit demandé par Stroheim était modeste : cinquante mille dollars. Mais, au fur et à mesure que les premières scènes étaient tournées, le plan du film s'élargissait dans l'esprit de son auteur ; les premiers crédits rapidement épuisés, Stroheim rencontra une vive résistance de la part des dirigeants de la Cie Universal ; néanmoins, les résultats financiers de ses deux premiers commençant à être connus à peu près complètement et, du reste, étant fort encourageants, on décida d'accorder à Stroheim les crédits demandés.

On prit le parti de présenter *Foolish Wives* comme super-production, aussi l'on n'hésita pas à faire tous les frais voulus. On construisit à Universal-City une réplique de la façade de Monte-Carlo, avec ses trois grands bâtiments ; le « Café de Paris » ; la Jetée-Promenade avec ses palmiers, ses magnolias, ses massifs de fleurs ; le Château, qui fut édifié sur le rivage du Pacifique, à Laguna-Beach ; enfin d'autres « extérieurs » censés se dérouler sur les bords de la Méditerranée, toujours à Monte-Carlo, furent édifiés à Monterey, dont le rivage rocheux ressemble beaucoup à celui de Monte-Carlo.

Mais la plus grosse difficulté ne vint pas du côté décors.

Elle survint alors que le fils était au deux tiers réalisé, par suite du décès de R. Christians, interprète du second rôle masculin, celui de l'ambassadeur américain. Christians, qui n'avait pas tout à fait terminé ses scènes, contracta une pneumonie et fut emporté en une semaine.

On pensa un moment que toutes les scènes qu'il avait tournées auraient à être refaites avec un autre acteur. Pour les scènes assez éloignées où il avait encore à figurer, on eut recours à un acteur de taille et d'allure identiques, Robert Edison. Mais pour les gros plans, que faire ? C'est alors qu'un assistant de Stroheim se rappela un film que le même Christians avait tourné auparavant et où il portait le même costume. De ce film des « bouts » n'avaient pas été utilisés. Peut-être pourrait-on les retrouver et les incorporer dans le film de Stroheim, s'ils convenaient.

Des jours de recherches fiévreuses passèrent, sans qu'on parvint à mettre la main sur les précieux « déchets ». On suivit leur trace sur les livres des différents services où ils avaient passé ; du laboratoire au montage, on en arriva aux réserves de vieux films à envoyer à la récupération. C'est là enfin qu'on les dénicha. Après avoir extrait les scènes de Christians dans ce film, on fit un examen minutieux de leur signification et on tira parti de celles qui pouvaient être incorporées dans *Foolish Wives*.

En juillet 1921, après dix-huit mois de travail incessant et d'innombrables difficultés, le métrage complet du film négatif impressionné par les appareils de prise de vues (100.000 mètres environ) se trouvait à la disposition de Stroheim, qui choisit d'abord les meilleurs exemplaires de chaque scène, ne gardant que 10.000 mètres environ, travail qui demanda à Stroheim plusieurs mois.

Mais le film obtenu de la sorte était encore trop long. Pour être projeté en une soirée le film ne pouvait dépasser, au grand maximum, 5.000 mètres. En novembre 1921, comme Stroheim ne consentait pas les suppressions demandées, les dirigeants de l'Universal confièrent le montage final du film à ses spécialistes, qui les firent.

Le 11 janvier 1922, *Foolish Wives* était projeté pour la première fois devant le public au Central Theatre de New-York. Le coût total du film avait en fin de compte atteint 650.000 dollars environ. Rien que pour l'édification des décors, 421.000 dollars avaient été dépensés.

ENTRE NOUS

Gigi. — Edmond Lowe est le partenaire de Dorothy Dalton dans *Vive la France*. — Reginald Denny, Universal studios, Universal-City (Cal.) U.S.A. — Nigel Barrie, Garson studios, 1845, Alessandro Street, Los Angeles (Cal.) U.S.A. — Je ne connais pas l'adresse de Lya Mara.

