

N° 140 - 2 Mars 1948

L'ÉCRAN français

20^f

Paris-Cinéma

★ L'HEBDOMADAIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA ★ L'HEBDOMADAIRE INDÉPENDANT DU CINÉMA ★



(Photo Raymond VOINQUEL.)

★ Jean MARAIS est la vedette de «Ruy Blas» de Pierre Billon et Jean Cocteau, d'après (mais de loin) Victor Hugo

LE FILM D'ARIANE

Des chimères envolées et un amour bien défendu

THEMIS se met au goût du jour : elle combat pour le bon cinéma. Et sa balance retombe de temps à autre sur les pieds de ceux qui cherchent à s'en servir indûment.

C'est ainsi que les producteurs de *La Foire aux chimères* avaient cru pouvoir ne pas s'acquitter d'une importante somme dont ils étaient redevables à Madeleine Sologne, sous prétexte que celle-ci avait porté sur ce film — dans lequel elle jouait — un jugement un peu sévère. Et qu'ils considéraient sans doute que ceci valait bien cela.

Mais Madeleine Sologne ne l'entendit pas de cette oreille. Jouer est une chose, estimer, mais avoir son opinion sur l'ensemble d'une œuvre dont on n'est pas responsable en est une autre. Les magistrats, en appel de référé, n'ont pas voulu se prononcer « sur le fond ». Mais ils ont décidé que l'artiste devait recevoir son dû, ce qui peut déjà paraître une indication.

Reste maintenant à faire le procès. Si procès il y a, puisque rien n'est encore entamé. Est-il interdit à un acteur de ne pas aimer un film dans lequel il a eu un rôle, et de le dire ? La question est toujours posée.

Il s'en pose bien d'autres, d'ailleurs. Et, par exemple : un producteur a-t-il le droit d'opérer des coupures dans un film sans le consentement du metteur en scène ?

A celle-là, nous aurons sans doute bientôt une réponse puisque Pierre Blanchard l'a portée devant la première chambre du tribunal à propos du film *Un seul amour* qu'il réalisa voici quelques années et qu'il estime exagérément mutilé.

Pour s'en rendre compte, trois dignes représentants de la magistrature « assise » et un substitut, délégué par la magistrature « debout », se rendirent il y a quelques jours dans une petite salle où on leur projeta les deux versions du film.



(D'après « Saturday Evening Post »)

Ils s'enfoncèrent tous quatre dans d'excellents fauteuils et le substitut, petit de taille, paru même plus « assis » que les autres.

Mais ils eurent soin de rester dans un discret tête-à-tête avec ce *Seul Amour*, objet du litige. Ils le virent « avant » et « après », puis s'en furent muets, dignes et... fourbus. On connaît bientôt la leçon qu'ils auront tirée de ce spectacle à huis clos. Le temps de retrouver leurs robes qu'ils avaient pudiquement laissées au vestiaire pour l'occasion.

Le fou-chantant découvre une folle gazouillante

IL y a deux mois, Charles Trenet alla manger du couscous, au *Sérial*, rue du Colisée. Le couscous lui sembla bon. Il en prit un second, puis un troisième. Et le patron du lieu, M. J.-J. Scarella (qui compose un poème chaque matin) récitait à Trenet des œuvres de son cru et lui montra sa cave... Le fou chantant lui proposa immédiatement d'y établir un Club des fous.

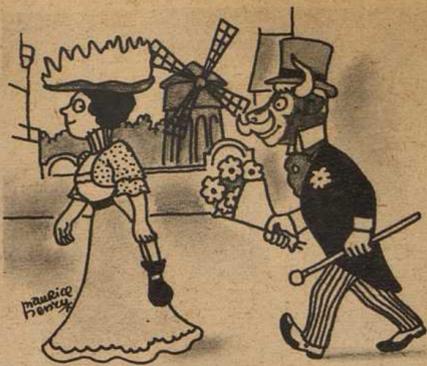
Cette cave poétique, refuge des admirateurs de Trenet et des porteurs de nœuds papillons (ces nœuds papillons tombants et non droits), ne serait qu'une cave poétique comme une autre si l'on n'y accordait pas chaque soir une place d'honneur au cinéma. Ici, le cadre de l'écran est bien celui (pourquoi pas ?) et Gabriel Arnaud (poète, lui aussi) a peint, sous l'écran, une banderole « Cinéma de notre enfance ». Charlie Chaplin est la vedette cinématographique de cette cave où l'on tente de rire dans la tradition d'*Hellzapoppin*.

Trenet a découvert sur les bords de la Marne une authentique folle, Marthe la Bonne. Elle ressemble à la fois à Fernandel, Bourvil et Jeanne d'Arc et interprète des chansons dont elle est l'auteur. Elle est heureuse de chanter en public et maintenant qu'elle est célèbre elle va demander à la ville de Paris la mise en circulation d'autos-parachutes pour pouvoir se lancer en voiture du haut de la tour Eiffel. Elle veut aussi repeindre toutes les rues en blanc et son rêve est de faire de La Varenne « un nouveau Paris ».

Le lendemain de l'inauguration, Charles Trenet a abandonné ses disciples pour voler vers l'Égypte. Auparavant, il est allé avec Marthe la Bonne et Johnny Hess dans une Photomaton des Champs-Élysées. Trenet repassera vingt-quatre heures à Paris, puis il partira pour Hollywood où il commence à tourner le 1^{er} avril.

A quand la chanson de Roland ?

CANDIDE, Manon, Faust, peut-être... nous allons tous les revoir en complet veston et en tailleur de la rue de la Paix. René Clément n'a, dit-on, que provisoirement abandonné son projet de rejouer Voltaire. Quant à Clouzot, il met la dernière main à son adaptation du roman de l'abbé



love of Johan Minuit ». Il paraît que ça fait jaser déjà tout Hollywood-boulevard.

Pourquoi pas ?

IL y a toujours, une trouvez-vous pas, dans les spectacles de crique, un moment un peu pénible. C'est celui où un monsieur à l'air très doux exhibe fièrement trois ou quatre toulous sans personnalité et leur fait deviner l'âge de M. Loyal ou exécuter quelques tours de vase, revêtus de minables oripeaux défranchis.

Derrière le sourire mécanique du monstre, on devine instinctivement l'hypocrite travail du fouet.

Quand je vois à l'écran un acteur enfant, je ne peux m'empêcher d'établir une relation... Oh ! bien tenue, sans doute. Ne nous parle-t-on pas périodiquement des cours spéciaux organisés, à Hollywood, à l'usage des vedettes en herbe qu'on y recrute ? Ne nous attendrions donc pas à tort...

Pourtant, lisez ces deux échos qui nous viennent d'Amérique :

« Anthony Sydes, nouvel acteur âgé à peine de 6 ans, doit, dans son dernier film, parler un très mauvais anglais. Aussi suit-il en ce moment des cours de « mauvaises manières ». Son père, qui justement est instituteur, a déclaré : « Anthony est plein de dispositions. Il apprend aussi vite qu'il oublie (sic). »

Quant à Roddy Mc Caskill, qui n'a pas vingt mois, il vient d'être engagé pour tenir un rôle important à côté de Maureen O'Hara parce qu'il est déjà capable de se tenir debout sur la tête. »

J'avoue que j'ai, à cette lecture, senti un petit frisson me parcourir.

Mais il vaud mieux, n'est-ce pas, prendre les choses avec le sourire.

Alors, bons parents qui rêvez pour votre rejeton d'un brillant avenir cinématographique, vous savez maintenant ce qui vous reste à faire.

Voici, à votre usage, un bref traité de pédagogie revue et corrigée :

A 1 mois : premiers rudiments du maniement des armes (spécialement la hallebarde et le sabre d'abordage pour les reconstitutions historiques en Technicolor).

A 6 mois : débuts au trapèze et à la chasse sous-marine.

A 1 an : équitation, moto, prestidigitation.

A 3 ans au plus tard : chasse à l'éléphant (pensez à Sobu !) et leçons de conduite d'un tank Sherman (très utile pour les films de guerre).

Bien entendu, apprenez-lui de préférence l'argot, habillez-le mal et ne le lavez jamais. Il aura ainsi plus d'originalité. Cultivez, si possible, un air souffreteux.

Toutefois, si vous suivez ces quelques conseils élémentaires, le délicieux bambin aura enfin, grâce à vous, un bagage cinématographique et vous en serez sans doute plus tard infiniment reconnaissant.

Pourquoi pas ?

Nous rappelons à MM. les metteurs en scène, producteurs, auteurs, directeurs, journalistes qu'ils peuvent assister chaque samedi de 17 heures à 19 h. 30 aux présentations d'artistes de tous emplois qui ont lieu sur la scène du studio d'Art dramatique de Mme A. Bauer-Thérond, 21, rue Henri-Monnier (9^e). Renseignements : ODE 90.94, de 12 à 13 heures. Tous les jours cours, leçons.

A LA POURSUITE DE

PARIS 1900

C'EST dans les caves, les greniers, les cabanes à lapins de Clignancourt, les blockaus des cinémathèques que nous avons retrouvé les témoignages d'une époque qui a « bougé » entre nos mains...
par Nicole VEDRÈS



Photo BULLOZ-Roger VIGIÈRE

« LA DANSE A LA VILLE », de Auguste Renoir.

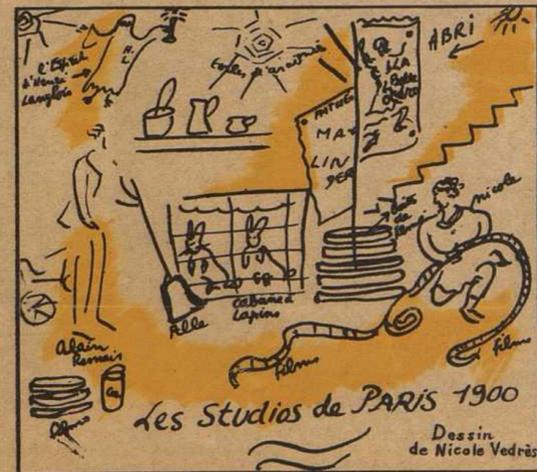
MAIS enfin, qu'est-ce que vous cherchez, au juste ? nous demandaient les collectionneurs, les bibliothécaires, les cinémathèques et autres détenteurs de pellicule, qu'ils fussent directeurs d'Instituts ou revendeurs du marché aux Puces. Qu'est-ce que vous allez faire ?

Diabole ! C'est que nous n'en savions rien. Et puis, à quoi bon demander ce qui n'existe peut-être pas, et pourquoi éliminer a priori ce qu'on n'a jamais vu.

— Nous cherchions tout, n'importe quoi, répondions-nous. On allait faire de petits films — trois ou quatre en principe — avec de vieux burlesques de la belle époque, on s'intéressait aussi, incidemment, aux actualités. — Pas d'autre sujet ; pas de programme — Nous nous aperçûmes vite, d'ailleurs, que les collectionneurs les plus pointilleux ne savaient pas, le plus souvent, ce que contenaient les boîtes généralement rouillées, et qu'ils conservaient dans leurs caves, leurs greniers et même enterrés au milieu des cabanes à lapins dans des jardins du côté de Clignancourt. Ne possédant point d'appareil de projection, les amateurs se contentent d'accumuler des boîtes où les films sans titre, sans date, sans mention d'aucune sorte (il s'agit de muet, bien entendu) attendent la désagrégation finale. Il y a des exceptions, sans doute. Mais il y en a fort peu. Les cinémathèques des maisons de production, eux, ont un procédé de classement logique qui était de nature à nous rendre fous — si nous ne l'avions été dès le départ. Par exemple, il y a une rubrique « Vagues » (mes rivières, etc.), ou bien « Abeilles » ou « Catastrophes » (1). Nous étions partis avec un petit stock, pourtant, qui nous avait été fourni par Henri Langlois de la Cinémathèque française. Langlois n'est pas un rationaliste de la classification. Il sait que dans l'état actuel de dissémination des trésors du cinéma français mieux vaut se fier à son instinct qu'à des catalogues. Il est non point un technicien ou un propagandiste du cinéma, mais plutôt un Mahatma. Il nous donna donc sa bénédiction en ajoutant : « Partez et nagez en plein mystère : vous verrez bien à la fin. »

Eh bien, nous avons vu, ou essayé de voir. Etant donné l'état où se trouvent la plupart des films (actualités ou « feature ») tournés entre 1900 et 1914, notre travail ressembla non pas à celui de monteurs ordinaires, mais à celui de terrassiers quelque peu lettrés et qu'on aurait chargés, après l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, de réunir tant bien que mal les restes afin de constituer un ouvrage de morceaux choisis.

En hommage à Louis Chéronnet et à son merveilleux album, nous nous étions provisoirement baptisés « PARIS 1900 ». Le titre nous est resté, bien que le sujet du film, désormais, ne soit plus seulement Paris, et pas très mil neuf cent.



Scén., commentaire et réal. : Nicole Vedrès assistée de A. Resnais. Affabulation et conception : Pierre Braumberger. Texte dit par Claude Dauphin. Montage : Myriam. Musique : Guy Bernard. Prod. : Panthéon. 1947.

Depuis sa présentation au Festival de Cannes de l'année dernière, nous avons, à plusieurs reprises, parlé de Paris 1900 qui paraît aujourd'hui devant le public.

