

PhotoCine

No 6 juin-juillet 1927

revue mensuelle

technique et littéraire

analyse, critique, documentation

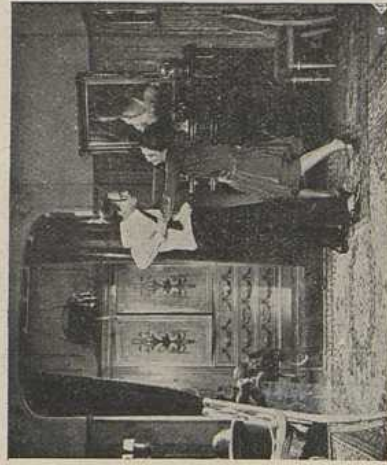


lillian gish dans
la lettre rouge
production gaumont-métro-goldwyn.

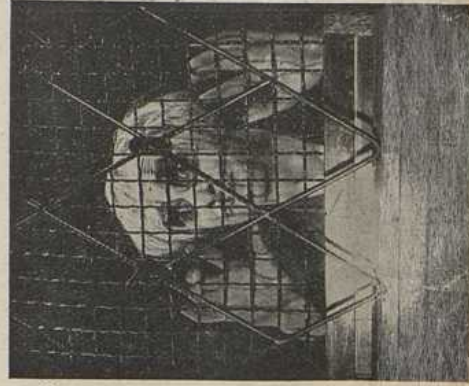
Variétés



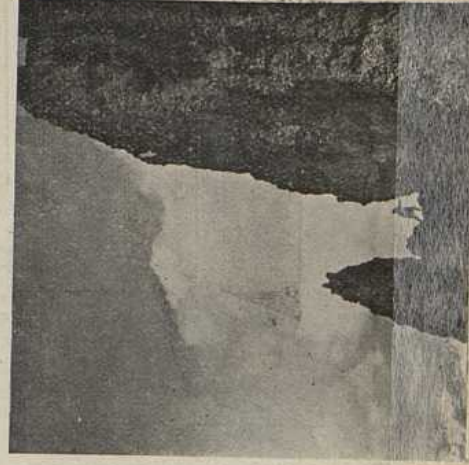
Les Frères Schellenberg



Les Frères Schellenberg



Le Braconnier



Jalousie



En 1926

L'ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE
EUROPÉENNE

VOUS A PRÉSENTÉ

VARIÉTÉS

LES

FRÈRES SCHELLENBERG

JALOUSIE

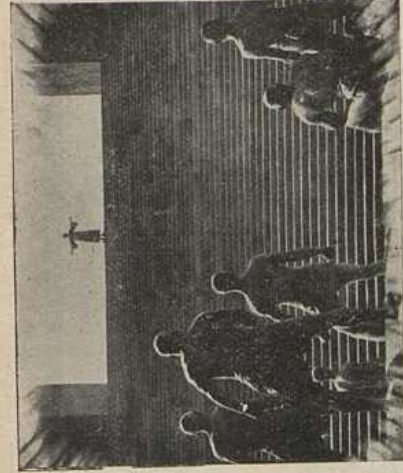
et

LE BRACONNIER

4 SUCCÈS

interprétés par les plus grandes vedettes

Métropolis



La Montagne sacrée



Sylvia, Princesse Csardas



En 1927

L'ALLIANCE CINÉMATOGRAPHIQUE
EUROPÉENNE

VOUS OFFRE

La Montagne Sacrée

Métropolis

La Chaste Suzanne

Choisissez, Monsieur

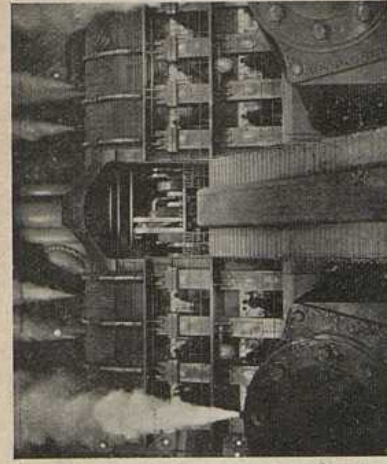
Sylvia, Princesse Csardas

5 PRODUCTIONS

REMARQUABLES

Elle vous réserve encore
des films excellents

Métropolis



Choisissez, Monsieur



La chaste Suzanne



Un Chef-d'Œuvre d'Humour

UNE FORMULE
CINÉMATOGRAPHIQUE
NOUVELLE

Le plus Grand Succès
de rire de l'année

c'est...

Un Chapeau de Paille d'Italie

Scénario et réalisation de René Clair

d'après la célèbre pièce d'Eugène Labiche et Marc Michel

Les interprètes de ce film paraissent à l'écran dans l'ordre suivant :

Mme Alice Tissot, M. Alexis Bondi, Mlle Marise Maïa, M. Ivonneck, M. Pré fils, M. Albert Préjean,
M. Vital Geymond, Mme Olga Tschekowa, M. Paul Olivier, M. Alex Allin, M. Volbert, M. Jim Gerald.

La Société des Films Albatros présentera :

Ce film **UNIQUE**
au début du mois de Juillet

PRODUCTION DES FILMS ALBATROS
106, rue de Richelieu
Tél. Louvre 47-45 et 69-74

LES FILMS ARMOR
Concessionnaires pour la France et les colonies
12, rue Gaillon
Tél. Central 84-37

RENÉE HÉRIBEL
LA BELLE INTERPRÈTE DU FILM D'AUGUSTO GENINA



L'ESCLAVE BLANCHE

La Société des Films artistiques

SOFAR

3, rue d'Anjou, Paris (8^e) - téléphone : élysées 91-26 et 91-27

LES FILMS

Sont DIS-

P A

FRANCO

A P R

MORGANE la Sirène de Charles Legoffic par Léonce-Perret;
CELLE QUI DOMINE de Carmine Gallone production Paris Int-Films; Soava
LE NAVIRE AVEUGLE de Clavany production Milliet; Adelqui, Millar,
LE BONHEUR DU JOUR de Gaston Ravel et Tony Lekain production Haik;
CAPRICE DE FEMME de G. Brignone production G B Films; Dolly Grey,

Qui seront tous de gros Films à recettes. **FRANCO-FILM** présentera

Une Production appelée au

SOUS LE CIEL

Produc

Franco-Film ne distribue

A SUCCÈS
TRIBUÉS

R

FRANCO-FILM

È S

Production PERRET, Claire DE LOREZ, PETROVICHTH

Gallone, Mathot, Davert

Colette Darfeuil

Elmire Vautier, Henry Krauss, Pierre Batcheff

André Roanne

en septembre

plus grand retentissement

D'ORIENT

tion Haik

que du **Film français**

DES FILMS QUI S'IMPOSENT

La VOLONTÉ du MORT

Cineadia. — Scénario parfaitement construit; interprétation homogène et intelligente; mise en scène curieuse et originale; photographie irréprochable; technique nouvelle.

La Semaine Cinématographique. — Production originale, très prenante pour tous les publics.

Cine Ciné. — Le sujet est traité avec une belle puissance et remarquablement interprété par Laura la Plante, Gertrude Astor, Creighton Hale, Tully Marshall et Forrest Stanley.

Hebdo-Film. — Tous les acteurs de ce drame, tiré du roman « Le Chat et le Canari » ont très excellemment tenu leur rôle, à commencer par la

charmante Laura la Plante, qu'il est très plaisant de voir dans ce film

curieux qui intéressera certainement tout le monde. Un Bien.

L'Ecran. — Je crois, personnellement, à la réussite de ce très bon

film, impeccablement conçu et réalisé, d'un intérêt soutenu

du commencement à la fin, d'une technique nouvelle

irréprochable et d'un attrait public incontestable.

Cinémagazine. — Paul Leni a su de façon

experte ménager les situations. Il a été

fort opportunément secondé par

Laura la Plante qui se montre

interprète de tout premier

ordre, Creighton Hale,

Forrest Stanley, Tully

Marshall et Ger-

trude Astor.

GRAND MAMAN

Cineadia. — Mary Carr est toujours l'excellente et émouvante artiste que nous avons applaudie dans « Maman ». Les situations drama-

tiques de ce bon film se prêtent parfaitement au développement de ses dons de dévotion concentrée et pathétique. Spectacle de famille.

Hebdo-Film. — C'est un très bon film de famille qui ne dessert pas le cinéma, bien au contraire. Bonne photo, décors justes,

très large. Bien.

Semaine Cinématographique. — Excellente production, artistiquement composée et très public.

L'Ecran. — L'impression produite par le film sur le public est considérable. Ainsi qu'il pourra s'en rendre compte,

d'une manière générale, toute la production de l'Universal est intéressante, rien n'est indifférent et une ma-

jorité de beaux films emportent le morceau et mettent cette marque au premier rang des meilleures.

Hebdo-Film. — Ce film fera couler bien des larmes parce qu'il touche le spectateur au plus intime de son

besoin d'être aimé de sa mère, grand ou petit. Cette comédie dramatique n'a pas

resté indifférente à l'injustice de tous et de n'importe où. Elle s'inscrit d'office sur tous les bons programmes.

Cinématographie Française. — Aux côtés de Mary Carr, l'émouvante Belle Bennett,

Henry Victor, Robert Agnew et Kathleen Myers ont joué en grands artistes,

Les scènes de « Grand Maman » sont empreintes de pitié et de pure

émotion. « Grand Maman » fera couler bien des larmes.

Le Courrier. — Une page de vie se déroulant sur l'écran, page

émotionnante qui empoignera le public.

PROGRAMMEZ

LES

FILMS
UNIVERSAL

Filma. — Un film gai qui se déroule sur une péniche de luxe et qui, comme le précédent, est monté avec beaucoup de recherche dans la mise en scène et l'agréable détail. Il faut donc nous féliciter de pouvoir compter l'Universal Film parmi les meilleurs gradateurs qui entrent dans l'arsenal cinématogra-

phique. La hallebarde et le bouchier qui portent ses chiffres et le casque qui figure sur son

écuson, nous prouvent qu'avec de telles armes on demeure invincible, et, une fois de

plus, cette grande firme connaît la victoire sur tous nos écrans.

Cineadia. — Cette comédie vaudevillesque a été très adroitement mise en scène.

chaque scène est détaillée avec fantaisie et parfaitement réglée. Ce film, qui

n'est joué que par d'excellents artistes, sera vu par le public avec gaité et

le titre remplacera les applaudissements.

Cinématographie Française. — Des quiproquos amusants, des scènes

de poursuite, un scandale libertin, une suite de trouvailles folles

d'esprit et du plus pur esprit cinématographique, confèrent à

ce film « Méfiez-vous des Veuves » la palme comique.

La semaine Cinématographique. — L'action

présentations Universal.

de trouvailles pittoresques; parfaitement

mouvementée se relève de quiproquos joyeux.

La Semaine Cinématographique. — L'action

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

de plus à ajouter à la

production Universal.

DEUX FEMMES sur les BRAS

Hebdo-Film. 17 juin. — Réginald Denny est le protagoniste impayable de toutes ces complications sentimentales et ses ahurissements feront la joie de toutes les salles. A noter qu'une pluie diluvienne joue son petit rôle dans ce vaudeville bien enlevé et mis en scène sans excès. Bien.

Cineadia. — C'est du bon film commercial, aux situations franchement amusantes, où l'entrain de l'excellent artiste qu'est Réginald Denny met tout le monde en gaité. En résumé, interprétation excellente avec Réginald Denny et toute la troupe sans exception.

L'Ecran. — C'est du bon film commercial, aux situations franchement amusantes, où l'entrain de l'excellent artiste met tout le monde en gaité.

Filma. — Et lorsque vous avez vu ce prince de l'humour faire connaissance de sa

belle, sous la pluie (car ici l'onde est bienfaisante et prête à à une scène

vraiment amusante), vous ne direz s'il ne faut pas être scénariste de

première force pour réaliser des films aussi variés où le moindre

incident sert de canevas à la plus pittoresque et mou-

vementée des idylles.

Critique Cinématographique. — Mise en scène

très agréable; l'action ne languit jamais et

la photo est nette et claire. Réginald

Denny est à présent un des artis-

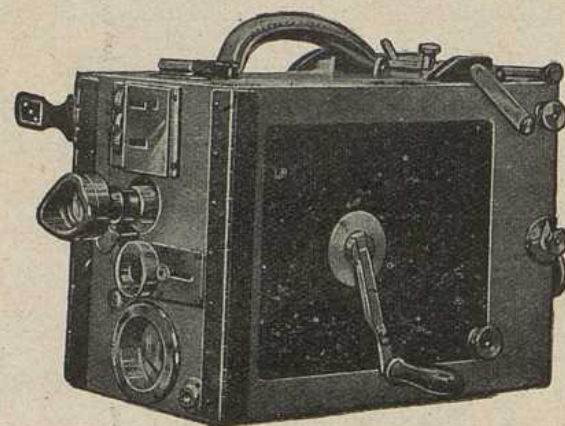
tes comiques les plus appréciés.

ALEX NALPAS

QUATRE FILMS

Le "PARVO", modèle L seul, répond aux besoins de la technique cinématographique moderne

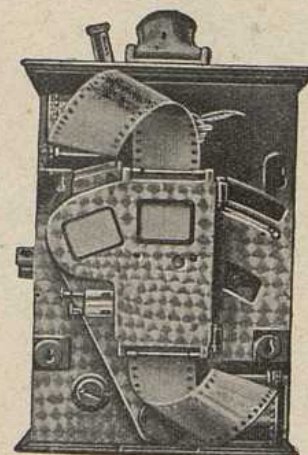
une seule
loupe



un seul
bouton

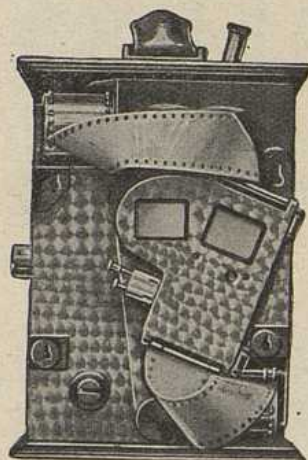
trois mises au point directes

sur pellicule
pendant la prise de vues



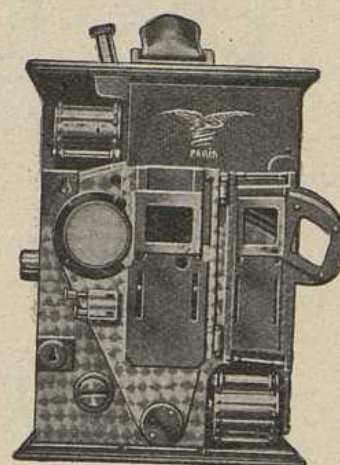
Position pendant
la prise de vues

sur dépoli
pour la mise en place



Position pendant
la mise au point sur dépoli

sur barrette
graduée



Canal ouvert

Verre dépoli de la grandeur exacte du cadre. — Presseur de fenêtre à écartement automatique. — Contre-griffes assurant une fixité inégalée et les repérages minutieux. — Repérages directs sur pellicule développée. — Emploi de tous les objectifs quels qu'en soient le foyer et l'ouverture. — Caches nets, flous et artistiques visibles pendant toutes les opérations.

MATÉRIEL CINÉMATOGRAPHIQUE

ANDRÉ DEBRIE

111-113, Rue Saint-Maur — PARIS

photo-ciné

1re année. — No 6

Juin-Juillet 1927

Rédaction et Administration : 3, Rue Mogador — Paris (IX^e)

TÉLÉPHONE : CENTRAL 22-91
83-39

ABONNEMENT 12 N^{OS} FRANCE ET COLONIES : 30 FR. ETRANGER 50 FR.

DIRECTEURS : JACQUES DE LAYR ET JAUBERT DE BENAC

SOMMAIRE :

Unissons-nous.	Germaine DULAC
Un soir avec Charlot	Paul MORAND
Charles Chaplin	Henry POULAILLE
Comment j'ai vu Napoléon	Abel GANCE
Le triptyque Abel Gance	Jean ARROY
Jeanne d'Arc.	Joseph DELTEIL
La grande erreur de l'adaptation	JAUBERT de BENAC
Ciné - Palais	ROUX-DESBREAUX
Un chapeau de paille d'Italie (Découpage).	René CLAIR
René Clair.	Jean MITRY
Les présentations du mois	Saint - ALLYKE

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro deux très intéressants articles de nos distingués collaborateurs Edmont Greville et Raymond Millet.

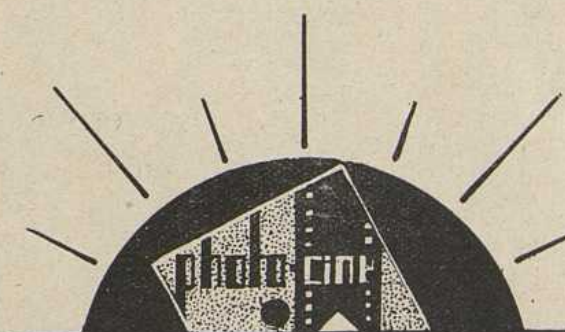
Ce numéro conçu dans une forme spéciale auquel nous donnerons une grande diffusion particulièrement en Belgique, en Angleterre et en Allemagne, comprendra - outre sa remarquable documentation - douze pages d'héliogravure des plus belles productions, parues ou à paraître, de l'année, Napoléon - Métropolis - Casonava - La lettre rouge - La Dame aux Camélias - Morgane la Sirène - Manon Lescaut - La Montagne Sacrée - Jeanne d'Arc - La Volonté du Mort - L'Equipage - Hotel Impérial - Résurrection - Le Magicien et Vaincre ou Mourir.

PHOTO-CINÉ institue une Chronique Judiciaire dont on a bien voulu se charger M^e ROUX-DESBREAUX, Avocat à la Cour.

Dans chacun de nos numéros nous publierons les principales décisions des divers Tribunaux se rapportant à l'Art et à l'Industrie du Cinéma et susceptibles d'intéresser les producteurs, les artistes, les scénaristes et les exploitants.

De plus, si dans cet ordre d'idées, nos lecteurs ou abonnés désiraient un renseignement juridique ou judiciaire, ils n'auraient qu'à nous écrire, 3 Rue Mogador, en joignant un timbre. Il leur sera toujours répondu par lettre personnelle.

LA DIRECTION



unissons-nous

par germaine dulac

« Le film français se meurt, le film français est mort! » Les alarmistes proclament bien haut sa déchéance et son néant, accusant tous ceux qui se vouent à son évolution et à son développement, d'incapacité et d'incompréhension.

Le film français se meurt! Comment vivrait-il? On lui dit tour à tour : sois américain, sois allemand, sois international. Surtout ne sois pas toi-même. On lui dit aussi : existe, grandis, sois fort, impose-toi. Comment le pourrait-il? Ses propres écrans lui discutent sa place!

Notre grand maître de l'Université, M. Herriot, écrivait dernièrement à propos de l'Exposition de musique de Francfort-sur-le-Mein, cette phrase qui mériterait d'être inscrite au frontispice du livre de nos destinées cinématographiques.

« Pour être international, il faut d'abord être national ».

Le film français, hélas, ne s'inspire pas de ce sage principe. En voulant plaire à tout le monde, il se laisse discuter par tous, et s'atrophie de ne pas s'affirmer. Le film américain s'impose. Pourquoi? Parce qu'il est franchement américain et que nulle autre nation n'essaie de se retrouver en lui. Le film allemand s'impose, pourquoi? Parce que tout débordant de son esprit propre, il surprend par des effets qui étonnent et intéressent étant étrangers à toute autre mentalité.

Le film français en restant bien français, fidèle à des qualités séculaires de race n'aurait-il pas chance de reconquérir au delà de nos frontières la place que les œuvres cinématographiques des autres pays ont conquises ici même, par leur personnalité, nettement définie?

On nous reproche de n'avoir pas l'esprit cinématographique! A-t-on bien établi tout d'abord ce que devait être au sens général « l'esprit cinématographique » et l'Amérique ou l'Allemagne l'ont-elles mieux compris et servi que nous? Je vois beaucoup de réalisations cinématographiques; bien peu retiennent mon attention. La plupart, dans leur majorité, reflètent une médiocrité d'inspiration qui n'appartient pas seulement à la France. La France, mais ne compte-t-elle pas à son actif, si l'on veut bien considérer sa production, autant de films de marque que les autres pays peuvent en revendiquer? Seulement, nous sommes difficiles. Nous avons plus peut-être que tout autre peuple, la prescience de ce que doit être, de ce que sera dans le domaine de l'art et de l'intellectualité, l'expression cinématographique, et nous démolissons à plaisir nos efforts actuels, pour obéir à notre idéal intime, à notre vision de l'avenir.

La France cherche, étudie. On peut lui reprocher son manque de hardiesse, mais non son manque d'intelligence et de compréhension. Quelques encouragements, dans son enceinte même, et sans doute oserait-elle davantage!

Un confrère, et non des moindres, me disait l'autre jour : « A l'étranger, le plus petit effort est soutenu. Ici tout le monde s'acharne contre ceux qui agissent et produisent. Si nous évitions de nous critiquer nous-mêmes, aussi durement, les critiques du dehors se feraient moins âpres. »

Il est difficile de travailler avec profit, en combattant, ceci est de toute évidence. Pour produire, et donner sa mesure, il faut la grande paix du silence. Pourquoi ne pas être plus indulgents à nos fautes, plus favorables à nos succès. Tous, nous cherchons, et tous nous avançons lentement, vers une connaissance plus grande de l'art cinématographique. Alors?... Les réalisations de l'écran ne sont jusqu'ici que des degrés franchis et non des œuvres de plein épanouissement. Pourquoi préjuger d'un effort qui ne se leurre pas lui-même?

