

# PhotoCine

3 FR.

N° 7 Août 1927

revue mensuelle  
technique, littéraire et artistique  
de la cinématographie



**SILVAIN**, de la Comédie-Française  
dans le rôle de l'Evêque Cauchon du film **JEANNE D'ARC** que tourne Carl Th. Dreyer pour la Société Générale de Films.  
(Photo Soulat-Boussus)

A partir du 20 Août et dans tous les cinémas

# LA CASEMATE BLINDÉE

Un film empoignant où le drame côtoie l'humour...

PRODUCTION REX-FILM



IMOGÈNE ROBERTSON

avec :

Johannès  
RIEMANN

Imogène  
ROBERTSON

Heinrich  
GEORGE

Réalisée par :

LUPU PICK



DISTRIBUÉE PAR

L'Alliance Cinématographique Européenne

11<sup>bis</sup> Rue Volney -:- PARIS

## Paname

On se souvient du pénible accident au cours duquel le feu a entièrement détruit les négatifs de *Paname*, quelques jours avant la présentation du film. On déplorait déjà la perte de ce film qui avait été tourné avec tant de soins par l'Alliance Cinématographique Européenne, lorsqu'on apprit que cette maison avait décidé de recommencer le travail.

Récemment, les représentants de la presse corporative ont été invités à venir passer quelques heures au studio de Billancourt, pour assister à la prise de vues d'une des scènes les plus pittoresques de cette bande, et avant de lever le verre à la réussite méritée de cette entreprise, nous avons pu nous entretenir avec M. S. Schiffrin, le directeur de la production de l'A. C. E.

« Jamais, à ma connaissance, aucun de nos confrères ne reçut un coup aussi dur que celui qui nous a frappés lorsque nous assistâmes, impuissants, à la destruction de notre œuvre.

Mais nous n'avons pas perdu courage. Et, comme vous le voyez, nous tournons à nouveau *Paname*. Nous avons réussi à regrouper autour de nous la même distribution artistique et la même collaboration technique. Nous regrettons toutefois que,

débordé qu'il est de travail, Marcel L'Herbier se soit trouvé dans l'impossibilité de contribuer à la réalisation de cette deuxième édition de *Paname*.

Soyez assurés que nous faisons de notre mieux pour mettre à profit les enseignements que comporte la situation, et nous aimons à croire que la lourde tâche que nous avons assumée en recommençant *Paname* sera appréciée à sa juste valeur par le grand public.

— Cependant, votre travail sera maintenant moins absorbant... et aussi moins coûteux, puisque vous avez tous les éléments de la première version?

— Je le pensais également. Malheureusement, la réalité est bien différente. C'eût été vrai peut-être si nous avions un studio à nous. Ce n'est pas le cas. Bien des détails de nos décors, de nombreux accessoires ont été utilisés par des metteurs en scène qui ont tourné dans l'intervalle à Billancourt, et, dans la pratique, nous sommes obligés de recommencer absolument tout, comme si jamais nous n'avions abordé la réalisation de *Paname*. Nous avons les mêmes soucis, les mêmes frais... et la même volonté de réussir. »



Une scène de PANAME où l'on remarque Jaque CATELAIN, Charles VANEL et la belle et intéressante Ruth WEYHER

L'Alliance Cinématographique Européenne

11<sup>bis</sup> Rue Volney -:- PARIS

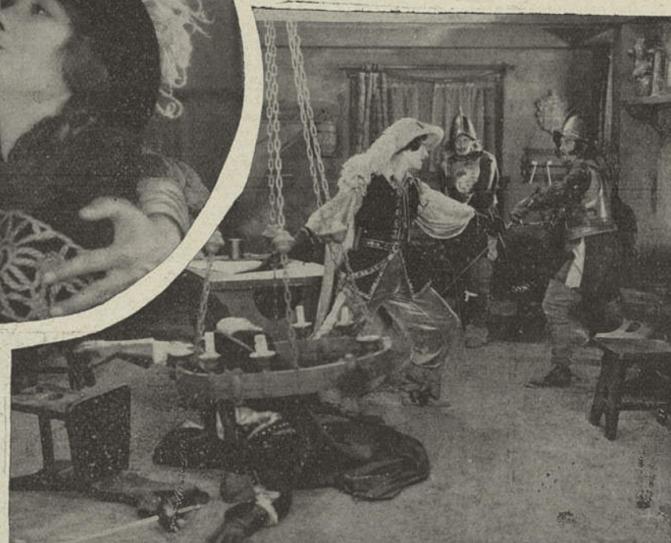
# Bardelys le Magnifique

Production Métro-Goldwyn-Mayer

distribué par G. M. G.



et qui passe en  
exclusivité  
sur les Boulevards



avec John Gilbert et Éléonore Boardman  
mise en scène de King Vidor

**PAX-FILM** 34, Rue de la  
Victoire, 34  
PARIS (9<sup>e</sup>)

présentera :

**6, 7 ET 9 SEPTEMBRE A 14<sup>H</sup>30**

**au cinéma ARTISTIC** 61, Rue de Douai,

les films suivants :

LA MOME FLEURETTE,  
BIGOUDIS PAR MON TALIS-  
MAN ET FAIRY LEGENDE  
MISTER FLY,  
LA GOUTTE DE VENIN,  
TITINE,  
A QUI LA FAUTE?

avec les célèbres vedettes :

EMIL JANNINGS, CONRADT VEIDT, ELISABETH  
BERGNER, LIANE HAID, KLEIN-ROGGE, XENIA  
DESNI, OSSI OSWALDA, GEORG ALEXANDER et autres

**LE 10 SEPTEMBRE, A 10<sup>H</sup> DU MATIN**

**à la salle MARIVEAUX**  
**LILIAN HARVEY**

dans

**MAM'ZELLE MAMAN.**



# Le Roman d'une Manon

Production Warner Bros

Edition Vitagraph

25, Rue de l'Echiquier, Paris.



John Barrymore et Dolorès Costello dans

**Le Roman d'une Manon**



LES ARTISTES ASSOCIÉS, S. A. présentent

En Exclusivité au

CINÉMA MAX-LINDER, à partir de

Vendredi 19 Août



## Barbara, fille du désert

avec

**RONALD COLMAN**

et

**VILMA BANKY**

Metteur en scène, Henry King

Production : Samuel Goldwyn

**LES ARTISTES ASSOCIÉS, S<sup>té</sup> An<sup>me</sup>**

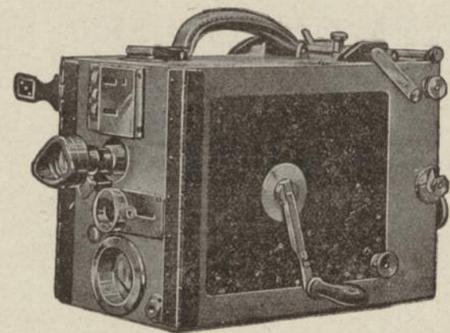
Siège Social: 12 Rue d'Aguesseau, Paris.

*REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS DE*

**MARY PICKFORD GLORIA SWANSON CHARLIE CHAPLIN  
DOUGLAS FAIRBANKS D. W. GRIFFITH**

AGENCES:  
PARIS: 12, RUE D'AGUESSEAU - TÉLÉPHONE: ELYSÉES 5634 & 85-20  
MARSEILLE - LYON - LILLE - BORDEAUX - ALGER

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

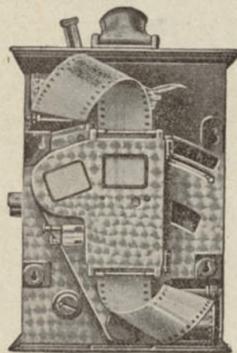


une seule  
loupe

un seul  
bouton

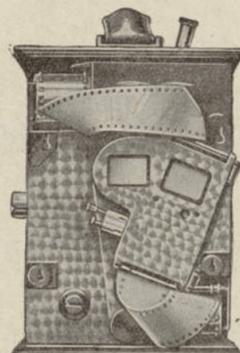
trois mises au point directes

sur pellicule  
pendant la prise de vues



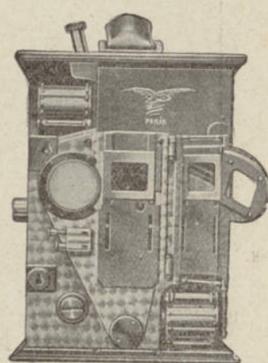
Position pendant  
la prise de vues

sur dépoli  
pour la mise en place



Position pendant  
la mise au point sur dépoli

sur barrette  
graduée



Scala 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.