Nous avons exprimé notre admiration pour ce film. Nous nous contenterons aujourd'hui de rappeler ce qu'écrivait André Bazin dans notre numéro 118 :

« Voilà le cinéma pur ! d'une pureté déchirante jusqu'aux larmes. Je dois au film de Nicole Vedrès que-ques-unes des émotions les plus intenses que m'ait données le cinéma. »

Nicole Vedrès et la petite équipe dont je sais qu'il serait profondément injuste de la séparer ont réalisé, avec ce film de montage uniquement composé de documents authentiques, quelque chose de monstrueusement beau dont l'apparition bouleverse les normes esthétiques du cinéma aussi profondément que l'œuvre de Marcel Proust a pu bouleverser le roman.

Comment, par quel miracle du hasard, au prix de quelles patientes recherches ce film a-t-il été réalisé, Nicole Vedrès vous le dit dans l'article que voici :

N.D.L.R.

DONC, pendant dix-huit mois, nous cherchâmes, à Paris, en banlieue, pendant qu'à Londres, Jacques Borel prospectait admirablement pour nous. Nous nee visionnâmes pas. Le plus souvent, sous l'œil indifférent des gardiens de blockhaus, ou des lapins des cabanes, nous déroulions à la main des kilomètres de pellicule rouillée, effacée, souvent déchirée. Le silencieux Alain Resnais, qui fut notre source de service, découvrit ainsi la capture de la bande à Bonnot avec le journal d'un orphelin, l'inénarrable reportage sur les « chalets de nécessité » des grands boulevards, au milieu des jardins japonais, et les plages et costumes de bains 1900, parmi les films pédagogiques. Souvent, pendant des semaines, cette chasse — et l'hiver elle fut vraiment polaire — ne nous menait à rien. Mais quand tout à coup un document couvert, nettoyé et tiré nous apparaissait intéressant, enfin désur l'écran, nous sur-sautions, comme les spectateurs du « Grand Café » dont parle Georges Sadoul — nous disions, comme en 1900 : « C'est merveilleux ! Ça bouge ! » C'est vrai, l'époque nous remuait dans les mains, elle palpitait, elle nous dirigeait. Et peu à peu nous oubliâmes nos « courts métrages burlesques ». Le sujet devenait : l'époque

DEFENSE DU CINEMA FRANÇAIS

Par milliers les adhésions affluent

Des comités locaux se fondent dans tous les arrondissements de Paris. Nous en donnerons sous peu la liste complète. A Lyon, Nice, Caen, Bordeaux, Montpellier, Arcahon, Lille, etc., des comités sont également formés ou en voie de formation. Les uns et les autres sont rattachés au Comité national (92, Champs-Élysées) et prendront part aux états-généraux qui se tiendront au cours de la Semaine du cinéma français, prévus pour la deuxième quinzaine de mai.

Adhères à vos comités locaux et, dès maintenant, ajoutez votre nom à ceux des défenseurs du cinéma français en signant le bulletin ci-contre :

Adhères au manifeste du Comité de défense du cinéma français Et aidez-nous à recueillir des adhésions autour de vous.

Je soussigné (nom, prénom)
profession, demeurant à
.....
déclare avoir lu le manifeste du Comité de Défense du Cinéma français, en approuver les termes et y apporter une totale adhésion.

(Signature) A le 1948.

N.B. — REMPLISSEZ ce bulletin ou recopiez-le textuellement, si vous ne voulez pas découper ce journal, et adressez-le, sous enveloppe affranchie à 6 fr. à
L'ECRAN FRANÇAIS (Défense du Cinéma français)
100, rue Réaumur, Paris-2^e
qui le fera parvenir au Comité de Défense du Cinéma français.

elle-même, et les personnages non plus Max Linder, Rigadin ou Little Moritz, mais Henry Bataille, Jaurès, Colette. Quelquefois, un barbu anonyme trouvé au fond d'une boîte rouillée semblait nous dire : « Regardez-moi, je bouge, donc je vis. » Il insistait : « Reconnaissez-moi, je vous assure, je suis quelqu'un, je suis célèbre, j'ai droit à la sur-vie ! » Parfois, en effet, c'était quelqu'un ; parfois aussi ce n'était personne. Un immortel désaffecté. Mais songez à ce que serait, pour nous du vingtième siècle, un babylonien qui bouge — même un babylonien quelconque.

Ce ne fut qu'après ces recherches et identifications, après la lecture ou la relecture de cent témoignages du temps, la projection de nos « bouts » devant les survivants de l'époque, que nous pûmes — avec bien des lacunes cependant — reconstituer une sorte de March of Time, concevoir une structure dramatique, procéder au montage et rédiger le commentaire. Le sort, alors, se fit soudain bienveillant. J'eus la chance d'avoir pour monteuse Myriam, la virtuose qui — justement grâce à son habileté quasiment diabolique — a su apprécier la candeur du document 1900, et en respecter, en accuser même l'authenticité, jouer sur la vérité.

Puis vint, pour la musique, Guy Bernard. Il accepta la tâche saugrenue qui consistait à trouver des thèmes assez divers pour accompagner ce puzzle (il y a une heure et demie de musique dans le film) et à les lier, à les cimenter par une modulation homogène. Nous travaillâmes longtemps ensemble, plan par plan, nous efforçant d'aiterner ou d'associer de façon convenable la musique, le texte



(Photo LIPNITZKI.)

DOMINIQUE BLANCHAR et son singulier chapeau en corbeille dans le « Dom Juan » de Molière.

Vingt ans et nouvelle héroïne de la



APRÈS « L'ÉCOLE DES FEMMES », elle a joué aux côtés de Louis Jouvet dans « L'Apollon de Marsac ».



GALA « RUY BLAS » : Dominique et Jean Marais, son futur partenaire du « Secret de Mayerling ».

tragédie de Mayerling (selon Delannoy)

DOMINIQUE BLANCHAR sera la « Marie chérie » JEAN MARAIS du bel archiduc

LA veille de son départ en tournée pour l'Égypte et l'Europe centrale, où elle va jouer, avec Louis Jouvet et sa troupe, Molière et Giraudoux, Dominique Blanchar réussit ce miracle d'être une vedette de cinéma avant d'avoir jamais tourné.

La fille cadette de Pierre Blanchar (sa sœur Pierrette travaille le chant) totalise tout juste vingt printemps. Elle est passionnée pour son métier, travaille avec acharnement et les journaux du monde entier la célèbrent en toutes langues comme « le Gérard Philippe féminin » et « le jeune espoir du cinéma français ». Gérard Philippe féminin ? Peut-être parce que, comme lui, elle reconnaît que son jeu est avant tout fait d'instinct, et que nous voyons, sur les planches, l'un et l'autre interpréter leur personnage dans la ligne de leur propre personnalité.

Dominique vient de signer le contrat de son premier film. En octobre, elle sera avec Jean Marais la vedette du *Secret de Mayerling*. Elle connaît Marais depuis quatre ans, et le soir du gala de *Ruy Blas*, le futur archiduc Rodolphe dansait avec la future Marie Vestsera sous l'œil attendri de Jean Cocteau qui murmura : « Quel beau couple ! »

Jean Delannoy, futur metteur en scène de *Mayerling*, prépare actuellement son adaptation avec Philippe Hériat, qui en signera les dialogues. On se souvient que Charles Boyer et Danielle Darrieux personnifièrent déjà les deux héros voici treize ans dans le *Mayerling* d'Anatole Litvak. Grâce à eux et au roman de Claude Anet, qui s'inspirait du célèbre drame de la fin du siècle dernier, nous avions pu revivre la tragique histoire d'amour de l'héritier du trône d'Autriche qui tombe amoureux de la jeune baronne Marie

Vetsera et, la cour s'opposant à leur mariage, se retire avec elle à Mayerling où il la tue et se suicide ensuite.

Mais Jean Delannoy prépare une version sensiblement modifiée. Bien qu'elle n'ait pas pris connaissance du scénario puisqu'il n'est encore écrit qu'en partie, Dominique Blanchar assure que Jean Marais ne la tuera pas — sans doute Jean Delannoy ne voulait-il pas lui faire de peine, mais il est peu vraisemblable que les réalisateurs se permettent cette liberté avec l'Histoire... L'archiduc appellera sa partenaire « Marie-Chérie », surnom plus charmant que le simple prénom. En outre, Jean Delannoy compte mettre surtout l'accent sur le côté Habsbourg de son histoire, ressusciter les fastes de la cour d'Autriche et restituer à Rodolphe son caractère romanesque. Pour conserver à l'atmosphère son authenticité, les extérieurs et une grande partie des intérieurs en studio seront tournés aux environs de Vienne. Quant aux costumes, ils seront dessinés d'après les costumes de cour de l'époque : tels qu'on les conserve dans les musées viennois.

Depuis longtemps, le baptême cinématographique de Dominique Blanchar était prévu ; René Clair pensait déjà à elle pour le *Silence est d'Or*, Cocteau voulait en faire la reine d'Espagne de *Ruy Blas*, Carné l'a présentée pour la *Fleur de l'Age* et Clouzot la voyait en *Manon*. Mais sagement et sur les conseils de son père, Dominique a préféré « attendre un peu ».

Quand on lui demande comment elle a commencé à faire du théâtre, Dominique Blanchar répond :

— C'est parce que j'ai été recalée au bachelot, en 1945.

ELLE EMBRASSE PIERRE BLANCHAR, son père, fatigué après la « première » de « Œdipe-Roi ».

A ce moment-là, son père était en Angleterre pour les extérieurs de *Bataillon du Ciel*. Dominique lui envoya une lettre... difficile pour lui annoncer son échec, ajoutant qu'elle n'avait pas l'intention de « bûcher les mathématiques » et qu'elle voulait être comédienne. La réponse vint ; c'était une lettre de sept pages — « une merveille », jugea la destinataire ; il était décidé que dès son retour Pierre Blanchar auditionnerait sa fille.

Elle lui récita *Les Deux Pigeons* ; ils travaillèrent ensemble des scènes de *Psyché* et des *Femmes savantes*. Et quand Jouvet entendit la jeune comédienne, il l'engagea aussitôt. Elle débuta donc dans *l'École des Femmes*, puis joua *l'Apollon de Marsac* et *Don Juan à l'Athénée*.

— C'est une histoire toute simple, conclut Dominique.

Elle passe toutes ses journées au théâtre, à répéter et à jouer. Sa mère l'accompagne dans sa prochaine tournée. Elle adore les voyages, ne cesse jamais de sourire, a une horreur du sport et va souvent au cinéma quand elle ne joue pas avec Mimile, son chat.

Monique SENEZ

(Photo AGIP.)

Oui, Max Régnier est bien un clown...

IL y avait, avant la guerre, au quatrième étage de l'immeuble sis, comme disent les affiches administratives, 116 bis, avenue des Champs-Élysées, un vaste chantier de plâtres appartenant au Poste Parisien et destiné à devenir un studio d'émission.

A vrai dire, personne ne semblait avide de précipiter sa destinée. On y rencontrait parfois (très rarement) un ouvrier vêtu de blanc comme un fantôme, qui crachait dans ses mains, preuve d'une grande bonne volonté, mais s'évanouissait avant

d'avoir seulement touché un gravat, n'étant décidément qu'un fantôme.

Et puis, dans ce lieu hanté, on voyait aussi, certains après-midi, Max Régnier.

Il ne crachait pas dans ses mains, mais il travaillait. Tout seul dans la poussière, loin du moindre téléphone, isolé comme Robinson, il pondait, pondait à tour de bras, car c'était fou, alors, ce que ça se vendait, le Max Régnier.

C'était un jeune homme fluet, pantalonné de knickerbockers qui rendaient plus juvénile en-

core sa silhouette. Les auditeurs de radio qui faisaient sa connaissance devaient être tentés de lui taper les joues et de lui dire : « Ce n'est pas possible, mon petit ami, vous ne

par Violette JEAN

faites pas seul tout ce travail. Vos parents vous aident ».

En fait, il n'était certainement pas de force à tant produire (ses parents ne l'aidaient pas) et sa nervosité un peu malade lui valait la réputation d'avoir un caractère... mettons de porcelet. Il était l'homme des coups de tête, des incartades. Il l'est encore, je crois. Mais, à vrai dire, ses plus proches camarades, ceux qui travaillaient avec lui : Géo Pommel, Yvonne Biron et les autres, l'aimaient bien.

Voici ce que, interrogés, ils m'ont dit de lui, les uns après les autres.

— Ça ne le gêne pas du tout d'apostropher une salle entière et de se battre seul contre quinze. Il a un courage physique extraordinaire. Il est costaud, d'ailleurs, mais quand il était petit il s'est bagarré avec un copain qui lui a esquivé trois vertèbres. C'est probablement ça qui l'a rendu un peu cabochard.

— Il est très, très gentil. Il a un cœur épatant. Quand il vous a fait pleurer, il est bien embêté et il pleure aussi.

— C'est très agréable de travailler avec lui. Il apporte

beaucoup dans une association. Certains que vous concluent par ce leit-motiv :

— Et puis, il a tant de talent ! Oui, c'est vrai, il a tant de talent. Il a une imagination si burlesque, si comique, si variée. Bien sûr, ses œuvres radiophoniques n'étaient que de la fumée, personne ne s'en souvient plus, et pourtant je me demande s'il n'avait pas du génie ; un génie qui s'exprimait de façon trop fragile. Dans son

de déserte où, marchant fébrilement, il couvrait ses souliers de chaux. Max Régnier me dit, un jour, quel climat lui semblait le plus propice à l'épanouissement de son talent : celui du cirque.

— Croyez-moi, affirmait-il, j'ai l'âme d'un clown.

Je me suis rappelé cette confiance de Max Régnier en voyant Mort ou Vif.