Un metteur en scène étranger, en ce moment en France, m'a dernièrement avoué :

« Je suis venu ici pour apprendre ». Et comme un peu étonné, j'accueillis ce compliment adressé à nous tous, par un silence surpris, et interrogatif, il ajouta : « Mais oui, c'est dans le film français que j'ai rencontré la plus grande marque de volonté originale ».

Individualiste, le réalisateur français l'est à outrance. Parlez-lui de collaboration, d'influence à subir; de nécessités commerciales, il se rebellera avec une fierté, peut-être nuisible à certains points de vue, mais belle, quand il s'agit de conceptions artistiques à défendre. N'est-ce pas en ce fait que nous ne démêlons pas très bien mais que d'autres perçoivent à notre insu, que se trouve la rédemption du film français? Etre personnel, être national, pour mieux collaborer à la haute philosophie internationale du film, créer un film français de haute classe, à l'abri durant quelque temps d'une concurrence et d'une collaboration étrangères, nuisibles parce que nous ne sommes pas assez forts ni bien organisés pour leur résister, n'est-ce pas un idéal qui devrait nous rallier tous?

Dans quelques années alors, si nous n'avons pas réussi, nous pourrions laisser dire aux alarmistes : « Le film français se meurt. Le film français est mort ». Mais pourquoi enterrer le film français à sa véritable naissance? Mieux vaut nous unir dans une grande fraternité pour qu'il grandisse.

germaine dulac.



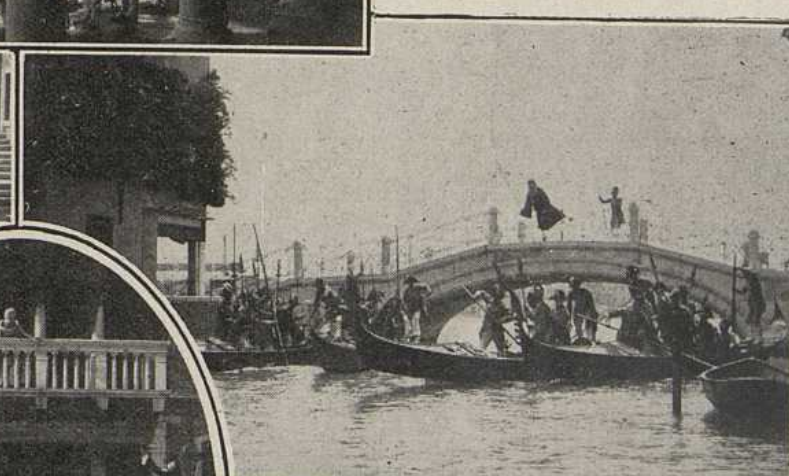
CASA

NOVA

Société des Ciné-Romans

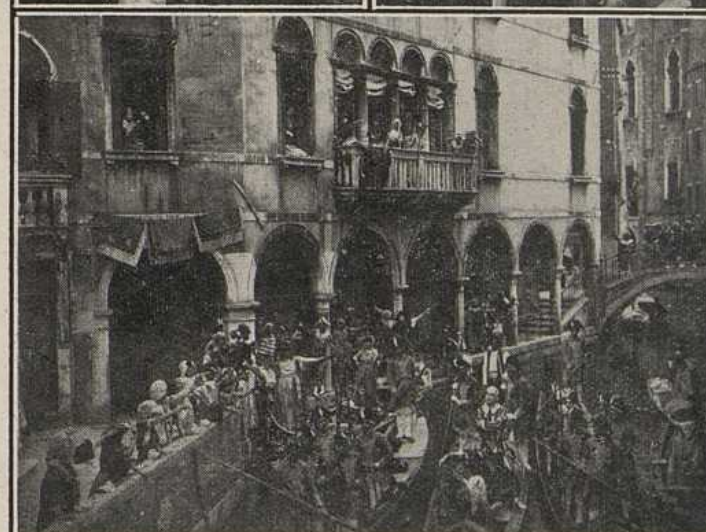
Scénario et Mise en scène

d'Alexandre Volkoff



La maîtrise de la technique du réalisateur, la somptuosité des décors et la beauté des costumes d'après les maquettes du peintre B. BILINSKY concourront au grand succès de cette belle œuvre de l'art cinématographique.

Le grand acteur Yvan Mosjoukine interprète le rôle écrasant de Casanova entouré de



L'ambiance, le nom prestigieux du célèbre aventurier Italien; le choix des extérieurs et des éclairages.

Mmes Diana Karonne, Suzanne Bianchetti, Jenny Jugo, comtesse Rina de Liguro et de MM. Paul Guide, Klein-Rogge et Carle Tedeski.

Dans notre prochain numéro nous publierons une importante étude sur cette remarquable production.

un soir avec charlot à new-york

par paul morand.

Notre ami Henry Poulaille a publié chez Bernard Grassot un livre sur CHARLIE CHAPLIN. Ce livre dont on appréciera vivement les fortes qualités aussi littéraires que documentaires, est précédé d'une très intéressante préface dont nous avons le plaisir d'offrir la primeur à nos lecteurs.

Cette soirée comme à la campagne; atelier, ombre, fleurs, livres, dans New-York apaisé par la nuit. CHAPLIN, mince, si bien habillé: une lame dans son fourreau; si heureusement proportionné qu'il a raison d'être petit. Jeunesse aux tempes grises, avec un éclat que des tas de pudeurs viennent voiler. Soleil qui retient ses rayons. Acteur au jeu constant mais invisible. Aucune publicité dans les propos ni dans les gestes. Nous dînons à six: il est en face de moi. C'est le premier moment de la journée où il se détend, dans cette maison à l'ombre fraternelle où il se réfugie pour avoir confiance et pour espérer. Car cette gloire a besoin d'espérer. Tout le jour, il a été la proie de cette broyeuse d'individus qu'est la justice américaine et que n'importe quelle main de femme, même la plus perfide, peut mettre en mouvement. Il a couru, couru comme dans les rêves, inassignable, échappant aux procédures, sautant par dessus les pièges des détectives privés, dès le matin, faisant semblant d'être mort (tout habillé, sans doute, dans son lit) quand sont arrivés les premiers exploits d'huissiers. Puis il a sauté par la fenêtre, remonté son pantalon trop large qui tombait, gratté sa tignasse, et, le derrière effacé mais frétilant, à droite et à gauche protégé par les moulins invisibles de sa canne, il a tenu à distance jusqu'au prochain coin de rue les maîtres-chanteurs, les écotiers, les compulseurs de dossiers secrets, les chats-fourrés qui, quand ils flairent un revenu de cinquante millions, n'ont pas l'habitude de lâcher le morceau. Charlie a dû monter jusqu'ici sans qu'on le voie, ou arriver par les toits. Il a repris souffle. Sa moustache est tombée sans qu'il la ramasse. Il a pu se doucher, se vêtir. Ses souliers percés, sa petite jaquette noire, son melon doivent être roulés en un baluchon dans un coin de l'atelier. Maintenant, il dîne en paix, pense à l'avenir.

Déjà Hollywood c'est le passé. Le voilà qui se ramasse pour un dernier bond, dernier ressort, par-dessus la toute puissante bêtise de ce Middle-West qui écrase le cinéma américain. Cette culbute l'amènera jusqu'en Europe, jusqu'en France, surtout, où il rêve de venir s'installer, travailler, où il compte vider avec nous les dernières bouteilles d'un vieux vin de liberté, encore oubliées au fond des caves.

Charlie Chaplin s'assombrit, ne dit plus rien? Alors Ralph Barton, Américain francophile, Barton qui a épousé notre gracieux ange musicien Germaine Taillefer, lui qui nous défend par la plume et le crayon partout et toujours, lui qui a la seule voiture française de New-York, cette Voisin devant laquelle on s'attroupe, Barton, le dernier et le plus fidèle ami de Chaplin, sort la surprise qu'il nous avait, ce soir, préparée. Sont-ce des gâteaux, des confitures, ces boîtes rondes et plates? Ce sont des films, les premiers films de Charlot, *Une Vie de Chien*, *l'Emigrant*, *la Cure*, etc...

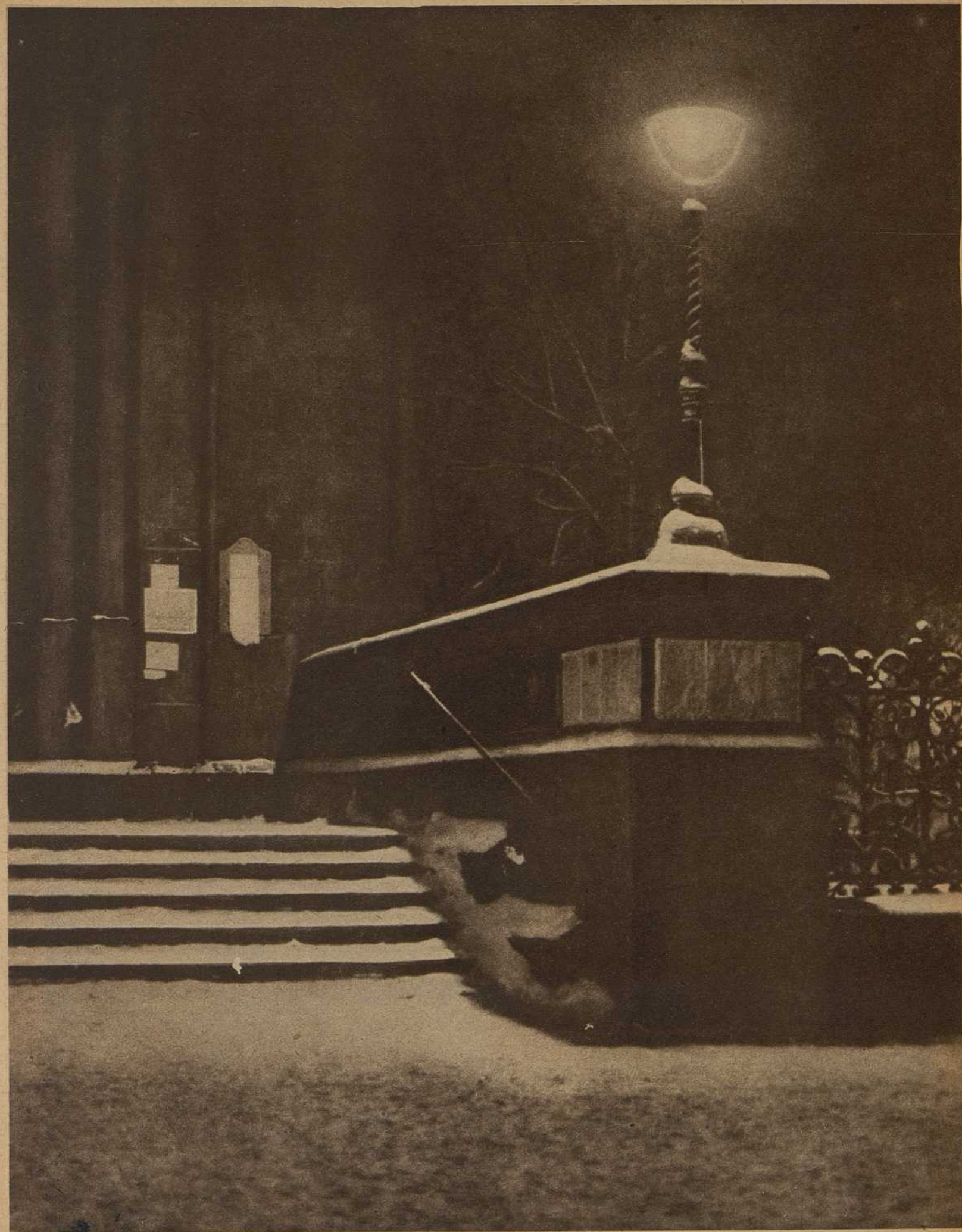
Devant nous le petit écran; derrière, le menton de Barton, éclairé par en dessous... Déjà sur la toile blanche, des images se meuvent. Un terrain vague, un paquet humain s'endort derrière les planches; de l'autre côté de la palissade, un vieux Juif, marchand de « hot dogs »; au lever du jour, ces saucisses parfument l'air du matin; alors, le tas de hardes noires soudain s'anime...

Tout près de moi, un rire éclate dans l'atelier obscur: c'est Charlie qui s'est reconnu! Cet enfant rit de la création de son univers. Et n'a-t-il pas raison de rire puisque la massue du gros policeman yankee qui le guette derrière les planches ne l'a jamais sérieusement tué?

paul morand.



Premières pensées. Die ersten Blumen (Stiefmütterchen).



Effet de nuit, Nachtstimmung.

(Phot. Jaroslav Krupka)



Vieille maison. Altes Haus.

(Phot. Jaroslav Krupka)

charlie chaplin

par henry poulaille.

Chaplin a créé un type, le type le plus extraordinaire qui soit. — le petit bonhomme à l'allure gauche, aux yeux doux et naïfs, des yeux d'enfant que rien n'a sali. Son masque tragique, tant il respire la sincérité (1), la simplicité, est peut-être pour une bonne part dans le succès qu'obtint, dès les premières créations de Chaplin, son personnage. Mais il ne faudrait point nier le « gros » de toute l'attitude, depuis la démarche, jusqu'à la mise, soignée, élégante autant que faire se peut, recherchée toujours, et la canne qui peut servir à tant de choses, le chapeau aussi, mis un peu penché. Un type complet, parfait. (Synthèse de milliers d'observations). Le miracle est, plus encore que la réussite de cette création, que son auteur ait su ne jamais être esclave de son personnage. Il a tout donné ce qu'il pouvait donner, pensait-on après que son nom fût devenu mondial, il y a déjà une bonne douzaine d'années. Depuis, « Charlot » a fait rendre le bon triple de ce qu'il nous avait offert. Et il continue, continuera. Son type est humain, reste humain, même dans les plus abracadabrantes situations, surtout, serions-nous tentés de dire, dans ces situations-là... Chaplin n'a qu'à entrer dans une rue, dans un lieu quelconque. La vie est là qui l'incorpore. Il disparaît dans son grand mouvement, il n'a pourtant qu'à revenir quelques secondes après et la vie lui est soumise.

Il est l'éternel vainqueur. Le film se déroule... Il semble le centre du monde. La vie tournoie, gravite autour de lui. Il est Charlot, il est l'homme. Il a porté le cinéma à sa plus haute expression. En vain cherchera-t-on à lui donner un rival. Sessue Hayakawa, le plus grand après lui, n'est pas toujours égal. Douglas, Mojouskine Keaton jouent. Charlot se joue. Il est l'homme pris dans le tourbillon de la vie.

« Chez Charlot, l'intelligence du métier n'a pas de trous; il atteint peu à peu à la perfection du visage; au moindre mouvement (car le cinéma, contrairement à l'opinion admise, est l'art de l'économie du mouvement et de son expression), il établit un type aussi réussi, aussi fixé que celui d'Ariéquin ou du Pierrot de la comédie italienne. » (2).

« Il vit en désenchanté avec une telle indifférence que si les événements ne se succédaient pas au long d'un film et qu'il n'y eût rien, il parcourrait d'un bout à l'autre l'étendue de la pellicule sans rien faire. Ces autres ont des aventures, des comptes en banque, des positions sociales, un domicile. Charlot n'a rien. Le monde se réduit aux proportions de l'écran. » (3).

L'écran est son univers, mais il est aussi, en raccourci, le monde, la vie. Charlot paraît. Il est un homme devant nous, et non une image animée. Il nous fait oublier l'écran, la nuit qui baigne de son ombre la salle entière; c'est un coin de rue, une pièce meublée quelconque, un palais, le pont d'un bateau, — et nous sommes là, intrigué, oublieux de tout, à le suivre. Nous sommes un peu à l'écart, en badaud bien sage. Nous n'avons plus de voisins. Nous sommes à dix pas de ce prodigieux petit homme, et lui seul compte.

Cette impression de vérité, il n'y a que lui qui jusqu'ici ait su nous la donner. Le rythme cinématographique, à la recherche

duquel tous tendent, n'a encore qu'un virtuose. C'est lui!

Dans ses récents films, Chaplin vise à la mise au point de ce phénomène de stylisation qui est l'essence du cinéma, et dont son génie seul a su profiter vraiment. *Le Pèlerin*, *Le Gosse*, *La Ruée vers l'or* sont plus dégagés encore, plus près de la vie. A la transposition par l'humour, il a substitué l'exposition exacte. Le rythme est plus lent, plus posé. Chaplin est « totalement maître de lui ». Il est plus inimitable que jamais. Devant ces films comme devant les premiers, d'un tout autre rythme, plus haché, plus saccadé, on a toujours présent à l'esprit le « nous n'allons pas, on nous emporte », de Montaigne, qui explique en partie du moins, le pessimisme philosophique du personnage qui, bien que confiant dans son « étoile », s'attend à tout, et même dans sa rébellion, accepte

Il est de plus en plus l'homme avec sa mélancolie... Certaines expressions de son masque sont d'une telle cruauté, disant la misère, la faim, le désespoir, qu'elles ne seront jamais refaites, jamais revues.

Chaplin sait tirer parti de tout, il ne tourne le dos ni à la réalité la plus crue, ni à la fantaisie la plus échevelée, il y a de tout dans la vie et l'imagination ne nuit jamais à l'observation. Qu'y a-t-il de plus prodigieux au Cinéma que la danse des petits pains qui dure quelques secondes (dans *La Ruée vers l'Or*). Qu'y a-t-il de plus réussi comme jeu que ce récit mimé du combat de David et de Goliath, que retrace avec force gestes Charlot pasteur (*Le Pèlerin*). Pris tout un jour pour le pasteur attendu dans la petite localité où le destin qui est un grand factieux le fit débarquer, il est obligé de faire le sermon, il ne sait comment s'y prendre, et cette foule qu'il a en face de lui, qui attend son prêche, le gêne.

Un autre que Chaplin eût fait comprendre l'abracadabrante de la position de ce ministre de fortune en le faisant s'enfuir épouvanté, ou bien nous aurait dit son peu de succès en faisant gesticuler les ouailles vexées par le discours inconvenant.

Charlot, inspiré, mime le duel du géant et du nain, les mains lui suffisent, on assiste à ce duel fameux dit en quelques symboles simples. Les gens sont éberlués, mais un gosse comprend et frénétiquement applaudit. Quelle page d'un auteur comique vaut celle-là?

Mime admirable, Chaplin sait la valeur du moindre geste; ce n'est pas le nombre qui importe, il s'agit de savoir quand est utile tel geste.

Dans *Jour de Paye*, Charlot ouvrier arrive comme de bien entendu, très en retard, le contremaître l'attend. Mais qu'a donc Charlot, que cache-t-il? Un lys qu'il tend à son contremaître. Puissance du cinéma! Essayez de vous figurer cette scène écrite... (5).

Ici encore, joue l'élément de surprise comme dans *Charlot voyage*, ou penché sur le bastingage d'un bateau, il semble en proie à un mal de mer qui le courbe. Lorsqu'il se retourne, on s'aperçoit qu'il pêchait simplement à la ligne.

(1) Il ne donne jamais entièrement l'impression d'être un objet ou un système, ce qui est une source connue de comique, mais celle au contraire, d'un personnage absolument évident. *Le Comique et l'humour*, L'art cinématographique, T. I. Alcan, édit.

(3) André BEUCLER, op. cit.



Bonaparte enfant devant son aigle. Bonaparte als Kind vor seinem Adler.

Film Abel Gance.

« Il semble que Chaplin a su adapter à sa restriction tous les procédés classiques du rire, note M. Lucien Fabre, la répétition, le quiproquo, l'inversion des rôles, l'accumulation des effets, tout y est concentré, ramassé, réduit au minimum le plus saisissant.

Certes, il y a chez Chaplin une connaissance de toutes les possibilités, et de tous les « procédés » comiques que nul autre ne peut se vanter d'avoir.

Ni Buster Keaton, ni Lloyd, ni Picratt.

Les « gags » de Lloyd, ceux de Keaton (*Le Mécano de la Générale*) font rire, mais ne surprennent pas. Le geste esquissé, l'effet est raté aussitôt.

Chez Harold Lloyd, c'est tellement gros, qu'il n'y a plus à chercher d'être surpris. La fantaisie dans le burlesque des vieilles bandes de Mac Sennett, était d'une autre qualité.

Pour les autres comiques est-il utile de rappeler plus de quelques noms. Ceux de Max Linder, Ben Turpin, Fatty, Dudule et quelques autres.

Chaplin les domine tous de cent coudées. Il a tout pour lui alors qu'ils évoluent chacun dans un petit cercle, si doués qu'ils soient, ils ont vite atteint leurs limites et en vain s'ingénieraient-ils à les reculer. Chaplin n'a pas de limites. Il est à l'aise partout. Il est maître de tout. Tragédien accompli, il est aussi quand il lui plaît. Et quel tragédien le dépasse dans certaines scènes de la *Ruée vers l'Or*, du *Vagabond*, de *L'Emigrant*, d'une *Vie de Chien*, où il incarne le pauvre bougre. On verrait mal les meilleurs lui suppléer.

Comédien, il s'ait l'être sans avoir recours à l'art de la composition où excellait Eric von Stroheim, avant d'être metteur en scène, ou excellent aujourd'hui les Janning, les Mosjonkine, les Krauss, les Koline, les Barrymore.

Il est un artiste complet, le seul artiste complet de l'écran.

L'œuvre de Chaplin est énorme. Elle est aussi colossale que celle d'un Balzac, d'un Thomas Hardy, d'un Gorky, elle est aussi diverse que celle d'un Shakespeare. Mais au lieu de milliers de pages, ce sont des centaines de milliers d'images qui inscrivent sa pensée.