Mary Baby. — *La Légende du Dragon d'Or* a été tourné par Marie Osborne en 1916. — Je ne suis pas de votre avis ; baby Osborne était charmante, c'est entendu, mais Jackie Coogan a beaucoup plus de talent — et un charme égal. — Agnès Ayres tourne toujours pour Paramount. Forrest Stanley n'est attaché à aucune firme en particulier ; vous le verrez bientôt dans *Sur les marches d'un trône*, avec Marion Davies, et dans *Bavu*, un film Universal. — Wanda Hanley est en Angleterre où elle tourne depuis qu'elle a quitté Paramount. — Marie Osborne a maintenant douze ans, étant née en 1911. Voir biographie dans le numéro 97. — Irène Castle a tourné *Métamorphose* il y a deux ans. — Jacqueline Passo a tourné *Romain Kalbris* en 1920 et n'a rien tourné depuis. — Non, *Le loup de dentelle* (On with the Dance), c'est Alma Tell, que vous avez vue aux côtés de Maë Murray.

Alice Libert. — A ce temps-là nous paraissions tous les quinze jours ; d'où la place prise par l'actualité.

Maud. — Rolla Norman n'est pas le fils de Jacques Normand. — C'est du père de Jean Angelo que vous voulez parler. — Impossible de vous donner l'adresse de Mary M. Minter, attendu qu'elle ne tourne plus depuis trois mois et voyage. — Charles de Rochefort, studio Lasky, Vine Street, Hollywood (Cal.) U.S.A.

Wally Reyle. — Edith Roberts n'appartient à aucune compagnie d'une manière permanente. Ecrivez-lui cependant aux R. C. Studios, Gower Street, Los Angeles. — Nigel Barrie, en effet, dans le rôle de Jack Carruthers d'*Il était un Prince*, avec Thomas Meighan. — Non, demandez la photo aussi, mais joignez deux francs en timbres. — Au point de vue art, comme vous dites, les Américains, les Français, les Allemands et les Suédois ont fait mieux que ce film. Ce n'est pas parce qu'il se déroule dans un cadre historique qu'il est forcément de l'art cinématographique. Il peut y avoir plus d'art dans des films qui se déroulent dans un milieu crapuleux que dans un film historique. Le « moving-picture » avant les acteurs, l'intrigue et les reliques historiques, s.v.p. — Cela n'empêche d'ailleurs pas le film dont vous parlez d'être fort bien réussi.

Simone. — *L'Insigne mystérieux* est sorti la semaine dernière au Gaumont-Palace, au Gaumont-Théâtre, au Madeleine-Cinéma, etc...

Josanne Misouka. — C'est pour une raison politique que *La Naissance d'une Nation* a été interdite par le gouvernement. La France, qui est le seul pays, ou presque, où ce film n'ait pas paru, va enfin le voir neuf ans après sa réalisation, puisque ce film a été tourné en 1914. — Yeux blgu-vert. — Il vous enverra sa photo si vous joignez un franc de timbres à votre demande.

L. M. — I. Mosjoukine vous enverra sa photo contre un franc en timbres. — Ces adresses dans l'annuaire « Tout-Cinéma », 166, rue Montmartre, Paris II. — Kenneth Harlan était le « leading-man » de Constance Talmadge dans : *La Bonne Manière*.

Dolly C. — *Blackmail* (Les Griffes du Passé) a été réalisé par Harry Beaumont. Wyndham Standing est le partenaire de Viola Dana dans ce film.

M. Olsen. — Nazimova est israélite ; Caplin ne l'est pas, mais il y a eu du sang juif dans sa famille. — Deux excellents films russes. Ces temps-ci : *le Brasier ardent* et *Chant de l'Amour Triomphant* ; et un remarquable film suédois : *Le vieux manoir*.