Dieu soit loué ! Je ne suis pas critique et je n'ai pas pour tâche de critiquer ce film médiocre au cours duquel, cependant, tant de touches d'humour le plus fin m'ont remués. J'ai le droit de le regarder sans arrière-pensée et de m'amuser puérilement des appels, ouvertement faits au répertoire de la piste, à la plus pure tradition du cirque : cris de somnambulisme exploités, hier encore, par Alex et Porto ; le gag du miroir, gloire de Fipo et Rhum.

Il n'en faut pas douter, Max Régnier est un clown et il peut être un grand clown s'il se décide à n'être rien d'autre... Comme le fut Chariot.



parlé, les passages chantés, les sons divers et les voix célèbres retrançées d'après les disques originaux. Et c'est un étonnant moment que celui où, lorsque, enfin, la musique est enregistrée et qu'on la projette en même temps que l'image, on s'aperçoit que le mariage de raison tourne au mariage d'amour.

Claude Dauphin, qui retrouva parmi nos personnages tant d'amis et de commensaux de Franc Nohain, son père, voulut bien dire le texte. Je crois bien qu'après une seule projection, il avait déjà percé toutes nos arrière-pensées : il vit que la première partie du film, plus légère et superficielle, demandait un ton de voix vivant, personnel, concret, et que, dans la seconde, le texte devenait plus abstrait, plus impersonnel : simplement un film qui parle, un temps qui raconte sa fin.

Car la fin de mil neuf cent n'est pas gaie. Mais est-ce notre faute ? « Mil neuf cent » s'est achevé en 1914. Quel que fut notre scénario, l'époque était donc condamnée à l'avance, elle mourait à la fin. Et non pas en coup de théâtre. Il suffit de bien regarder les actualités, l'atmosphère des rues dès 1912 ou 1913. Bien sûr, les gens sont dans la rue, ils vont, marchent, dansent — comme toujours — et pourtant un signe est sur eux. Déjà s'esquisse le ballet des présages. Le rythme change, si les hommes sont encore les mêmes. Et, comme dans la tragédie antique, nous savons — et ils ignorent. C'est le moment où l'Histoire cesse d'être du Malet et Isaac pour devenir de l'Artaud. Une fois encore, l'époque nous a bougés dans les mains, elle a viré au rouge, elle a pris un train en juillet 1914 et jamais nous ne la rattrapperons.

N. V.

(1) Mais, dans les deux principales maisons, Pathé et Gaumont, nous trouvâmes des guides avertis, qui nous aidèrent à merveille : MM. Rischmann, Sarment et Naudin.



« MORT OU VIF » : Max Régnier s'est fait passer pour un grand détective, mais il manque d'assurance...



LA JOIE DE DOMINIQUE BLANCHAR APRES LA SIGNATURE DE SON CONTRAT.



KATHLEEN RYAN, vedette de « Esther Waters », est une jeune Irlandaise lancée par Carol Reed dans « Odd man out ».

AUX STUDIOS DE PINWOOD : GEORGE MOORE ET CHARLES DICKENS

des boxeurs, des danseurs et... du Technicolor

De notre correspondant particulier à Londres Jacques BOREL

LORSQU'ON arrive à Pinewood on a plutôt l'impression de pénétrer dans une belle maison de campagne.

Mais il circule de drôles de gens dans les couloirs, des « durs » à têtes de boxeurs. De quel film peuvent-ils bien sortir ?
Certainement pas d'*Esther Waters*. Ici on ne voit que des bottes. Le studio est plein de bottes. C'est que la scène se passe à l'office, et, derrière les rangées de bottes qui attendent d'être cirées pour chasser des hommes de chevaux, on finit par découvrir quelques domestiques. Et parmi eux Kathleen Ryan et Dirk Bogarde. Kathleen Ryan est la jeune actrice irlandaise de l'école du Abbey Theatre de Dublin que Carol Reed a lancée dans *Odd Man Out*. Dirk Bogarde est un nouveau venu, qui, remarqué au théâtre dans son rôle de *The Power and the Glory*, passe du premier coup en vedette. Le roman de George Moore, *Esther Waters*, fut interdit à l'époque, considéré comme trop audacieux. Mais nous n'en saurons pas plus : le metteur en scène Ian Dalrymple semble s'inquiéter de la présence de visiteurs sur son plateau et il est temps de se retirer discrètement.

D'où peuvent bien sortir ces boxeurs ? Et ces troupeaux de moutons ? Et ces cochons ?

Pas de *London Belongs to me*. Norman Collins, directeur du « Light Programme » de la B. B. C., auteur du roman qui s'est le mieux vendu l'an dernier, a situé son histoire à Londres, comme son titre l'indique, et ça se passe chez des petits bourgeois. Ils habitent un tout petit appartement, si j'en crois l'exiguïté du décor. C'est si petit que la caméra et les gens qui l'entourent en bouchent totalement l'entrée, et l'on ne peut pas même apercevoir les acteurs. Ni le metteur en scène Sydney Gilliat. Pour une fois, Gilliat s'est séparé de son inséparable partenaire Frank Launder, avec lequel il a réa-

lisé *Millions Like Us*, *The Rake's Progress*, *Green for Danger*. Launder est en ce moment aux îles Fidji avec Jean Simmons, en train de tourner *The Blue Lagoon*. Il n'y a que Patricia Roc qui soit visible, parce qu'elle n'est pas dans le décor, et elle n'a pas l'air de s'intéresser beaucoup à ce qui se passe. Aux dernières nouvelles, tout s'explique : elle a décidé d'abandonner son rôle, qui a été donné à une débutante, Susan Shaw, une élève de la « Company of Youth », qui n'a tourné encore qu'un petit rôle, mais où elle a mis beaucoup de promesses, dans *It Always Rains on Sunday*.

Je ne vois toujours pas d'où sortent ces oreilles en choux-fleurs. Ni ces poules, ni ces oies...

Sur le plateau de Michael Powell, qui met en scène *The Red Shoes*, il n'y a guère que des danseurs de ballet et une loge d'artiste. Ce qui m'intrigue le plus, ce sont les nouvelles lampes à refroidissement par eau que l'opérateur Jack Cardiff est en train d'expérimenter. On sait que le Technicolor exige une quantité de lumière énorme, et que les lampes survoltées chauffent. Mais il n'y a pas moyen de voir ces fameuses lampes.

À défaut d'examiner les lampes, j'arriverai peut-être à découvrir d'où viennent les boxeurs et les vaches, si j'arrive à pénétrer sur le plateau d'*Oliver Twist*. Comme il n'y a que quatre films en train à Pinewood, ce ne peut être que de là. Mais il n'est pas question de voir quoi que ce soit. Aujourd'hui on ne tourne pas, paraît-il, sur le plateau d'*Oliver Twist*... J'aurais pourtant bien voulu voir de près le petit John Howard Davies, et les deux nouvelles jeunes filles découvertes par David Lean : Josephine Stuart, que je connais déjà, et surtout Diana Dors, dont je n'ai vu que des photographies, mais qui a l'air d'une curieuse petite créature.

Il ne reste plus qu'à aller prendre le thé. Pinewood, qui n'est pas le plus beau studio de Londres (c'est Denham qui est l'orgueil de l'organisation Rank), possède pourtant le plus beau restaurant de tous les studios. Dans la grande salle aux luxueuses boiseries, presque vide, je rencontre Jack Lee, le jeune metteur en scène qui vient de sortir son premier film, *The Woman in the Hall*. Il m'apprend qu'il travaille en ce moment même, un morceau de cake à la main, au scénario de son prochain film : *Once a Jolly Swagman*. C'est une histoire de motocyclistes où beaucoup de scènes se dérouleront sur des pistes de dirt track, avec à nouveau Dirk Bogarde en vedette.

ET CHARLES DICKENS



« OLIVER TWIST » : une scène d'un réalisme aigu met aux prises Anthony Newley et Alec Guinness.



DAVID LEAN, le réalisateur de « Oliver Twist », donne les ultimes instructions aux jeunes garçons avant le travelling.



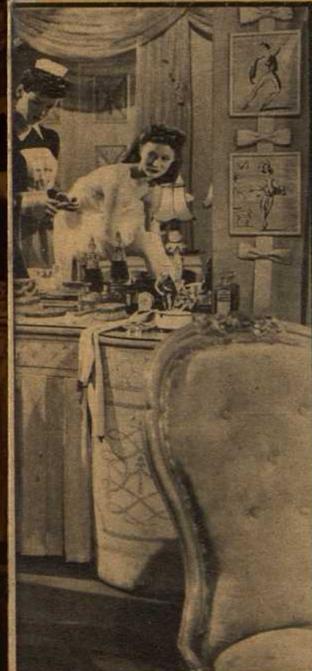
« OLIVER TWIST » : Charlotte (Diana Dors) tire Oliver (John Howard Davies) des mains de Noels Claypole (Michael Dear). Oliver s'est rebellé et a frappé Mrs. Sowerberry.



« THE RED SHOES » (Les Souliers rouges), le dernier film du tandem Powell-Pressburger, présente un ballet de treize minutes basé sur le conte d'Andersen. Voici Moira Shearer et Robert Helpmann dans « La Danse des journaux ».



TOUJOURS « THE RED SHOES » : Vicky (Moira Shearer) bavarde avec sa femme de chambre (Julie Milton) avant d'entrer en scène.



UN GRAND DOCUMENT : LE VOYAGE DU « SANS PEUR »

par F.-J. ARMORIN

Ce document, c'est un véritable tour de force. Nous étions deux, avec Joffroy, à avoir déjà connu la route clandestine des Juifs, celle qui, même, neuf fois sur dix, aux barbelés des bateaux-cages et aux camps de concentration de Chypre.

Et lorsque l'obscurité fut faite, et que nous nous retrouvions côte à côte, mais cette fois dans deux fauteuils, au rythme de dix minutes d'images souvent floues, ou trop sombres, ou bougées au rythme de la mer — elles n'en étaient que plus émouvantes — nous reconnaissons les impressions disparues, les images que nous commençons doucement à oublier.

Cela s'appelle Le Voyage du Sans Peur. C'est une petite bande sans prétention, fragment d'un film de plus long métrage, Les Clandestins, filmé par un opérateur d'actualité, Bertrand Hesse, accompagné du producteur Myer Levin, journaliste et écrivain, de Thérésa Torrès et de Mikalo-witz, les acteurs.

Tous quatre, ils se sont embarqués à bord du Sans Peur, Haganah-Ship, cargo clandestin, le quarante-quatrième qui tâchait de forcer le blocus anglais. Soixante-dix mille Juifs ont déjà taillé cette route difficile qui se termine, presque toujours, par un abordage en vue de la côte promise, avec l'assaut des commandos, les gaz, le sang qui ruisselle sur le pont des cargos maudits.

Tour de force... Le matériel cinématographique trempe d'abord dans trente centimètres d'eau de mer. L'éclairage était insuffisant. Ils se servaient de mauvaises casseroles

comme réflecteurs. Ils durent tourner clandestinement. À l'arrivée à Haïffa, les bobines furent confisquées, les appareils volés, l'équipe emprisonnée... Ils ne furent relâchés que sous caution, mais les négatifs enlevés par la Haganah sont arrivés en France.

Aujourd'hui, le Sans Peur pourrit quelque part en vue de Haïffa. Les acteurs sont à Chypre. Le document est resté.

Ils embarquent la nuit sur un mauvais cargo, longé des côtes, et doivent demeurer cachés dans les cales, la vieille coque est bousculée par la forte mer. Des femmes s'effondrent. Puis, au large, ils peuvent, enfin, flanc contre flanc, s'entasser sur le pont, sans bouger. Loins des côtes, une femme accouche et c'est l'un des moments les plus poignants de ce terrible voyage.

Douze jours de mer. Un avion apparaît. Puis la ronde des destroyers commence autour du Sans Peur, cependant que le pavillon juif monte au mât et que la cargaison chante la Hallelvah.

Nous allons vous aborder... Vous êtes des clandestins...

On ne se battra pas à bord du Sans Peur où il y a trop de femmes et d'enfants. Les commandos au casque blanc, matraque au poing, sautent sur le pont, s'emparent de la dunette. L'opérateur filmait toujours.

Et, dernière image, infiniment poignante, un bateau-cage au pont grillagé, appareillé pour le large, sur une mer chauffée à blanc, avec ceux du Sans Peur qui respirent, terrible destin, vers d'autres barbelés et une autre prison...



(Photo LKP)

Il neige sur le cinéma

par André BAZIN

quimau, neige des avalanches dont le cinéma a fixé l'explosion de mine au flanc des glaciers, neige complice des Assassins du Père Noël, neige où butent les pieds aveugles de Gertrude.

Vous êtes-vous demandé pourquoi tant de neige sur le cinéma ?

C'est sans doute d'abord que la neige est photogénique. C'est le seul des quatre éléments de la nature qui s'identifie avec l'un des deux éléments du cinéma : le blanc ; l'autre étant le noir, du moins avant Mme Nathalie Kalmus. La neige était prédestinée à la blancheur de l'écran, sans doute. Le poète n'a pas attendu de manier la caméra pour regretter « les neiges d'antan » ou étendre au rythme de l'alexandrin « après la plaine blanche, une autre plaine blanche », mais

Dès les débuts du cinéma, la neige apparut sur les toiles peintes : un film Edison de Edwin S. Porter (1906), « The night before Christmas ».