Il a fait environ cent films et noirci de la pellicule suffisamment peut-être pour faire le tour de la terre, et ces kilomètres ont bien fait le tour de la terre, projetés partout sur les écrans, et chacun de ses livres d'images vivantes, popularisant les traits de l'auteur acteur, a su réjouir les hommes de l'univers entier comme jamais livre jusque-là n'avait su y parvenir.

Nous connaissons en France cinquante ou soixante films de lui, dont une cinquantaine d'une verve presque exclusivement comique qui va de Mark Twain à Cami en passant par Stephan Leacock, Courteline, Tristan Bernard et les dépassant tous. Certes, il faudrait pouvoir parler de ces films, car leurs scénarios, s'ils étaient d'un auteur jusqu'alors assez uniforme ne sont point à dédaigner. Mais outre que cela nous serait impossible présentement, cela ferait dépasser de beaucoup la place qui nous est réservée pour ces notes.

L'œuvre de Charlot est un vaste essai de syn hère. C'est aussi une immense leçon de philosophie sociale qu'il a tentée.

Sous le masque de Charlot, dans l'accoutrement du vagabond, de l'apprenti, de l'ouvrier dans le personnage de l' amoureux, il a montré l'homme dans son type le plus universel. L'homme né bon, autant qu'il se peut, et plus ou moins fort... obligé de ruser pour se défendre de la vie et des hommes. L'homme et son Destin. L'homme emporté par sa destinée, la subissant, pliant sous elle...

Seul, le cinéma pouvait permettre cette synthèse — du moins en permettre une réussite aussi absolue.

Un drame de Shakespeare est construit comme un film de Chaplin, en ceci que son unité n'apparaît pas d'un bloc, qu'elle se dessine peu à peu.

Exemple : Un homme est là, vague d'abord. Image. D'autres hommes. Images. On dira les personnages de Shakespeare parlent; oui, mais comme dans la vie, ils ne parlent pas en vue d'amener la scène suivante, elle-ci vient d'elle-même, selon un rythme, non pas selon un rite, parce que le chapitre 2 ou la scène II est derrière. Même observation pour un bon film. La

(8) Comme jamais il ne souligne aucun des effets qu'il trouve sans interruption, les esprits rapides en jouissent alors que les autres se contentent de ses chutes » a noté spirituellement Corteau dans *Carte Blanche*.

scène I n'est pas en fonction de la seconde. Elle la précède.

Au lieu de Shakespeare, prenez n'importe quel drame contemporain, enlevez l'explication du caractère d'un héros par un autre héros, jugez de la construction ensuite. On peut faire la même expérience sur la plupart des romans d'aujourd'hui, elle sera non moins concluante.

Le cinéma ne peut user de ces ficelles, il est obligé de jouer franc jeu. S'il truque c'est dans le décor et dans l'accessoire. Les personnages animent le drame, et sont le drame, le drame nu, dont aucun dialogue, si bon qu'il soit, ne donnera jamais qu'une approximation.

Le mot réalisation n'a jamais été plus juste que pour la cinégraphie. Seul le cinéma, en effet dit les réalités avec de la réalité.

C'est Chaplin qui est parvenu à la serrer de plus près. Le réalisme d'un Charlot sonne vrai. L'authenticité que réclament un Ramus, un Cendrars, est là, aussi bien, sinon mieux encore que dans leurs meilleures réalisations.

Ce souci d'authenticité, on le sentait déjà dans ses premiers films, du moins il nous eût été loisible de l'y sentir.

C'est à tort qu'on a voulu ne voir en lui longtemps qu'un comique, même dans les premiers Charlot, on trouverait cette indication de style qui n'est pas qu'expression du « Comique et que la *Ruée vers l'Or* et *Le Gosse* nous firent mieux voir. L'Asile de nuit dans *The Kid*. La Faim dans la *Ruée*. »

Non, écrivait Galtier Boissière en 1919. *Non, Charlot n'est pas un pitre mais un artiste profondément et délicatement humain. Quand on a les larmes aux yeux en voyant s'agiter ce gnome on ne sait pas toujours si c'est à force de rire. Car dans les contrastes qu'il établit entre les passages truculents et les scènes sentimentales, avec la sûreté de main d'un peintre qui équilibre ses volumes d'ombre et de lumière, Charlot atteint le grand comique âpre et douloureux qu'illustrèrent chez nous Molière et Courteline*

Son comique n'est pas à la portée de tous (8), les autres artistes qui nous font rire, n'ont pas son charme. Ils n'émeuvent pas et Charlot émeut... Ne perdons jamais de vue que la force principale de Chaplin est dans son extraordinaire acuité de la sensibilité. C'est un hypersensitif dirions-nous si nous ne répugnions à ces termes barbares, qui ont l'air savant parce qu'ils ne sont pas simples.

La sensibilité de Chaplin, elle éclate en mille pages de ses films. *Le Gosse*, *La Ruée*, *Une Vie de Chien*, sont en ce sens des chefs-d'œuvre qui rivalisent avec les livres les plus émouvants, les plus sentis de Gorky, Bojer, Dickens, Ramuz, Hamsun, T. Hardy ou Dostoïewsky.

Il n'a pas la sensibilité de Charles-Louis Philippe, ni le romantisme d'un Istrati. Il est vrai, même dans *Le Gosse*, où le fond est un peu feuilletonnesque, même dans *Une Femme de Paris* (*l'opinion publique*), où il ne paraît pas, mais qui ne pouvait être réalisé sans génie. *L'Opinion publique* est moins encore qu'un feuilleton, si l'on ne veut s'arrêter qu'à l'histoire c'est un vulgaire fait-divers, avons-nous déjà dit. Là est la preuve du génie. Pour faire un chef-d'œuvre d'un fait-divers... il faut être Shakespeare ou Chaplin. On a ri quand M. Elie Faure comparant Charlot et Rigadin parla de Shakespeare.

On a ri, mais depuis on a bien été obligé de donner raison à Elie Faure. On attendit dix années cependant.

Pour le public il reste et restera sans doute un « Comique ». Jamais peut-être n'abandonnera-t-il son personnage de Charlot. Cela n'a aucune importance. Pourquoi changerait-il? Aux extrêmes de la comédie, c'est la grande tragédie. Il n'y a qu'une question de nuances et Chaplin sait passer d'un registre à l'autre avec virtuosité et maîtrise. Il l'a maintes fois prouvé et le prouvera maintes fois encore.

Qu'il reste donc tel que le populaire l'aime, avec son petit chapeau, sa canne de jonc, ses croquenots. Si l'homme simple l'adore parce qu'il le fait rire, c'est que le rire est le propre de l'homme, et la meilleure chose qu'il ait au fond.

henry poulaille.

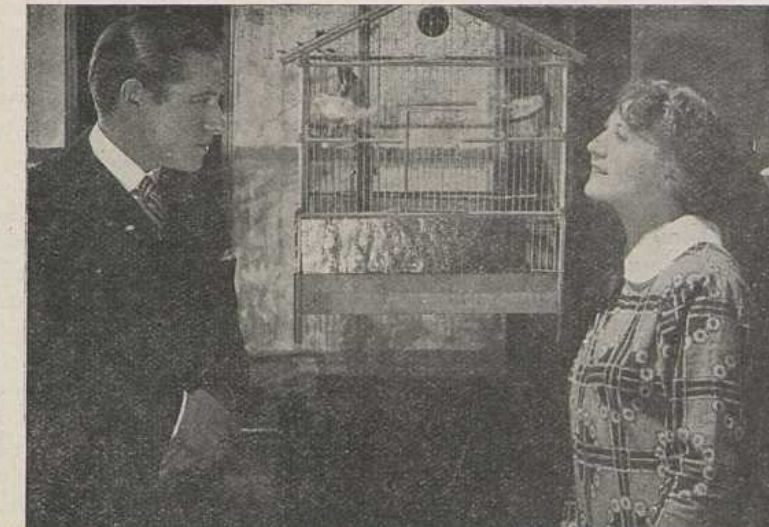
la princesse masha

La société des Ciné-Romans présentera bientôt la nouvelle production de René Leprince, **la Princesse Masha** d'après le scénario d'Henry Kist-maeckers.

C'est la grande cantatrice, Mme Claudia Vitrix qui évoquera le personnage émouvant de la Princesse Masha. Ce film qui occupera l'une des premières places parmi les productions de l'année, évoque la Russie d'avant guerre et la Russie moderne. Vedette, scénariste, metteur en scène concourront à la réalisation d'une œuvre belle, puissante, humaine.



Mme Claudia Vitrix



LES FILMS AUBERT

"Marion Lescaut" avec Lya de Putti

"Le Mariage de Mlle Beulemans" avec André Brabant et Jean Dehelly

comment j'ai vu napoléon

par abel gance.

Napoléon c'est Prométhée.

Il ne s'agit pas ici de morale ni de politique, mais d'art. Quelle existence, dès lors, fut plus tragique que celle de l'homme qui écrivit cette phrase : « Toute ma vie, j'ai tout sacrifié, tranquillité, intérêt, bonheur, à ma destinée ! »

Ce n'est donc pas pour réaliser un « film historique » banal que j'ai tenté de ressusciter, dans le langage des images, la prodigieuse figure de celui qui se proclama lui-même une parcelle de rocher lancé dans l'espace ; mais parce que Napoléon est un abrégé du monde.

Mes premières recherches se portèrent vers le choix d'un style cinématographique susceptible d'atteindre un tel but. J'avais pensé, depuis *La Rome*, que l'on pourrait toujours « émouvoir » en dehors de la signification dramatique des images. De là, nécessité de nouveaux apports techniques de prises de vues pour assouplir le style cinématographique.

Parmi ces apports figure le triple écran. Dans un des chapitres de mon film, *Corse et Convention*, je me suis servi du triple écran en y combinant trois expressions : physiologique, cérébrale et affective. Je demande un effort de compréhension et de fusion de ces trois éléments à la même seconde, que dis-je, au seizième de seconde, et j'ai pu constater que si l'un de ces éléments me quitte, les deux autres m'abandonnent aussitôt. Que les cœurs, les esprits et les yeux restent ouverts au moins à l'indulgence !

Da tendance générale dans *Napoléon* a été celle-ci : faire du spectateur un acteur ; le mêler à l'action ; l'emporter dans le rythme des images.

J'ai conçu Napoléon comme un homme qui est entraîné vers la guerre par un engrenage formidable et qui essaie toujours et en vain de l'arrêter. A partir de Marengo, la guerre est devenue sa fatalité. Il fait tous ses efforts pour l'éviter, mais il est obligé de la subir. Là est le drame.

Napoléon c'est le conflit perpétuel entre le grand révolutionnaire qui voulait la Révolution dans la paix et faisait la guerre dans l'espoir d'établir une paix définitive.

L'avu le voici dans une lettre de Fiévée : « Je fais l'essai de mes forces contre l'Europe. Vous essayez les vôtres contre l'esprit de la Révolution. Votre ambition est plus grande que la mienne et j'ai plus de chances de réussir que vous. »

Et cette terrible condamnation plus tard : « La guerre est un anachronisme... Les victoires s'accomplirent un jour sans canons et sans baïonnettes ».

C'est un être dont les bras ne sont pas assez grands pour serrer quelque chose de plus grand que lui : la Révolution.

Napoléon est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le Temps.

Et le cinéma, pour moi, est le paroxysme de la vie.

abel gance.

le triptyque abel gance

par jean arroy.

Le Triptyque Abel Gance vient à peine d'être révélé aux quelques privilégiés des représentations extraordinaires de l'Opéra, que déjà il déclenche une polémique générale. Quotidiens, revues corporatives, journaux artistiques et scientifiques, toute la presse en parle. Or, il me semble que d'une manière générale on embrouille la question, si question il y a, celle-ci étant plutôt... une solution. On chicane, on ergote, on discute dans le vide, on fait souvent preuve d'une remarquable incompréhension du cinéma, mais on oublie de se documenter. On admire ou on dénigre, aussi aveuglément de part et d'autre. Les admirateurs font preuve d'autant de partialité que les détracteurs. Et on croirait presque qu'une grande part des journalistes, dont la mission de se renseigner pour renseigner le public, parle du triple écran sans l'avoir vu.

Comme il est aisé de démolir les plus belles inventions de l'esprit humain. En trois coups de plume, un écrivain subtil, acerbe et nerveux, réduit à néant l'imprimerie, dont il est tributaire pour être lu. Hier, la traversée de l'Atlantique en avion était une impossibilité et le capitaine Lindberg, un illuminé. Aujourd'hui, c'est un Grand Homme. Apparemment. En réalité, hier, comme aujourd'hui, cet aventurier de l'infini reste un homme qui sait prévoir, attendre, se taire et vouloir. Abel Gance me paraît appartenir à la race de ces Christophe Colomb de l'activité humaine. Pour lui, le Temps est une réalité qui n'a pas cours, il le franchit à larges enjambées et chacun de ses films est une grande envolée dans l'avenir. Il semble toujours

qu'il lui faille distancer quelque chose ou quelqu'un. Grâce à lui une phase nouvelle du cinéma commence, dont toutes les manifestations artistiques restent encore insoupçonnées et les conséquences imprévisibles. Il se pourrait que l'Ere du Cinéma commence réellement. Le triptyque préfigure ce nouveau règne.

Abel Gance est-il, oui ou non, l'inventeur du triple écran, voilà la première objection soulevée. Un malentendu peut naître d'une divergence de termes : Gance dit *triptyque*, la majorité dit *triple écran*, *projection multipliée*, *prises de vues synchrones*, etc... Dans l'agrandissement de la surface de projection, il fut distancé, c'est flagrant. Mais dans l'innovation du tableau « triptyque » animé, de la scène « tripartite » du Théâtre du Silence, je dirai résolument non. Personne avant lui n'avait songé à « encadrer un motif principal, de deux volutes mouvantes qui se déroulent symétriquement et qui réalisent ce paradoxal miracle d'être à la fois la vie même et la stylisation de la vie. » (Vuillermoz.) Ainsi cette tête d'armée s'avancant vers les spectateurs, au centre du tableau, tandis que sur l'aile droite un flot ininterrompu de soldats déferle et glisse, en créant une arabesque qui, automatiquement, s'imprime, inversée, sur l'aile gauche, créant un encadrement mouvant d'une harmonie surprenante. Personne avant lui n'avait songé à consacrer l'écran central à l'étude d'un visage expressif et à développer sur les écrans latéraux les idées, les sentiments, et les visions qui font passer sur ce visage leur mystérieux frisson. Il y a là autre chose qu'un élargissement du champ photographique et de la surface de pro-

jection. Par delà l'invention elle-même il faut mesurer le résultat et sonder les possibilités nouvelles.

Première objection. Dans les temps, je n'ose pas dire préhistoriques, du cinéma, Mr. R. Grimoin Sanson aurait réalisé un panorama animé qui, non seulement élargissait le champ de vision, mais cernait complètement le spectateur. Ce procédé était-il viable, je ne sais, en tout cas il fut éphémère. De toute façon il visait un but différent et son utilisation ne pouvait rester qu'une exception. Ce pouvait être une attraction prodigieuse, non un spectacle ordonné. La sélection est à la base de l'art, le choix des éléments et leur ordonnancement dans le temps et dans l'espace. La personnalité de l'artiste se manifeste par la qualité de ce choix, et sa force créatrice, par l'autorité qu'il apporte à imposer ce choix aux sensibilités réceptrices des spectateurs. Sélection et synthèse, tel est donc l'art dramatique. Acceptation collective d'une synthèse individuelle, telle est la base du spectacle. Or, dans le procédé panoramique c'est le spectateur qui choisit lui-même ses impressions, au hasard. Il s'arrête devant un écran, devant l'autre, il va et vient, accepte dix impressions en même temps, qu'aucun lien ne rattache, parce qu'il n'y en a pas et que ce n'est qu'un panorama, non un récit visuel, non un tableau animé, non une symphonie silencieuse. Son attention est dispersée, il est noyé dans un flux de visions. L'intelligence créatrice, la volonté qui ordonne, l'imagination qui compose, la fiction qui enchaîne, coordonne, orchestre, construit, sont absentes. Drame, comédie, tragédie ? Non ! Documentaire, peut-être, quoique un documentaire soit encore le résultat d'une sélection. Attraction, voilà ! Mais j'avoue qu'une vision de tempête, de bataille, un voyage aérien ou sous-marin présentés ainsi, ne manqueraient pas de grandeur.

Je passerai sur toutes les attractions de Musée Grévin et les brevets de Concours Lépine analogues, pour en venir à l'examen de la seconde objection : le « Widescope », procédé américain qui permet, avec un seul appareil de prise de vues et un seul appareil de projection, d'impressionner deux pellicules et d'obtenir une projection double. Cet appareil était connu de Gance depuis longtemps, mais ne pouvait lui être d'aucune utilité. Des « théoriciens ingénieux » souhaitent maintenant que le procédé américain aide à mettre au point le procédé Gance. D'autres imaginent une projection triple, analogue à celle de l'Opéra, grâce à l'impression d'une seule pellicule et à un objectif spécial. Quelle incompréhension non seulement de l'art, mais aussi de la technique cinématographique. La valeur du « triptyque Abel Gance » réside moins dans la possibilité de projeter d'immenses fresques animées, qui, malgré toute leur beauté picturale et leur puissance, ne seront jamais que des cartes postales animées un peu plus perfectionnées, du *Kaenigsmark* en bas-relief, que dans le rapprochement d'actions parallèles, dans l'orchestration de motifs différents, dans la plastique contrariée, infiniment émouvante, des scènes inversées de champ et rigoureusement synchronisées, dans la multiplication par trois simultanée et synchrone de la même image. Il y a là, pour exprimer de grands symboles et faire jaillir d'une image une pensée ou une émotion, tout un langage nouveau qui n'attend plus que des écrivains, dit Vuillermoz. Car voilà ce qui différencie le procédé Gance de tous les autres appareils : il permet de projeter simultanément trois prises de vues différentes, simples, de conjuguer des images non plus seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace. En tant qu'éléments constructifs, le cinéaste dispose maintenant en plus des rapports-durée, de rapports-étendue. D'harmonique, le film devient symphonique.

Par bonheur l'appareil de prise de vues triple ne fut livré à Gance que dix jours avant l'achèvement de son film. Je dis : par bonheur, car le réalisateur aurait peut-être cédé à la tentation de filmer de multiples panoramas et n'aurait pas cherché à suppléer à leur manque presque total par ces combinaisons d'images sur trois écrans, qui constituent l'apport technique le plus intéressant de toute l'œuvre gancienne, avec le montage ac-

dans *Napoléon* c'est l'effet. En effet, de panoramas proprement dits, nous n'en comptons que cinq : deux du camp pendant la proclamation de Bonaparte, un de la revue, un de Bonaparte sur les hauteurs de Montezemolo, un de l'aigle éployant ses ailes. Quant à la foule de la Convention acclamant Bonaparte, ce n'est pas un panorama ainsi qu'on l'a cru. C'est une projection triple de la même pellicule, inversée au milieu. Trompe-l'œil admirable auquel s'est même laissé prendre M. Richard, critique technique à la *Cinématographie Française* et ingénieur, qui écrivait récemment : « Dans cette scène, le tirage des trois copies est identique, la parallaxe ne s'y fait que peu sentir, ce qui permet des raccords acceptables. Il est à remarquer que cette scène est d'autant plus parfaite que les personnages du premier plan restent sur un même plan et ne viennent pas trop en avant des autres, défaut décelable dans d'autres scènes du triple écran où l'on voit le personnage passant d'un écran à l'autre se décaler dans le sens vertical. » Ici les personnages auraient bien de la peine de passer d'un écran à l'autre, puisque ce sont les mêmes qu'on voit sur les trois écrans ! D'ailleurs Mr Richard conclut : « Le point faible de Gance réside dans sa connaissance relative des choses de la technique. » Evidemment Abel Gance attend que Mr Richard lui apprenne le cinéma ! Et cette autre erreur : « Qu'on veuille bien, en effet, remarquer que le bris d'un des trois films amènerait l'arrêt de la projection. » C'est beaucoup plus simple dans la réalité, les pellicules étant marquées d'un repère numéroté, tous les cinquante centimètres, l'opérateur réamorçait et repart. Les collages se font après. C'était trop simple, Mr Richard n'y a pas pensé.

Je suis très surpris que personne n'ait invoqué l'invention de James Cruze. Au fond c'est assez naturel, puisque les « critiques-bien-informés » l'ignorent. On a projeté *Old Ironsides* (Vaincre ou Mourir) en Amérique, avec un système de loupe qui permettrait de quadrupler la projection pendant les scènes de la bataille navale. L'écran était simplement multiplié par quatre dans ses proportions. C'est Gance encore qui m'a signalé cette invention. Lui, ne l'ignorait pas. Et il cherchait autre chose. Si les cinéastes français avaient connu le procédé, on aurait vu des écrans quadruples pendant cinq ans. Il faut décidément que le Cinéma français vive toujours pendant cinq ans sur quelque chose.

Roger Licn conclut : « Nous demeurons dans le domaine du laboratoire. » (Enquête de la critique cinématographique.) Nous relisons sa réponse d'ici quelques années et nous verrons si l'avenir lui a donné raison.

**

Si jamais on a fait du cinéma depuis le cycle Triangle-Ince, c'est sûrement cette triple bobine finale du second triptyque : le départ de l'Armée d'Italie.