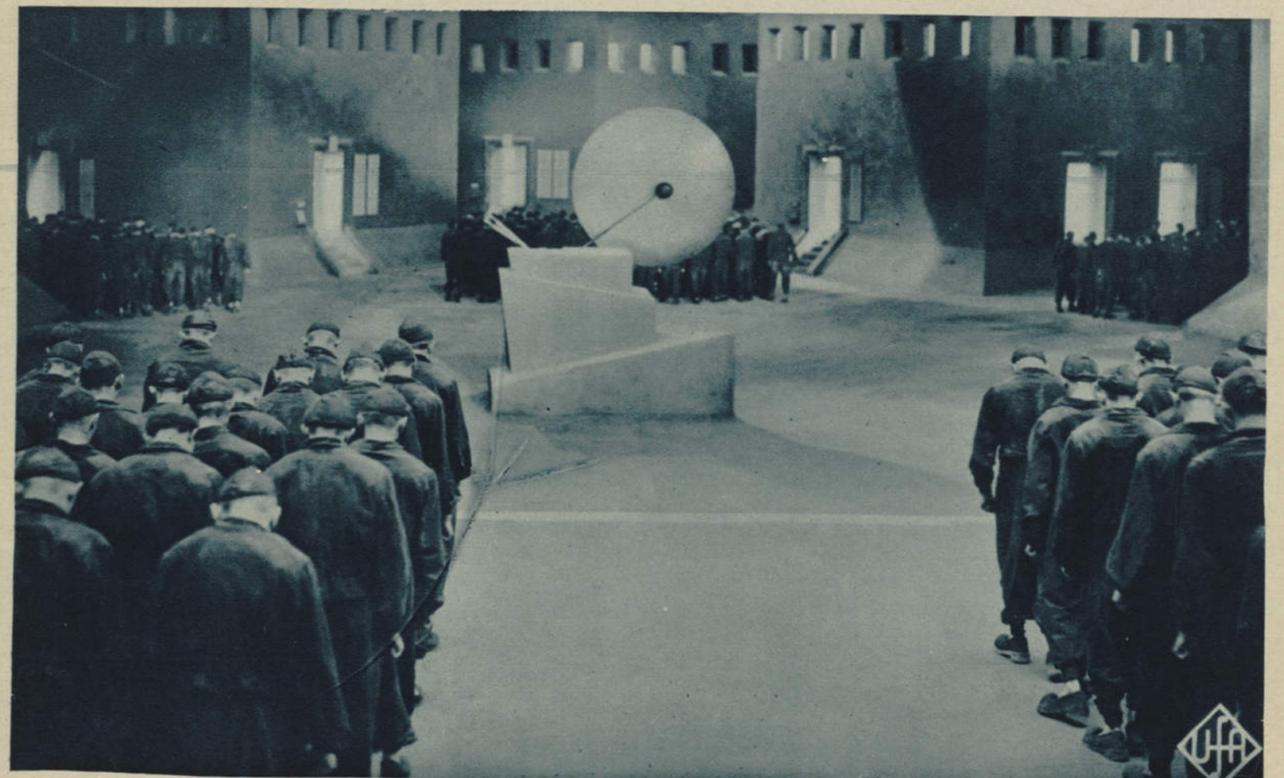
MATÉRIEL CINÉMATOGRAPHIQUE

ANDRÉ DEBRIE

111-113, Rue Saint-Maur — PARIS



METROPOLIS. — Brigitte Helm.



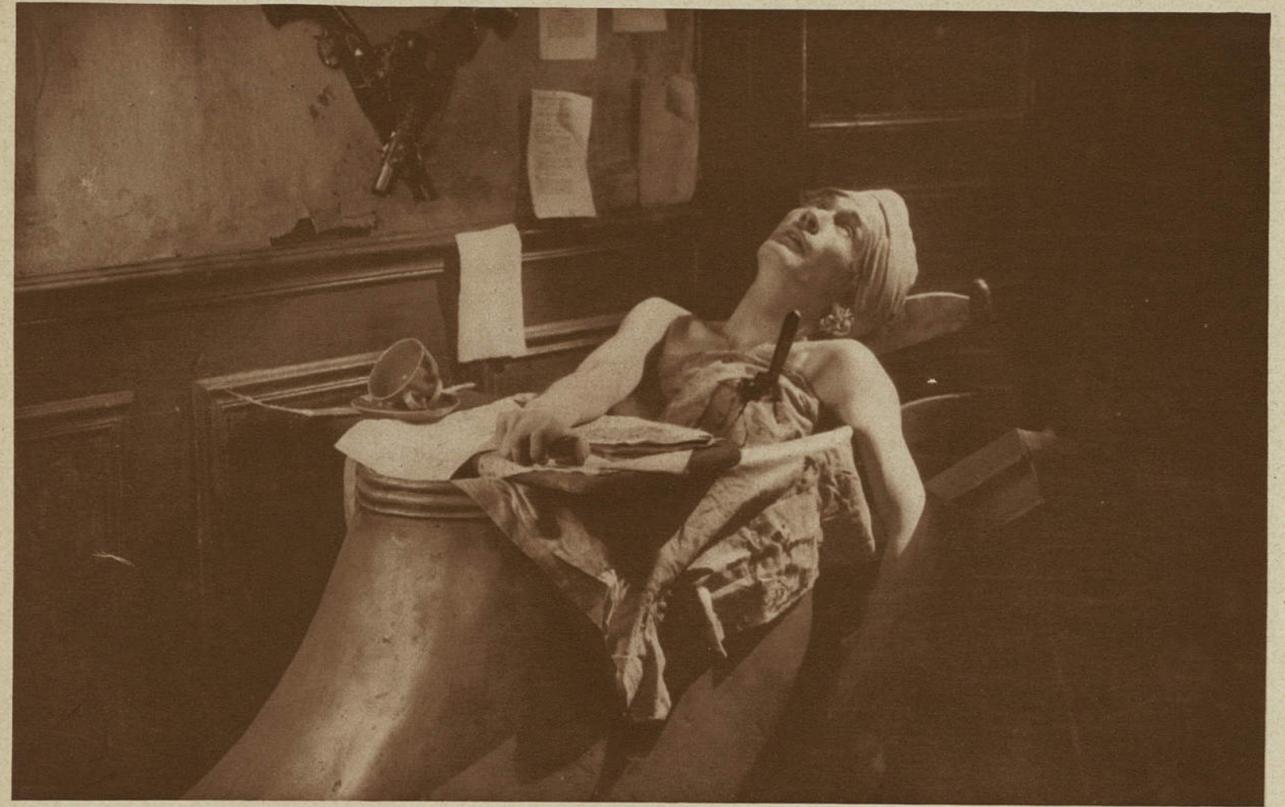
Film A. C. E. J.

METROPOLIS. — Les ouvriers se rendant à l'usine. Die Arbeiter begeben sich nach der Fabrik.



(Film Gaumont-Metro-Goldwyn)

NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE.  
La famille Bonaparte en Corse. Die Familie Bonaparte auf Korsika.