D U Géant du Pôle, de Georges Méliès, à la Symphonie pastorale, en passant par La petite marchande d'allumettes, de Jean Renoir, ou La Ruée vers l'or, de Chaplin, il neige sur le cinéma. Neige peinte des films naïfs ; neige de borate de soude qui étincelle bêtement sur les fenêtres des pauvres et sur le bord des vitrines de jouets où les enfants, aux yeux pleins de grandes espérances, écrasent leurs petits nez gelés, neige floconneuse et légère des douzaines d'oies que Christian Jacque dut faire plumer en suprême instance contre les sortilèges météorologiques et que les machinistes du Silence est d'or laissent précautionneusement tomber aux ordres du producteur Maurice Chevalier. Neiges motorisées, scieure de glace éjectée par tonnes par les souffleries hollywoodiennes... mais aussi neige, vraie neige de Dernière Chance, neige de Nanouk l'ES-



Absente de cette image, la neige partage pourtant, avec Chaplin, la vedette de ce grand classique du cinéma : « La Ruée vers l'or » (1925).

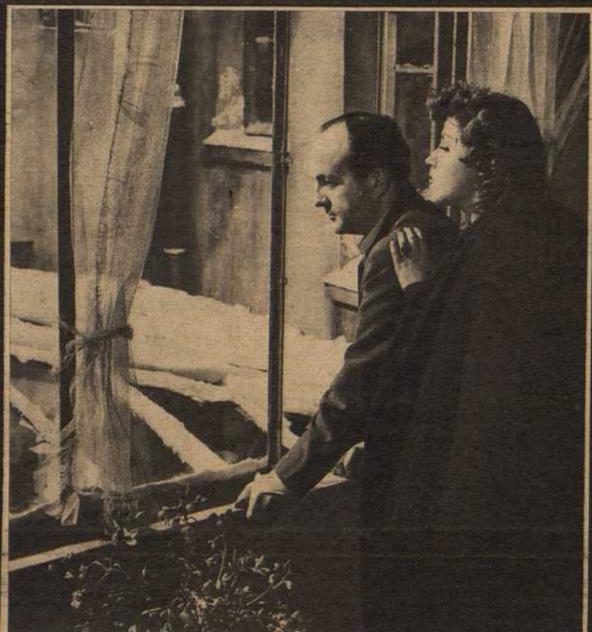


(Photo Roger CORBEAU.)

« LA SYMPHONIE PASTORALE », DE JEAN DELANNOY (1946), PER DRAIT, SON SENS LE PLUS PROFOND, LA NEIGE SOUS-TEND CONSTAMMENT LE DRAME DE LA CECITE.



LA NEIGE ETAIT L'ELEMENT ESTHETIQUE ESSENTIEL DE « SORTILEGES » DE CHRISTIAN-JAQUE (1944), QUI A VOULU EXPLOITER LA RICHESSE DE SES MULTIPLES ASPECTS.



DANS « QUAI DES ORFÈVRES », DE H.G. CLOUZOT (1947), L'ANGOISSE DES PERSONNAGES SE DOUBLAIT DE L'INQUIETANTE PRESENCE DE LA NEIGE SUR LA VILLE.

la neige n'avait trouvé dans les arts littéraires qu'un hommage mineur et incomplet. Il appartenait au cinéma d'en révéler pleinement les secrets, d'en rendre sensible les mystères.

Ajoutons que le cinéaste a décelé, dans la chute des flocons de neige, un élément cinématographique à souhait. La neige se partage avec les fumées, dont on use fréquemment pour meubler un paysage, et la plume ou le dard, auquel elle s'apparente. L'avantage de rendre sensible le relief cinématographique.

Mais, je ne crois pas que si la neige n'avait d'autre justification que celle, toute formelle, de sa blancheur, l'écran lui eût fait un sort aussi continu ni surtout si varié et si dramatique.

C'est que la neige, sous sa blancheur uniforme, sous sa trompeuse monotonie, recèle de lourdes équivoques, de subtiles métamorphoses ; que ce pur élément d'absence est riche de dramatiques symboles.

C'est en chacun de nous, au plus profond de l'inconscient que résonne la nostalgique interrogation de François Villon. Nous avons tous nos neiges d'antan : c'est notre enfance, celle de la neige où nous piétinions à plaisir ; celle des batailles dans les cours d'école ; l'enfance des contes et du Père Noël. Dans les deux films visiblement les plus autobiographiques d'Orson Welles : Citizen Kane et La Grandeur des Ambersons, la neige n'est point là par hasard, la vie de Kane reste paradoxalement prise dans son enfance, c'est pourquoi le film commence par un bonhomme de neige et finit sur le nom d'une luge, la vie de Kane se brise avec la boule de verre où descend, sur un minuscule paysage d'aquarium, une pluie de petits flocons.

C'est également dans un paysage ma-

gique où tombe en manne, sur la statue de Diane, une neige éternelle que Jean Cocteau, autre poète de son enfance, déclenche les ultimes sortilèges qui font renaître la Bête de beauté de Jean Marais.

Neige des enchantements enfantins, docile et bénigne sous la main qui la petrit, neige bonhomme des bonshommes de neige ; qui éclabousse la joue brillante de son froid éclat de rire, est-ce bien elle qui devient tout à coup, lancée par la main des Enfants terribles, mortelle comme le caillou dans la fronte de David ? Symbole des puretés juvéniles, elle recèle aussi les équivoques métamorphoses de l'enfance. Qu'une goutte du sang du poète y tombe, la neige la doit et se creuse sous la chaleur et sait aussitôt se faire complice de sa liquidité.

Rien ne se marie mieux à la blancheur que la couleur du sang (noir à l'écran). Il semble qu'elle l'attende. Peut-être l'étrange fascination qu'elle exerce sur ce qui reste en nous d'enfance n'est-elle pas étrangère à la confuse conscience d'une symbolique de la mort. La blancheur des voiles de communicantes est aussi celle des lincools. Les psychanalystes nous ont appris la foncière ambivalence des grands symboles. Il semble qu'il n'y ait rien dans cette matière, poudreuse, dure ou malléable, glissante et molle, sèche et humide, conservant toujours l'ultime ressource de se fuir dans l'eau, qui ne recèle de quelque façon l'équivoque de son contraire. Sous l'uniformité d'une couleur qui n'en est pas puisqu'elle recèle toutes en puissance, la neige réconcilie mystérieusement la vie et la mort.

On comprend que la neige, au-delà du prétexte de sa blancheur, ait séduit plus

ou moins consciemment les cinéastes. Plus que tout autre art, le cinéma se nourrit de symboles, a besoin de formes et d'apparences qui lui assurent la complicité de nos dieux infernaux.

Vous êtes-vous demandé, par exemple, ce que serait La Symphonie Pastorale sans la neige ? C'est trop peu de dire que la beauté des images y perdrait. Le film deviendrait simplement invraisemblable, les caractères, incohérents, comme une mélodie privée de son rythme. La neige n'est pas seulement, ici, un élé-

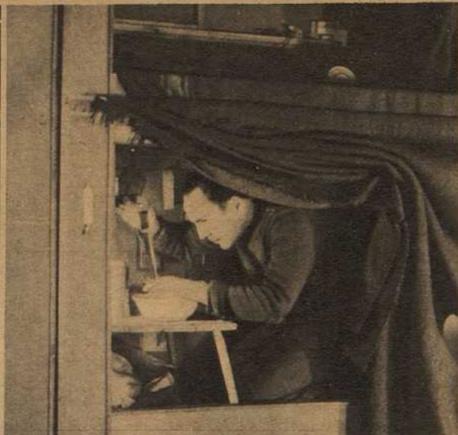
ment de décor. Son thème profond sous-tend constamment le drame de la cécité des corps et des âmes, le métamorphose en destin. Par quel secret accord des contraires la neige était-elle ici encore le meilleur symbole de la nuit ? Voyez Gertrude avancer à tâtons dans cette blancheur étendue comme une taie sur la pupille de la terre. La neige l'attend, la sollicite patiemment. Nous ne nous étonnons pas que le beau visage de Michèle Morgan, apaisé par la Mort, n'ait point résisté à son appel.



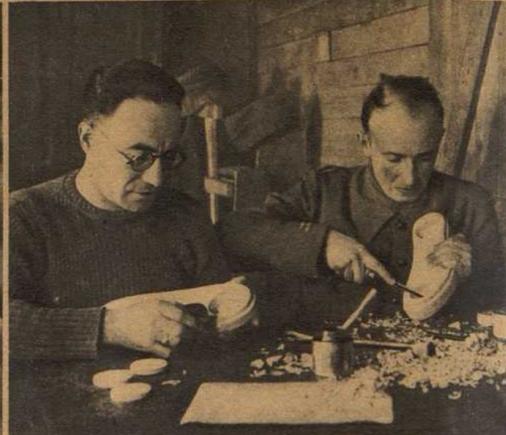
La neige, symbole des puretés et des inquiétudes juvéniles, a aussi son rôle dans le monde de Cocteau et dans son film « Le Sang d'un poète » (1930).



DANS L'ATELIER DU CAMP, LES PRISONNIERS FABRIQUENT LE TREPIED DE LEUR CAMERA DE 8 MILLIMETRES.



AVEC DES RUSES DE SIOUX, LA PELLICULE EST DEVELOPPEE A LA BARBE DES SOLDATS ALLEMANDS.



DEUX BOBINES DE PELLICULE IMPRESSIONNEE SERONT DISSIMULEES DANS CHACUNE DE CES GALOCHES.



LES SOLDATS DE LA GESTAPO QUI FOUILLENT ET VIDENT CETTE BARAQUE NE SE DOUBENT PAS QU'UNE CAMERA LES FILME.

Clandestinement avec un matériel de fortune

Quatre prisonniers ont filmé sur le vif, la vie d'un oflag

EN juillet 1940, quatre cinéastes amateurs se retrouvèrent à l'Oflag XVII A, au camp d'Edelbach, situé entre Vienne et Prague. Ils eurent l'idée de tourner un film documentaire sur la vie dans les camps allemands : le résultat de cette entreprise audacieuse et patiente, une bande de 1.800 mètres, va être prochainement présentée à Paris sous le patronage du ministère de l'Information.

La réalisation de *Sous le Manteau* a posé, on s'en doute, des problèmes ardu. Il s'agissait d'abord de réunir le matériel indispensable. L'un des cinéastes se chargea de faire venir au camp la petite caméra qu'il possédait en France. L'appareil, accompagné de quelques bobines de pellicule, arrivait quelques semaines après au Service des Postes du camp sans être soumis aux fouilles de la Gestapo — ceci grâce à l'habileté de certains prisonniers.

Il était impossible de renouveler cet exploit par l'envoi d'objets plus encombrants, et il fallut fabriquer sur place le matériel complémentaire. Ce furent les parois de boîtes de lait condensé démontées et polies pendant des heures qui firent office de réflecteurs ; on construisit avec ingéniosité un trépied pour la caméra, une tête panoramique, des tableaux électriques portatifs permettant de survolter la lumière du camp.

Pendant l'achèvement de ces préparatifs, nos quatre cinéastes élaboraient le scénario. Pour pouvoir filmer le camp sans monotonie sous tous ses aspects, chacun d'eux décida de camper devant la caméra un type déterminé de « prisonnier moyen » : un bricoleur, un cafard, un intellectuel et un sportif, dans leurs diverses occupations quotidiennes.

Restait le découpage. Les 500 plans qu'il comporte furent d'abord succinctement décrits sur un cahier ; et en regard de chaque numéro la scène fut dessinée.

Pour camoufler son travail de prises de vues, celui-ci se fit confectionner à l'atelier de menuiserie un étui en bois ayant l'aspect d'un gros dictionnaire ; un viseur « reflex » dissimulable et déplié, entièrement fabriqué au camp, fut adapté à ce boîtier pour permettre au cameraman de travailler plus aisément en « extérieurs », sa caméra-dictionnaire sous le bras. Au repos, l'appareil était camouflé dans le mur maçonné d'une baraque, la cachette étant protégée par un faux porte-manteau chargé de capotes et de vêtements ; quant à la précieuse pellicule, on la dissimulait dans des semelles de galoches dans lesquelles avaient été pratiquées des cavités.

Script-boy, relais de guet pour avertir les ci-



Cette danseuse de french-canon est un lieutenant de cavalerie.

néastes de l'arrivée des gadiens, tout était prêt. Et le travail proprement dit commença : *Sous le manteau* nous montre par le détail la vie quotidienne du camp, le pittoresque inlassable derrière les barbelés, les longues soirées sous la lampe, les représentations théâtrales, les fouilles des gadiens, la vie des Allemands du camp filmée à leur insu... Mais nous y voyons aussi de nombreuses scènes de la vie clandestine de l'Oflag : réception des informations par radio, escamotage des colis, fabrication des faux papiers d'identité, travail dans un souterrain destiné à des évasions : cette dernière séquence, sans doute la plus émouvante du film, a été tournée au prix de difficultés qu'il n'est pas besoin de souligner. Disons en passant que ce souterrain de 140 mètres de long battit, le 13 septembre 1943, le record des évasions pour les deux guerres 14-18 et 39-45 puisqu'il permit la fuite massive de 132 officiers. Le film s'achève par le rapatriement, tourné en mai 1945.

Lors de l'arrivée des troupes russes à Edelbach, les bobines de pellicule impressionnée furent confiées à un officier de liaison français de l'armée De Lattre, qui les fit parvenir en France. Les tribulations de *Sous le Manteau* n'étaient pas terminées pour autant... Le film partit pour Chicago, les U.S.A. possédant seuls les moyens techniques nécessaires pour transformer en 16 mm. ces bobines de 8. Il est certes infiniment regrettable que la mauvaise volonté de l'Office des changes ait retardé de deux ans le retour en France de *Sous le Manteau*... Mais pour ceux qui comprennent l'authentique valeur de ce document, son intérêt reste indiscutable.

Monique SENEZ.



Chaque soir, ces prisonniers français creusent le souterrain de l'évasion. La caméra les saisit en plein travail.