Comment dire le lyrisme, l'élan, le souffle, le rythme, la plastique mouvante admirable de cette apothéose. Henri Clouzot écrivait encore récemment : « Il faut bien convenir qu'il y a quelque chose de changé dans le domaine du lyrisme et de l'épopée, depuis que le plus complet et le plus significatif des cinéastes a projeté l'Homme du Destin sur le plus gigantesque écran que l'esprit humain ait osé réaliser. Si dans le concert d'éloges des journaux, il s'est mêlé une note discordante de critiques plus ou moins sincères, c'est que le clan irrédigible des partisans du cinéma pur et des acrobaties de la camera a vu ce qu'un maître pouvait faire de grand en ramassant tous les tours de gobelets ou les prétendus prodiges de laboratoire, pour les faire servir à la plus prestigieuse évocation cinématographique que l'on ait encore vue. Quelle ironie qu'il faille impressionner des milliers de mètres de pellicules pour rencontrer cette image hallucinante de Bonaparte se confondant avec la cime ondulante des monts, et que le gigantesque effort d'une

armée d'acteurs, de figurants, de chars, de chevaux, une avalanche de prises de vues et de reconstitutions s'efface comme un souffle de fumée devant le seul tableau du défilé de l'Armée d'Italie. »

La puissance expressive de ces dernières scènes s'augmente de toute leur simplicité. Le style est nu, direct, dépouillé. Aucun abus de technique, pas de plans de détail inutiles et encombrants, mais toujours le champ juste, l'angle précis, harmonieux, et le mouvement intérieur de l'action qui donne le sens voulu aux images. Le rythme fait le reste. L'orchestration de ces images sur trois écrans, nous vaut la première symphonie visuelle réellement digne de ce nom. Les écrans s'allument, s'éteignent, les images accourent, parallèles, simultanées, superposées ou successives, se complètent ou se contredisent, inversées, se multiplient par trois, identiques ou différentes, les masses blanches et noires, les jeux de lumière et de plastique s'additionnent ou se contrarient, les thèmes visuels courent, parallèles, ou alternent et s'enchevêtrent, se superposant en surimpressions synthétiques. En marge des rythmes individuels, ou de leur fusion, naît un rythme unique, grandiose orchestration d'images, de lumières, de formes, symphonie photogénique qui vous emporte haut et loin. Musique et poésie. Cinéma.

On imagine sous l'écran le compositeur manipulant un clavier gigantesque.

Je pourrais m'étendre ici sur toutes les possibilités du triple écran, grâce aux multiples combinaisons que permet le rapprochement de trois images, suivant qu'elles se raccordent parfaitement pour former un panorama, qu'elles sont différentes toutes les trois, ou se multiplient, identiques, suivant qu'on utilise une inversion symétrique et synchrone des images latérales, suivant qu'on joue d'un, de deux, ou de trois écrans. L'inventeur se chargera de nous en faire de plus éloquentes démonstrations dans un avenir proche. Dans le premier triptyque de la Convention, Gance n'a-t-il pas déjà utilisé sept et huit impressions simultanées sur la même pellicule, soit une fresque apocalyptique où se matérialisaient vingt-quatre visions entremêlées. C'est un assez joli résultat, qui promet.

Son procédé est passible de multiples applications : documentaires aux panoramas immenses, films de rêve et de cinéma pur, actualités prodigieuses, mouvements de foules, larges poèmes visuels, rapprochements d'images : motifs psychologiques et leit-motifs musicaux. Qu'on imagine le parti qu'en auraient pu tirer : Griffith dans *Intolérance* (quatre actions parallèles et simultanées), Von Stroheim dans *Greed* (panorama du désert alcalin de la Vallée de la Mort, avec les hommes tout petits qui s'y aventurent), Fritz Lang dans *Métropolis* (mouvements de foules, vastes architectures de la ville utopique; contraste de la ville des maîtres d'un côté et de la ville des esclaves de l'autre, avec les machines en action au milieu, comme un cœur qui bat), Eisenstein dans *Potemkine* (panorama de l'escadre pendant que glisse l'ombre du croiseur rebelle), Gance lui-même dans *La Roue* (plastique d'éléments mécaniques en action jouant en des mouvements identiques ou contraires; jeu de bielles et de roues d'une locomotive en vitesse s'étendant sur toute la largeur du triptyque, et la vision inouïe d'un rail tout nu courant sur trois écrans, et, au paroxysme, tous les mécanismes en action apparaissant dans un battement fou, cœur d'acier). Imaginez sur trois écrans : le casino de *Folies de Femmes*, l'armée des croisés de *Robin des Bois*, les architectures du *Nibelungenlied*, la sortie des galères de *Ben Hur*, la rue de la *Saint-Sylvestre*, le galop des bisons de la *Ruée Sauvage*, la file des chariots de *La Caravane vers l'Ouest*, le départ des camions de *La Grande Parade*, et convenez que les possibilités sont illimitées. Tout devient possible à l'écran, et la Bible, et l'Iliade, et la Chanson de Roland, et la Divine Comédie. La force d'expansion des images était trop grande, elle a fait éclater le cadre. L'évasion des contraintes routinières nous vaudra de généreuses conquêtes, de nobles envolées.

Je souhaiterais que l'éditeur de Napoléon comprît le rôle révolutionnaire qui lui échoit, et que du strict point de vue commercial, dans son intérêt propre, possédant un film qui peut faire une telle fortune, il lui assurât une diffusion complète. A Paris, il y a plus de cinquante salles présentant les dispositions exigées pour l'exploitation du triple écran; on peut aisément en trouver une par grande ville de province. Les impossibilités sont plus apparentes que réelles. Qu'on loue avec le film, l'appareil triple et le personnel nécessaire à son fonctionnement. Que l'éditeur entraîne lui aussi, la révolution cinématographique à travers le monde. Agir autrement, ce serait compromettre le rendement moral et matériel d'une innovation aux possibilités insoupçonnées, et mal servir la cause du cinéma français qui revendiquera plus tard cette invention, due à l'un de nos plus authentiques génies nationaux. Ce serait aussi « reculer pour mieux sauter », il faudra bien qu'on démolisse les salles impropres au cinéma de notre temps et qu'on en construise d'autres. L'ère du Cinéma entre dans une phase décisive. Aidons-le de toutes nos forces en ses destins infinis.

En attendant ces lendemains prodigieux, scrutez bien l'écran, regardez la première symphonie optique que nous possédions, emplissez-vous de toute cette musique silencieuse et passionnée, lancez-vous dans cet ouragan de lueurs ardentes.

L'aigle glisse dans les nuages que strie l'ardente chevauchée des Walkyries révolutionnaires. La barque de Bonaparte traverse le ciel des batailles. Le trône s'écroule dans un fracas de tonnerre. L'enfer entre en éruption et envahit la terre. L'écume salée se mêle à la bave fielleuse près de la commissure des lèvres sur le masque infernal de Marat. Les yeux de Danton s'injectent de vagues. Tout roule, tout tangué, tout tourne dans un maëlstrom catastrophal, et le couperet de la guillotine alternant ses éclairs avec ceux des tempêtes, tombe sans cesse, broyant tout. Saint-Just, impassible, hautain et méprisant, respire une rose et hurle : « Chacals ! » Une tête tombe à chaque minute. Danton vocifère. « De l'audace ! » Marat rugit. Robespierre maugrée. « Bavards ! » Couthon ricane. Fureurs, agnès, sadismes, ténèbres. La foule s'enfle, moutonne, déferle. Flux, reflux, cataractes. La barque de Bonaparte dévale les tribunes, les remonte. Le flux charrie des têtes coupées, Saint-Just respire sa rose. Reflux, la guillotine tombe. Flux, Saint-Just s'explique pour la postérité. « Nous avons rendu 12.000 décrets ! » Reflux, Bonaparte, dompteur d'océans, regarde, impassible. « Orateurs ! » Samson tire sa ficelle. La pluie ricole. Le couperet tombe. C'est du sang qu'il pleut. « La liberté ou la mort ! » Les prisons regorgent. « Chacals ! Bavards ! Président d'assassins ! A mort ! Ligue des Droits de l'Homme ! A mort ! » Vagues de colère, de haine, de folie, de mort. Ténèbres, éclairs, cataractes. « Madame Veto avait promis !... » Les guillottes se répendent. « Mort aux tyrans ! » Chœur des guillottes. La vielle de l'Incorruptible les accompagne, en sourdine : La Danse Macabre. Danton casse un fer à cheval. Marat démasque un pistolet. Saint-Just se poudre. Robespierre remet ses lunettes. Couthon caresse son lapin. Tous en chœur, pour le refrain : « A mort ! » Flux. Reflux. Cataractes. Eclairs. Bonaparte prend pied, se dresse, le geste impérieux, commande.

L'immobilité d'un seul contre l'anarchie de tous. « A vos places, Messieurs ! » Le cœur de la République recommence à battre. « La Révolution, c'est moi ! » Toutes les vagues s'entrechoquent, tous les éclairs fulgurent, toutes les guillottes tombent, toutes les Marseillaises s'élancent. Un vent fou se lève qui emporte tout, balaie. « La République Universelle ! » Le soleil se démasque, la conversation avec la gloire est commencée. Les colonnes se forment, les armes étincellent, les chariots

s'ébranlent, les drapeaux flottent. L'ombre de l'aigle glisse sur la route. Le Tentateur leur montre la Terre Promise. L'aigle s'y élance, tous le suivent. « La victoire en chantant... » Un astre nouveau s'élève qui va changer la face du monde. Les Mendians de la Gloire quittent l'Histoire pour l'Épopée. L'ombre de l'aigle dévalle l'autre flanc des Alpes. L'âme de Bonaparte joue avec les nuages à détruire et à construire des mondes. L'aigle traverse ces nuages. L'aigle, c'est l'âme de Bonaparte. Le maëlstrom tricolore accélère et amplifie le rythme de sa giration. L'aigle, les flammes, les vagues, le soleil, les nuages. Bleu, Blanc, Rouge. Sa mère, son amour, le monde,

son armée, son cœur. Les vagues bleues, les nuages blancs, les flammes rouges. L'aigle. Les drapeaux. Les vagues. Les rêves. Les flammes. Le monde. Brienne. Lœtitia. Joséphine. — L'aigle. Flammes. Vagues. Flammes. Vagues. Flammes. Vagues. Bleues. Blanches. Rouges. Fin.

Ceci dépasse le cinéma. La Musique Silencieuse est née.

jean arroy.

jeanne d'arc

par joseph delteil

L'idée de filmer *Jeanne d'Arc* doit être vieille comme le monde, car c'est à mon avis un véritable film que la vie de la Pucelle. Le cinéma est par excellence l'art de Jeanne d'Arc. Le scénario que tourne l'Omnium-Film a été écrit en collaboration par le metteur en scène, Carl Dreyer, et par moi-même. Une telle collaboration entre un écrivain et un metteur en scène est, je crois, une méthode très féconde et pour ma part j'y vois une quasi-nécessité pour l'avenir. La technique, jointe à l'imagination, quoi de plus séduisant ? J'ajoute qu'en l'occurrence Carl Dreyer a fait preuve d'une justesse, d'un sens, d'une humanité admirables et que je l'admire de tout mon cœur.

joseph delteil.



Les juges au procès de Jeanne d'Arc. — En haut, M. Silvain, de la Comédie Française.

-Omnium-Film-

la grande erreur de l'adaptation

par j. jaubert de bénac.

Parmi les problèmes cinématographiques urgents auxquels sont liés le sort et la vie même de l'écran français, le plus angoissant, celui qui constitue un danger immédiat, à coup sûr, c'est le problème du scénario.

Alors que depuis dix ans des progrès remarquables ont été accomplis concernant la prise de vues, la mise en scène, les décors et les éclairages, les firmes productrices de notre pays (sauf de très rares exceptions) se sont refusées systématiquement à rechercher des scénarii originaux, c'est-à-dire spécialement conçus pour l'écran.

Il semble que nos réalisateurs, si ouverts à toute suggestion intéressant le développement du septième art, deviennent brusquement fermés dès qu'on leur présente, imaginé et jeté tout fraîchement sur des feuillets, un scénario qui n'est point extrait d'un roman édité ou d'une pièce de théâtre jouée.

De quel air méfiant un directeur de firme ou un de nos metteurs en scène, et non des moindres, s'empare du manuscrit, le fixe, le retourne, le parcourt pour le rendre presque aussitôt avec des paroles consolantes, ou bien pour l'enfermer dans un tiroir d'où il ne sortira jamais.

— Un scénario original! On veut donc faire le vide dans les salles d'exploitation, ou nous faire manquer une vente fructueuse à l'étranger!...

Non, non, vite une bonne adaptation... Laquelle? Peu importe, pourvu que le roman ait paru aux devantures des libraires, même si son tirage n'a pas dépassé le chiffre de huit à dix mille exemplaires (et il y a cependant des millions de Français qui fréquentent habituellement le cinéma).

Choisir un sujet de film devient ainsi un simple examen de la liste longue et fastidieuse des productions littéraires ou théâtrales de l'année, quand on ne revient pas pour la quatrième fois sur tel ouvrage de Bataille, d'Hugo ou d'Eugène Sue.

Ainsi en piétine; mieux, on rétrograde.

Vraiment, pouvons-nous croire que nos réalisateurs de l'écran ont quelque confiance en eux-mêmes, puisqu'il leur faut un travail tout fait?

D'ailleurs, les cinéastes — producteurs ou metteurs en scène — ne contestent plus à présent l'importance du scénario, base même, armature de toute production.

Que cette base soit faible ou inexistante et l'édifice s'écroule... sous l'indifférence et les critiques, malgré les qualités des matériaux utilisés ou les beautés de sa décoration.

Bien souvent l'erreur de nombreux films dont la carrière fut médiocre tient dans l'adaptation.

Ouel Pasteur libérera le cinéma de cette rage!

Poisons la question une fois pour toutes, clairement, brutalement.

Le cinéma est-il un art vivant, puissant, remarquable par sa personnalité, constamment en progrès et promis aux plus belles destinées, du fait qu'à lui seul il englobe les autres arts, formidable miroir de la vie, de ses beautés comme de ses laideurs? Ou, alors ne peut-on admettre qu'il soit l'esclave du roman ou du théâtre, ou'il ne puisse rien bâtir sans ses deux acolytes que les siècles ont essouffés, usés, vieilliss?

Tout a été dit en littérature et comme l'a judicieusement écrit Musset, « rien n'est nouveau ». Il est vrai que l'auteur de *Memoria* ne pouvait prévoir l'art de l'écran qui, lui, est riche d'images, de sensations, d'évocations qui se renouvelleront sans cesse.

Enfin, un auteur dramatique puise-t-il son inspiration à la source du roman? Vous m'accorderez que c'est assez rare, et plus rarement encore, un roman sera tiré d'une pièce de théâtre.

Ce qui est une vérité pour la scène ou les rayons du libraire ne peut-il l'être pour l'écran? Si non, c'est la négation de l'art cinématographique qui restera irrémédiablement enchaîné à la remorque de la littérature.

Nous n'admettons pas cette condamnation.

Nous prétendons que le cinéma est un art jeune et fort, qu'on ne doit asservir à aucun joug, qui veut vivre et grandir par ses propres moyens et que c'est une erreur grossière de croire que le public s'empressera aux guichets des exploitants d'après l'annonce du romancier. Il s'enquerra d'abord et surtout du metteur en scène et de la vedette...

Je reconnais que ces lignes ne s'appliquent pas aux chefs-d'œuvre consacrés. Flaubert, Hugo, Balzac, Dumas, Tolstoï, Dickens, sans nul doute attireront toujours la foule, de même les noms de Loti, Farrère ou Pierre Benoît. Mais à l'exception des génies ou d'une dizaine de romanciers que la mode a couronnés, combien d'autres n'ont aucun prestige sur le grand public!

Les citer serait facile, mais nous ne voulons contrister personne.

Avoir porté à l'écran de purs chefs-d'œuvre (même si ceux-ci ne se prêtaient guère aux regards de la camera) parfait; c'était un hommage rendu aux gloires littéraires de notre pays ou de l'étranger. Ce n'est pas nous qui protesterons jamais contre ces réalisations.

Mais quinze années cinématographiques de ces hommages, n'est-ce pas suffisant?

Je dirai plus. Aujourd'hui, réunis dans les merveilleux jardins élyséens, tous ces grands morts n'ont plus de soucis; placides et conversant en're eux, ils se laissent encenser des humbles terriens que nous sommes.

Mais nous, les vivants, les jeunes cinéastes, nous nous élevons contre cette indifférence des réalisateurs.

Que demandent les auteurs scénaristes qui ont la volonté et la foi? Que firmes et metteurs en scène les accueillent avec sympathie, sincèrement, en ayant d'autres pensées que celles de promesses fallacieuses ou de pillages possibles. Qu'on n'offre pas un prix dérisoire pour un scénario dont la réalisation exigera 800 000 ou 1.500.000 francs, et dont la vedette ou le metteur en scène recevront de 80.000 à 200.000 francs. Songez que l'auteur scénariste a souvent bien du mal à obtenir l'équivalent de ses appointements d'un opérateur.

On objectera que le metteur en scène, comme l'artiste, bénéficie de plusieurs années d'études et d'efforts.

Et l'auteur? Oublie-t-on que lui aussi a à son actif des années d'études, au cours desquelles la culture de son esprit s'est formée, acquérant une personnalité et une valeur incontestable? Demandez donc à un ingénieur ou à un commerçant d'écrire un scénario solide, littéraire, historique, poétique, dramatique...

D'autre part, qu'on ne parte plus de ce principe qu'un romancier, à qui un livre rapportera le prix d'un piano d'occasion, doit s'estimer très heureux si pour un de ses scénarii, la même valeur lui est offerte. Les littérateurs ont l'habitude de gains dérisoires, m'a-t-on dit à maintes reprises.

Les Américains, gens d'affaires par excellence, savent reconnaître la valeur de leurs cinéastes; chez eux, entre l'auteur scé-

nariste et la vedette, il n'y a pas cette disproportion fantastique que nous constatons en France.

Une littérature de l'écran? Elle s'impose plus que jamais. De tous côtés, les sociétés et les metteurs en scène réclament des scénarii, déplorant la pénurie des sujets cinématographiques. Aux Etats-Unis, l'adaptation ayant englouti tout Shakespeare, Dickens, Hugo, Balzac, Tolstoï, sans compter les romanciers de notre siècle, on lance de retentissants appels pour obtenir des scénarii nouveaux, originaux, et pour ce faire, certaines firmes enrôlent chacune jusqu'à soixante-dix auteurs. Il est vrai que pour un seul scénario cinq et six écrivains sont parfois utilisés. Le résultat? Les productions américaines de cette année, sauf de rares exceptions, se passent de tout commentaire.

Soyons justes. Il est plus difficile qu'on ne croit d'écrire un bon scénario et beaucoup de nos romanciers ou hommes de théâtre les plus réputés sont incapables de produire une œuvre pour l'écran. La raison doit être que ces excellents écrivains, sans dédaigner le septième art, vont très rarement au cinéma; aussi, en ignorent-ils la technique; le métier leur manque; ils sont dans le cas du lettré qui voudrait écrire une pièce moderne sans avoir jamais vu à la scène que Racine ou Marivaux.

Donc, les écrivains de l'écran doivent apprendre leur métier, s'ils se sentent le don et la foi cinématographiques.

D'autre part, il est indispensable qu'une collaboration étroite s'établisse entre l'auteur et le metteur en scène. Tous deux sont les « animateurs » de l'œuvre; si le premier a l'imagination, le second a la vision sans quoi le film serait dépourvu de vie. D'une pareille entente doit sortir une œuvre belle, équilibrée, humaine.

Messieurs les metteurs en scène, ne considérez plus l'auteur-scénariste comme une « utilité » selon l'expression du théâtre, encore moins comme un ennemi ou un concurrent.

L'effort vous sera peut-être pénible, vous qui jusqu'ici tolériez si rarement un droit de regard, une directive ou une collaboration dans la composition de vos scénarii.

A chacun son métier. Etre à la fois metteur en scène, auteur, administrateur, et souvent aussi acteur, cela n'est-il pas un peu

lourd, même pour de solides épaules? Les Etats-Unis ont réparti les efforts et les résultats sont, croyons-nous, excellents pour les commanditaires.

Adaptation, que d'erreurs on commet en ton nom!

Longue serait la liste des œuvres qui ne demandaient qu'à demeurer la joie des bibliophiles ou le plaisir des amateurs de théâtre, ces œuvres auxquelles on a voulu à tout prix donner un autre visage. Seulement, avec les traits, l'âme a aussi changé. Et le charme étant rompu, la surprise, la déception et le regret ont percé... un peu tard.

Je ne voudrais pas affliger certains réalisateurs dont j'admire les efforts, le talent et la foi, en prenant, entre cent, quelques exemples d'erreurs d'adaptation: *Salammbô*, le *Chemineau*, *Education de Prince*, *Antoinette Sabrier*, même la *Femme Nue* (excellent film, mais où l'on cherche en vain Henri Bataille), même *Manon*, même *Carmen*, même *les Misérables*...

Adaptations! Adaptations! Les Faust méditent, les Quasimodo grimacent, les d'Artagnan s'élancent, les Marguerite Gautier se meurent... Courteline lui-même dont le verbe est tout le génie, se voit adapté!

Nul doute qu'avant longtemps ne soient portés à l'écran le *Misanthrope*, l'*Emile* du bon Jean-Jacques ou la *Prière sur l'Acropole*...

Ainsi, les échecs retentissants se succéderont sans apporter au cinéma autre chose que des déceptions. Est-ce le but que se proposent d'atteindre nos cinéastes?

La conclusion de cet article pourrait tenir dans un seul mot: réagir.

Réagissons contre les entêtements ou les prétentions des réalisateurs de films, jusqu'au jour, que nous voulons prochain, où ils comprendront que les auteurs-scénaristes ne peuvent que leur apporter une aide utile, dévouée, fructueuse.

De cette union, le cinéma sortira grand.

Et si l'écran français ne peut — faute de capitaux suffisants — occuper la première place dans le monde par la mise en scène, l'outillage et les vedettes, ces onéreuses étoiles, qu'il tienne au moins le flambeau de la pensée: le scénario.

j. jaubert de bénac.