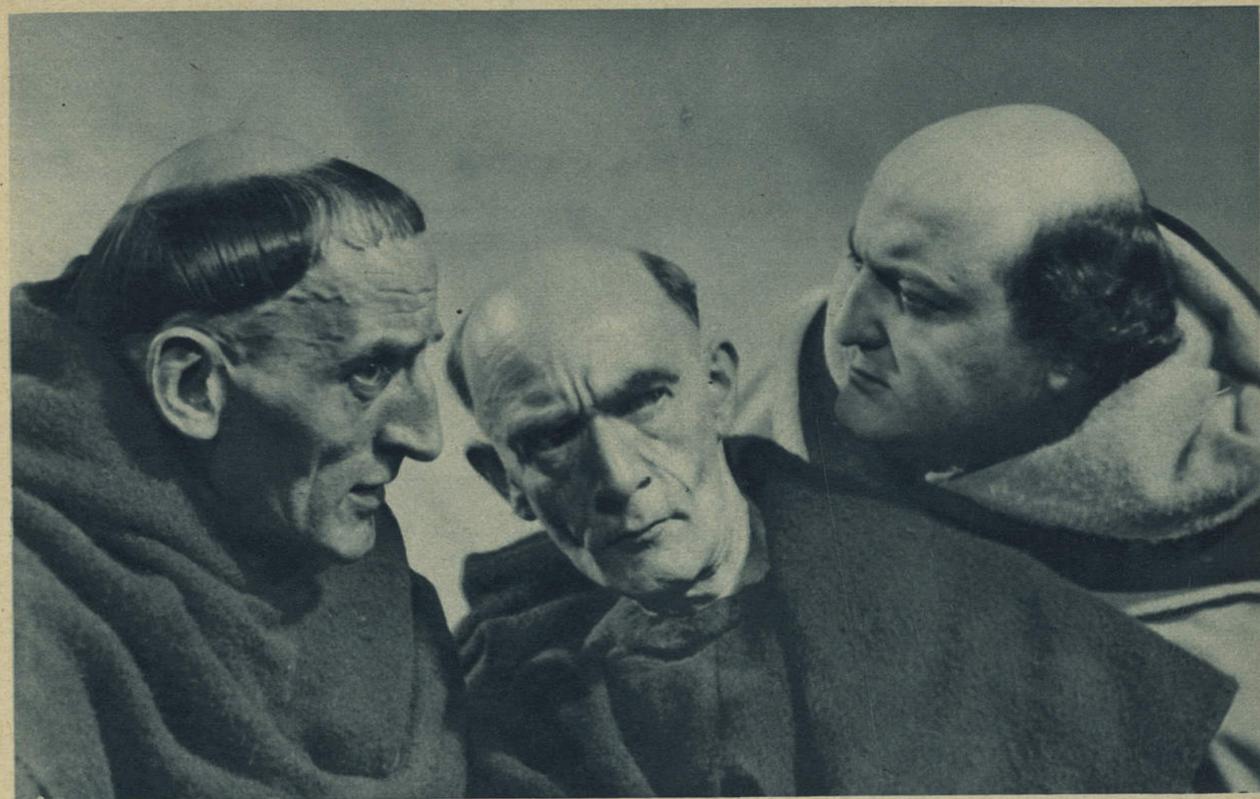


NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE. — Antonin Artaud dans "La mort de Marat". Artaud in Marat's tod.



(Film Gaumont-Metro-Goldwyn)

NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE. — St-Just (Abel Gance) à la tribune de la Convention. St-Just (Abel Gance) auf der Tribüne der Konvention.



JEANNE D'ARC. — DIE JUNGFRAU VON ORLÉANS. Les Juges de Jeanne à Rouen. Die Richter Johanna's in Rouen.



(Omnium Film)

JEANNE D'ARC. — DIE JUNGFRAU VON ORLÉANS. — Silvain (de la Comédie-Française).



(Société des Ciné-Romans)

Yvan Mosjoukine dans "Casanova", Yvan Mosjoukin in "Casanova".



(Franco Film)

Morgane La Sirène. Morgane die Sirène.



(Lutèce Film)

Jean Dax dans " L'Équipage ". Jean Dax in " L'Équipage ".

# photo-cinéma

Rédaction et Administration : 3, Rue Mogador — Paris (IX<sup>e</sup>)

TÉLÉPHONE : CENTRAL 22-91  
83-39

ABONNEMENT 12 N<sup>OS</sup> FRANCE ET COLONIES : 30 FR. ETRANGER 60 FR.

DIRECTEURS : JACQUES DE LAYR ET JAUBERT DE BENAC

## SOMMAIRE :

Lionel Landry : Romanesques et documentaires — Boisvyon : Étude préliminaire à une philosophie — Jean Arroy : Napoléon — Paroxysme — Edmond Gréville : Le Cinéma Britannique — Raymond Mil et : Cinécantique — A. Rodde : Qu'est-ce que la Couleur Naturelle? — A. Roux-Desbréaux : Ciné - Palais — Jack Conrad : Alexandre Volkoff — Jean Mitry : Casanova — A. Cavalcanti : En rade — Saint Allyre : Les présentations du mois.

## Romanesques et documentaires

par Lionel Landry

Les personnes qui n'aiment pas le cinéma — mais veulent pourtant, par courtoisie, concéder quelque chose à leur interlocuteur — louent volontiers le film documentaire. Il est évident que, dans leur esprit, le film « documentaire » s'oppose au « romanesque », celui-ci étant frivole et méprisable, celui-là pouvant être avoué par des gens sérieux. C'est un peu l'état d'esprit de ceux qui ne lisent point de romans, mais bien de l'histoire ou des mémoires, ouvrages de fond, respectables.

Le grand public n'a point de scrupule. Il subit avec résignation le documentaire que la tradition oblige les exploitants à inscrire sur leurs programmes, et pousse un soupir de soulagement quand s'annonce à l'écran la « comédie dramatique ».

J'avoue partager le sentiment du public et cela pour plusieurs raisons. Je vais au cinéma pour me distraire et non pour m'instruire; or, la grande majorité des documentaires sont fort ennuyeux, et ne possèdent en outre qu'une valeur instructive tout à fait médiocre. Il en est qui sortent de la moyenne et retiennent l'attention; mais si l'on cherche pourquoi, on trouve que c'est précisément parce qu'ils possèdent les qualités propres du film romanesque, qu'ils constituent de « petits drames », etc.

Dans son beau livre sur le progrès de la science, M. Léon Brunschvicg explique admirablement quel est l'objet de l'œuvre d'art, à savoir de faire sortir ceux qui l'entendent ou la voient de leur égoïsme corporel pour créer entre eux, ainsi qu'entre eux et l'artiste, une certaine communion, un certain état ou mouvement d'esprit, indéfinissable, et qui pourtant constitue la réalité de l'effet artistique.

Un grand artiste, — un grand cinéaste par conséquent — éveille, retient, maîtrise l'attention, en joue comme d'un instrument; sait quel est l'instant précis où elle est lasse de tel effet, celui, au contraire où elle est mise pour sentir tel autre effet : c'est tout l'art de la préparation, qui est le même dans son essence — les moyens d'application différant seuls — qu'il s'agisse de musique, de drame ou de cinéma.

Or, restant dans le domaine de l'image, les procédés pour éveiller et retenir l'attention sont exactement les mêmes qu'on veut charmer ou instruire; les moyens de l'endormir et de l'ennuyer également : qui fait de mauvais films réussira difficilement de bons documentaires; inversement, si l'industrie cinématographique était organisée logiquement par quelque dictateur perspicace, les bons metteurs en scène devraient être employés, dans l'intervalle des films d'imagination, à composer des

documentaires, et non point à les tourner au petit bonheur comme on fait trop souvent aujourd'hui; les œuvres et les auteurs n'y pourraient que gagner.

Pour bien mettre à leurs places, dans la vie de l'esprit, l'œuvre d'art et l'œuvre éducatrice, nous sommes ramenés à la vieille distinction classique de l'un et du divers. Soit un visage humain; le savant s'efforcera de le décomposer en éléments simples, communs à ce visage et à ceux de tous les autres hommes, puis aux corps de tous les êtres organisés, puis à l'ensemble des corps naturels, en attendant qu'il le réduise à des données purement géométriques, telles que celles qui forment la base de la physique cinesthésique. L'activité opposée consiste à nous montrer dans ce visage tout ce qui n'appartient qu'à lui, et même — si l'on est impressionniste — à une phase, à un moment donné de son existence.

Or, il apparaît qu'il y a deux types de documentaires, les uns synthétiques, destinés à faire revivre un moment, et qui rentrent dans la catégorie *art*; les autres analytiques, donnant à l'extrême la décomposition des mouvements, et dont l'objet est nettement *scientifique*. Il est vrai que par un hasard, une coïncidence, une sorte de malentendu, ils pourront parfois donner l'impression d'une synthèse (c'est le cas, par exemple, pour certains ralentis, où la reproduction photographique atteint du premier coup l'effet, si péniblement poursuivi par la danse classique, de la suppression (apparente de la pesanteur), mais il ne faut pas s'y tromper; les beaux films du docteur Comandon, par exemple, ne sont pas en eux-mêmes des œuvres d'art : ils le deviennent quand des poètes comme Germaine Dulac ou Emile Vuillermoz les interprètent librement et humainement.