M. L. D. E. — *Under two flags* est un film de Tod Browning avec Priscilla Dean et James Kirkwood. — Robert Harron et George Nichols (la brute) dans *The Greatest question*, avec Lillian Gish. — Boris Gaïdarov, Eugène Klopfer et Lya de Putti dans *la Terre qui flambe*. — George Mac Quavin (le père) et Anders Randolph (le policier) dans *la Fleur d'amour*, outre Barthelmers et Carol Dempster. — Cette critique n'était pas de moi, mais d'un autre rédacteur.

A. Burcher. — *Qui ?* (The Fox), avec Harry Carey ; *Le Garçon Manqué* (The Tomboy) avec Eileen Percy. — Les ciné-romans deviennent pour la plupart supportables, ceux que Kemm a réalisés en particulier.

B. Meyer. — William Scott, dans le film de Gladys Brockwell. — *Le Vainqueur* (When a man sees red) avec William Farnum.

Sportswoman. — Dans les grandes salles qui passent des films en exclusivité, un accompagnement musical est établi pour chaque film. — Dans les salles, l'orchestre voit le film le vendredi après-midi et prépare un accompagnement plus ou moins heureux. — Sans doute des deux artistes reprendront-ils le cours de leurs représentations. — M. Garnier dirige le cinéma Barbès-Palace. — La Sté Lutetia est française ; son directeur est M. Fournier. — De mille à quinze cents francs par mois.

Follies. — C'est exact ; mais avouez que ça n'a pas une importance... — Pour Constance je vous l'ai déjà dit. De même pour Norma. — Alice Terry n'indique pas son âge ; probablement vingt-cinq, ou un peu plus. — Voir l'article sur les gains des stars ; le nombre annuel de ses films a varié, au cours de ces dernières années. Cette année elle en aura tourné trois. — *Déclassée* et *Outcast* sont un seul et même film.

E. B. — Rien de décidé pour l'édition en France du dernier grand film de Norma Talmadge. — Je ne connais que leur adresse aux United Studios. — Barbara la Marr est née en Californie à El Centro, il y a près de trente ans.

David Holm. — Je n'ai pas dit que toutes ces firmes avaient disparu, mais que presque toutes étaient simplement éditrices, non productrices, et que quelques-unes avaient disparu. Par exemple : Realart, qui a fusionné avec Paramount ; Robertson-Cole est devenu R. C. Pictures, puis Film Booking Offices. Ont disparu : Selig, American Film Co., etc. — *Christophe Colomb* a été tourné en 1918 par G. Bourgeois en Espagne. Deux mille mètres environ ; pas de distribution mentionnée outre le nom de Georges Wague. — Oui, l'acteur et l'écrivain sont un seul et même personnage. — Prizma est à ce jour le procédé de cinégraphie en couleurs ayant donné les meilleurs résultats. — *Au secours* n'a pas été tourné pour une firme, mais avec des capitaux privés. — Ce film : *Mon-sieur Charlemagne*, m'est inconnu.

K. Frau. — Trente-huit ans. — Je ne vois rien à vous dire de plus au sujet de cet acteur.

Annie D. — *L'Homme sans nom* (Der mann ohne Namen), tiré d'un roman (Peter Voss, der millionendieb) a été adapté et réalisé en Yougoslavie, Italie, Espagne, Afrique, Hollande et Scandinavie, par Georges Jacoby. Interprètes : Harry Liedtke (Pierre), Georg. Alexander (Dodd), Mady Christians (Marguerite). — Harry Liedtke est originaire de Vienne, mais tourne presque constamment à Berlin, pour des firmes allemandes ; marié à Kathe Dorsch.

le Répertoire du Cinéophile

APPAREILS DE PRISE DE VUES

Photo-Ciné SEPT, 86, avenue Kléber, Paris (XVI^e).
Établissements E. Mollier, 26, avenue de la Grande-Armée, Paris (XVII^e).
A. Bourdureau, 262-264, rue de Belleville, Paris (XX^e).
Rombouts (Ernemann), 16, rue Chauveau-Lagarde, Paris (VIII^e).
Cinoscope, 15, boulevard des Italiens, Paris.