"Manon Lescaut" Scène de la prison

Film Aubert.

rené clair

par jean mitry.

Si Marcel L'Herbier, magicien subtil cultive la lumière en des jardins précieux et analyse sa force et son idée au bénéfice d'une œuvre savamment composée, Renée Clair bouscule les données, les calculs, les précisions ou les limites et, accomplit quelques pirouettes fantasques pour se faire pardonner la franchise brutale de sa verve satirique. Comme il souffre du mal de toute chose, il tourne le mal en ridicule. Avec lui, toute souffrance devient joie. — Toute cruauté dérisoire, mais tout sourire amer.

Les choses les plus tragiques; les problèmes de la vie, de la mort; les angoisses philosophiques, il les raille ou les plaisante en philosophe — plus philosophe que ceux-là dont la gravité dogmatique lui apparaît, ironiste qui sait le néant de toute illusion, comme la plus effroyable bouffonnerie qui se puisse concevoir.

Je songe à son premier film : *Paris qui dort*, qui pourrait tout aussi bien avoir pour titre *Variations autour du mouvement* — de l'immobilité à la mobilité; du ralenti à l'accélééré — *Mouvement*, ivresse moderne dont il goûte la gamme des sensations, ivresse où il trouve l'oubli des grandes inquiétudes et la raison même de leur néant.

Il raille les vains efforts de l'homme pour trouver l'Enigme, et comme cette énigme l'agace lui aussi, il la bafoue et la tourne en ridicule pour se persuader de la futilité qu'il lui donne :

Un vieux savant a découvert le moyen d'arrêter momentanément la vie extérieure, d'interrompre le mouvement et de plonger ainsi l'univers terrestre dans un quasi-état de léthargie.

Seuls quelques personnages échappent à cette tentative. Ces personnages ne sont en quelque sorte que le truchement de l'auteur qui, par leur intermédiaire nous promène à travers la cité endormie.

Mais après quelques aventures, où il multiplie de sarcastiques et perfides observations, où la morale, la richesse, l'amour et toutes les peines des hommes, dont ils ont fait un ridicule sacerdoce, se trouvent vexées, moquées et ramenées à leur valeur réelle : Une farce pitoyable, le savant s'embrouille dans ses calculs et, finalement, rend la mobilité aux hommes. La vie reprend son cours de plus en plus rapide vers le progrès et — anticipation — la vitesse règne sur le monde.

Les riches d'un instant redeviennent ce qu'ils étaient auparavant. Ont-ils rêvé?... Le savant qui raconte son histoire et les personnages témoins de l'aventure qui viennent en confirmer l'exactitude, sont internés comme fous. Sont-ils réellement fous ou est-ce les autres — endormis — qui le deviennent? — Mystère —.

Fiction?... Réalité?... dirait Pirandello. Qui oserait prétendre à la solution de ce problème?

Axiome : Vis-à-vis des êtres dont l'état de mobilité dans leur espace (la terre) est ainsi arrêté, suspendu pendant x heures, le temps se trouve ramené à zéro, alors que par rapport à l'Espace et à la mobilité de ces êtres dans le Temps, x heures se sont écoulées. Les relativités matérielles et morales d'Einstein et Pirandello se retrouvent dans ce film dont le fond est d'une étonnante pureté cinématographique.

C'est, de très loin, le meilleur scénario de René Clair. Je n'en dirait peut-être pas autant de la forme. Mais il faut tenir compte que c'est son premier film et qu'il fut réalisé avec des moyens sommaires.

D'ailleurs, ce qui manque — même encore — à René Clair, c'est une suffisante maîtrise dans la réalisation. Ce n'est là qu'une question de métier — et la conception importe davantage — or, indiscutablement, René Clair est une des personnalités parmi les plus originales.

Comme témoins de sa personnalité et de son caractère aigu de fantaisiste sarcastique, il est facile de citer *Entr'acte*, *Le Fantôme du Moulin Rouge* ou *Le Voyage Imaginaire* et leurs multiples détails, ironiques, comiques, ou plaisants, derrière lesquels se retranche toujours cette arrière-pensée de moquerie et de chicane, envers le ridicule coutumier.

Ainsi, l'enterrement d'*Entr'acte*, conduit par un chameau, avec les couronnes en mie de pain que dévorent les parents affligés, le corbillard qui fiche le camp au galop, et le convoi-croissant. Ironie funambulesque des tristes pantomimes macabres.

Dans le second, le fantôme évoqué sous un aspect « matériel », mais fluide (surimpression), qui cherche après son corps, se désespère de le voir disséquer, nage dans l'atmosphère, ou exécute toutes sortes de plaisanteries enfantines que, vivant, sa « dignité » d'homme lui refusait d'accomplir, sont de multi-



Le Voyage imaginaire



Le Voyage Imaginaire.

ples détails qui me semblent autant de railleries. Raillerie de l'idée banale que se font de l'âme les primaires — idée qui n'est pas sans poésie, du fait de sa naïveté même —; raillerie de l'idée du rapport âme-corps, esprit-matière; raillerie du conventionnel, de la « bienséance » et plaisanterie sur le roulement freudien.

Dans la troisième, enfin, il ironise sur les grandes actions d'éclat et l'hérisse de l'homme (ici représenté sous la forme d'un amoureux timide); sur la médiocrité et l'insignifiance des causes qui les déterminent (le simple anneau auquel, dans sa foi, l'amoureux prête une vertu magique) avec, naturellement, raillerie de la déclaration d'amour, de la « fleur-bleue », de la superstition, et de quelques autres bêtises très normales.

Le rêve auquel notre ami Brunius reprochait un manque d'atmosphère onirique, par suite de la trop grande précision des décors baroques (en quoi je serais d'accord s'il s'agissait d'un rêve normal), me semble, au contraire, volontairement dénué d'atmosphère, n'étant, au fond, qu'une parodie. Et ces décors ridicules sont ceux-là mêmes, exagérés, des contes de fées.

Dans un certain sens et dans son ensemble, *Le Voyage imaginaire* m'apparaît — tour de force remarquable — comme une raillerie des contes de fées, tout en restant conte de fées lui-même et tout en gardant la saveur.

A ce propos, j'ouvre une parenthèse. Je crois que la véritable personnalité de René Clair se manifeste le plus clairement dans l'Irréal et la poésie qu'il suscite. Pourquoi ne réaliserait-il pas, par exemple *Alice au pays des Merveilles* — voir, les contes d'Andersen —. Je crois qu'il y aurait là, pour lui, un prodigieux débouché.

Après *Adam's*, roman cinématographique où il évoque les déboires d'un artiste de génie qui n'arrive plus à retrouver sa personnalité à travers celles multiples qu'il dut incarner, René Clair change de méthode et s'oriente dans une direction nouvelle.

Les films dont il était l'auteur avaient l'avantage singulier de ne pas plaire à l'exploitant et au bourgeois du coin... On s'est assez demandé pourquoi. La vérité est sans doute que, malgré une intelligence assez obtuse, cette raillerie continue, cette plaisanterie cruelle, s'ils ne la saisisaient pas bien, du moins la sentaient-ils. C'est cette bouffonnerie de la médiocrité et du ridicule qui avait le don de les exaspérer. Ils se sentaient trop pris à la panse pour ne pas réagir.

Dans la *Proie du Vent*, René Clair n'est plus auteur, mais simplement réalisateur. Si la saveur aigre-douce de ses films

précédents a disparu pour laisser place à un scénario banal, du moins celui-ci est-il traité non pas sous une forme narrative, mais en profondeur, en nuances, exprimées par oppositions de détails, rappelant un peu la manière de Lubitsch, et réalisé cette fois, avec une réelle maîtrise.

Le railway d'*Entr'acte*, petit chef-d'œuvre de précision technique, école de mouvement pur, ne le cède en rien à l'accident d'auto — que je trouve même intrinsèquement supérieur.

L'obsession de Vaultier, ivre, dans le *Fantôme du Moulin-Rouge* est peut-être le meilleur « morceau » de rythme que René Clair nous ait donné jusqu'ici. Mais jamais (si l'on excepte quelques prises de vues en avion assez défectueuses) il n'avait obtenu une semblable harmonie et n'avait atteint la sûreté d'exécution dont ce film témoigne.

Et la rêverie de Vanel, qui est un des meilleurs rêves de cinéma, peut s'opposer avantageusement aux deux morceaux en question.

Actuellement, René Clair vient de terminer *Un Chapeau de paille d'Italie*, d'après Labiche. Et je crois qu'il y a là un palliatif possible. Le titre, assez commercial d'une part, et l'œuvre, assez proche de René Clair — ou, plus exactement, évoluant dans une époque assez ridicule pour accrocher ses sarcasmes humoristiques — nous pouvons espérer voir en ce film la fusion des deux méthodes, et, en dehors de l'action comique réalisée avec sa nouvelle maîtrise, goûter un comique plus mordant et plus spécial — le sien —.

jean mitry.



Un Chapeau de Paille d'Italie.

un chapeau de paille d'italie (découpage)

par René Clair.

N.-B. — *Un Chapeau de paille d'Italie*, dont nous donnons ci-contre une partie du découpage est interprété par (ordre d'apparition à l'écran) :

Alice Tissot : *Une Cousine*; Alexis Bondy : *Un Cousin*; Maryse Maia : *La Mariée*; Yvonneck : *Nenancourt*; Pré, fils : *Le cousin Bobin*; Albert Préjean : *Fadinard, le marié*; Vital : *Lieutenant Tavernier*; Olga Tchekhowa : *Anais de Beauperruis*; Paul Olivier : *l'oncle Vésinet*; Alex Allin : *Félix*; M. Velbert : *Le Maire*; Mlle Chouquette : *La Modiste* et Jim Gerald : *Beauperruis*.

294. — *Plan moyen* : M. A. et Mme A., qui écoutent. La cravate de M. A. est tombée. Il approuve. Mme A. voit.
295. — *Gros plan* : La cravate tombée du col.
296. — *Plan moyen* : Elle le pousse du coude. Il ne répond pas. Elle le pousse encore. Il s'écarte contre son voisin.
297. — *Plan moyen* : Qui s'écarte à son tour et pousse son voisin.
298. — *Plan moyen* : Qui pousse celui qui est au bout du banc. Celui-ci proteste et repousse tout le monde.
299. — *Plan moyen* : M. A. revient ainsi auprès de sa femme qui regarde encore et le pousse. Il ne répond pas.
300. — *Plan moyen. Profil de Vésinet au premier plan* : Le maire qui parle et la première rangée qui approuve.
301. — *Plan moyen. Tous deux, de dos, le Maire au fond* : Mme A. impatientée pince son mari. Il hurle.
302. — *Premier plan* : Le maire le regarde, puis reprend son discours.

303. — *Plan moyen. Vu par le Maire. Les mariés au premier plan* : Mme A. fait signe à son mari de remettre sa cravate. Il ne comprend pas.
304. — *Premier plan. Les mariés de chaque côté* : Le Maire inquiet, tout en parlant, voit.
305. — *Premier plan. Vu par le Maire* : Mme A., qui tout en regardant vers le Maire, indique que la cravate ne va pas.
306. — *Premier plan* : Le Maire, inquiet, rectifie sa cravate et continue de parler.
307. — *Plan moyen. Au premier plan, l'adjoint vu de face* : Le Maire qui parle. L'adjoint qui a vu et fait un signe. Il rectifie lui-même sa cravate.
308. — *Ensemble* : Plusieurs assistants arrangent leur cravate, sauf M. A.
309. — *Plan moyen* : Mme A. a prévenu son mari qui, aussitôt, s'acharne à remettre sa cravate.
310. — *Premier plan* : Le Maire parle et sourit.
311. — *Plan moyen* : Une rangée d'assistants qui approuvent.
312. — *Plan moyen* : Vésinet se baisse pour arranger son cornet accoustique.
313. — *Plan moyen* : Fadinard qui approuve. Vésinet qui ne parvient pas à déboucher son cornet, y renonce. Il feint d'écouter, regarde Fadinard.
314. — *Premier plan* : Qui approuve.
315. — *Plan moyen* : Vésinet fait comme lui et incline la tête.
316. — *Ensemble* : Félix interroge les cochers. Il entre dans la Mairie.
317. — *Plan moyen* : Le Maire qui parle.
318. — *Plan moyen* : Vésinet qui approuve comme Fadinard.
319. — *Ensemble* : Félix entre dans la salle et se glisse auprès de Fadinard.

René Clair.



ciné-palais

par M^e Roux-deshbreaux, avocat à la Cour.

taxe de luxe

Une décision d'un haut intérêt pour l'industrie du cinéma vient d'être rendue par le Conseil de Préfecture de la Seine dans sa séance du 20 mai dernier.

Le litige apparaissait d'une telle importance que la Chambre Syndicale de la Cinématographie n'avait pas hésité à intervenir dans le conflit qui mettait aux prises un fabricant d'appareils cinématographiques avec l'Administration de l'Enregistrement d'abord et celle des Contributions Indirectes ensuite.

En août 1923, l'Administration réclamait à M. Debie, fabricant d'appareils cinématographiques, la somme de 197.763 francs au titre de l'impôt sur le chiffre d'affaires, prétendant que la taxe de 10 % (et non pas celle de 1,10 %) était applicable à la vente d'appareils de prises de vues cinématographiques, et ce en vertu du décret de 1920 qui a taxé à 10 % les appareils photographiques d'un prix supérieur à 150 francs.

M. Debie ayant justement résisté à cette réclamation, contrainte lui fut décernée par l'Administration.

Le Conseil de Préfecture fut alors saisi par l'assujetti.

Devant ce Tribunal administratif, l'Administration prétendait que l'appareil de prises de vues n'est pas autre chose qu'un appareil photographique, que l'un et l'autre sont, quant à leur fonctionnement, basés sur les mêmes principes; que les particularités qui les distinguent : complexité plus ou moins grande du mécanisme, grandeur des images obtenues, nature des sujets généralement choisis, etc., ne sont que secondaires;

Qu'en vain objecterait-on que le prix des appareils de vues est toujours supérieur à 150 francs,

Que le législateur avait pris soin d'exclure du tableau B du décret de 1920 les appareils servant à la radiographie, qu'il eût fait de même pour les appareils cinématographiques s'il n'avait entendu les confondre dans l'ensemble des appareils photographiques.

Enfin, qu'au cours des travaux de la commission de mai 1923, il a été entendu que l'expression « appareils de photographie » reproduite par le décret du 7 septembre 1923, englobe les appareils de prises de vues.

A cela, M. Debie répondait que la loi du 22 mars 1918 qui désigne les objets et marchandises soumis à la taxe de luxe de 10 %, était muette en ce qui concerne les appareils cinématographiques, qu'aucun article ne pouvait subir cette taxe spéciale s'il ne figurait pas dans les tableaux établis; que si le décret de 1920 a classé les appareils photographiques dans le tableau B, le classement fait par le décret du 7 septembre 1923 montre que les appareils de projection ne subissent pas cette taxe, et qu'ainsi les mots « appareils de photographie » ont un sens technique déterminé, au surplus qu'il s'agissait dans l'espèce de l'application de la loi du 25 juin 1920 et du décret du 26 juin 1920 et que l'avis exprimé par la commission, en mai 1923, ne pouvait rétroagir dans le passé.

Qu'il est impossible, en fait, au point de vue fiscal comme au point de vue commercial, de classer ces deux sortes d'appareils dans la même catégorie, qu'aucune assimilation n'est possible,

Que c'est pourquoi les appareils de projection, les appareils d'agrandissement, les lorgnettes et les stéréoscopes sont visés séparément dans le tableau B.

Et il concluait que la taxe de luxe ne saurait être étendue

à des objets non visés par un texte précis pour la raison que les textes fiscaux sont de stricte interprétation.

La question ainsi posée entre les parties, la Chambre syndicale française de la Cinématographie demandait, par voie de requête présentée par M^e Jacobson, avocat à la Cour, à prendre place dans le débat aux côtés de l'industriel demandeur, justifiant son intervention par l'intérêt qu'elle a à soutenir la défense de l'industrie dont elle a la garde.

En droit fiscal, disait-elle, rien n'autorise l'emploi du raisonnement par analogie pour soumettre à une taxe un article qui n'est pas expressément spécifié. D'ailleurs, on ne peut assimiler photographie et cinéma. S'il est vrai qu'ils ont à l'origine certains principes scientifiques communs, ils diffèrent essentiellement dans la pratique et dans l'application, on ne saurait les confondre.

Sur ce problème, en somme assez délicat, le Conseil de Préfecture a statué conformément aux conclusions du demandeur.

Il a déclaré que la Chambre Syndicale avait eu raison d'intervenir, en tant que syndicat professionnel, intéressé au litige.

Que M. Debie soutenait justement que les appareils photographiques et les appareils cinématographiques sont absolument distincts au point de vue de leur nature et de leur utilisation, qu'ils constituent par suite deux espèces différentes d'objets au sens de la loi du 25 juin 1920, que l'expression « Appareils de photographie » figurant au tableau B, ne saurait donc, pour l'application de cette loi, être étendue par voie d'analogie aux appareils de prises de vues cinématographiques.

Que la distinction prévue pour la taxe des appareils photographiques d'un prix supérieur à 150 francs ne peut pas s'appliquer aux appareils de prises de vues dont les moins coûteux sont toujours d'un prix très supérieur à 150 francs.

Que l'assimilation dont a parlé au cours de ses travaux la Commission de 1923, ne saurait être retenue pour l'application de la loi de 1920, et que d'ailleurs, elle ne figure pas expressément dans les tableaux A et B annexés au décret du 7 septembre 1923.

En conséquence, le Conseil, admettant l'intervention de la Chambre Syndicale, a annulé la contrainte décernée contre le sieur Debie et condamné l'Administration en tous les dépens.

écho de la galerie marchande

On sait que M. Arthur Vitner, rédacteur au *Courrier Cinématographique* de Paris, et correspondant du *Licht-Bild Bühne*, de Berlin, a subi une sanction de la part du Comité de l'Association professionnelle de la Presse Cinématographique, à raison d'un article paru dans *Licht-Bild* du 8 avril dernier, relatif à la présentation de *Napoléon*, et contenant cette phrase : « L'applaudissement était fort, mais à cause des défauts techniques la projection dut être interrompue cinq fois, ce qui causa le départ prématuré du Président de la République, Doumergue... »

Cet article était attribué à M. Vitner et, sur la plainte de M. Lucien Doublon, chef de publicité de la « Gaumont-Métro-Goldwin », M. Vitner fut exclu de l'Association professionnelle.

Mais le condamné a fait appel de cette décision qu'il prétend irrégulière et basée sur une accusation dont il se fait fort de démontrer la fausseté. Il a introduit devant le tribunal civil contre M. Doublon et contre l'Association professionnelle de la Presse Cinématographique une action tendant à obtenir sa réintégration d'abord et 20.000 francs de dommages-intérêts pour le préjudice qui lui aurait été causé.

D'autre part, la même accusation ayant causé un incident assez vif lors d'une réunion de « l'Amicale du Cinéma », tenue le 10 mai dernier, au Palais de la Mutualité, M. Vitner a cité M. Doublon pour diffamation publique, devant une de nos Chambres correctionnelles.

C'est M^e Jean Husson, avocat à la Cour, qui est chargé des intérêts de M. Vitner.

Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ces débats.

L'écran auxiliaire de la justice

Une très intéressante initiative due à l'un des plus sympathiques parmi nos jeunes maîtres du barreau parisien, M^e Le Coq de Kerland, vient de démontrer, d'éclatante façon, l'utilité du rôle que peut jouer le cinéma dans les grands débats judiciaires.

Considéré jusqu'à présent comme une artistique distraction ou un puissant moyen d'enseignement, il vient de faire son entrée dans le prétoire et de prouver, du premier coup, qu'il est susceptible de jeter sa lumière victorieuse au milieu des controverses et de faire apparaître la vérité des faits avec plus de certitude que les meilleures déclarations de témoins.

Lorsque celles-ci sont contradictoires, ce qui arrive, hélas! trop souvent, il les départage irrévocablement. — On a pu suivre dans les quotidiens d'informations les péripéties de l'affaire du diamant rose devant la cour d'assises de Beauvais.

Au cours de l'information, M^e de Kerland avait eu l'idée de faire filmer la reconstitution de l'escalade et du vol au

château de Chantilly, les acteurs du scénario étant les inculpés eux-mêmes qui, d'ailleurs, s'y étaient prêtés avec une docile complaisance.

L'audience venue, le défenseur sollicita de la Cour l'autorisation de projeter ce film dans la salle même des Assises en présence du jury. C'était une manière nouvelle d'illustrer l'acte d'accusation, souvent confus et ennuyeux, que les jurés finissent par n'écouter que d'une oreille distraite.

Le ministère public s'opposa à l'exécution de cette jolie hardiesse qui lui parut sans doute incompatible avec les vieilles traditions de Thémis.

La Cour sanctionna les conclusions du Procureur.

Mais la défense avait pris ses précautions et elle invita officiellement les magistrats et les jurés à se rendre, en privé, à l'issue de la première audience, dans une des salles de la Ville où la maison Pathé avait organisé la projection. La plupart d'entre eux déférèrent à cette invitation et purent assister, comme s'ils avaient été présents au moment même du crime, à cette curieuse reconstitution exécutée par les auteurs qu'ils avaient à juger.

N'est-ce pas là un excellent moyen pour fixer dans le cerveau des juges populaires comme des magistrats professionnels, toutes les circonstances d'un acte criminel, que de leur donner une vision exacte et animée des gestes commis, des instruments employés, du chemin parcouru, et cela n'est-il pas plus probant que tous les grimoires?

L'initiative de Beauvais a créé un précédent. Le cinéma a pénétré déjà dans les écoles, dans les églises, dans les laboratoires, le voilà qui franchit le seuil du Palais pour apporter à la justice son utile collaboration.