Il est d'ailleurs probable qu'un emploi systématique du ralenti — ainsi que de dix autres procédés du cinéma, si étonnants lors de leur nouveauté — en affaiblirait rapidement l'action. Charlie Chaplin sait très bien ce qu'il fait quand il s'abstient d'user de ces moyens mécaniques, cherchant avant tout l'effet d'expression humaine. Mais pour trouver de tels effets, il faut avoir un sentiment, une émotion d'exprimer, être Charlie Chaplin. C'est dans le cinéma, mieux que dans tout autre art que se vérifie cette idée — contraire à toutes celles de M. Paul Valéry — que la connaissance la plus approfondie des techniques ne dispense jamais d'avoir *quelque chose à dire*.

Lionel Landry

## Etude préliminaire à une philosophie

par Boisyyon.

Dans la confusion extrême qui régit aujourd'hui les rapports de l'art avec l'industrie cinématographique, il nous faut constater que la qualité qui manque le plus souvent à un compositeur de films est *le naturel*.

Il semble que cette nécessité absolue d'exprimer ce qu'il pense, de donner une forme matérielle sincère à tout ce qui illumine son cerveau, cède chez lui la place à de multiples considérations qui n'ont rien de particulièrement artistique.

Je crois que ceux qui font un film ne le font pas toujours parce qu'ils ressentent l'impérieux besoin de donner à la foule l'expression de leur pensée, ou, du moins, ce qu'ils nous offrent ne contient qu'une parcelle infime de cette pensée, le reste étant dicté par les lois multiples du commerce auxquelles ils veulent obéir afin de plaire au plus grand nombre, afin, aussi, de recevoir le fruit de leurs peines.

En un mot, dans le travail cinématographique, chacun a peur de ne pas gagner assez d'argent.

Souci légitime en soi, qui n'est pas toujours méprisable puisqu'il nous pousse à élargir constamment notre action, à atteindre coûte que coûte les grands sentiments humains que l'on appelle vulgaires et qui restent pourtant la raison commune de l'être humain.

On atteint rarement, en effet, à la grandeur de l'œuvre d'art lorsqu'on n'envisage qu'un petit côté de sa propre sensibilité. Si l'on peut, dans un poème, dans un conte, dans une sonate étudier plus spécialement une idée intime, une disposition particulière de sa personnalité, il ne saurait être question de construire là-dessus un film cinématographique.

Un film est toujours une chose copieuse, une machinerie compliquée qui veut s'étendre sur plusieurs heures de spectacle. Il faut absorber avec une rapidité stupéfiante toutes sortes de sentiments généraux, d'actions et de réactions, de gestes et de mouvements, d'intrigues et de coups de théâtre, ornements obligés d'une histoire plus ou moins languissante.

Nous n'avons pas, en cinématographie, de méthode productive qui nous permette l'essai.

Certes, on fait bien des petits films, des virtuosités de cinéma pur, mais cela est pratiquement voué à l'insuccès puisqu'on ne peut toucher qu'un minimum de spectateurs. Les idées personnelles d'un artiste qui s'élance à la poursuite de son rêve intégral doivent demeurer inconnues au plus grand nombre.

Et c'est pourquoi les compositeurs de films ne sont que rarement naturels. Je le répète, ils ne travaillent point pour exprimer ce qu'ils pensent, mais simplement parce qu'ils croient qu'il faut faire ce que le public exige d'eux. Et ce fâcheux contrepied de l'art est infiniment préjudiciable à l'essor de l'image vivante. C'est pour cela qu'il n'y a pas d'art cinématographique proprement dit; c'est parce qu'il est quasi impossible au véritable artiste de découvrir un moyen d'expression qui soit peu coûteux, qui lui donne des chances d'être encouragé par l'amateur d'art.

\*\*

Or, il est troublant d'imaginer qu'un film peut être tout autre chose qu'il n'est, si on le considère dans l'abstraction du public. Reportez-vous par la pensée aux représentations de ces grands films que vous avez vus en compagnie de spectateurs nombreux. Dans une salle pleine, vous avez réagi au milieu d'amateurs plus ou moins éclairés. L'homme, dans la foule, n'a point les mêmes « chocs en retour » que l'homme isolé. Inconsciemment vous avez subi l'enthousiasme ou l'apathie générale. L'influence dégagee par des centaines de cerveaux en mouvement a été ressentie par vous d'une manière subtile, mais évidente. Vous n'avez pas pensé comme si vous étiez vous-même;

mais simplement comme un fragment de cette foule considérée comme personnage unique.

Ce que vous avez aimé alors n'est peut-être pas ce que vous eussiez aimé si vous aviez été seul. Malgré vous, l'ambiance a agi, l'enthousiasme a joué, votre goût s'est déformé au point que vous ne le reconnaissez plus quand vous êtes sorti de la salle. Si l'on a applaudi quelques-unes de ces erreurs qu'on applaudit généralement à condition qu'elles soient réalisées avec une perfection trompeuse, il y a tout à parier que vous avez vous-même été ravi. La critique n'interviendra que plus tard, lorsque vous essaieriez de comprendre votre admiration injustifiée. Mais il se peut alors qu'à ce moment vous éprouviez une certaine honte de vous-même. Vous vous dites « Ai-je été fou ? est-ce moi qui ai raison ou bien la foule ? »

Ceci prouve que vous n'avez point perdu encore le contrôle de vos réflexions et qu'au fond de vous-même subsiste le désir de l'art, l'éternel besoin de comprendre pour aimer.

Mais les compositeurs de films qui savent bien où se porte le goût commun, ou qui, du moins, croient le savoir, veulent avant tout faire des œuvres capables de les faire estimer de la foule qui se rue aux spectacles cinématographiques.

Le grand mal du cinéma est d'avoir si vite attiré à lui l'attention des êtres humains qui, avant cela, ne s'était point portée aux représentations de l'effort artistique.

Du premier coup, le cinéma a été un art populaire. Il n'est point né d'une longue patience, il n'a pas eu besoin, pour mûrir, de l'enclorre dans une forme étudiée comme la musique, la peinture, la poésie. L'objectif a saisi sur le vif les mouvements de la nature. C'était une facilité quasi inconcevable, n'importe quel phénomène était enregistré avec perfection. L'homme n'avait qu'à appliquer certaines règles mécaniques, tourner une manivelle, et le résultat l'enchantait. Au lieu de vouloir un effet artistique nous ne demandions qu'une surprise.

Et, tous, nous nous sommes égayés comme des enfants en découvrant la copie si extraordinairement détaillée de nos gestes les plus saugrenus.

Tout amusait les compositeurs de films, et il suffisait de faire courir un être vivant pour que la perception absolue du mouvement reconstitué nous étonnât.

Ainsi, nous avons accumulé dans les œuvres de l'écran mille choses futiles et déraisonnables pour l'amusement immodéré de notre esprit.

\*\*

La réaction ne pouvait pas manquer de se produire. Si d'une part, la masse populaire en est restée à ce que nous avons dit; si, incapable de faire aucun progrès dans l'examen harmonieux de la nature interprétée, elle se plaît toujours aux banales histoires et aux reproductions mécaniques; d'autre part, l'homme qui réfléchit s'est demandé pourquoi l'on ne cherchait pas autre chose. Les amateurs éclairés qui ne cessent de retourner en leur esprit les « pourquoi » et les « comment » de l'univers afin d'en dégager une philosophie personnelle, ont été vite décontenancés par le piétinement de l'art cinématographique.

Ainsi s'est formée une sorte d'aristocratie qui, brusquement, s'est rejetée vers des représentations de la pensée plutôt que vers des représentations naturelles. Entendez par là qu'au lieu de se trouver satisfaite par la reproduction photographique d'un paysage, par exemple, cette élite a préféré connaître les réactions produites par ce paysage dans l'âme d'un être humain. Le paysage séduit l'œil et l'amuse, cela ne contentait pas le spectateur qui veut discerner l'émotion dégagee par la nature. Et certains compositeurs de films qui comprenaient cet

état inquiet de l'homme insatisfait tentèrent, par des images qui n'avaient aucune forme connue, d'évoquer, de traduire l'impression fugitive que laisse la nature au cœur qui la ressent.