FILMS USAGÉS

Léfort-Dehon, 43, rue des Petits-Carreux, Paris.
Klein, 105, avenue Parmentier, Paris.
Foucher, 31, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.
Baudon Saint-Lo, 36, rue du Château-d'Eau, Paris.
« Mellor », 18, faubourg du Temple, Paris (XI^e).

CINÉ

pour tous

a publié :

Jean Angelo (98).
May Allison (74).
Yvette Andreyor (109).
Roscoe (Fatty) Arbuckle (53).
George Arliss (112).
Richard Barthelmess (56).
John Barrymore (114).
Bessie Barriscale (40).
George Behan (47).
Enid Bennett (108).
Hobart Bosworth (91).
André Brabant (63).
June Caprice (20).
Jaque-Catelain (40).
Irène Castle (43).

Grand Stock d'Appareils Cinématographiques

fournis complets avec tous les accessoires nécessaires pour la mise en scène immédiate

Lemoine Frères, à Dison

VERVIERS (BELGIQUE)
Adr. Télég. : Lemoine-Frères-Dison
Téléphone : VERVIERS N° 1150

Charles Chaplin (1, 15, 93, 107).
Maurice Chevalier (112).
Ethel Clayton (100).
Ivy Close (111).
Pierrette Caillol (115).
Jackie Coogan (80).
René Cresté (14).
Lucien Dalsace (113).
Bebe Daniels (32).
Rachel Devirys (110).
Priscilla Dean (47, 110).
Henri Debain (106).
Carol Dempster (87, 107).
Huguette Duflos (68).
Douglas Fairbanks (75, 81).
France Dhélia (83).
William Faversham (83).
Geneviève Félix (72).
Margarita Fisher (63).
Eve Francis (50).
Pauline Frederick (85).
Abel Gance (110).
Lillian Gish (56, 99).
Dorothy Gish (99).
Louise Glaum (112).
Suzanne Grandais (48).
Gabriel de Gravone (63, 110).
David W. Griffith (99).
Pierre de Guingand (110).
Joë Hamman (113).
Juanita Hansen (59).
Mildred Harris (96).
William S. Hart (44, 66, 107).
Sessue Hayakawa (107).
Houdini (28).
Charles Hutchison (54).
Romuald Joubé (100).
Violette Jyl (59).
Diana Karenne (31).
Madge Kennedy (98).
Buster Keaton (Malec) (115).
Mollie King (42).
Nathalie Kovanko (91).
Georges Lannes (85).
Denise Legeay (114).
Max Linder (16).
Nathalie Lissenko (96).
Harold Lockwood (108).
Bessie Love (38 et 101).
Harold Lloyd (32).
Emmy Lynn (89).
Pierrette Madd (109).
Maë Marsh (80).
Vivian Martin (17).
Edouard Mathé (70).
Léon Mathot (55 et 86).
Desdemona Mazza (37).
Thomas Meighan (95 et 101).
Georges Melchior (109).
Raquel Meller (111).
Claude Mérelle (84).
Mary Miles Minter (65).
Tom Mix (58 et 109).
Gaston Modot (92).
Blanche Montel (82).
Yvan Mosjoukine (93).
Maë Murray (87).
Musidora (81).
Francine Mussey (114).
Laurence Myrge (105).
Alla Nazimova (76 et 109).
Mabel Normand (33).