LE FILM

Une grande enquête de L'ECRAN FRANÇAIS menée par Y. ARGES

cette marchandise

V. — LES FORMES DE L'EXPLOITATION

LES CONDITIONS GENERALES.

L'EXPLOITATION, dans l'industrie cinématographique, correspond, si on veut, à la vente au détail de la marchandise-film. Cependant, il faut tenir compte, tout autant que de la nature particulière de cette marchandise, du lieu où elle est offerte au public : une salle de spectacle, spécialement aménagée pour la projection d'images sonores et parlantes, qui s'appelle cinéma. Le prix du billet vendu à l'entrée confie à la fois la location d'un fauteuil et la jouissance d'un programme dont le titre est affiché à l'extérieur ; de sorte que l'exploitation se définit doublement : relativement au film, lequel est loué pour une durée variable, moyennant un pourcentage, par le distributeur. Mais l'intérêt de l'un et de l'autre se confond : c'est qu'il y ait le plus grand nombre de billets vendus à chaque représentation.

Rappelons encore une fois qu'en France, contrairement aux Etats-Unis et à l'Angleterre, les exploitants sont pour la quasi totalité des propriétaires, indépendants de la distribution comme de la production. Leur autonomie les laisse en conséquence libres, du moins théoriquement, de choisir parmi la totalité des films disponibles sur le marché, et de constituer à leur guise les programmes qu'ils proposent à leur public.

En réalité, l'exploitation de cinéma connaît un certain nombre de règles limitatives. Les unes se sont instaurées librement, et découlent de contrats habituels entre distributeurs et directeurs de salles. Les autres sont des mesures de sauvegarde, prises sur l'initiative des syndicats ou d'un ministère, et qui visent essentiellement à maintenir la rentabilité de la production nationale.

Parmi les mesures de sauvegarde, la première a eu pour effet l'interdiction du double programme, c'est-à-dire la projection pendant une seule séance de deux films de long métrage ; cette pratique ne laissait pas de place au documentaire, mais surtout, l'intérêt du producteur exigeait que le pourcentage qui lui revient ne fut plus partagé en deux. Désormais les séances sont plus courtes : les actualités accompagnent le grand film (elles sont procurées par abonnement à l'une des sept firmes existantes et rémunérées à environ 3 % de la recette de la salle) ainsi qu'un ou deux courts métrages, documentaire et dessins animés. Ceux-là, dits films de complément, obtiennent aussi 3 % de la recette nette.

L'obligation de projeter quatre films français par trimestre, contrepartie de l'accord Blum-Byrnes, n'est pas limitative pour les films français. Cependant, nous avons vu qu'elle entraînait, pour les directeurs de salle, soucieux d'avoir de bons films français, de signer des contrats par lots, où rentraient aussi de mauvais films. Or, cette pratique de location est également utilisée par les firmes américaines, du moins leur choix qu'elles proposent est plus abondant ; aussi les directeurs de salle

se laissent-ils guider par des considérations moins patriotiques que commerciales ; et la restriction que leur impose le quota assure une marge bien moins que suffisante à l'exploitation du film français.

LES DIFFERENTES CATEGORIES D'EXPLOITATION

SAUF le double programme, et l'obligation de projeter au minimum quatre films français par trimestre, les exploitants de cinémas sont autorisés à adapter n'importe quelle formule d'exploitation jugée par eux comme la plus avantageuse, en considération de la ville, du quartier, du genre de public et de son assiduité habituelle, ainsi que des dimensions plus ou moins grandes de la salle.

Compte tenu de ces facteurs, les exploitants choisissent d'inscrire leur salle dans l'une des six catégories établies par le Centre national du Cinéma, à chacune desquelles correspond un barème de prix des places dont le minimum et le maximum sont légalement fixés, les prix intermédiaires le sont également, et correspondent aux différentes qualités des places.

En vérité, les salles de cinéma se distinguent bien davantage, dans leur fonction commerciale, par d'autres caractéristiques que les prix des places.

LES SALLES D'EXCLUSIVITE.

UN film qui paraît pour la première fois sur un écran, représente pour un public curieux d'inédit un attrait certain. Ce public est prêt à payer un prix plus élevé, pour la seule satisfaction du film dont parle la critique, dont les affiches publicitaires recouvrent tous les murs, et si ce film est étranger, d'entendre le dialogue dans sa version originale.

En considération de la nouveauté des films qu'ils projettent, les exploitants de ces salles signent avec les distributeurs des contrats spéciaux, qui réservent en même temps que leur intérêt, celui des partenaires. D'une part, en effet, le pourcentage versé au distributeur est le plus élevé, atteignant 40 % de la recette. D'autre part, l'exploitant fixe un minimum de recette au-dessous de laquelle, si le film n'obtient aucun succès, il a droit de résilier son contrat. Au contraire, ce contrat est prorogé, aussi longtemps que le programme attire le public, d'une période variée, comptée par tranches hebdomadaires. D'une manière générale, la projection dans ces salles est permanente, c'est-à-dire que le film y repasse quatre ou cinq fois par jour. En cas de gros succès, il peut rester dans la même salle pendant des mois. Si cette salle est petite, et surtout depuis la guerre, plusieurs sortent en même temps le même film.

Remarquons cependant, que ce mode d'exploitation n'est usité qu'à Paris. Les salles de province, en effet, ne trouvent plus assez de public quand elles ont affiché le même film pendant deux semaines.

C'est à Paris, encore, qu'on trouve des salles dites

de seconde exclusivité, où les films étrangers repassent en version originale, et où les uns et les autres continuent, parfois pendant plusieurs semaines, une carrière fructueuse.

« CIRCUIT GENERAL » ET SALLES DE QUARTIER.

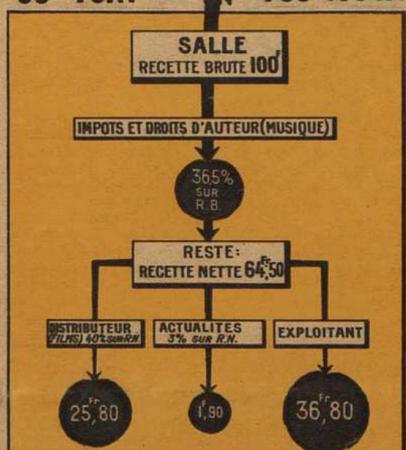
TANDIS que les salles dont nous venons de parler concluent le plus souvent les contrats pour un film unique et le gardent aussi longtemps qu'il amène du monde, toutes les autres changent de programme au bout d'une période fixe : une fois par semaine, deux, ou même trois fois, selon le chiffre de population de la localité. Les contrats avec le distributeur impliquent une série de programmes correspondant souvent à la production annuelle totale d'une firme productrice, américaine, quand ça n'est pas une série française de films plus ou moins récents. Les films à succès sont destinés aux périodes d'affluence ; telle ou telle saison, suivant les endroits, s'avérant plus favorables, et partout, aux semaines de fête ; les « navets » et les reprises sont réservés à la morte saison.

Le Circuit général qui comprend les salles de quartier à Paris et les salles de seconde importance en province, représente en fait la majorité du public. Comparée à l'exclusivité, la recette d'un film en circuit général est très variable : quelquefois, elle ne dépasse pas le double — c'est que le film a déjà fait une belle carrière en première vision. Mais elle peut atteindre le décuple, et même au-delà, c'est que le genre du film est tel qu'il rencontre un succès auprès du gros public, qui lui avait été refusé par l'élite.

BILAN D'UNE EXPLOITATION

ON observe que la rentabilité d'un cinéma est susceptible des plus grandes variations. Celles-ci correspondent généralement à la qualité du film qui est

OU VONT VOS 100 fr.



Sur 100 francs versés par le spectateur au guichet d'un cinéma, l'Etat prélève d'abord 36,5 %. La recette nette de 64 fr. 50 se répartit ensuite entre le distributeur, l'abonnement aux Actualités et l'exploitant qui, sur les 36 fr. 80 qui lui reviennent devra payer ses charges, l'amortissement du loyer de sa salle, son personnel, l'impôt sur le revenu, etc...

momentanément projeté, mais encore, ce n'est pas absolument le même cas selon les différentes catégories de salles.

Dans le cas des salles d'exclusivité, il est hors de doute que le public affluant de préférence vers telle salle, ne s'y rend pas par habitude, mais afin de voir un film choisi d'avance. Si le film est vraiment un bon film, sa vogue dépassera les effets d'une publicité dont les grands cinémas font usage intensément.

Dans les localités où il n'y a qu'un cinéma ou deux, l'habitude d'y aller fera qu'on laisse de côté le choix de tel ou tel programme. Il y a toujours un public d'habités, surtout les samedis et dimanches, où une égale affluence montre que le cinéma signifie un besoin, qui se contente même de satisfactions médiocres.

Nous nous bornerons ici à donner une seule série de chiffres, sur la base d'une recette hebdomadaire moyenne dans un cinéma parisien. Nous verrons, notamment, comment l'Etat en soustrait une fraction importante, avant que ne s'opère le partage des bénéfices entre l'exploitant et le distributeur.

SOIT UNE RECETTE HEBDOMADAIRE DE FRANCS	170.000
On prélève d'abord : 2 % environ de timbres	3.400
	166.600

puis : 1 % de taxe de transaction	
2 % de taxe locale,	
7 % de taxe à la production	
20 % de taxe sur les spectacles	
et un certain pourcentage variable de droits d'auteurs sur la musique de films,	
soit, en moyenne : 35 %	58.300

Reste une recette nette de	111.300
La part au distributeur étant de 40 % (grand film et complément de programme), il lui revient	44.520
L'abonnement aux Actualités : 3 %	3.340
RESTE A L'EXPLOITANT	63.440

C'est-à-dire moins du tiers de la recette brute.

Si l'on fait maintenant la liste des charges de l'exploitant — variables selon les catégories de chaque salle — le loyer, l'entretien du matériel, les impôts sur le revenu et la patente, les salaires du personnel payé au fixe (contrôleurs, caissière, projectionniste, femme de ménage, etc), la publicité, les pompiers, l'assurance, etc., on s'explique les récriminations des exploitants, qui voient, en effet, leur clientèle s'accroître depuis l'avant guerre, tandis que leurs bénéfices diminuent. La conséquence en est qu'ils ne peuvent entreprendre, comme il serait souvent souhaitable, la remise à neuf de leur salle.

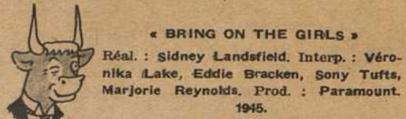
Sans doute, leur sort est-il moins menacé que celui des producteurs ; mais de ce fait, les propriétaires de salles ne sont pas enclins à prendre telle ou telle mesure d'encouragement à la production nationale pour autant qu'ils considèrent leur propre situation comme défavorable. Ils se bornent à reprocher à l'Etat, comme nous le ferons aussi, d'écraser par ses impôts, lesquels, total fait après y avoir ajouté ceux qui se paient ailleurs qu'aux guichets, se montent à plus de 40 % de la recette brute.

C'est un pourcentage visiblement excessif, qu'aucune autre industrie ne supporte. Et le cinéma français en est arrivé au point qu'il va en succomber.

(à suivre).

Les Films de la Semaine

L'OR ET LES FEMMES : Engagez-vous dans la marine hollywoodienne ! (Américain, v. o.)



« BRING ON THE GIRLS »

Réal. : Sidney Landsfeld. Interp. : Veronika Lake, Eddie Bracken, Sony Tufts, Marjorie Reynolds. Prod. : Paramount. 1945.

En dépit de la crise formidable qui attend au tournant, dit-on, les U.S.A., les girls de luxe et les milliardaires à transformations continuent à sortir à rangs serrés des studios de Hollywood. Dans *L'Or et les Femmes*, les pin-up girls n'attendent même pas la fin du générique pour prendre le film d'assaut. Quant au milliardaire de service, ou plus exactement au fils de milliardaire, il s'engage dans la marine autant pour fuir les fiancées vénales que par patriotisme. On remplirait d'ailleurs volontiers dans cette marine. Entre deux exercices rapidement expédiés, on s'y ballade en car sur les côtes de Californie et on prend ses quartiers dans un super-palace de Miami où les seaux et les balais des séances d'astiquage se muent en instruments chorégraphiques. De quoi rendre fous de jalousie Croqueboulle et Laguillaumette.

Pour meubler leurs soirées, les gars en cabot blanc disposent d'une boîte de nuit dont les attractions constituent une sorte de festival de la pin-up. On l'y admire dans son bain, allongée lascivement sur un divan, ou bien virevoltant de la cuisse entre des séries de volets qu, contrairement à l'usage, s'ouvrent pour combler nos yeux. Par bonheur, je n'avais pas emmené le Mino-

taure. Il en eût été violacé de concupiscence jusqu'au bout des cornes. D'autant plus que cette marine est en technicolor. Pour leur harmonie et leur discrétion, certains contrastes de nuances — remarque en passant — m'ont nettement rappelé la devanture du drogiste de ma rue. Fleuron subalterne de ce paradis de la jolie femme, Veronika Lake y circule avec des paquets de cigarettes et des boîtes d'allumettes. Notre fils à papa se laisse prendre à un charme qu'il croit désintéressé. Mais sous sa corbelle, la marchande de « Camels » cache l'âme d'une féroce dévoreuse de dollars. On lui attribuera néanmoins un peu de cœur à la fin, car il serait dangereusement « non américain » de noircir à l'excès la réputation de la pin-up.