Ils n'agissaient ni plus ni moins que guidés par l'instinct d'un art en analogie avec l'art du peintre. C'est depuis le temps que la photographie reproduit avec une perfection effarante la nature elle-même que les peintres ont essayé d'en dégager le sentiment subtil (plastique, impressionniste ou littéraire) caché sous les formes anecdotiques d'un décor ou d'un sujet et que l'objectif, dans son inerte stupidité, ne peut rendre. Et c'est ainsi que se sont formées les deux grandes écoles de compositeurs de films qui existent à notre époque. Les uns restent figés dans la formule première du cinéma et ne feront rien pour en sortir; les autres s'acharnent à des interprétations algébriques, à la fabrication de nouvelles formules qui, à mon sens, ne sont pas plus naturelles que les premières. Où donc est la vérité ? Il me semble que l'auteur cinématographique, pour parler dans l'absolu, ne devrait s'inquiéter que de son imagination et de ses goûts propres. C'est quand il se figure avoir obéi aux lois générales élaborées, ou par la foule ou par l'élite, qu'il se trompe. Il s'aperçoit que ses efforts restent incompris

s'il écoute bienveillamment les critiques; il observe que les reproches qu'on lui fait sont précisément les reproches qu'il s'adresse à lui-même. Neuf fois sur dix, il est obligé de se repentir de n'avoir pas suivi sa première idée. Dans l'artiste, l'instinct domine l'art, l'art n'intervenant que pour donner une forme esthétique à l'idée virtuelle. Toute nature artiste possède cet évident instinct. Si elle ne le retenait pas, elle ne songerait point à produire quoi que ce fût. L'homme de l'écran est comme le peintre, le poète, ou le compositeur de musique, lorsqu'il sent la nécessité de se livrer au public, c'est qu'il a quelque chose à donner, sinon il n'y penserait même pas. Essayons donc de revenir au naturel parce que, sans lui, l'art est obligé de périr; c'est le manque de naturel qui rend les artistes guindés et pédants.

On ne « rafraîchira » l'art cinématographique, ou plutôt on ne l'élèvera à la hauteur d'un grand art, que lorsque les compositeurs d'images auront la liberté d'exprimer dans l'absolu leurs véritables émotions. La contrainte morale, commerciale ou intellectuelle les étouffe, et nous n'avons malheureusement pas le droit d'espérer que cela changera demain.

Boisyyon.

## NAPOLÉON — PAROXYSMES

« Napoléon est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le Temps. Et pour moi, le cinéma est le paroxysme de la vie », confesse Abel Grance.

Scrutez l'œuvre de ce symphoniste de la Lumière. Elle n'est faite que de paroxysmes. Joies, douleurs, sentiments, idées, il ne les a jamais incorporés dans une œuvre d'art, qu'au moment où ils atteignent à leur puissance *maximum*, lorsqu'ils présentent le summum de conséquences et de prolongements, lorsqu'ils sont au sommet de leur courbe et que par leur violence même ils vont cesser d'être, en se détruisant eux-mêmes. Ainsi, *Mater Dolorosa* est le paroxysme de la douleur maternelle, *la Zone de la Mort*, le paroxysme de l'angoisse humaine devant un péril inconnu, *la X<sup>e</sup> Symphonie*, le paroxysme de la douleur créatrice dans l'âme d'un artiste. Né des souffrances de la guerre, *J'accuse* est le « paroxysme de la folie humaine en ses inimitiés fratricides », *La Roue*, paroxysme de la Fatalité, est au carrefour des tragédies eschylennes, du *Fatum latin* et de l'*Eternel Retour* nietzschéen.

Napoléon s'insère fatalement dans le cycle, qui ne sera pas forcément révolu à cette *Fin du Monde*, que préfigurait déjà *la Tragédie des Atlantes*. Napoléon, c'est *Prométhée*, ajoute le cinéaste, c'est une parcelle de rocher lancée dans l'espace, c'est un abrégé du monde. Représentative Man, selon Emerson, Héros selon Carlyle, Professeur d'Energie selon de Gourmont, *Übermensch* selon Nietzsche, Napoléon selon Gance sera le Paroxysme de l'Homme. Et pour que la vérité que porte en lui ce spécimen de volonté exaspérée, soit plus convaincante et d'une signification plus hautement et plus généralement humaine, il ira jusqu'au plus haut symbole. Il l'opposera à tous les paroxysmes antagonistes des éléments naturels et des hommes. Il le jettera dans tous les orages, dans toutes les tempêtes, dans tous les conflits, dans une Apocalypse d'éclairs, de vagues, de vents, de chevauchées walkyriennes, dans cette fournaise « où l'on forge la Révolution », dans ce cratère de colères, de révoltes, de haines, de folies, de désirs, de passions, de violences, de sadismes, d'atrocités monstrueuses et de grandeurs incomparables, sur le champ de bataille des deux éléments de vie et de mort, dans l'eau et dans le feu.

A Brienne déjà, il sera seul contre tous les autres. En Corse, fier et téméraire, il bravera Paoli, comme plus tard, pendant la Terreur, il bravera l'Incorruptible et sa ténébreuse complice

ou couperet implacable. Il ne fuira la Corse que pour affronter un danger plus grand. Sur une coquille de noix, il se lancera dans une tempête, qui ne sera pas une quelconque tempête, mais la Tempête synthétique de tous les naufrages, la Tempête entité, la Tempête en soi. A Toulon, pour vaincre une première fois l'Angleterre, il s'alliera avec les puissances naturelles déchaînées que tout autre que lui eut évitées prudemment. Il acceptera Vendémiaire parce qu'il méprise les succès de popularité vulgaires, et lorsqu'il aura envie d'une femme, il épousera une panthère. Il prendra l'Italie avec une poignée d'hommes en guenilles et crevant de faim; et chaque fois que le courant spiroïde du maëlström tricolore le rejettera à la périphérie, il se lancera de plus belle dans ce tourbillon de désastres et d'apothéoses.

Cette Epopée-là est aussi grande que la Prométhéide.

\*\*

Gance a fait preuve d'une compréhension pénétrante du héros qu'il ressuscitait et de la force d'impulsion qui commanda à sa destinée tragique. Il a, si j'ose dire, fait œuvre de psychologie romantique, en assimilant jusqu'à en faire une véritable formule cinématographique, l'esprit de cette phrase qu'il a notée parmi les références inspiratrices de son scénario : *L'immobilité d'un seul contre l'anarchie de tous*. Du commencement jusqu'à la fin du film, il s'est ingénié à exprimer cette vérité historique d'une signification humaine supérieure, et à replacer Bonaparte dans cette situation authentique. Par le contraste de son attitude avec ce qui l'entoure, au cœur des mêlées et des orages, au milieu des tempêtes et du tumulte terroriste, sur le fond d'une perpétuelle et universelle Apocalypse, le visage exact de Bonaparte va se détacher avec un relief saisissant, tel qu'il fut, homme d'ordre et de réflexion, calculateur, maître de lui, paradoxalement, sachant observer, se souvenir, prévoir, attendre, s'imposer, commander et se taire. Alors tout ce qui est force spirituelle, sang-froid, génie cérébral, autorité du regard et du geste, force de suggestion, capacité d'attention, confiance aveugle et justifiée dans son étoile, énergie absolue, domination de soi, domination des autres, prédestination consciente, va prendre une éloquence singulière.

Kaléidoscope prodigieux, les paroxysmes se bousculent dans un rythme fou : au centre des mêlées enfantines et des jeux précocement belliqueux à Brienne, illuminé par les lueurs d'in-

condie du 10 août, échappant aux cavaliers éclairs de Pozzo di Borgo, traversant la mer en fureur, se lançant à l'assaut de Toulon, dans une nuit infernale que zèbrent les éclairs, strie la grêle, cingle le vent, empourprent les canons, ensanglantent les corps à corps, passant à travers les passions, les haines, les folies, les violences, les fureurs, les sadismes, les vengances, les guillotines coalisés, rieur, sauvage et dompteur d'océans, riant dans les moments les plus terribles, quand le risque est le plus total, tellement il est vrai, ainsi qu'il l'écrivit un jour, que l'homme ne prend conscience de lui-même qu'au moment du danger, riant dans la tempête, riant sous les éclairs, riant dans le feu, son élément, et domptant les hommes, riant dans l'équilibre paroxyste de toutes ses forces composantes, harmonieusement tendues, concentrées, coordonnées, pour la lutte épique contre les puissances adverses, mesurant son potentiel, éprouvant ses ressorts vitaux, bravant le destin, trempant son caractère de Spartiate, cristallisant toutes ses énergies en un faisceau compact, menaçant, acéré comme un glaive, découvrant le rythme initial des battements de son cœur, atteignant l'euphorie dans la plénitude du jeu de tous ses instincts et de toutes ses facultés, dans l'exaspération de tous les ferments d'activité qui bouillonnent en lui, enfin dense, enfin architecturé, enfin de fer et d'âme, enfin lui, Bonaparte !