C'est une victoire de plus à son actif, nous ne pouvons que nous en réjouir et applaudir à ce nouveau succès du septième Art.

roux-desbréaux.



La Petite Chocolatière, avec Dolly Davis et André Roanne.

(Société des Ciné-Romans)

les présentations du mois

par saint-allyre.

résurrection

d'après l'œuvre de Tolstoï.

film de Edwin Carewe,

avec Rod la Rocque et Dolorès Del Rio.

C'était une belle entreprise à réaliser, et une tâche lourde à assumer que celle de porter à l'écran l'ouvrage célèbre du grand écrivain russe. Tant d'adaptations de chefs-d'œuvre ont donné des résultats médiocres et déconcertants!...

Résurrection, le mot évoque à l'esprit la vieille et sainte Russie, son amour du sol, ses traditions, sa foi et surtout, opposée à la vie calme et large des grands seigneurs terriens, l'existence effrayante des condamnés politiques ou de droit commun, leurs souffrances et le triste, noir cortège de ces malheureux cheminant nuit et jour sur les steppes infinies que la neige recouvre comme si elle voulait étouffer les pas et les cris des proscrits.

Vastes fresques d'un peuple mystique, tableaux sombres émouvants que le régime russe actuel n'a pas su effacer, scènes violentes où le réalisme est l'allié des passions humaines, détresse et déchéance d'une âme féminine, inconscience d'un homme qui plus tard — trop tard — reviendra au Bien, enfin fatalisme, le « Mektoub » des Orientaux si propre aux Slaves, tels étaient les bases et l'armature mêmes dont le réalisateur de l'écran devait se servir pour ne pas trahir la pensée et la volonté de Tolstoï, théologien et moraliste qui, sa vie durant, s'efforça de se rapprocher du christianisme primitif.

Outre le talent sûr et la technique puissante d'Edwin Carewe, la collaboration du fils du grand écrivain slave était une garantie du succès. Ainsi, au cours de la présentation du film, la brève apparition du fils dans l'œuvre du père devenait un peu comme l'âme même de Tolstoï illuminant l'écran.

Le scénario est simple et très émouvant : Passant ses vacances dans la propriété de ses tantes, le jeune prince Dmitri Nekludov s'éprend de Katoucha Moslova, jeune fille adoptée

de la maison. La nomination de Dmitri dans la Garde Impériale interrompt cette idylle. Deux années dans l'armée ont gangrené le cœur du jeune homme, qui se rendant un jour au camp de mobilisation d'Odessa, s'arrête pour quelques heures chez ses tantes, et retrouve Katoucha. Celle-ci dans son infinie tendresse se donne à Dmitri. Quelques mois après, la jeune fille, portant le poids de sa faute, est chassée de la propriété et, dans la nuit, à la gare du village, elle aperçoit Dmitri, ivre, entouré de filles, Dmitri insouciant que le train emporte.

Dès ce jour, commence pour Katoucha une existence pénible, véritable calvaire. Son enfant meurt; elle tombe au plus bas degré de la misère humaine. Quelques années plus tard, dans un tribunal où il est un des jurés, Dmitri retrouve Katoucha accusée d'avoir empoisonné un riche marchand. Malgré tous les efforts de Dmitri, Katoucha est condamnée aux travaux forcés en Sibérie. Dmitri comprend alors combien il fut coupable. Mais il veut racheter son crime. Il sauvera Katoucha et pour cela abandonnant ses terres et sa fortune à ses paysans, il accompagne en Sibérie l'infortunée jeune femme.

Interminable, affreux est ce parcours. Katoucha, émue devant le dévouement tardif de Dmitri, refuse cependant de l'épouser et lorsque la grâce impériale viendra lui apporter la liberté, Katoucha préférera suivre les condamnés et se refaire une nouvelle vie. Ainsi, elle se sacrifie généreusement par amour pour celui qui autrefois l'avait trahie...

Si toute la première partie du film (l'idylle entre les deux jeunes gens), quoique traitée avec une simplicité et une fraîcheur agréables, m'a paru un peu mièvre, par contre la seconde partie prend un accent humain, pathétique qui force l'admiration. La scène où Katoucha, la nuit sur le quai de la gare, cherche Dmitri, puis court après le train et s'écroule sur les rails, est traitée de main de maître. De même, les scènes du tribunal, et surtout celles de la prison. Les types des condamnés, le souci des costumes, de mille détails ajoutent encore à l'évocation. Enfin, le tableau du convoi des déportés cheminant, trébuchant dans la neige et la dernière en revue de Dmitri et de Katoucha, l'entrevue du « sacrifice », constituent des pages de réelle beauté et de grandeur émotive.

Les éclairages justes, lumineux, les décors fidèles aux descriptions de l'œuvre, une photographie impeccable et un montage précis, équilibré, sans longueurs, concourent à la qualité de cette production.

Pareille à cette petite lampe dont la frêle clarté illumine cependant les murs ainsi que les colonnes de nos vieilles et belles églises, Dolorès del Rio éclaire le film d'Edwin Carewe de son regard profond, de son sourire et, plus tard, de toute sa pitoyable détresse.

Je ne veux pas savoir si elle représente ou non le type russe, le naturel et la puissance de son jeu me suffisent amplement. Pour créer une grande œuvre, il fallait une grande artiste, grande par l'intelligence et par le cœur. Dolorès del Rio a répondu largement à notre



Dolorès del Rio et Rod la Rocque dans une scène de « Résurrection »

désir. Pussions-nous en dire autant pour toutes les adaptations dont on nous accable!...

Rod la Rocque a composé un Dmitri tout d'abord fort antipathique, puis repentant et généreux. Son interprétation est excellente.

Ainsi, l'œuvre de l'auteur d'*Anna Karénine* s'est révélée à l'écran profondément humaine et moralisatrice. Elle est assurée de trouver auprès du public l'accueil rarement réservé aux belles productions, je veux dire, l'émotion et... quelques larmes.

gaumont-métro-goldwyn.

LA LETTRE ROUGE, film de Victor Seastrom, avec Lilian Gish et Lars Hanson.

Dans notre revue, de même avons-nous pour principe de juger impartialement, voire avec sévérité, les productions étrangères (vu les puissants moyens dont elles disposent), de même sommes-nous heureux de signaler la belle venue d'un film étranger, quand l'ampleur du sujet égale sa réalisation.

La Lettre rouge ne constitue pas une de ces super-productions réalisées à grands renforts de mise en scène, de « clous » dont les frais excessifs font soupçonner d'envie nos metteurs en scène, mais un film profondément humain, sobre dans sa technique, âpre dans sa psychologie, et dont l'épilogue inattendu, émouvant, nous change — pour une fois — de ces perpétuels dénouements matrimoniaux.



La Lettre Rouge.

La fin seule de *La Lettre rouge* accroîtrait la sympathie qu'on garde à Victor Seastrom depuis *Les Proscrits* et la *Tour des Mensonges*. Qu'on ne vienne pas aujourd'hui prétendre qu'une production, pour être commerciale, doit nécessairement se clore sur des bras enveloppants et des lèvres offertes. Le public est le seul juge; que l'on parle à son cœur et il méditera; que l'on s'adresse au « factice » ou au « conventionnel » et il haussera les épaules...

Que veut nous peindre et nous prouver *La Lettre rouge*?

Qu'au début du XVII^e siècle le puritanisme anglo-saxon régentait inflexiblement les colonies établies en Amérique, renouvelant en quelque sorte les rigueurs de l'Inquisition espagnole.

L'histoire est émouvante de cette jeune femme, Esther, douce et frêle, dont le beau Dimmesdale, révérend du village, s'éprend, amour mystique d'un être tourmenté par la foi et par un besoin de tendresse. Ils s'aiment, mais en se cachant, car Dimmesdale ne peut épouser Esther, celle-ci ayant déjà été mariée à un homme dont la mort ne lui a jamais été confirmée.

Au retour d'un long voyage en Angleterre, Dimmesdale ar-

rive au village le jour où Esther, au pilori, est condamnée à offrir aux regards haineux de la foule la lettre rouge de l'adultère qu'elle portera désormais sur son vêtement... Un enfant est né de sa liaison avec le jeune pasteur et les deux amants ne peuvent dévoiler leur secret... Des années durant, tous deux souffrent en silence, jusqu'au jour où, rongé par le remords, ayant appris le retour du mari d'Esther, Dimmesdale, devant tout le village assemblé, montera sur le pilori, s'accusant et mourant dans les bras d'Esther, en réclamant pour elle et leur enfant la clémence du pays.

C'est avec un tel sujet si original et relativement ingrat à



Lilian Gish
dans «*La Lettre Rouge*».

traiter, que Victor Seastrom a réalisé un film presque en tous points suédois, dont le principal mérite est de peindre avec une fidélité puissante et sans aucune exagération, une époque des plus curieuses de la colonisation américaine.

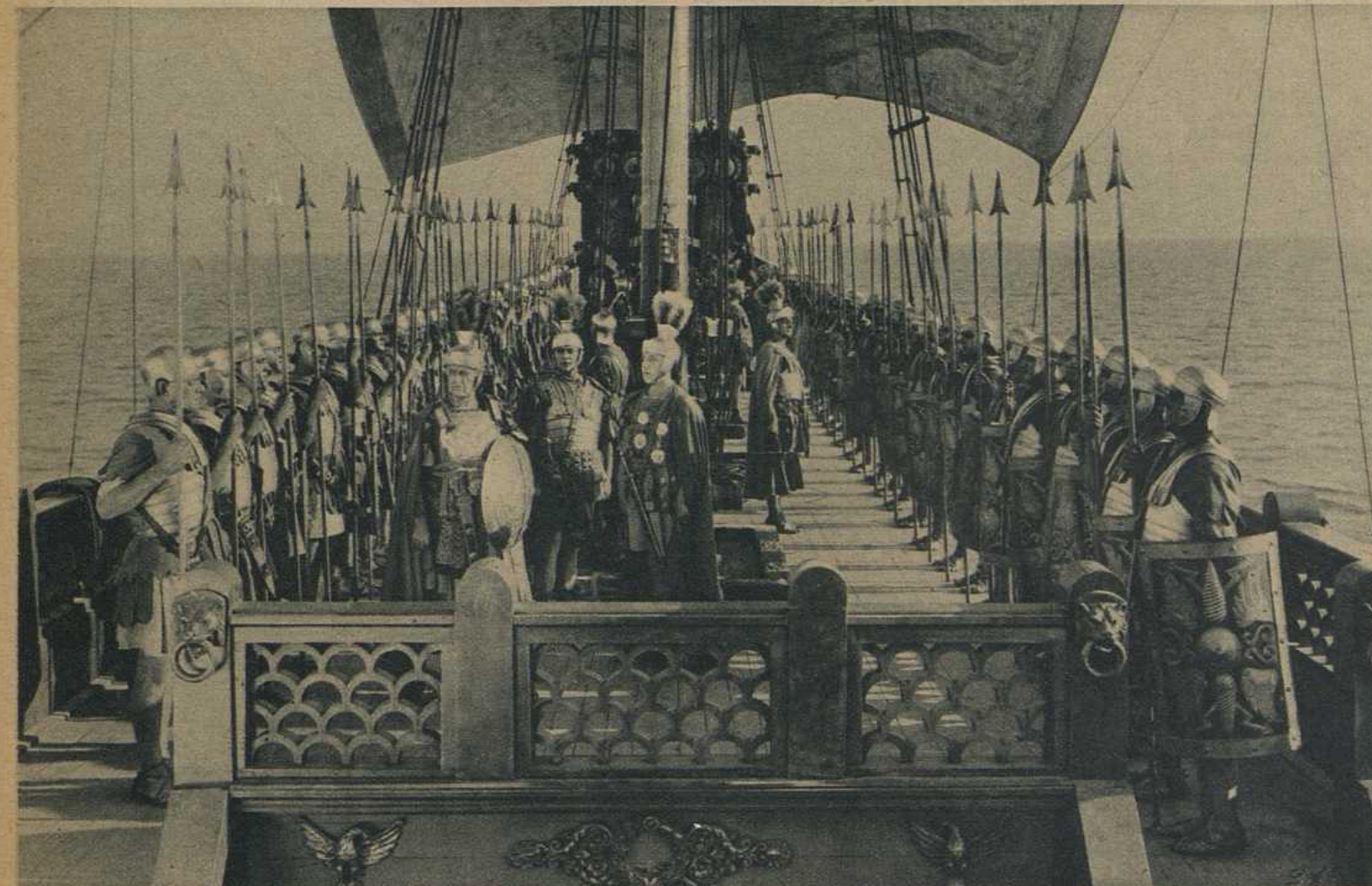
Dans toutes les scènes on sent l'empreinte d'un profond observateur qui semble un disciple d'Octave Mirbeau. Nul autre éloge, à notre avis, ne conviendrait mieux à l'auteur des *Proscrits*...

Les scènes seraient toutes à citer : celles du pilori, de la vieille dévote envieuse autant qu'intransigente, des gamins du village lançant de la boue sur la fille d'Esther, l'enfant du péché; de Dimmesdale se marquant au fer rouge de la lettre fatale, de la jeune mère s'opposant à l'enlèvement de son enfant, etc..., ainsi que mille détails précis, nécessaires qui donnent à l'œuvre une qualité dont nous sommes rarement gâtés. Une restriction cependant : le milieu de la bande compte des longueurs et une lassitude dans la technique.

Pour servir un réalisateur de la classe de Seastrom, il faut des interprètes dont l'intelligence, la sensibilité, l'expression émotive égalent le talent. Seastrom aurait-il pu en trouver de supérieurs à Lilian Gish et à Lars Hanson? Nous ne le pensons pas.

Lars Hanson ne joue pas; il « vit » le rôle écrasant de Dimmesdale dont le cœur se consume d'amour et de foi.

De tout grand effort artistique doit se dégager un rayonnement qui lui donne une âme. Dans *La Lettre rouge*, c'est



Production Metro-Goldwyn-Mayer.

Ben-Hur. Film de Fred Niblo



(Studio Manuel frères)

Emmy Lynn.



(Studio Manuel frères)

Marie Pickford.



Studio Manuel Freres

La cinématographie du geste. Die kinematographische Aufnahme der Bewegung.



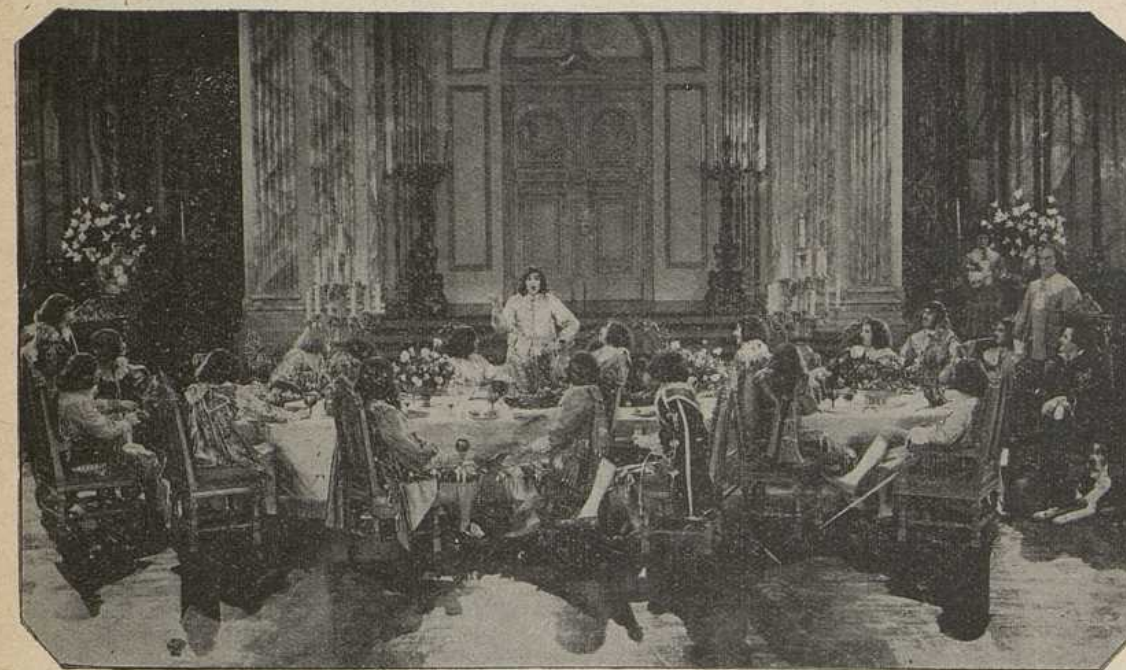
Le Magicien.

le visage de Lilian Gish qui aime, souffre, se résigne avec une vérité telle qu'on reste rêveur.

Et lorsqu'une œuvre est illuminée d'une telle clarté, elle est bien près d'être un chef-d'œuvre...

BARDELYS LE MAGNIFIQUE film de King Vidor, avec John Gilbert, Eleanor Boardman et Roy d'Arcy.

L'esprit frondeur et chevaleresque de d'Artagnan, la bonne humeur et un peu du panache de Cyrano, telles sont les qualités du marquis Bardelys le Magnifique qui ne craint pas d'encourir la disgrâce royale pour gagner un pari où son amour-propre don juanesque et son honneur de gentilhomme sont en jeu. Afin d'approcher la belle Roxelane réputée imprenable, Bardelys affrontera les plus grands dangers, poursuites, escalades d'un château, duel, méprise même qui le fera accuser de haute trahison. A ce jeu de « l'amour et... de la mort » le blasé Bardelys se laissera prendre et, la méprise se prolongeant jusqu'à l'extrême, il marchera vers la potence, le cœur plein d'amour et la pointe aux lèvres...



"Bardelys le Magnifique" avec John Gilbert. (Films Métro-Goldwyn-Mayer).



Alice Terry, dans "Le Magicien".

Toutefois, Bardelys assoiffé de vie — soit bien compréhensible lorsqu'on sent à son cou la caresse rugueuse de la corde — trouvera, grâce à des prodiges d'acrobatie, le moyen de demeurer vivant jusqu'à l'arrivée du roi. Disculpé, l'ancien favori enverra *ad patres* son rival, le comte de Châtellerauld, qui manqua lui ravir à la fois la vie et son amante Roxelane; il retrouvera la faveur de son souverain et pourra reprendre sous les saules discrets d'une rivière son duo d'amour, le dernier... mais indéfini.

D'Artagnan-Bardelys nous apparaît sous les traits si sympathiques de John Gilbert qui joint son charme très personnel à la souplesse d'un Douglas Fairbanks. Roy d'Arcy, le rival, nouveau comte de Guiche, est impeccable d'orgueil et de fatuité. Quel excellent comédien!... Et c'est à Eleanor Boardman qu'était réservé le rôle rostandien de Roxane... pardon, de Roxelane.

J'allais oublier de mentionner le nom du réalisateur King Vidor. Dirais-je que l'auteur de la *Grande Parade*, qui nous a semblé méconnaître la vie de nos campagnes de l'Est, a des notions les plus rudimentaires sur notre histoire de France. Et cette ignorance est pour le moins désespérante...

Ceci dit, *Bardelys le Magnifique* demeure une excellente production qui obtiendra auprès du grand public un très favorable accueil.

LE MAGICIEN, film de Rex Ingram, avec Alice Terry et Firmin Gémier.

Un film curieux, grandguignolesque dans certains passages, mais très émouvant et dont l'intérêt ne faiblit pas un instant.

C'est une bien curieuse histoire que celle d'Olivier Haddo, dangereux maniaque et magicien à l'instar de Cagliostro, qui enlève une jeune femme, l'épouse, et se sert d'elle comme sujet d'expérience, selon la formule de la création qu'il croit avoir découverte. Comme de juste, la jeune femme sera délivrée par l'homme qu'elle aime, cependant qu'Olivier Haddo — bête nuisible — sera écrasé.

Cette œuvre nouvelle est toute pleine du talent de l'auteur des *Quatre Cavaliers de l'Apocalypse*; les décors créent parfaitement l'ambiance que le titre exige et l'interprétation est excellente... Cela n'est pas pour nous surprendre puisqu'elle groupe Alice Terry, Petrovitch et Firmin Gémier.



Lillian Harvey dans "Choisissez, Monsieur".

sociétés des ciné-romans.

"LA PETITE CHOCOLATIERE". — Film de R. Hervil, avec Dolly Davis et André Roanne.

Réaliser un film bien français, c'est-à-dire en 15 ou 1.800 mètres, imprégner une pellicule de gaieté jeune, d'esprit, de situations imprévues entrecoupées de scènes sentimentales, tout ceci dans un mouvement alerte qui charme les yeux et touche le cœur, voici ce que René Hervil a obtenu en portant à l'écran la pièce fameuse de Paul Gavault.

Le scénario ne pouvait être mieux conçu : suivant fidèlement le texte de la comédie, il a su, par quelques adjonctions indispensables, lui garder toute sa fraîcheur ! Ce cas d'une « parfaite adaptation » est si rare qu'il convenait de le signaler tout particulièrement.

Le goût et la technique sûre, habile, de René Hervil se retrouvent à chaque épisode du film comme dans son montage qui est précis et dans la photographie qui est nette, claire.

Plusieurs passages de cette production ont été vivement appréciés : l'arrivée durant la nuit de Benjamine Lapistolle chez le peintre Bedarride ; sur la route provençale, le désespoir amusant de Paul Normand regagnant sa demeure, ses fiançailles rompues ; le déjeuner au Ministère ; le faux départ de Paul Normand et sa dernière scène avec la « petite Chocolatière ».