Spécialiste de la comédie, Sydney Lanfield mène ce film indéniablement divertissant avec un métier sans chateur. Son découpage bat un peu de l'aile dans la dernière partie. Quelques gags visuels ou verbaux sont très drôles. Les épisodes de la feinte surdité particulièrement. Le milliardaire junior joue la naïveté sans appuyer, et son mentor met une obstination très comique à imposer sa présence dans les boudoirs. Un éblouissant danseur à claquettes et quelques attractions de music-hall d'une loufoquerie amusante agrémentent encore ce film très spécifiquement hollywoodien. J'ajouterai — et ce n'est pas le moins curieux — que les soucis actuels des Américains se font jour à travers ce filtre coloré. En effet, on y relève des allusions au pbls des impôts. Heureusement que M. Mayer ne figure pas parmi nos censeurs !

Raymond BARKAN.

UNE BELLE GARCE : Des « gens du voyage » à tarif réduit (Américain v. o.)



Scén. et dialg. : Charles Spaak, d'apr. Ch.-H. Hirsch. Réal. : Jacques Daroy. Interp. : Ginette Leclerc, Lucien Coedel, Jérôme Goulven, Annie Hémerly, Marc Valbel, Pierre Clarel. Images : Marcel Lucien. Son : Robert Biard. Décors : Claude Bouxin. Musique : Pierre Larieux. Prod. : Sté des Acteurs et Techniciens Associés. 1947.

Je serais bien étonné si Charles Spaak, à la suite des critiques qui ne manquent pas d'être adressées à ce film, s'attachait à défendre le scénario qu'il a tiré du roman de Charles-Henri Hirsch. Il n'aurait pas trop de tout son talent pour y parvenir. Un talent que n'a certes pas épuisé « Une belle garce ».

C'est l'histoire éternelle de la femme fatale — de celle que nous appelons maintenant « vamp » — et des ruines, physiques et morales, qu'elle sème tout le long de sa route. Ménage désumé, fiançailles rompues, accidents de toute sorte s'accroissent à plaisir. Mais rien d'original, d'inattendu, de véritablement émouvant ne s'y glisse. Et le départ, dans la nuit, de la dangereuse Raymonde, sans qu'aucun des hommes qui l'ont aimée ait un regard pour elle, semble sacrifier à la règle du « happy end », alors qu'il symbolise plutôt la veulerie et l'hypocrisie d'une société avachie dans sa triste et monotone omière.

Il y aurait eu, pour Jacques Daroy, une occasion de prouver sa maîtrise en nous faisant vivre dans l'ambiance du cirque. Mais, impressionné sans doute par le souvenir des « Gens du voyage » et ne disposant manifestement que de moyens restreints, il n'a pas su donner à ce sujet sans relief l'apparence de l'authenticité et la profondeur d'une étude.

Même Lucien Coedel, qui était parvenu à tant d'aissance et d'impressionnante simplicité, paraît aussi gêné par son personnage que par les brandebourgs de son dolman. Et les effets de jambes de Ginette Leclerc (qui reprend ici un rôle créé jadis par Gina Manès) ne suffisent pas, malgré tout, à moduler une heure et demie. Tirons un voile indulgent sur le reste de l'interprétation, non sans signaler cependant quelques belles attitudes des deux lions sanguinaires.

Jean NERY.



GINETTE LECLERC, « UNE BELLE GARCE », A SEDUIT LE DOMPTEUR COEDEL. RESULTAT : UNE BAGARRE.



« LES MAITRES DE LA PRAIRIE » : COUPLE AMOUREUX, SP. TRACY ET KAT. HEPBURN.

LE MAITRE DE LA PRAIRIE : Signé (hélas!) Kazan (Am. v. o.)



« THE SEA OF GRASS » Scén. : M. Roberts et J. Lawrence, d'apr. C. Richter. Réal. : Elia Kazan. Interp. : Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Robert Walker, Melvyn Douglas, Phyllis Thaxter, Edward Buchanan, Harry Carey, Ruth Nelson. Images : Harry Stradling. Musique : Herbert Stothart. Prod. : M. G. M. 1947.

Elia Kazan que Boomerang révèle au public français a été moins bien inspiré avec *Le Maître de la Prairie*. Non que le film soit de faible envergure : il groupe Katherine Hepburn, Spencer Tracy, Melvyn Douglas et Robert Walker, les quatre atouts de la M.G.M. Mais Hepburn a vieilli : elle incarne les siphes évanescents alors qu'on ne parvient déjà plus à compter ses rides ; Spencer Tracy joue invariablement les forts que rien ne trouble. Melvyn Douglas est à l'âge des rhumatismes et des tisanes au coin du feu. Seul reste Walker (Mr. Jennifer Jones), qui débutait brillamment il y a quatre ans. Il est jeune, sympathique et dénué de cabotinage.

Mais quatre vedettes ne font pas un film. Et la thèse du Maître de la Prairie est insoutenable. Sources : le folklore américain. Cadre : l'Ouest. Les éleveurs de bétail sont en litige avec les cultivateurs pour des raisons d'ordre agricole. Spencer Tracy, « le maître de la prairie », est du côté des éleveurs et refuse de laisser tondre l'herbe qui croît en abondance sur ses prés verts. Mais sa femme, Katherine Hepburn, opte pour les laboureurs et trompe donc son mari avec un avocat (Melvyn Douglas) avec qui elle se découvre des affinités idéologiques. Naît un bâtard (Robert Walker), que Spencer Tracy élève comme son propre fils après avoir chassé l'épouse adultère. Walker, enfant gâté, grandit et devient un « dur de dur » qui passe ses journées à jouer du pistolet et à poker. Au d'neurant, un très chic type. Il meurt discrètement au cours d'une bagarre. Spencer Tracy et Hepburn se réconcilient sur son cadavre ensanglanté. Gros plan : larmes de joie et de glycéline sur les joues ridées de l'épouse repentie. Fin.

Réalisation inadéquate : dans tous ses films, Kazan procède par cadrages stylisés, qui contrastaient agréablement avec la brutalité du sujet dans Boomerang ; mais, ici, ils ne font qu'accroître la médiocrité originelle du scénario. Kazan semble ébloui en extérieurs, par le soleil et les « wide open spaces » chers aux cow-boys yankees. Sa caméra statique enregistre péniblement galopades et courses en diligence. Et son style lent, fouillé, compassé, s'adapte mal à un film qui eût requis rythme enfiévré, bagarres brutales et travellings nombreux. Rien ne convainc vraiment dans cette œuvre empreinte de bonne volonté. Les dialogues banals et plats édulcorent un scénario qui se voulait audacieux (l'enfant adultérin, le fait qu'une Américaine trompe officiellement son mari à l'écran, etc.).

La photo est quelconque. La grande erreur des scénaristes consiste, à mon avis, dans leur choix des caractères. Aucun des personnages (si ce n'est, vers la fin et trop brièvement, Walker) ne communique en soi, les femmes réproveront instinctivement l'attitude de Katherine Hepburn, et seul Walker, type standard du héros sympathique, pouvait opérer le miracle et « accrocher », mais il meurt trop vite, laissant le spectateur moyen désappointé et déçu.

Au demeurant, un film étriqué, mélodramatique et beaucoup trop long

G. DABAT.



« ALOMA, PRINCESSE DES ILES » : DOROTHY LAMOUR ET PHILIP REED.

L'ÉVADÉE : Que Michèle Morgan nous revienne... (Américain, vers. or.)



« THE CHASE » Réal. : Arthur Ripley. Interp. : Michèle Morgan, Peter Lorre, Robert Cummings, Jack Holt. Prod. : Artistes Associés. 1946.

On nous avait bien dit que, dans ses films américains, ce n'était plus NOTRE Michèle Morgan mais une double éduquée n'ayant guère de commun avec elle que le nom. Tout de même, je ne pensais pas que la métamorphose fût si totale. Physiquement même, ce n'est plus elle. Maquillage, coiffure, toilettes (et Dieu sait quelles toilettes !) lumière et photographie semblent avoir été concertés pour créer un nouveau personnage sans rapports avec le précédent.

Vidée de toute personnalité, euphémisme de l'autre, cette nouvelle Michèle Morgan se promène tristement dans une histoire sans consistance parmi des comparses sans relief.

Elle s'appelle Lorna Roman. Elle est l'épouse malheureuse d'un homme dont on ne sait rien sinon qu'il est ivre à des activités mystérieuses, crapuleuses et fructueuses, et qu'il a engagé comme chauffeur un



« L'ÉVADÉE » : MICHELE MORGAN « PLATINISÉE » ET ROBERT CUMMINGS.

ALOMA, PRINCESSE DES ILES : ...Et un volcan, un !.. (Am., v. o.)

« ALOMA OF THE SOUTH SEAS » Scén. : F. Butcher, S. Owen et L. Hayward. Réal. : Alfred Santell. Interp. : Dorothy Lamour, Jon Hall, Lynne Overman, Philippe Reed. Prod. : Paramount ; en technicolor. 1941.

Il faut d'abord que je fasse amende honorable. Après tant de Loona, de sauvagesse, de Hula, de filles de la brousse et autres ornières de grande série, je me préparais à détester Aloma, la petite dernière, sans aucun plaisir. Je dois même avouer — mea culpa — que j'avais déjà trouvé la formule que j'inscrirais en tête de ces lignes : « Le Jeu de Lamour et du bacar ». Eh bien, non ! Je n'ai pas passé une mauvaise soirée. Non pas qu'Aloma ne soit pas strictement ce qu'on pouvait en attendre, mais il en est des films de Dorothy Lamour comme de cette

« ... unique incomprise » Qui fait vomir et qui grise... Et qui tue. A la fin, on s'y habitue.

Jean THEVENOT.

LA REINE MORTE : Film d'art et Comédie-Française (Portugais, v. o.)



« INES DE CASTRO » Scén. et dial. : A. Pesquera et de Barros. Réal. : Leito de Barros. Interp. : Antonio Vilar, Alicia Palacios, Dolores Pradeira, Gregori Borlogui. Images : Enrique Buerner. Musique : Mollada. Prod. : Laro S. A. 1945.

La mémoire tend des pièges au critique. On trouve dans ce film portugais le souvenir de la séquence du spectacle au château des Visiteurs du soir, une ou deux fresques d'une grandeur picturale et d'un bon mouvement qui font penser à « Ivan le Terrible » et un grimace et un jeu des acteurs qui rappellent l'« Assassinat du duc de Guise », une inspiration historique analogue ici à celle de Montherlant, et qui balance ailleurs entre Shakespeare et le Grand-Guignol (l'émotion posthume du cadavre d'Inès de Castro assailli, un mouvement d'appareil sur le bû qui lève sinéce), un mouvement d'appareil sur le bû qui lève sinéce, un mouvement d'appareil sur le bû qui lève sinéce, c'est alors au film d'art que l'on rêve. Pourtant, le film a le mérite d'un ton intérieur qui n'est qu'à lui et d'une évidente homogénéité.

Et quand on s'y est habitué, cela devient même assez drôle. Il ne faut pas trop se demander si les auteurs du film ont fait de l'humour volontairement ou non. Mais ils sont loin et rien n'empêche, au fond, de leur accorder le préjugé favorable. Quoi qu'il en soit, à égale distance du dessin animé, du burlesque à la Bob Hope, et du Laurel et Hardy, ils obtiennent un résultat comique certain.

De plus, pour Aloma, il y a un « clou » qui vaut le déplacement : c'est l'éruption du volcan. Ça, c'est du grand sport, du technicolor de première classe. Il fume, ce volcan, comme une cheminée de chez Ford. Il roule comme une super-forteresse volante ; à base de lae comme les administrateurs de miss Lamour savent des ronds de chapeau et du haut de son sommet en feu, quarante techniciens d'Hollywood vous contemplant.

Du nanan, on vous dit.

Pour le reste — le côté « sentimental », si l'on ose dire — cela se résume — comme prévu — à peu près ainsi, en langage « petit-tahitien » : Palmiers, soleil, flots bleus, plongeon, je t'aime, tu m'aimes, ils ne nous aiment pas, hou la ! La ! Pan, pan, boom, boom, le vilain méchant est mort, re-je t'aime, re-tu m'aimes, re-flots-bleus, ukuléle, point d'orgue. Rideau.

Henri ROCHON.

Cette tragédie historique tend à la beauté et à la grandeur. Il faut lui rendre ce juste hommage qu'elle y accède assez souvent d'un point de vue d'esthétique formelle, il faut en louer plusieurs points pour : les costumes, la décoration, la photographie de beaux visages. Dramatiquement, elle est encore assez réussie, grâce à un bon découpage qui sait alterner la période courte et la période longue, l'exposé verbal et le montage rapide et symbolique ; grâce également aux scènes habilement entrecroisées (voyez à cet égard la séquence du meurtre d'Inès de Castro).

Mais le film est gâché par la théâtralité indéfendable des comédiens ; par une musique trop éloquemment significative ; par l'imagerie qui ne saute aucun humour ; par l'emprunt, déjà signalé, et fort ostensible, aux « Visiteurs du soir » ; par les maquettes qui s'inscrivent mal dans la vérité des pierres féodales ; enfin, par une absence générale de réalité sensible.

Je n'entends pas le portugais, mais je regrette de dire que les sous-titres sont émaillés de grossières fautes d'orthographe.

Jean QUEVAL.

Pour sauvegarder son indépendance
L'ÉCRAN français N'ACCEPTE AUCUNE
publicité cinématographique

LE MINOTAURE vous conseille...

La Bataille de l'eau lourde (Un fait d'armes authentique, Fr. Nor.). — Monsieur Verdoux (Charlie Chaplin, Am.). — Paris 1900 (Le document d'une époque, Fr.). — Les plus belles années de notre vie (Le drame des démobilisés américains, Am.). — Les Raisins de la colère (Une grande fresque sociale, Am.).