Outre l'admirable étude d'humanité qu'il nous vaut de Napoléon, représentative man, professeur d'énergie, *ubermensch*, ce parti-pris de vision nous révèle brusquement toutes les virtualités expressives de l'opposition violente des images cinématographiques. C'est la *Préface de Cromwell* d'un nouveau romantisme, dira Henry Clouzot, conservateur du Musée Galliera.

Il y a des ambiances admirables, qui envoûtent. Il y a surtout les réactions de quelques êtres, de quelques visages, jetés brutalement dans ces ambiances. L'atmosphère pénètre peu à peu les âmes, sature les sensibilités, façonne les êtres, les transforme, les assimile au point qu'on ne les distingue plus du cadre ambiant. Endosseuse émouvante — Violine, le tumulte à Toulon, Violine, puis superposition, fusion — Bonaparte, son armée, Bonaparte, ses rêves : un Austerlitz anticipé qu'il projette dans les nuages, puis compénétration. Même jeu, signification autre : le gigantesque contrepoint visuel du prélude : la mer, la Convention, la mer, puis leur composante. Thèse, antithèse, synthèse. Belle rhétorique visuelle !

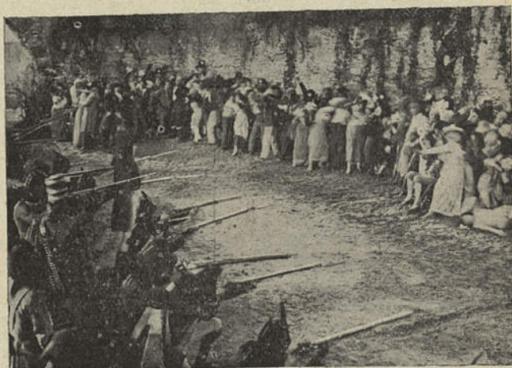
La tempête tricolore à l'assaut des Britanniques. Le 29 novembre 1793, alors que toute l'Europe a les yeux fixés sur Toulon considéré comme le camp retranché le plus redoutable du monde, Bonaparte donne l'ordre de l'assaut pour le soir, minuit. Nuit opaque que strie la grêle, à la faveur des éclairs. La troupe jaillit, on ne sait d'où, s'enfle, moutonne, comme un raz-de-marée de têtes, de bras, de jambes, passe par-dessus l'objectif braqué au ciel, poursuit sa trajectoire invisible jusqu'aux loges du deuxième balcon. Deux mille spectateurs ont un recul spontané, général, irrésistible. Prenant l'écran en diagonale, de gauche à droite, les jambes courent, coupent de leurs ciseaux d'ombre la photogénique leur blanche. Démesurément dilatée par l'objectif, une bouche s'ouvre, découvre le mystère de son palais, pousse le cri de guerre plus persuasif d'être silencieux. En ondes psychiques, un souffle d'enthousiasme passe sur les têtes. Une impalpable *Marseillaise* vibre dans la nuit striée d'éclairs. Des électrocités d'induction crépitent d'homme à homme. La syntonisation se précise. Les pieds se cadencent. Les coudes se serrent. Les voix se mêlent. Les personnalités respectives agonisent, se fondent pour renaître une : l'âme collective de la foule qui s'affirme et gronde, se rue. Les visions se hachent. La grêle bat la charge. Cent baïonnettes foncent. Les casques étincellent. Les drapeaux déchiquetés claquent. Les roues des canons couchent les blés, Crèvent la vigne, Traversent le gué. Des pieds bottés écrasent des potirines. Piétinent des ventres. Défoncent des têtes. Les canons vomissent l'enfer. Eclairs. Feu. Flammes. Fumées. Des hommes tombent. Râlent d'agonie. Rythme symphonique. Crescendo



Attente tragique



En joue !!!



Face à la mort



Feu !!!

visuel. Canons. Eclairs. Canons. Eclairs. Flammes. Râles. Flammes. Râles. Rouge — Elan. Course. Tourbillonnement. Vertige. Choc. — Toulon tombe.

Combien de Toulon reste-t-il à prendre ?

Les Commissaires aux Armées, empanachés et ceinturés de tricolore, vont fêter comme il convient la victoire d'un capitaine de 24 ans. Il y a là Salicetti, Albitte, Laporte, Ricord et l'odieux Fréron.

Plan 758. — Texte : *Nous, Fréron, commissaire aux armées, attendu qu'une punition exemplaire doit frapper les habitants de Toulon, pour avoir aidé les Anglais contre les troupes de la République, mettons en jugement immédiatement 800 otages à cet effet.*

*Décrétons que le nom de Toulon sera supprimé et remplacé par celui de Ville Infâme. Toute la ville sera rasée. 12.000 maisons sont requis immédiatement pour détruire complètement la ville.*

*Ordonnons que ces 800 otages seront tous fusillés sur place en masse après lecture du présent arrêt.*

*Requérons le commandant d'artillerie Bonaparte pour exécuter sur le champ la sentence avec l'aide de ses canonnières.*

Plan 774. — Bonaparte bondit devant le tribunal, bième : Texte : « Suis-je donc un boucheur ? Je refuse ! »

Plan 775. — Salicetti déclare, regardant Bonaparte : Texte : *Nommons le général Du Theil en remplacement de Bonaparte, dont compte rendu du refus sera donné au citoyen Robespierre.*

Plan 776. — Bonaparte réplique, méprisant : Texte : « Dis-lui aussi que si nous continuons à salir notre Révolution, on sera honteux d'être Français ! » (Historique). Plan 780. — Bonaparte part lentement à cheval pour ne pas assister à cette hécatombe.

*L'exécution.* — La foule épouvantée, le long du grand mur. Les soldats qui arment. Le signal de Fréron. Lemarois commande : « En joue ! » Dégainé, à la volée, le sabre s'abat. « Feu ! » Salve. La foule décimée. Vis de derrière la foule qui s'éclaircit, les soldats tirant. Vue de derrière les soldats, la foule décimée et les morts sur le sol. Les soldats rechargent. Lemarois commande. L'appareil passe à toute vitesse devant les soldats qui tirent dans l'ordre, de manière à ce que chaque coup tape virtuellement dans l'objectif. L'appareil passe à toute vitesse devant la foule, l'objectif étant fusil et tirant, au fur et à mesure des gens tombent ; l'objectif crache du feu et s'empêche de fumée. Un fusil énorme, accaparant tout l'écran : feu, flamme, fumée. Un visage convulsé d'épouvante, un choc, du sang qui ruisselle sur la face, les yeux qui se révoltent. La vision du mourant : tourbillonnement vertigineux. Une autre tête en gros plan. Un fusil énorme, fascinant. Feu. Le crâne fracassé, la mâchoire pulvérisée. Tangage : avant, arrière, avant, chute, noir. Un autre fusil. Un autre visage paroxyste. Feu. Du sang sur un corsage qui s'étend, fleur pourpre. Glissade dans un abîme sans fond. Salve. Dans vingt prunelles dilatées, le ciel chavire et défaille. L'objectif devenant lui-même une balle et fonçant sur une victime, sur une autre, jusqu'à pénétrer dans les corps — Visage. Feu. Flamme. Fumée. Tangage — Visage. Feu. Flou — Visage. Feu. Vertige — Giration. Tangage. Glissade. Chute. Giration. Tangage. Glissade. Du sang. Du feu. Du sang. Des flammes — Giration, sur tangage, sur glissade — Giration, glissade, tangage dans des flammes — Superposition de tous mouvements d'appareil, entrecoupés de *flashes* rouges, dans un montage qui s'accélère de plus en plus. Dix, trois. Huit, trois. Cinq, deux. Trois, un. Deux, un. Un, un. Un crépitements d'images comme des étincelles. De la fumée.