Jane Novak (86).
André Nox (68).
Gina Palerme (112).
Mary Pickford (57, 81, 88 et 104).
Marcelle Prudot (78).
Edna Purviance (19).
Charles Ray (18 et 105).
Paulette Goddard (114).
Florence Reed (9).
Wallace Reid (60, 90, 102).
André Roanne (111).
Charles de Rochefort (83).
Ruth Roland (3).
Rolla-Norman (114).
Stewart Rome (86).
Germaine Rouer (114).
William Russell (64).
Monroe Salisbury (34).
Larry Semon (Zigoto) (38).
Gabriel Signoret (79).
Séverin-Mars (71).
Aimé Simon-Girard (101).
Eric Stroheim (91).
Anita Stewart (97).
Armand Tallier (103).
Constance Talmadge (102).
Norma Talmadge (113).
Jean Toulout (97).
Olive Thomas (49).
Rudolph Valentino (108 et 110).
Charles Vanel (114).
Ed. Van Daele (110).
Fannie Ward (61).
J. Warren-Kerrigan (82).
Bryant Washburn (11).
Pearl White (67, 92, 110).

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).

CENTRAL-UNION-CINÉMA

CHARLES KLEIN
105, Avenue Parmentier, 105
PARIS (XI^e) — Roquette 82-74

VENTE DE FILMS

Stock et Exclusivité

Appareils neufs et d'occasion

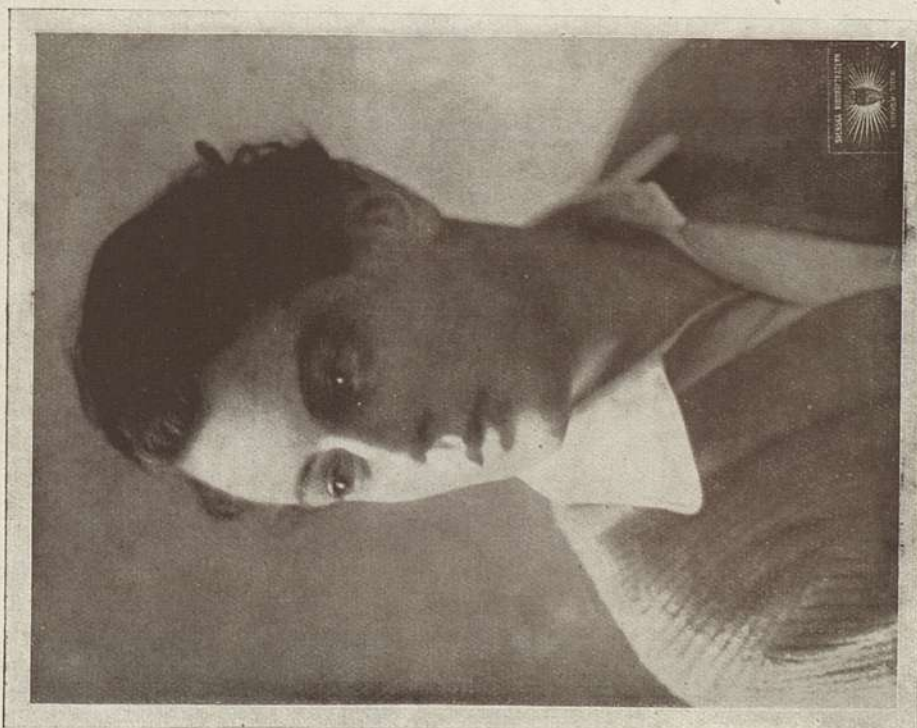
LOCATION de BONS PROGRAMMES
aux Prix les Plus Réduits

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

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



MARY JOHNSON



EINAR HANSSON

Les deux charmants protagonistes du VIEUX MANOIR

COURS GRATUITS ROCHE (I. O. Q)

CINEMA — TRAGÉDIE — COMÉDIE
10, rue Jacquemont, PARIS (18^e)
(35^e Année) (Nord-Sud : La Fourche)
Noms des artistes en renom au cinéma ou au théâtre, qui ont pris des leçons avec le professeur Roche : MM. Denis d'Inès, Pierre Magnier, Etié-

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

Le Gérant : P. HENRY.

Quelques
bathing - girls

des comédies
Sunshine-Fox



La scène
principale de
VILLE MAUDITE



C
PO
N° 1
NO
Ro
dans