Allez voir...

Antoine et Antoinette (Le petit peuple de Paris, Fr.). — Le Café du Cadran (Un bistrot de Paris, Fr.). — La Dame de Shanghai (Orson Welles, Am.). — Dumbo (Walt Disney, Am.). — Les Grandes Espérances (Dickens vu par David Lean, Ang.). — Maria Candelaria (Dolores del Rio, Mex.). — Les Maudits (Dans un sous-marin nazi, Fr.). — Monsieur Vincent (Pierre Fresnay, Fr.). — The Overlanders (A travers l'Australie, Ang.). — Quai des Orfèvres (Policier, Fr.). — Quatre Pas dans les nuages (Une humanité souriante, Hol.). — Les Frères Bouquignan (Madeleine Robinson, pathétique, Fr.). — L'Idole (La boxe, Fr.).

Pour passer le temps...

L'Affaire Macomber (Un drame dans la jungle, Am.). — L'Arche de Noé (Burlesque intellectuel, Fr.). — Danger de mort (Le drame d'un pharmacien, Fr.). — La Ferme du pendu (Drame poysan, Fr.). — Le Grand Sommeil (Policier et abracadabrante, Am.). — Hallzapoppin (Au pays de l'absurde, Am.). — Mort ou viv (Max Régier, Fr.). — Une nuit à Casablanca (Les Max Brothers, Am.). — La Vie passionnée des sœurs Brontë (Biographies romancées, Am.).

Et si vous ne les avez pas vus...

Le Dictateur (Charlie Chaplin, Am.). — Fric-Frac (Une leçon d'argot, Fr.). — La Ruée vers l'or (Charlie Chaplin, Am.).

Pour Paris et la banlieue parisienne, consulter les programmes dans notre supplément gratuit.



LE FILM PORTUGAIS : ANTONIO VILAR ET « LA REINE MORTE » : ALICIAS PALACIOS.

Les 6 teintes les plus jolies pour les cils



Pourquoi en colorant vos cils, le cosmétique Ricil's illumine votre visage.

Vous pouvez doubler la beauté de votre visage en brossant vos cils avec l'une des 6 teintes enchantées de Ricil's, le seul cosmétique préparé avec les nouveaux colorants révélateurs. Aussitôt vos yeux s'éclairent et resplendent... yeux noir-jais ou noir-velours, marron ou noisette, bleu-perle ou violette, gris-de-lin ou gris-menthe, vert-til, jade ou pers. Vos cils paraissent plus longs et brillent d'un éclat soyeux et sombre qui, en agrandissant vos yeux, donne au regard une profondeur d'expression inoubliable. Exigez le véritable cosmétique Ricil's, le seul à l'huile de ricin qui allonge les cils. Pour faire pousser vos cils pendant la nuit, employez la Crème Ricil's également à l'huile de ricin.



Cosmétique Ricil's

TOUT POUR LA BEAUTÉ DES YEUX Avec le cosmétique Ricil's, employez le Crayon Ricil's pour souligner l'arc des sourcils, et le Fard Ricil's pour les paupières, dont les teintes multiples s'adaptent à chaque type de femme et chaque couleur d'yeux.

Cinéma

Le Carnet du Club-Trotter

★ J'AI TROIS FILS, tous trois étudiants dans trois grandes écoles différentes, ce qui m'a donné l'idée de m'appuyer sur la jeunesse... Mme Teston, secrétaire générale du C. C. Toulonnais (1), nous écrit. Le club était fondé en mars 1947 et, faute d'une prospection suffisante dans les milieux intéressés, cessait d'exister dès les dernières vacances. C'est alors qu'on fit appel à Mme Teston, et à juste titre puisque, autrefois, elle s'était occupée, au côté de Léger, de la Tribune libre du cinéma, de glorieuse mémoire.

Mme Teston prend donc en main le sort du club, essaye d'y intéresser les jeunes, y parvient au point que, aujourd'hui, elle a la joie d'avoir le concours officiel de tous les établissements d'enseignement secondaire et technique.

COMMENT S'ORGANISE ce recrutement à l'intérieur des grandes écoles ? Il nous apparaît si judicieusement établi en fonction du but poursuivi qu'il pourrait servir de modèle dans d'autres villes universitaires. Mais laissons Mme Teston nous l'expliquer elle-même : « Nous sommes en liaison, pour chacune des écoles, avec un professeur désigné par le directeur, qui s'intéresse aux questions cinématographiques, et est notre représentant direct dans l'école. Il désigne lui-même un élève-délégué auprès de ses camarades, qu'il informe des séances et qui recueille les adhésions. Tous ces délégués des écoles forment un bureau des jeunes, fonctionnant à côté de notre bureau et qui a voix consultative pour toutes les questions concernant le club. » Notre correspondant termine par un mot à l'égard de la salle où ont lieu les séances, et qui se montrent compréhensifs et sympathiques à l'égard du C. C. Ce qui ne fait qu'ajouter au palmier, déjà long, des exploits de cinéma dans leur attitude vis-à-vis des clubs.

EN AFRIQUE DU NORD ★ SAVIEZ-VOUS qu'il existait deux ciné-clubs à Alger qui fonctionnent tous deux parfaitement, et détail à signaler, s'entendent assez bien pour échanger confidences et adhésions ? Ce sont le Ciné-Club d'Alger et le Ciné-Club Etudiant. Ils mènent ensemble et avec succès, depuis plus d'un an, un combat actif pour développer le goût du bon cinéma.

Mais le mouvement a déjà gagné l'Algérie, Constantine a maintenant son ciné-club dont les animateurs sont deux professeurs agrégés du lycée d'Annaba : MM. G. Gérard et A. Robinet et dont la création a été appuyée par la plupart des associations de la ville et tout particulièrement par le Tourisme et Travail et Culture. L'originalité du ciné-club constantinois, que beaucoup de ciné-clubs métropolitains lui envieraient, c'est sa bonne entente avec les salles commerciales locales. Ainsi, à l'occasion du passage des Portes de la nuit, le ciné-

(1) C. C. Toulonnais : 11, rue du D^r-Longchamp, Toulon.

Le stage de l'I.D.H.E.C. à Alger

Le mouvement des ciné-clubs a trouvé en Algérie l'appui et l'aide des mouvements de jeunesse et de la culture populaire, qui a demandé, cette année encore, à l'I.D.H.E.C., d'organiser à Alger un stage de culture cinématographique. Durant cinq jours (du 25 au 30 décembre), Jean Lods, directeur adjoint de l'I.D.H.E.C., Jacques Tournier et notre collaborateur André Bazin, sembleront abondamment la bonne parole sur un auditoire fervent et attentif. Les exposés ne furent pas toujours ex cathedra. Outre les démonstrations de commentaires de films pratiquées par André Bazin, Jean Lods dirigea un simulateur de tournage de film qui obtint le plus grand succès. L'humour habituel à l'auteur du Portrait de Maillol suppléant quand il se faisait au matériel manquant.

LES CINÉ-CLUBS à travers la France

- JEUDI 4 MARS**
Hélières : Enfance de Gorki. — Saint-Hilaire (Sanatorium) : Le Chapeau de paille d'Italie. — Tours (Gallia) : Espoir. — Meaux : dessins animés.
- VENDREDI 5 MARS**
Reims (Familia) : Testament du docteur Mabuse.
- SAMEDI 6 MARS**
Saint-Etienne (Normandie) : La Belle Equipe. — Perpignan (deux salles) : Espoir. — Boulogne-sur-Mer : Festival René Clair.
- DIMANCHE 7 MARS**
Toulon (Mirabeau) : La Chevauchée fantastique.
- LUNDI 8 MARS**
Epernay (Palace) : La Passion de Jeanne d'Arc. — Vesoul (Rex) : Sous les toits de Paris. — Pontarlier (Olympia) : Pension Mimosa. — Poitiers (Pax) : La Citadelle. — Epinal (Majestic) : L'Ombre d'un doute. — Béziers : Symphonie des brigands. — Coutances : My man Godfrey.
- MARDI 9 MARS**
Dijon (Alhambra) : La Ville Dorée. Chartres (Excelsior) : Fygmahon. — Marseille : Vampyr (le Vampire). — Ecran Nantais (Celtic) : Extase. — Le Cateau : Le Million. — Valence (Provence) : Potemkine, Train mongol.

Obsession. L'étrange ours. Magnifique Anderson, Good bye Mr Chips, A nous la Liberté, etc. Il arrive même que les ciné-clubs algérois soient plus favorisés que ceux de Paris. C'est ainsi que André Bazin présentant à Alger La règle du Jeu eut la surprise de voir une copie intégrale en parfait état, alors qu'on ne distribue plus en France qu'une version absolument mutilée, même en ciné-clubs.

La solution à ces problèmes de programmation ne peut venir que de la métropole mais les frais d'envoi de copies sont si élevés qu'on ne peut envisager que dans le cadre d'une fédération de ciné-clubs nord-africains étendant son réseau de Casablanca à Tunis et pouvant alors recevoir un secours vraiment efficace de la fédération française. L'organisation de cette fédération est du reste en très bonne voie.

Mais les ciné-clubs algérois souhaitent aussi de voir mettre à leur disposition les films intéressants retenus jusqu'à présent dans les block-haus des « Domaines » sans qu'un inventaire sérieux en ait été fait.

FILMEAS FOGG
LES AMIS DE L'ART
22, rue de la Paix, PARIS
L'ART ET LA GUERRE
Jeudi 11 mars, à 18 heures
Salle LUX, 76, rue de Rennes
Films inédits : Italiens - Polonais - Tchèques - Anglais.

LES C.C. ET LA DÉFENSE DU CINÉMA FRANÇAIS

Nous enregistrons de tous côtés la volonté unanime des spectateurs français pour défendre « leur » cinéma. Les C. C., pour leur part, ont répondu à l'appel de Claude Autant-Lara et se groupent en comités locaux. A Paris, en banlieue, en province, partout, les clubs « noyaient » la protestation de leurs adhérents. Action constructive s'il en est qui, jointe à celle de l'ensemble du public, pourra seule faire aboutir les légitimes revendications du cinéma français.

Lumière chez Richelieu

CENT ans de cinéma vont avoir accès à la Sorbonne (amphithéâtre Richelieu), où la Cinémathèque française organise, à partir du 2 mars, à 20 h. 45, des cours d'histoire du cinéma (1832-1930). En voici le programme :
MARDI 2 MARS. — Séance solennelle d'inauguration. Présentation de Jean Grémillon, président de la Cinémathèque française : « L'Invention du Cinéma ». Projection du film de Roger Leenhardt : « Naissance du Cinéma ».
VENDREDI 5 MARS. — Les Pionniers du Cinéma (1897-1909).
VENDREDI 12 MARS. — Film d'art et film d'aventure (1908-1916).
VENDREDI 19 MARS. — La Révolution américaine (1912-1920).
VENDREDI 9 AVRIL. — L'École comique de Max Linder à Charlie Chaplin (1914-1929).
VENDREDI 16 AVRIL. — Le Cinéma scandinave (1914-1924).
VENDREDI 23 AVRIL. — Le Cinéma expressionniste (1918-1928).
VENDREDI 30 AVRIL. — L'Avant-garde française (1918-1926).
VENDREDI 7 MAI. — Le Cinéma soviétique (1918-1930).
VENDREDI 14 MAI. — Hollywood et la fin de l'art muet.

Les cours seront assurés par Georges Charensol, Léon Moussinac et Georges Sadoul, et illustrés de projections. Ils seront réservés aux porteurs de la carte d'élève (de 50 à 275 fr.), qui est délivrée à la Sorbonne, au Comité parisien des Etudiants, 15, rue Soufflot, à la Ligue de l'Enseignement, 3, rue Récamier, à l'I.D.H.E.C., 6, rue de Penthièvre, et à la Cinémathèque française, 7, avenue de Messine.

LES LETTRES françaises

L'hebdomadaire de qualité
Les meilleurs humoristes
Les meilleurs écrivains
Alternativement, chaque semaine,
La Page scientifique
avec la collaboration de
Jean ROSTAND
La « Page des Grands Procès »
sous la direction de
M^r Maurice GARÇON
Administration-Rédaction :
27, rue de la Michodière, PARIS (2^e).

LIBRAIRIE LE MINOTAURE

CINÉMA ARTS - LETTRES
2, RUE DES BEAUX-ARTS
PARIS (VI^e) - ODEON 73-02
Réductions aux cinéastes et aux membres des Ciné-clubs.

Prête-moi ta plume

CRITIQUES ET SUGGESTIONS (III)

Nicole, de Brest, ne m'envie pas : Permettez-moi de penser, m'écrit-elle, que vous avez un métier dont je ne voudrais pas. Ça doit être épuisant de lire ainsi des monceaux de lettres de gens qu'on n'a jamais vus et qui ne doivent pas être toujours très intéressants...

Epuisant, je ne dis pas non ; mais bougrement passionnant ! Ne sentez-vous pas tout l'intérêt que je peux prendre, justement, à l'extraordinaire diversité de ces lettres et le plaisir que je trouve parfois à essayer — en tenant compte de l'orthographe, de l'écriture, des idées exprimées et de la façon dont elles le sont — de m'imaginer tel correspondant qu'effectivement je n'ai jamais vu ? J'ai en main votre dernière missive, charmante amie : je ne suis ni graphiste, ni mage — rassurez-vous — et je n'entreprendrai certainement pas d'en augurer votre caractère ni d'en déduire votre horoscope ! Mais il me plaît, en relisant votre long, omica et confiant bavardage, de me représenter un peu ce que vous devez être — jeune, impulsive, cultivée — dans votre brune ville... Et je me sens tout ravi de partager bien des points de vue que votre communication enthousiasme m'ex prime : je comprends l'éblouissement que vous avez ressenti à voir Juvet pour la première fois. L'admirable maîtrise de ce comédien est indiscutablement saisissante : le seul reproche qu'on peut lui faire, c'est justement de se servir, parfois, avec excès d'habileté, de son autorité et de sa science de l'effet sur le public. Mais comment pourrait-on s'en rendre compte au premier contact, qui ne peut être qu'émerveillement ?