Mais ils ne sont pas tous morts. Cent cœurs battent encore. C'est un défi à la Justice révolutionnaire. Et puis il y a Violine. Le sabre de Lemarois s'abaisse une dernière fois.

Plan 787 ter. — Les 100 fusils en direction de l'appareil tonnent à la fois. L'appareil reçoit un choc terrible, puis se met à vibrer violemment, tandis qu'on voit des soldats qui



Paroxysme d'épouvante



Deuxième salve



Violine au supplice



Accalmie

tirent encore et d'autres qui jettent leur armes et s'enfuient épouvantés; puis un prisme fait tourbillonner tout ce qui entoure, les images redeviennent nettes, puis floues, et l'appareil s'abat peu à peu comme si la jeune fille tombait sur les genoux. L'appareil est la victime elle-même et toutes les phases de l'agonie seront jouées par l'appareil lui-même.

On voit encore, en un éclair, les soldats épouvantés qui tendent leurs mains suppliantes, comme s'ils demandaient pardon, puis tout se voile; des réimpressions de Bonaparte, la mort d'une fleur à l'accélération, puis Bonaparte encore; tout cela passe en vertige, à peine, à peine, encore un soubresaut; l'appareil est à 30 centimètres du sol. On voit les soldats s'avancer, compatissants. L'appareil se laisse glisser lentement, lentement, jusqu'au sol; les images s'amouindrissent au fur et à mesure. Sur le sol, un petit soubresaut, puis en un éclair ultime et fluide: des fleurs, Fleuri, Marcellin et Bonaparte, puis du gris en tourbillon, des vitesses en tous sens, puis du noir piqué de traînes giroyantes, puis du violet, puis du noir coupé de blanc, puis du blanc seul pendant deux mètres. Nous n'aurons pas vu Violine une seconde et pourtant nous serons passés par toutes les phases de son épouvante et de sa souffrance.

788. — Un nuage passe devant le soleil.

789. — Salicetti à moitié ivre va au balcon de la salle à manger et crie :

Texte : « *Que tous ceux qui ne sont pas morts se relèvent. La République leur fait grâce !* » (Historique.)

790. — Bonaparte se découvre devant cet amas de morts qu'il regarde et que nous ne verrons pas.

791. — L'appareil qui était sur le sol et tenait au blanc, se relève à 30 centimètres, peu à peu, comme si la jeune fille, blessée seulement, allait pouvoir profiter de cette grâce tardive, puis à 50 centimètres, et on sent qu'elle n'est pas seule, que de nombreux blessés se sont levés près d'elle.

792. — Salicetti regarde, sadique, et crie :

Texte : « *En joue !...* »

793. — Les 100 fusils vont tirer, mais Bonaparte a bondi devant eux et les force à se relever. Il crie :

Texte : « *Suis-je donc à la fin du monde !* » (Historique.)

Il les pousse de son cheval, tandis qu'ils jettent enfin leurs fusils et s'enfuient en désarroi. Ils sont comme fous.

— Voilà ce qui s'appelle « du Cinéma ! »

Il y a quelques petits Messieurs Croquants qui ont reproché à Gance son lyrisme, sa puissance d'exaltation, son génie de visionnaire. Je plains les malheureux qu'un tel film laisse froids. Il y a une sagesse commune qui est un aveu d'impuissance, de médiocrité, une paresse et une lâcheté. Je plains ceux qui peuvent vivre dans l'équilibre des folies moyennes. Mon cœur n'est pas pour eux. Il va vers les âmes ardentes et orgueilleuses qui se jettent éperdument dans les orages, qui les dominent ou périssent, les amants insoucians des tempêtes qui jouent avec la foudre et domptent les océans. Ceux qui se dépassent dans l'infini de leur rêve, et dont le désir, d'un vol d'aigle, plane haut sous le soleil. Leur vol est vacillant, dites-vous, et la terre les appelle. Ils tomberont. Qu'importe ! Ils auront eu de gigantesques coups d'ailes.

Comme une aurore boréale étincelant pour la postérité, les zones magnétiques du ciel restent striées de leur sillage fulgurant. Misérable contentement de soi, les hommes peuvent se reposer tranquillement dans la béatitude placide de leur indifférence sceptique et de leur sérénité bien gardée. Ils sont assez fatigués pour cela ! Les buts sont atteints quand même, les buts sont dépassés. Par un peu de folie et par beaucoup de folies, par l'impulsion irrésistible de leur tyrannique passion, des âmes fortes et téméraires, des âmes ardentes, toujours inassouvis, toujours déçus; escaladent sans cesse les pentes abruptes qui conduisent à l'évasion et s'élancent dans l'infini vertigineux.

Je vois Gance comme l'un de ces aigles qu'aucune contrainte n'enchaînera jamais, « en volant il déplacera toutes les bornes, pour lui les bornes mêmes s'envoleront dans l'air ».

JEAN ARROY.



Bas les armes



Pitié tardive



Les morts



Enfin Bonaparte...

## Le cinéma britannique

Je ne sais pour quelles secrètes raisons, les films anglais semblent bannis de nos écrans, et certaines gens sont même surpris d'apprendre qu'il existe un cinéma britannique. Les seuls échos du travail corporatif d'outre-Manche qui nous parviennent, sont les noms, dans des communiqués de presse, de Grantham-Hayes et Fred Leroy-Granville, metteurs en scène anglais qui travaillent... sur la Côte d'Azur. Et cependant, bien qu'elle soit encore embarrassée des liens terribles du mercantilisme, la production anglaise offre certaines qualités, et surtout, certaines possibilités que nul ne devrait ignorer.

Bien que l'Angleterre ait beaucoup servi le cinéma mondial en lui donnant des artistes qui fuyaient les studios inhospitaliers de leur patrie (Herbert Brenou, Rex Ingram, Herbert Rawlinson, Reginald Denny — pour ne pas citer ici le nom de Charlie Chaplin « *our other Shakespeare* »), c'est seulement en 1927 que ce pays s'est aperçu de la formidable envolée du septième art, et que le gouvernement de George V a pris toutes les dispositions nécessaires pour le soutenir et l'encourager, et voté des crédits en vue d'édifier près de Brighton, des studios qui seront les plus vastes d'Europe. C'est un événement.

Mais si la nation anglaise secoue un peu tard sa torpeur cinématographique, elle a, dès les premiers instants du cinéma, eu des hommes qui l'ont servie — certains dans l'ombre — et qui ont infatigablement prêché la croisade du film. Elle a surtout eu un peuple qui, aux premiers jours de l'enchantement photogénique, s'est donné corps et âme à la passion des images mouvantes. Ceux qui ont vécu ou même séjourné en Angleterre, ont pu se rendre compte de la place énorme que tient le cinéma dans la vie bourgeoise et surtout parmi la masse des travailleurs, terrain sans snobisme et sans pédantisme où lèvent admirablement les graines d'un esprit nouveau, déblayé des préjugés fourbes.

A la base de l'activité cinématographique anglaise, je vois un nom : Henry Edwards. Ce grand jeune homme blond, musclé comme un chêne, les yeux couleur d'espace, écrivait des pièces de théâtre qui lui cueillaient des applaudissements, lorsqu'un beau jour, en 1910, il s'écria au sortir d'un spectacle filmé : « Le cinéma, voilà l'avenir ». Il n'eut alors de repos avant d'avoir constitué (à ce moment-là c'était facile), une société de production, et transforma en scénario son projet de pièce prochaine. Metteur en scène, interprète principal, Edwards, qui venait de trouver une formule nouvelle pour le public anglais, connut le succès, et continua sur la même voie. Il réalisa de nombreux films, et je me rappelle ma joie, lorsque je lisais sur l'écran : « \*\*\* », film adapté par Henry Edwards de la pièce de Henry Edwards; scénario de Henry Edwards; mise en scène de Henry Edwards, production Henry Edwards; le rôle principal est tenu par Henry Edwards ! J'ai toujours aimé ce genre de personnalités.