Une, gracieuse, espiègle, telle a été Dolly Davis dont le jeu intelligent et naturel est l'âme même du film. Depuis *Mademoiselle Josette ma Femme*, Dolly Davis s'affirme comme une des meilleures comédiennes de l'écran.

André Roanne a recueilli un légitime succès dans le rôle de Paul Normand qu'il a tenu excellemment et Luitz Morat acampé au Bédarride, sympathique, jovial qui ne songe qu'au bonheur de ses amis.

En résumé, la *Petite Chocolatière* saura montrer à l'étranger que l'écran français sait parfois égaler en esprit et en finesse nos plus fameuses scènes de boulevards.

Et ce résultat aura plus fait pour

notre art cinématographique que de trop nombreuses productions prétentieuses, mélodramatiques et supra-commerciales.

alliance cinématographique européenne.

L'HONORABLE MADAME BESSON, film de Wolfgang Hoffman-Harnisch, avec Camilla Horn, Maria Jacobini et Warwick Ward.

« La traite des blanches », sujet assez d'actualité depuis le récent ouvrage d'Albert Londres *Le Chemin de Buenos-Ayres*, est et ne peut être que très délicat à traiter à l'écran. Le roman avec ses feuillets et ses caractères d'imprimerie n'aura

jamais la force de l'objectif qui, lui, s'empare de l'image et la projette avec une fidélité brutale devant nos yeux. Ce n'est plus de la suggestion ou de l'évocation, mais une réalisation même de la vie. Conçoit-on le puissant Zola ou le raffiné Pierre Louys tirant de leurs œuvres des scénarii fidèles de la Terre ou d'*Aphrodite* ?

Cela n'implique pas que nous soyons ennemis des sujets audacieux, réalistes même, si ceux-ci ont pour but de mieux faire connaître à la foule qu'il y a des dangers et des maux que la Société doit combattre implacablement. Mettre le Mal à l'écran, avec une limite dans sa présentation, pour lui opposer le Bien, parfait ; seulement, il faut un doigté terriblement sûr, sinon l'effet contraire est obtenu et les ciseaux de la censure...

Avec *L'Honorable Madame Besson* le faux pas a été évité, grâce au scénario adroit (bien que la fin soit un peu conventionnelle) et à une interprétation qui sait allier le talent au tact. Camilla Horn, Maria Jacobini et Warwick Ward composent un ensemble extrêmement homogène atteint dans de rares films.

« Depuis des années, proie d'une triste individu, une femme cache sa vie honteuse à sa fille et la sauvera à temps de la fange. » Peut-être pensera-t-on que ce sujet est par certains



Maria Jacobini et Warwick Ward dans "L'Honorable Madame Besson".

côtés pénible : il est vrai que la vie bien souvent ne l'est pas moins.

Quelques restrictions cependant. Pourquoi l'auteur du scénario a-t-il situé son drame à Alger ? Je connais parfaitement cette ville et puis assurer que la morale y est tout aussi bonne qu'ailleurs. N'est-ce pas plutôt en Amérique du Sud que règne la traite des blanches ?

D'autre part, je vois assez mal un directeur de la Sûreté d'une grande ville comme Alger, âgé d'une trentaine d'années (Jean Bradin ne paraît guère plus), épousant la fille de l'« honorable Madame Besson » ! Ce haut fonctionnaire compromettrait fort sa situation. Et puis, quand nous donnera-t-on enfin des agents habillés autrement qu'en figurants d'opéra-comique ? L'exactitude du costume doit être un des soucis du metteur en scène.

Ceci dit, il reste un film bien fait et bien joué.

Puisse-t-il mettre en garde les âmes trop naïves et leur épargner de douloureuses aventures ; c'est la grâce que je lui souhaite.

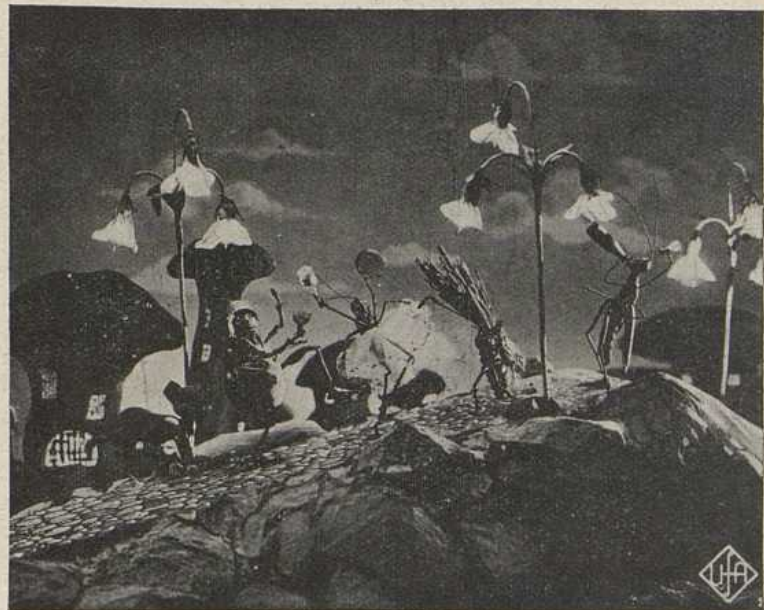
CHOISISSEZ MONSIEUR, film de Richard Eichberg avec Lillian Harvey.

Une charmante comédie traitée dans un mouvement alerte qui vous entraîne au milieu des aventures d'une petite danseuse qui, ayant retrouvé ses parents, s'efforce de leur cacher sa vie double. Jeune fille sage, laborieuse... Etoile espagnole suivie de son impresario ? Blonde fiancée... Brune et piquante Castillane... ?

Un intérêt soutenu, de l'esprit, une excellente photographie et surtout une interprétation parfaite dont se détache Lillian Harvey, aussi délicate que bonne comédienne.



Ellen Kuerti dans la "Mystérieuse Kali". Films A.C.E.



La Cigale et la Fourmi.

LA MYSTÉRIEUSE KALI, film de Geza Von Bolvary Zahn, avec Ellen Kuerti.

Un très bon film d'aventures dans les contrées mystérieuses de l'Afghanistan. Outre l'action adroitement menée, cette production a l'incontestable avantage d'être un beau documentaire.

La reconstitution du Temple de Kali, l'évocation des sacrifices humains auxquels assiste la foule mystique, toutes les scènes de la Jungle (qui ont dû être terriblement dangereuses à tourner), le choix judicieux des paysages, enfin, des interprètes souples, intelligents, — Ellen Kuerti entre autres dans le rôle émuant de la bayadère éprise d'un Européen. — voici de nombreux facteurs pour assurer à ce film un large et durable succès.

LA CIGALE ET LA FOURMI, film de Starewitsch avec Camilla Horn et Warwick Ward.

Voici une production dont le grand mérite réside surtout dans la présentation très originale de la fable du bon Lafontaine.

Cigales, fourmis, abeilles et hannetons par un dispositif fort ingénieux, se meuvent, vivent, travaillent, dansent, boivent, jouent même du jazz... avec une fantaisie qui a déchaîné de chaleureux applaudissements. Bravo pour cette innovation... Le scénario concret assez judicieusement la fable.

Deux jeunes filles différentes à tous points de vue. L'une, coquette, insouciant, ivre de luxe ; l'autre, sérieuse, douce et dévouée. Entre elles, deux hommes qui aiment, souffrent et se battent.

La photographie est particulièrement soignée, ainsi que les éclairages et les décors.

Camilla Horn, que j'avais beaucoup appréciée dans *L'Honorable Madame Besson*, a fait dans ce nouveau film une création qui s'impose par son naturel, son charme et ses qualités d'émotion. Cette jeune star, depuis *Faust*, a acquis une des places les plus en vue de l'écran.

Quant à Warwick Ward, nous retrouvons toujours le parfait interprète de *Variétés*, bien que dans *La Cigale et la Fourmi* son caractère soit insuffisamment net et dessiné. Mais la faute, à mon avis, incombe au scénariste.

Car, il ne suffit pas, pour écrire un scénario, de bâtir une histoire curieuse ou solide ; encore faut-il que le public soit renseigné sur la psychologie des personnages, sinon un certain flottement nuit à l'œuvre, quelle qu'en soit sa valeur.

société des films albatros

"LE CHASSEUR DE CHEZ MAXIM'S". — Film de Nicolas Rimsky, avec Nicolas Rimsky, Pepa Bonafé, Simone Vaudry et Eric Barclay.

L'amusante comédie de Mirande et Quinson manquait au nombre des adaptations. Cet oubli vient d'être réparé, disons, heureusement.

Il est certain que le titre seul était fort itenant pour une firme, quelle quelle soit, obligée d'envisager la raison commerciale puisque, seule, cette raison doit prévaloir... dit-on.

Je concède encore aussi que ce titre, plus célèbre de nos jours que « L'Education sentimentale » ou que « La Rôtisserie de la Reine Pédauque », attirera le grand public de nos cinémas des boulevards... et peut-être davantage celui de la sage province.

En est-il de même pour toutes ces adaptations de romans tirés à cinq ou dix mille exemplaires ou de pièces jouées une centaine de fois? Ce qui est compréhensible — commercialement parlant — pour certains ouvrages que la renommée a consacrés (*Salambô* ou *la Bataille*), ne l'est guère pour des œuvres qu'un Français sur dix mille a lues. Alors?... On ne pardonnera cette digression, car, de l'avis de nombreux cinéastes, on ne combattra jamais assez cette rage de l'adaptation, ceci dans l'intérêt même du cinéma.

Dans le *Chasseur de chez Maxim's*, la fantaisie de l'écran devait trouver un terrain admirablement préparé. Le réalisateur, Nicolas Rimsky, le savait; aussi en a-t-il tiré tout le parti désirable, quoique dans le milieu du film il y ait des longueurs



Nicolas Rimsky dans "le Chasseur de chez Maxim's".
Film Albatros.

regrettables (scènes du château). Je crois que cette production gagnerait à subir une amputation de quelques trois cents mètres.

Il est certain que toute la première partie dont l'action se situe chez Maxim's, est enlevée dans un mouvement vif, gai, qui force le rire. On sent que Nicolas Rimsky, le chasseur, est « chez lui » bien plus que dans sa somptueuse propriété des environs de Paris.

La verve est débordante, les situations qu'il crée sont inattendues. Bref, il est le maître, tel un montreur de marionnettes, de tous ces fantoches cosmopolites gonflés de whisky ou de concupiscence; et là, réside sûrement tout l'intérêt et l'originalité du film.

Le célèbre bar est fidèlement reconstitué dans son cadre et dans son ambiance : soupeurs, jazz, intermèdes, barmans, garçons, petites femmes, danses, flirts, tumulte, passent et repassent sur l'écran, moderne sabbat mené par le tout puissant, intransigent et for-tuné « chasseur ».

Encadrant Nicolas Rimsky qui a réalisé dans ce film un de ses meilleurs rôles, Simone Vaudry, Pépa Bonafé et Eric Barclay composent une homogène et excellente interprétation; les rôles secondaires, les silhouettes et la figuration abondante, concourent à la qualité de cette production dont le succès durable ne fait aucun doute.

Maintenant, nous présentons une suggestion :

Pour contrebalancer l'effet que ce film ne manquera pas de produire auprès de l'étranger (suffisamment enclin à se représenter notre pays sous les enseignes lumineuses du bar de la rue Royale ou de la Pigallienne Abbaye), une firme de production ne pourrait-elle porter à l'écran un de ces figures chez lesquelles l'aventure s'allie à des qualités de notre race, par exemple celles d'un Berlioz, d'un Balzac ou d'un Gallieni?

super-film.

EN RADE, film de A. Cavalcanti, avec Catherine Hessling, Nathalie Lissenko et Philippe Hériot.

Un film de A. Cavalcanti est toujours une manifestation d'art devant laquelle on ne peut et on ne doit demeurer indifférent; les idées du réalisateur, si poussées soient-elles, sont tellement personnelles, le but qu'il entend atteindre est si dénué de commercialisation (en cela n'est-il pas différent de certains metteurs en scène sur lesquels les espoirs trop hâtifs avaient été fondés et qui depuis...), que la plus franche sympathie doit lui être témoignée. Ainsi, ceux qui visent à déjouer le cinéma, à lui insuffler une vie nouvelle, saine, en un mot à lui donner une âme, ceux-là, malgré les tâtonnements inévitables et les heurts, auront été les audacieux, les persévérants, grâce auxquels dans dix ou vingt ans le cinéma sera des sept arts celui qui parlera bien plus à notre esprit qu'à nos sens,



Catherine Hessling dans "En Rade".

établissant ainsi un équilibre plus parfait et une compréhension plus nette de l'existence de plus en plus compliquée par le progrès incessant.

En *Rade* est moins un film qu'un chapitre, quelques pages arrachées au milieu d'un livre dont nous ne connaissons ni le début ni la fin. A nous de l'imaginer, de « réfléchir ». Cavalcanti a voulu non pas nous conter une histoire (remercions-le de cette intention), mais nous présenter quelques êtres qui, bien qu'appartenant au même milieu, ne peuvent se comprendre, se rapprocher, s'unir surtout dans l'amour; ces âmes frustes devaient, semble-t-il, trouver dans la « possession », au sens qu'Henri Bataille l'entend, l'aboutissement logique de leurs désirs, de leurs battements de cœur? Non, car un mot intervient qui les sépare, les projette hors de la normale : le Destin.

Anna, la petite servante d'un restaurant de dockers, proie facile, rivée à sa misère et à son isolement, ne pourra comprendre l'amour d'un jeune matelot, car elle retrouvera dans ses yeux la même lueur qu'elle découvre dans ceux d'une brute quelque temps auparavant. Elle ne s'embarquera donc pas avec son gars pour l'Amérique; elle demeurera l'humble servante soumise aux invectives d'une mégère, cependant que le jeune matelot, la mort dans l'âme, regagnera la maison maternelle et qu'un pauvre pêcheur qu'Anna a fasciné, croyant s'embarquer avec son rêve, sera roulé par les vagues sur les rochers de la côte...

Sujet simple, dépouillé de toute action, laissant ainsi à l'image, (image des expressions humaines, du port, des flots, de cent détails de la vie), toute sa raison d'être, toute sa force.

D'aucuns diront, en voyant ce film : « C'est de la photographie. » Critique trop sévère, car s'il est vrai que les vues d'ensemble du port sont nombreuses, elles créent l'ambiance, l'humanisent mieux que les plus éloquents sous-titres.

Quelle puissance de réalisation dans la présentation de ce bouge où défilent devant nos yeux les types si divers et véridiques des bas fonds de nos grands ports! Même la tenancière de l'établissement (dont l'apparition a provoqué je ne sais pourquoi des sourires), monstre de chair alcoolisé, est bien l'image de l'effroyable destin qui pèse sur les épaules de la servante Anna. Enfin, le récit du naufrage conté par le docker devant l'idiot qui fait des efforts surhumains pour « se souvenir », la scène où le même idiot surprend la chanson d'Anna et de son jeune matelot, constituent des tableaux d'un réalisme sobre, dénué de tout effet vulgaire et qui donne à ce film une personnalité dont peu de productions peuvent s'enorgueillir.

L'interprétation est excellente et digne de servir l'œuvre de Cavalcanti. Philippe Hériot, dans le rôle de l'idiot; George Charlia, dans celui du matelot; Thomy Bourdelle et Nathalie Lissenko ont recueilli de justes applaudissements. Le rôle d'Anna est tenu par Catherine Hessling. Résignée, triste et dramatique, cette jeune artiste a plu infiniment. Sa personnalité donne à tous ses rôles un relief précieux pour un film. Les meilleurs espoirs doivent être fondés sur la créatrice de "Nana".

On nous annonce que Cavalcanti prépare déjà son nouveau film *Yvette*, d'après Guy de Maupassant. Qu'il ne nous fasse pas trop attendre cette présentation, pour notre plus grand plaisir et pour le plus grand profit du cinéma.

les films aubert

"LE MARIAGE DE Mlle BEULEMANS", film de J. Duvivier avec Andrée Brabant, Libeau et Jean Dehelly.

Un bon point pour « l'adaptation » qui, à nos yeux avec ce très bon film s'est réhabilitée. Avouons qu'elle en avait besoin, car depuis quelque temps...

Il était à craindre que l'originalité de la pièce universellement appréciée, fût diminuée, car, rendre à l'écran l'ambiance

Bruxelloise si savoureuse dans son langage et ses coutumes était une tâche ardue exigeant un certain doigté. Evidemment, en « chargeant », rôles et situations, on pouvait provoquer le rire large, un peu lourd. Mais, c'eût été caricaturer par trop une œuvre qui forme une des meilleures études de caractères que le théâtre nous ait donné depuis vingt ans. Duvivier a su très heureusement suppléer au texte de la Comédie par des scènes pittoresques qui jettent dans sa production une note claire et de joyeuse humeur. L'action est menée d'une main ferme, les personnages sont bien dessinés, bref, l'ambiance est créée.

La technique du film est sûre, les éclairages judicieux et les décors ajoutent à l'homogénéité de l'œuvre. Peut-on demander davantage pour une comédie?

J'ai particulièrement apprécié le prologue d'un heureux effet qui fait défiler sous nos yeux les cités pittoresques de ce « petit pays-grand pays ». La scène fort amusante du concours de pipes (un peu longues toutefois), celle de la chambre d'Anna, émouvante; enfin celle où les cortèges des deux mariages se rencontrent et se mêlent dans une effusion qui nous fait penser : « Dieu... que l'on peut être heureux dans ce « petit pays... »

Le film de Julien Duvivier sous l'excellente direction artistique de Marcel Vandal, doit, reconnaissons-le, une grande partie de son succès à ses interprètes. Libeau dans le rôle de Beulemans, Jean Dehelly, très sympathique, Suzanne Christy, Barency et surtout René Lefèvre qui a fait une composition étonnante, supérieure du rôle si difficile de Séraphin. Voici un artiste à qui on peut prédire une belle carrière.

A Andrée Brabant était échu le rôle de Mlle Beulemans.

Nous n'avons pu nous empêcher de songer avec regret au « Rêve ».

Une question que nous devons poser à Julien Duvivier. Est-il bien sûr que de même pour *L'Homme à l'hispano*, le choix de sa principale interprète ait été excellent?

Il est des vérités et même des sévérités que nous devons à nos réalisateurs de l'écran, surtout quand ils sont de la classe de Jean Duvivier.

Ceci dit, louons franchement cette nouvelle production qui ne peut que porter loin de nos frontières le renom, le bon goût et la solide qualité du film français.

MANON LESCAUT, film de A. Robinson, avec Lya de Putti et Vladimir Gaidarof.

Longtemps encore les générations à venir s'éprendront de la touchante créature de l'abbé Prévost.

Par son insouciance et sa coquetterie, par sa tendresse et ses malheurs, par ce mélange de cynisme et de pureté, l'amante du Chevalier des Grieux conservera cet étrange attrait, car



Manon Lescaut.

Manon a été de tous les temps et de tous les pays, et chaque homme reconnaîtra en elle un peu de la femme dont il a souffert, mais à qui malgré tout il accorde sa clémence.

Cette nouvelle *Manon Lescaut*, cette silhouette si française, évoquée par un réalisateur et des artistes étrangers, était une tentative des plus délicates. Reconnaissons que la réussite a été complète.

Le réalisateur, avec un goût très sûr, a su créer cette atmosphère XVIII^e siècle, toute de grâce et de frivolité.

Le début du film, c'est-à-dire la rencontre de Manon avec des Grieux, m'a semblé un peu sacrifié; cette partie de l'œuvre est d'une importance très grande.

Cette restriction faite, les scènes qui suivent sont remarquablement traitées : le logis où les deux jeunes gens se sont retirés, la petite table, Saint-Sulpice, l'enlèvement de Manon, son incarcération, et surtout la scène de la charrette qui emporte l'amante infortunée, laissent une impression profonde.

La photographie est d'une qualité rare et les premiers plans sont judicieusement lumineux, nets, humains.

J'étais curieux de voir la remarquable interprète de *Variétés*, dans un film historique. Si, dans les premières scènes, Lya de Putti n'est pas suffisamment « jeune fille », par contre, dès l'arrivée à Paris, l'artiste retrouve son tempérament dramatique, émouvant. Pivot de l'action, foyer des conflits et des passions qu'elle déchaine, flamme ardente qui embrase les cœurs, les heurte et les meurtrit, Lya de Putti a été tout cela avec un naturel et un charme qui force l'admiration. C'est du grand art.

Toute l'interprétation avec Vladimir Gaïdaroff, excellent dans le rôle de Des Grieux, est à louer.

Puissent toutes nos adaptations égaler, sinon approcher cette *Manon Lescaut*. Notre art cinématographique y gagnerait en force et en beauté.

Car, enfin, que demandons-nous aux adaptations? D'être simples, émouvantes, humaines.

Si c'est trop demander à nos metteurs en scène, qu'ils laissent aux rayons des bibliothèques les œuvres conçues généralement pour la culture de notre esprit et non dans un but de publicité supra-commerciale.

les films first national

LA DAME AUX CAMÉLIAS,
réalisation de Fred Niblo, avec Norma Talmadge.

Longtemps encore et à intervalles assez réguliers, les œuvres célèbres (qui toutes ne sont pas forcément des chefs d'œuvre) tenteront les réalisateurs de l'écran. La rage de l'adaptation atteint aujourd'hui, semble-t-il, son paroxysme, souvent pour le plus grand préjudice de l'auteur... et pour notre supplice.

Ne nous attardons pas sur ce sujet, car, ainsi que dit Kipling, ceci est une autre histoire... Toutefois, je dois convenir que la production qui fait l'ob-

jet de cet article, échappe en grande partie, à la critique signalée plus haut; car, si nous avons pris un réel plaisir (rarement goûté, hélas...) à cette présentation, peut-on dire — en toute franchise — que le grand romancier de *L'Affaire Clémenceau* se retrouve pleinement dans ce nouvel ouvrage de l'écran? Non.