Le problème de l'adaptation des œuvres littéraires à l'écran me vaut un assez abondant courrier : Charles Blondot, de Marseille, me suggère même d'en faire l'objet d'une consultation auprès de mes lecteurs. Je ne dis pas non ; mais avant de me lancer dans une nouvelle enquête, j'aimerais rattraper un peu le retard que « pendre la réalité ou... » m'a fait prendre. Je me contenterai donc, pour l'instant, de citer la conclusion de mon correspondant marseillais : Vous avez pu constater comme moi que les meilleures œuvres du cinéma sont celles qui ont été écrites spécialement pour le cinéma (voir Becker et Carné). En ce moment, les cinéastes sont rongés par le virus de l'adaptation. Attention ! C'est un danger. Qu'ils y prennent garde...

PETIT COURRIER

♦ M. Boutin, Argenteuil. — Je n'ai aucun renseignement sur le film *L'Assassin* est parti de vous. D'ailleurs, je suis persuadé qu'il n'a aucun intérêt. Les Chevaliers de la Fiemme : vers 1933.
♦ Oïchoise optimiste. — André Clément ne tourne pas actuellement. J'ignore ce que sont devenus Roger Duchesne et Gérard Landry. Si vous désirez leur écrire nous sommes à votre disposition pour faire parvenir vos lettres. Gérard Philippe n'est pas marié. Tout à fait d'accord avec vous : Jadore Le Diable au Corps.
♦ A. Thérèse X. — Je regrette infiniment mais il m'est impossible de vous communiquer les adresses de ces metteurs en scène. Ecrivez-leur. Nous transmettrons.
♦ P. Malouber, Rennes. — Lorsque l'on double un film, on enregistre à nouveau la musique. Et bien souvent, on change quelque peu la musique... Merci pour vos compliments.
♦ Jacky et Celso, Montfavet. — Le meilleur metteur en scène français actuellement ? Il y en a beaucoup d'excellents.

vous savez... René Clair, l'auteur de *Sténoc* est d'or, Marcel Carné du *Jour et de la Nuit*, de *Visiteurs du Soir*, H.G. Clouzot, du *Corbeau*, Robert Bresson des *Dames du Bois de Boulogne*, Julien Duvivier, de *Pépé-le-Moko*, Jacques Becker d'Antoine et Antoinette, etc... Ou bien Jean Renoir, actuellement en Amérique, l'auteur de *La Règle du Jeu*, etc...
♦ E. Negoianu, Timisoara. — Nous ne communiquons pas l'adresse des acteurs. Ecrivez, nous transmettrons.
♦ Violette X., Paris. — Envoyez-moi votre adresse. J'ai une photo de Nelson Eddy à votre disposition. Ecrivez directement à Aimé Simon Girard par notre intermédiaire.
♦ Lettres transmises : *Huguette Dufrenoy*, Paris, R. X., *Constance A. T. Brest*.
♦ X., Sud-Ouest. L'auteur du scénario et des dialogues d'*Entrée des Artistes* est Henri Jeanson. *Plongée à l'aube* : Anthony Asquith. Je n'ai pas vu *Les Malbrans* de Sacha Guitry. J'admire beaucoup *Le Corbeau* sur le plan artistique, ce film est assez discuté sur le plan moral. *Le Bossu* est un médiocre film d'aventure. *Le Carrefour des Enfants perdus* n'est vraiment pas génial. Intéressé. Quant aux *Bijoux du Paradis*, il y aurait beaucoup à dire au sujet de ce chef-d'œuvre, mais je vous avoue que je ne dispose pas d'une place assez grande pour vous dire ici tout ce que j'en pense. Nous préparons une table des matières.
♦ Fernand C., Coutances. — Contrairement à l'ensemble de la critique, j'aime énormément *Les Portes de la Nuit*. Mais je ne suis pas de votre avis au sujet de la technique de Marcel Carné. La valse des *Portes de la Nuit* est éditée comme toutes les chansons de Prévert et Kosma, par Choudens, 95, rue du Faubourg-St-Honoré. Pas d'avis sur *Brasseur*.
♦ K. de Bernard (Haute-Garonne). — Mille regrets. Il m'est impossible de vous communiquer ces adresses. Ecrivez. Nous transmettrons.
♦ J. Chatain, Saint-Etienne. — Producteur du film *Altitude 3.200* : Transcontinental, 36, avenue Hoche, Paris.
♦ Georges Soligny, 6, rue Jules-Renard, Neuvers, serait vendeur de la collection de *L'Ecran*, du numéro 1 au 132 inclus, dont les années 1945 et 1946 relies.
♦ Pierre Delavert, 23, cours de Luze, Bordeaux, cherche les numéros 3, 9, 9 et 10 de *L'Ecran*. Il possède en double les numéros 121, 122, 130 et 133. Bien sûr, *Marie-Marine* est un film de ciné-club ; il est passionnant par la manière dont il est conté. Ces quatre films font partie d'une collection de films de la collection de John Ford ; mais c'est un bon film tout de même.



L'ami pierrot



Des Cheveux éclatants
SCHAMPOING MARGEL
En vente partout
très moussueux!

IL FAUT aligner votre taille de 4 à 8 cm la mode l'exige !
Barbara le réaliste
C'est par le tissage de matières nouvelles s'ajoutant à une coupe exclusive que la GAINÉ BARBARA peut obtenir le résultat que vous cherchez. Conque pour les redettes dont vous enviez la silhouette élégante à l'écran, son tissage et sa fermeture HOLLYWOOD la rendent invisible et amincissante. Demandez la brochure : « COMMENT AFFIRMER VOTRE TAILLE DE 4 à 8 CENTIMÈTRES » qui constitue, avec le catalogue et « LES SECRETS D'HOLLYWOOD », la documentation que toute femme élégante doit consulter.
« LA GAINÉ BARBARA », 27, rue Ballu - PARIS (9^e)
(Service 141) (Joindre 3 timbres pour frais.)
Ouvert tous les jours de 9 h. 30 à midi, 14 à 18 h.
Métro : Blanche ou Cligny

MARIAGES et correspondances

Les demandes d'insertion doivent être adressées à l'« Office de publicité de l'Ecran français », 142, rue Montmartre, Paris, accompagnées de leur montant : 120 francs la ligne de 34 lettres, chiffres, signes ou espaces, majorés de 3 % de taxes. Les réponses doivent être envoyées à la même adresse, sous double enveloppe cachetée, timbrée à 5 francs, avec le numéro de l'annonce au crayon.

MESSIEURS
Officier marine, 34 ans, célib., m. 75, ép. J. F. distinguée, sérieuse, en rapport. Ecr. M. ANDRE 55, rue de Rivoli, Paris.
Paris, J. H., 28, des. con. J. F., 20-24 a., campeuse, cult. p. sort. Mar. poss. Photo. N° 606
Se-offs aviat. A.O.F. des. corresp. marr. Ecr. Sgt Landet R., Meyer J., Le Gallit. N° 569
PARIS J. H. étudiants 26 a. des. conn. J. F. libres soirées 6-7 mars, p. fêter anniversaire. Autres soirées p. vues des fin mars. N° 610.

Demande de marraines
Deux militaires en occupation en Allemagne seraient heureux de correspondre avec marraines 18-20 ans.
Ecrire à Caporal Faucher Roger, B.P.M., S.P. 74731 T.O.A.

L'ECRAN français PARU CLANDESTINEMENT JUSQU'AU 15 AOUT 1944
Rédacteurs en chef : Jean VIDAL & Jean-Pierre BARROT
REDACTION-ADMINISTRATION : 100, rue REAUMUR, Paris (2^e)
GUT. 80-80. TUR. 54-40.
PUBLICITE : 142, rue Montmartre, PARIS (2^e). GUT. 73-40 (3 lignes)
★ DU CINEMA n'accepte aucune publicité cinématographique

ABONNEMENTS
FRANCE ET COLONIES
Six mois... 475 fr.
Un an... 900 fr.
ETRANGER
Un an... 1.110 fr.

Pour tout changement d'adresse, prière de joindre l'ancienne bande et la somme de 20 francs.
Compte C.P. Paris : 5067-78
Les abonnements partent du 1^{er} et du 15 de chaque mois.
Les Directeurs-gérants : Jean VIDAL et René BLECH



LA SILHOUETTE DE CHARLES DE FOUCAULD SE DÉCOUPE SUR LES PAYSAGES MAROCAINS.

A PRES son accident d'automobile qui l'a contraint à une pause de plusieurs semaines, Léon Poirier vient de reprendre la mise en scène de *La Route inconnue*. On tourne de nouveau dans les paysages esquissés par le dessin ou l'écriture de Charles de Foucauld lors de sa première reconnaissance du Maroc en 1883-1884.

— Je tourne un film lorsque j'ai une idée marocaine à exprimer, dit volontiers Léon Poirier ; il a préparé son film pendant trois ans, s'aide du conseiller marocain Si Hamed Ben Hani, et s'est assuré le concours des autorités françaises et chérifiennes, ainsi que de communautés israélites du Rif, du Tadla, du Dadès, du Draa et de la région saharienne, de façon à garantir l'authenticité documentaire inséparable du roman d'aventures vécu par Charles de Foucauld.

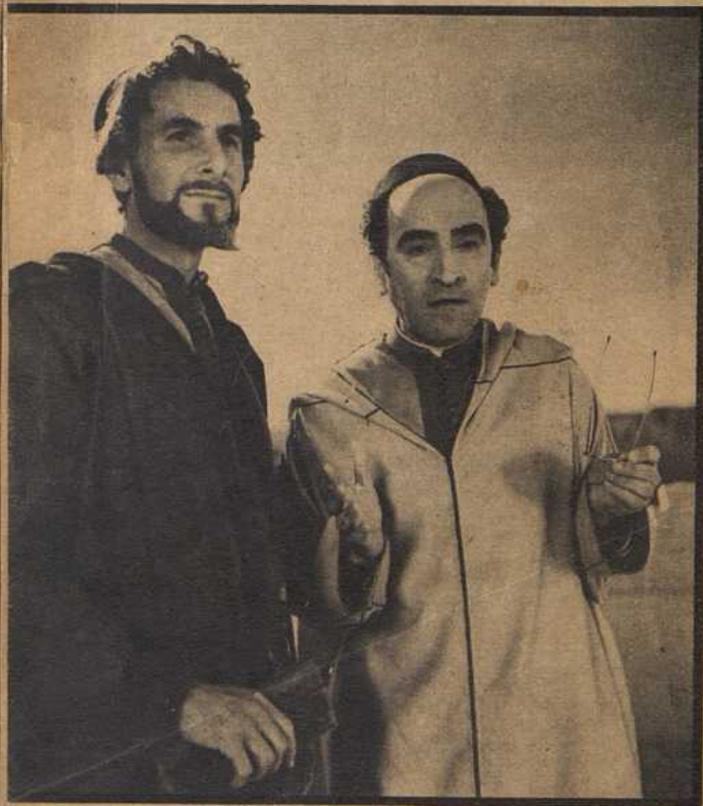
Car *La Route inconnue* ne se propose de retracer que les débuts de sa carrière d'officier lorsqu'il demanda en 1881 à rejoindre son régiment dans le Sud-Oranais où venait d'éclater l'insurrection de Bou-Amara. Charles de Foucauld avait alors vingt-quatre ans, et sa vocation ne parlait encore qu'obscurément : le Maroc l'attirait. L'insurrection terminée, il prépara un grand voyage vers une aventure pleine de dangers et d'émerveillements, c'était *La Route inconnue*. Il choisit un déguisement qui lui permettrait de pénétrer dans des villages où nul Européen ne l'avait précédé, et de converser avec les populations indigènes. Vêtu du costume israélite, il prit l'identité du rabbin Joseph Aleman et apprit l'hébreu. Il entreprit son voyage en compagnie de l'authentique rabbin Mardochee.

Ce voyage recommence aujourd'hui avec Robert Darène dans le rôle de Charles de Foucauld. Il ne durera que les quatre mois nécessaires à la réalisation du film entièrement tourné en extérieurs. C'est un israélite surnommé par Poirier Ben Souhira (Fils de l'image) qui joua le rôle de Mardochee.

Nous verrons donc les incidents de voyage des deux compagnons, les alertes, les nuits à la belle étoile, l'hospitalité juive ou musulmane telle qu'on la leur offrit dans des circonstances souvent dramatiques, telles que les raconta l'explorateur dans son journal de route.

Francla ROLL.

Charles de Foucauld recommence son voyage sur la "Route Inconnue"



ROBERT DARENE INCARNE LE HÉROS LE GENDARME DE L'AVENTURE. À SES CÔTES, LUCAS GRIDOUX.

DE FOUCAULD ET SON GUIDE MARDOCHEE (JOUÉ PAR BEN SOUHIRA) QUITTENT LA VILLE DE FEZ POUR COURIR LE DESERT...



L'ÉCRAN français
Paris-Cinéma

IMPRIMÉ EN FRANCE

N. M. P. P.

Imp. Paul Dupont, Montrouge - 1820