La raison primordiale est que dès les premières scènes l'héroïne ne nous apparaît pas sous les traits et dans le costume de celle que Sarah Bernhardt comme *La Traviata* ont immortalisée.

L'ample crinoline, les boucles gracieuses sous le large chapeau fleuri, ont vécu... Robes et coiffures de nos jours les remplacent. Ce n'est plus la courtisane Marie Duplessis, célèbre sous le nom de Marguerite Gautier, mais une charmante jeune femme qui possède sa Rolls et suit les concerts d'Iturbi ou de Kubelick.

Que reste-t-il de l'œuvre de Dumas? Une vision d'une Marguerite Gautier de 1840, portrait en pied, l'amour romantique qu'elle fait naître chez un jeune homme, un père austère qui juge indispensable de briser cette liaison, quelques camélias qui se fanent, la scène de la salle de jeu et l'immense lit blanc qui se creuse comme une tombe...

Le réalisateur a-t-il eu raison de s'affranchir du cadre historique?



Norma Talmadge dans « La Dame aux Camélias »

Film First National.

Pour ma part, je l'approuve. Son essai est méritoire, très curieux et nous épargne un faux pas presque inévitable grâce à un doigté et une science de l'écran auxquels il faut rendre hommage.

Nul doute que Fred Niblo aurait pu aisément réaliser un très beau film historique (nous savons de quoi il est capable dans ce genre, depuis *Ben-Hur*). Mais son désir a été de nous prouver que les Marguerite Gautier sont de tous les temps et de tous les régimes, et nous l'avons parfaitement senti lors de la présentation, en observant l'émotion profonde d'une salle composée en grande partie de cinéastes que le métier a plutôt blasés.

Le prologue (Armand Duval venant chercher le souvenir de son amante au milieu de la vente de son hôtel et Marguerite se détachant de son cadre pour aller à lui) est d'un heureux effet.

Une restriction cependant : l'apparition un peu caricaturale du commissaire-priseur. Gageons que l'auteur de *Ben-Hur* n'a jamais passé le seuil de l'Hôtel Drouot. Les scènes qui succèdent où nous voyons Marguerite, petite employée de magasin rêvant de luxe et de bijoux, puis fuyant la brutalité de ses parents sont traitées d'une main sûre qui se refuse aux effets faciles. Toute la partie de l'entrevue à l'Opéra et surtout celle où Marguerite étendue sur son divan voit le jeune homme se pencher sur elle, sont supérieures. Les gestes diminués, condensés, laissent aux expressions du visage toute leur force et leur importance; on suit le drame dans les yeux des acteurs.

J'ai moins aimé la petite maison de Bougival, quoique la fin de la scène entre Marguerite et le père d'Armand Duval ait été enlevée excellemment.

L'épisode de la salle de jeu, si importante dans le roman, nous a paru plus faible. Nous admettons difficilement aujourd'hui qu'un homme lance une liasse de billets de banque au visage d'une femme, quelque grand que soit son ressentiment.

Fred Niblo a été, dans cette partie de son film, victime de la modernisation de l'ouvrage. D'autre part, s'il eût supprimé cette scène, il ne lui restait plus qu'à remplacer par un autre titre celui de sa production.

Mais toute la fin du film est traitée avec une sûreté et une sensibilité extrêmes. Je vois encore sur l'écran la main, la main seule qui, laissant échapper le dernier camélia fané, se détend, frêle et diaphane, dans le calme de la mort... Cela est du grand art.

Fred Niblo a eu le bon goût de ne pas utiliser des décors ultra-modernes qui auraient été déplacées avec le sujet; ses premiers plans nombreux sont remarquables de netteté et de puissance émotive.

Enfin, l'animateur a été servi par une interprétation d'une intelligence rare qui ne verse à aucun passage dans le mélodrame (puissions-nous en dire autant de certaines de nos productions européennes...).

A Norma Talmadge avait été confié le rôle écrasant de Marguerite Gautier, rôle fait à la fois d'insouciance, de caprices, de jouissances folles et d'angoisses, de sacrifices et d'amour.

La composition de Norma Talmadge est remarquable dans le crescendo de sa passion et du mal qui la ronge. Rarement une actrice a fait preuve de plus de charme, de naturel et surtout de science dramatique.

Quand donc aurons-nous en France des interprètes de la classe de Norma Talmadge? La chose est-elle possible? Certes.

Seulement, il faudrait pour cela que nos réalisateurs se donnaient la peine de les rechercher et de réformer leurs cadres...

N'en disons pas davantage aujourd'hui...

Ainsi, cette nouvelle *Dame aux Camélias* nous arrive avec une fraîcheur et un charme que seules possèdent les œuvres qui ne sont pas très loin des chefs-d'œuvre.

saint-allyre.

l'universal film

LA VOLONTÉ DU MORT. — Disons tout de suite que ce film — l'un des meilleurs, sinon le meilleur de la production américaine de l'année — est une manière de chef-d'œuvre.

Réalisé par Paul Lani, d'après « The Cat and Canary », *La Volonté du Mort* affirme une maîtrise étonnante dans la réalisation, et surtout dans le montage des plans, dans la mise en valeur des éléments; l'auteur faisant contribuer ceux-ci à la création de l'atmosphère cherchée, et ne les conservant que le temps d'en tirer toute l'expression voulue, sans jamais insister, sans que jamais nous ne les voyions, ces éléments, un instant de plus qu'il ne nous est nécessaire de les voir pour sentir toute leur prodigieuse puissance.

Le scénario? — Une idée originale, quelque peu « Grand-Guignol », à la manière de Conan-Doyle, mais traitée à l'« allemande », de sorte que cette aventure « policière » se passe dans une atmosphère de conte d'Hoffmann.

Ainsi le réalisateur obtient cette impression de fantastique, par l'atmosphère bien plus que par l'histoire elle-même. Celle-ci se termine en farce tragique, comme toute mystification qui se respecte. On en a l'explication au moment précis où l'auteur dévoile sa supercherie — à la fin du film — et l'impression est telle que pas un instant, auparavant, on n'aurait pu prévoir ou deviner cette fin.



La Volonté du Mort.

Cette « mystification » apparaît comme une satire du roman-feuilleton-policier (telle déjà, *La Nuit Mystérieuse*, de Griffith; telle encore *La Casemate blindée*, de Lupu Pick), mais la grande force de ce film — et son évidente supériorité sur les deux autres — réside tout d'abord en ceci, que si le spectateur ne connaît la vérité qu'au moment où elle apparaît dans sa banale simplicité, c'est que tout concourt à l'égarer sur ce point. Et ce qui concourt à l'égarer, c'est justement l'atmosphère hallucinante, épouvantable, dans laquelle l'aventure se déroule, atmosphère qui crée à elle seule tout le mystère.

« Un millionnaire, hanté par l'idée que ses héritiers convoitent sa fortune, est mort fou. Son testament, ouvert 20 ans après sa mort, est en faveur d'une jeune fille, Annabel, à condition qu'elle soit reconnue saine d'esprit. Les autres héritiers, ses cousins, sont furieux et l'un d'eux, après avoir fait disparaître le notaire dont le témoignage aurait pu le gêner, imagine de faire croire à la folie d'Annabel en mettant à

profit cette croyance que l'on se trouve dans un château hanté. Tout se dénoue à la fin.

Voici pour le côté « Sherlock Holmes ».

Voyons le côté « Hoffmann » :

Un château étrange, inhabité depuis 20 ans, où tout paraît mystérieux... Une gouvernante énigmatique, que chacun prend pour l'instigatrice de tout, et qui offre cette apparence aux yeux du spectateur (lequel participe à l'action au même degré que les personnages de seconde zone, en subissant les mêmes émotions qu'eux...). Un notaire et un docteur qui semblent sortis de quelque « Elixir du diable » : trois personnages hallucinants, mais qui ne sont hallucinants qu'autant qu'on leur prête cette idée, née de la crainte qu'ils inspirent.

Et le supposé fantôme-fou, et le pseudo gardien de l'asile, qui ne sont que le cousin en question, assisté d'un aide, et qui s'efforcent de tout embrouiller et de rendre folle l'héritière, tandis que les autres personnages se croient mutuellement fous, et rejettent les uns sur les autres les causes de ce qui arrive, craignant cependant la gouvernante qu'ils ne voient qu'avec effroi.

Magnifique embrouillamini qui tient le spectateur angoissé,



La Volonté du Mort.

non pas tellement devant le mystère même des choses, mais devant l'aspect plus mystérieux encore de ces choses et de ces êtres.

C'est là qu'intervient la toute puissance de l'image.

C'est là que se manifeste la force du cinéaste.

Dans le château, un couloir à grandes fenêtres ogivales, avec d'immenses rideaux blancs secoués par le vent, la nuit, au clair de lune, donne une impression fantastique et fantomatique véritablement terrifiante.

Et ces angles de prise de vues, toujours différents, toujours extraordinaires, qui créent l'ambiance cherchée, l'angoisse. Ainsi ces personnages vus à travers des barreaux de chaises gothiques, lesquelles, éclairées d'étrange façon, projettent des ombres hallucinantes. Et les ombres portées, les lumières qui révèlent un coin obscur, qui retournent mystérieusement dans l'ombre. Et le visage de la gouvernante. Et cette façon aussi de créer tout un mystère, toute une angoisse, dans le simple fait du docteur qui donne à boire un verre d'eau à Annabel, verre d'eau que l'on croit empoisonné, tous les soupçons étant à cet instant portés sur le personnage du docteur, par la seule crainte qu'il lui inspire. Le tout à l'avenant. Tous les éléments les plus divers les plus simples aussi bien prennent un aspect fantasmagorique sous l'éclairage sinistre, blafard, des lumières du château.

La gouvernante traverse-t-elle les grandes salles une chandelle à la main... C'est tout un monde qui se meut : ce sont

de grandes ombres qui bougent, s'étirent, s'allongent, se raccourcissent, s'agrandissent; ce sont des lumières qui dansent une danse macabre contre les murs, sur les tentures, derrière les rideaux, entre les fenêtres, sur le sol, au plafond — une épouvante qui naît.

Et toujours le mouvement : un personnage avance, l'appareil avance; un personnage recule, l'appareil recule. Et cela augmente encore l'effroi : des lumières mobiles, vues dans le mouvement. On traverse le château avec la gouvernante. On la suit. Et on a peur de butter contre un fantôme, quelque part, dans les ténèbres, tant l'impression est forte...

Tout dans ce film résulte de l'ambiance. Et celle-ci résulte des lumières, des angles, du mouvement.

Enfin, voilà du cinéma!

C'est pourquoi, sans doute, nous lisons dans une revue corporative : « Cette histoire à dormir debout ne nécessite aucun décor extraordinaire... ». « Ce film ne vaut que par l'interprétation... » « L'imbécillité du scénario... ». « Histoire à dormir debout!... »

Il y a des gens qui ne comprennent rien...

Il y en a aussi qui ne comprennent rien au cinéma...

Mais ce serait une autre histoire!

Un reproche : trop, beaucoup trop de sous-titres. La plupart ne font qu'ôter cette imprécision nécessaire. Ils expliquent, précisent, desrèchent, alors que tout doit rester flou, imprécis, pour garder cette ambiance fantomatique. On n'explique pas le fantastique, ou du moins, on ne lui cherche pas de cause plausible, raisonnée. Ou alors on démolit tout... Et c'est ici le cas...

Tel quel, *La Volonté du Mort* est un film remarquable. Otez-en la moitié des sous-titres, il sera prodigieux...

jean mitry.

MON ONCLE D'AMÉRIQUE. — Réginald Denny est un des garçons les plus sympathiques de l'écran américain. Ses films ont l'avantage appréciable de n'être jamais ennuyeux. Quels qu'ils soient, tous ont cette qualité qui est celle-là même de l'interprète, à laquelle s'ajoute parfois, comme c'est ici le cas, celle du réalisateur.

Vaudeville plein d'humour, il nous conte les aventures d'un jeune homme ayant hérité d'un grand magasin et qui doit, dans les trois mois, justifier un bénéfice quelconque. D'abord tout près de la ruine, il sauvera sa situation avec l'aide d'une charmante secrétaire — qu'il épousera, comme de juste — et, le délai échu, il trouvera un bénéfice total de 15 cents...

Mon Oncle d'Amérique est un de ces films qui laissent une impression très favorable, bien propre à lui assurer le meilleur succès.

DEUX FEMMES SUR LES BRAS. — Une autre comédie gaie, pleine d'humour, avec Réginald Denny, qui affecte ici un certain sens parodique des histoires cinématographiques américaines. Nous retrouvons le riche amoureux de la petite secrétaire qui, pour atteindre son cœur, devient lui-même secrétaire à ses côtés; et le nouveau riche ridicule, patron de ce riche amoureux, qui lui inflige toutes sortes d'aventures qui s'embrouillent et se compliquent un peu. Néanmoins tout s'arrangera. Le riche amoureux quittera son patron nouveau-riche: il sera heureux avec sa jolie secrétaire...; l'histoire ne dit pas s'ils auront beaucoup d'enfants. Du moins pouvons-nous l'espérer... *Deux femmes sur les bras* plaira infiniment au public qui, bien souvent, ne demande qu'une franche et excellente distraction.

bjorne borg.

agence générale cinématographique.

LE CAS DU PROFESSEUR MATHIAS, film de C. W. Pabst, avec Werner Krauss.

Excellente projection pleine d'originalité surtout au début et dont la technique, tout au moins en ce qui concerne le rêve du professeur Mathias rappelle Jaz, ceci à notre réelle satisfaction...

Le cas étudié dans ce film est la phobie du professeur Mathias pour tout instrument tranchant. Poursuivi par d'atroces visions, sujet à des cauchemars où il voit sa femme qu'il adore dans les bras d'un de ses cousins, pour ne pas en arriver lui-même au crime, il se réfugie chez un docteur, disciple du Fameux Freud. Et c'est par le récit de l'un des plus hallucinants rêves du professeur Mathias, que le docteur parvient à le débarrasser de sa hantise. Revenu au foyer, le professeur Mathias retrouvera au bout de quelque temps le calme, le bonheur... et un charmant bébé.

Le jeu sobre de Werner Krauss donne à ce film une très belle tenue que complète la qualité des décors.

LE BEAU DANUBE BLEU, film de Fr. Zelnik, avec Lya Mara et Harry Liedtke.

Rêve de valse a fait école... Reconnaissons que ce genre de film est très goûté par le public pourvu qu'il y ait de l'entrain, de la fantaisie et quelques scènes sentimentales; c'est le cas du *Beau Danube Bleu*, bien mis en scène, et qu'anime Lya Mara, aussi charmante que bonne comédienne. Une question que nous posons une fois de plus : Quand donc les firmes de production se décideront-elles à étendre leurs efforts (jusqu'ici réservés à la mise en scène et à l'interprétation), au scénario?

A notre avis, il serait grand temps...

Nos Echos

On sait qu'une *Exposition Nationale du Travail* destinée à rechercher le *Meilleur Ouvrier de France*, est organisée à Paris pour fin septembre.

Le Bureau de la partie « Cinématographie » (classe 3, groupe 12) est ainsi composé :

Président : M. Debric;

Vice-présidents : MM. Barré, Administrateur des Etablissements Aubert; Clerc, Directeur de l'Enseignement de l'Ecole de Photographie et de Cinématographie; Decaux, Directeur aux Etablissements Gaumont; Mayer, Directeur des Usines Pathé-Cinéma, Joinville;

Rapporteur général : M. Coissac;

Secrétaire : M. Châtaigner.

Comme suite à la dernière réunion du Bureau de la classe 3, Groupe 12, il a été décidé que toutes les inscriptions concernant le Concours National du Travail, devront parvenir au plus tard le 5 Août à la Chambre Syndicale de la Cinématographie, avec la mention : « Concours du Meilleur Ouvrier de France ».

La clôture des admissions est fixée à une date aussi rapprochée, toutes les opérations du jury devant être terminées le 25 Septembre.

RECORD de la plus grande
luminosité

MEYER

KINO-PLASMAT

F: 1,5

Création
du
Dr RUDOLPH

Calculateur
des
" TESSARS "

POUR

PRISE DE VUES CINÉ, même par lumière défavorable et éclairage très faible.
PRISE DE VUES SPORTS de toutes sortes- PRISE DE VUES au THÉÂTRE, dans les INTÉRIEURS.
PRISE DE VUES pour ARTISTES (peintres et sculpteurs).

Recherches avancées dans la photographie céleste et microscopique

Étab. BENEY Frères

concessionnaire exclusif pour la France et ses Colonies

8, rue de Duras, PARIS (8^e)

imp. autopress - puteaux.

le gérant : jacques de layr.



Catal. et renseignements: S^{te} des Et^{es} Krauss, 18 r. de Naples, Paris

FABRIQUE D'ÉCRANS CINÉMATOGRAPHIQUES

3, RUE BOURG-L'ABBÉ — PARIS (3^e)

Registre du commerce 40573

NOUVEAUTE !!!

ÉCRAN EXTRA BLANC

**pour Projections par transparence
formant gélatine**

Échantillons et Prix sur demande



ÉCRAN ULTRA-VIOLET

Formant glace ou gros grain

LES PRIX LES PLUS RÉDUITS DE LA PLACE

CALICOTS EN TOUTES DIMENSIONS

Nous remettons à neuf tous écrans abîmés

Demandez-nous conseils et devis,

nous nous ferons un plaisir de répondre à toutes demandes.



Effet de perspective et d'ombre
dans *Feu Mathias Pascal*

CINQ ANNÉES DE PRODUCTION CINÉGRAPHIC 1922-1927



Jaque Catelain
dans une scène fantaisie du *Vertige*

C'EST avec *Le Marchand de Plaisirs* réalisé et interprété par Jaque Catelain et édité par Faramount que Marcel L'Herbier inaugura en 1922 sa jeune et vaillante firme de Production - Cinégraphic -.

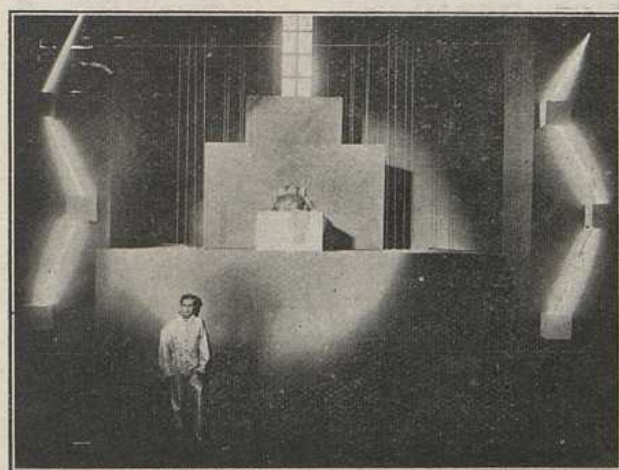
Il nous a paru intéressant de récapituler en quelques lignes rapides l'effort ininterrompu de cinq années accompli par le grand metteur en scène français.

La Galerie des Monstres, encore réalisé et interprété par Jaque Catelain, fut le second film - Cinégraphic -. Même esprit original, même facture puissante et hardie. Jaque Catelain se révélait dans ce double essai que supervisait Marcel L'Herbier comme un de nos metteurs en scène les plus subtils.

Puis ce furent *L'Inondation* du très regretté Louis Delluc avec l'incomparable Eve Francis et *Fait-Divers* de Claude-Autant Lara.

La production personnelle de Marcel L'Herbier qui comptait antérieurement huit films depuis *Rose France* jusqu'à *Don Juan* et *Faust* en passant par *L'Homme du Large* et *El Dorado*, allait s'enrichir et enrichir le cinéma français de trois œuvres considérables : *L'Inhumaine*, d'après Pierre Mac Orlan, décoré par Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Fernand Léger et Cavalcanti, *Feu Mathias Pascal* d'après Pirandello avec Yvan Mosjoukine, Marcelle Pradot et Loïs Moran, *Le Vertige*, de Charles Méré, avec Emmy

Lynn, auxquels s'ajoutera bientôt *Le Diable au Cœur*, d'après Lucie Delarue-Mardrus avec Betty Balfour, aujourd'hui entièrement terminé. Chacun de ces films produits sous la firme - Cinégraphic - et exploités par la firme - Cinémondial - a marqué une date importante dans la production française.



Un décor de *L'Inhumaine* précurseur des stylisations de Métropo'is



Extrait de la *Galerie des Monstres*

Jean de Merly présente :
une production des Artistes Réunis

Marquitta

avec :
Jean Angelo,
Marie Louise Rube,
Henri Debain
mise en scène de
Jean Renoir
Scénario de
Pierre Lestringuez

Les exclusivités Jean de Merly
63, Avenue des Champs Élysées, Paris

Marquitta...

Roman d'amour, triste et gai, tour
à tour...
comme la vie...
Film qui commence et finit...
comme une chanson.

Près de Jean, les ro-seaux, Dans

AL BRIOL

Très prochainement le
Grand Film de Guerre

VERDUN

Réalité

Tel que



Chute d'un zeppelin en flammes

Sincérité

le Poilu



Une Attaque

Authenticité

l'a vécu

Ce film sera édité au profit de la Caisse de Secours de l'Association Nationale des Camarades de Combat.
Le Service de diffusion pour la FRANCE sera assuré par M. Fernand Weill, 9, Boulevard des Filles du Calvaire.

Téléphone : Turbigo 81-37 et 81-38

Téléphone : Turbigo 81-37 et 81-38

Vente pour l'Étranger :

HIMALAYA-FILM

17, Rue Choiseul. — PARIS



Téléphone :

LOUVRE : 39-45