Edwards fit du film spécifique anglais. On y trouvait cette atmosphère de petites rues au phonographe, de haies vives sous la pluie, de portails à tourniquets propices au flirt, de vallons humides de brumes, de vagues écumantes, de tavernes à quinquets fumeux qui sont toute l'Angleterre. Edwards fit surtout des films qui possédaient de sérieuses qualités cinématographiques. Il fut un des premiers à tourner un double rôle (*The Kinsman*) en juxtaposant deux prises de vues. Enfin, en 1919, il sortit un film — j'allais dire un poème — sans sous-titres : *Lily of the Alley*, qui d'ailleurs, venu trop tôt, remporta un succès médiocre et ne put être exploité régulièrement qu'en 1922 (des films allemands avaient alors habitué le public anglais à se passer de texte).

Henry Edwards, l'homme le plus désintéressé du monde, maintenant que ses tempes grisonnent et qu'il a commencé à — passez-moi l'expression — « à prendre de la bouteille », s'est

retiré à la campagne où il vit avec sa femme qui a toujours été sa partenaire dans ses films. Il fume tranquillement sa pipe, sans même se douter qu'il fut un précurseur.

Mais parlons un peu de l'activité actuelle dans les studios d'outre-Manche.

Je dois constater que depuis Henry Edwards, les films anglais courants n'ont fait aucun progrès. Ils ont au contraire, plutôt rétrogradé, car, influencés par les « superproductions » américaines, ils ont voulu se dépouiller de ce charme primaire, apanage de tout ce qui est britannique, et faire grand, et faire beau; les gens qui pour trouver la véritable poésie n'avaient qu'à sortir de chez eux, qu'à rencontrer ces ombres errantes dans le brouillard, qu'à distinguer dans le halo des brasseries les faces de vieux loups de mer, qu'à contempler les petites filles blondes dansant autour d'un orgue unijambiste, qu'à surprendre les succulentes girls conversant sur les seuils tendus de lierre avec des marins aux épaules larges; — ces gens se sont détournés de l'atmosphère d'algue, de tabac, de cornet à pistons qui les enveloppait pour faire du film pompeux au Caire, à Singapour ou à Nice ! Ils avaient Sheffield, ville-fournaise où vingt mille marteaux-pilons broient avec rythme des tonnes d'acier flamboyant, où les cheminées vertigineuses suent le progrès à pleine gueule, où l'horizon nocturne s'embrace et se tord sur les forges, où l'homme a conquis le ciel par le triomphe ondoyant des fumées; — ils sont allés faire de la mise en scène entre deux palmiers, dans les casinos !

Mais j'aurais tort de mettre dans le même sac tous les metteurs en scène anglais. Il en est heureusement, qui comprennent encore le véritable cinéma. Ils sont une petite pléiade groupés autour de cette figure centrale : George Pearson.

Nous connaissons ce nom en France. George Pearson est l'auteur de *Squites gagne la loupe de Calcutta*, chef-d'œuvre du vaudeville cinématographique et de — *Roses de Piccadilly* —. Il a trouvé et inventé Betty Balfour, ce qui est un autre titre de gloire (car Betty, si on ne la gaspille pas, est une grande artiste). Quand Pearson parle du cinéma, ses yeux tressaillent derrière son lorgnon de professeur, ses joues s'animent. Il aime ça. Et s'il n'avait pas à se débattre dans des difficultés commerciales souvent intransigeantes, il ferait du film remarquable. C'est une des plus grandes sensibilités du cinéma mondial.

Certainement, le nouvel état de choses en Angleterre, la compréhension dont le gouvernement vient de faire preuve, l'appui qu'il se dispose à offrir aux metteurs en scènes, l'intention de confier des capitaux aux meilleurs cinéastes (Dupont a été engagé là-bas), vont permettre enfin à George Pearson et aux quelques metteurs en scène de la nouvelle école de donner leur pleine mesure et surtout de travailler d'une façon indépendante. Espérons que nous pourrons alors voir leurs films en France, d'autant plus que les films français sont couramment exploités là-bas.

Il ne faut pas oublier de parler des acteurs. La race anglaise a de remarquables qualités dramatiques et photogéniques. J'ai vu dans les studios de Londres des sujets extraordinaires, surtout parmi les femmes. La jeune première anglaise est ce qu'on fait de mieux dans le genre. Laura la Plante, que le public français semble beaucoup aimer, représente d'ailleurs un type assez courant de la « girl » britannique, avec toutes ses qualités de spontanéité, d'invention et de polissonnerie. Et on connaît Betty Balfour.

Clive Brook, le brillant protagoniste de *Masques d'Artistes* est aussi anglais. Il tourna trois ans dans les studios de Londres, puis un metteur en scène américain l'emmena à Hollywood où

il fit quelques créations remarquables, et Adolph Zukor lui signa enfin un contrat de « star ».

Deux mots enfin sur les moyens dont dispose l'Angleterre. Ses producteurs peuvent trouver d'énormes capitaux dans les milieux industriels de plus en plus ouverts au progrès cinématographique.

La lumière anglaise est très photogénique, et donne des résultats de douceur, de modelé très agréables, je le sais par expérience. Les extérieurs pittoresques y abondent; certaines villes, comme par exemple Hastings, réunissent tout ce qu'un

metteur en scène peut rêver comme sites : populeux, historiques, élégants; ruines féodales, cabanes de pêcheurs, palaces... Le matériel, presque toujours importé d'Allemagne, s'est beaucoup amélioré pendant ces deux dernières années. Voilà donc un pays qui possède des dons spécifiquement cinématographiques. Il fallait seulement qu'on leur donnât l'occasion de s'épanouir. C'est fait. Et nous verrons peut-être de belles choses d'ici peu, de l'autre côté de la Manche.

Edmond Gréville.

# Cinécanonique

Le premier homme qui opposa une roue dentelée à une roue dentelée, découvrit la mécanique.

Le premier homme qui réunit deux cailloux dans des épousailles fugitives, inventa le feu.

Le premier homme qui, — plein d'une curiosité sadique — a conçu le rêve de crier sa joie ou sa peine à travers la terre, pour que ses rires et ses larmes fussent reçus, démesurément amplifiés, par d'intimes inconnus, a été le père de la télégraphie sans fil, pour qui veut bien admettre que la pensée est la première phase de la création.

Ainsi, chaque jour, c'est un pas en avant de l'homme dressé contre la nature. Je dis que dans quelques années, auront disparu les dernières campagnes du monde, et que partout s'étendra la ville fatidique, chef-d'œuvre vertical. Disparus les arbres inutiles, les plaines banales, les paysages qui déclanchent la sensibilité. Et dans quelques siècles, le ciel sera domestiqué : une génération formidable se servira d'écluses pour les nuages ; les étoiles s'allumeront au gré de commutateurs. Détruits les restaurants; incendiées les bibliothèques; ignorés, les jeux, l'héroïsme, le repos; et d'une façon générale, tout ce qui est inutile. Les enfants seront procréés par des appareils automatiques; nos passions, mues par des moteurs appropriés, munis de régulateurs. De douces mécaniques de meurtre remplaceront fort proprement les guerres. Cette génération formidable sera ignoblement petite auprès de celle qui la suivra, et qui, ayant annexé l'au-delà, organisera des voyages en interplanètes-cars de la Terre à Neptune d'où l'on reviendra par un toboggan inédit, pour peu que quelque savant facétieux, dont vous aurez gêné l'horizon, ne se mêle point de dissocier les atomes de votre corps.

Ainsi va le cerveau des hommes, bon conducteur d'intelligence, merveilleux suicide qui marche.

La plus terrible invention du siècle qui nous traverse, c'est un rectangle de toile blanche sur lequel danse, câline, brutale, intime, sauvage, de la lumière, de la lumière, de la lumière...

Cela s'appelle, je ne sais pas si vous avez déjà entendu ce nom, du « cinéma ».

L'homme qui a inventé le feu a-t-il été condamné comme incendiaire? Pourtant, cette chaleur volontaire, ce soleil discipliné, ce sont eux qui rougeaient les maisons et les corps! L'homme qui a inventé la mécanique a-t-il songé au bruissement des courroies de transmission qui cassent les doigts, la main, le bras d'une jeune maman imprudente? L'homme qui a gueulé à travers le monde son appel rapide pour la première fois, et qui a tendu son bras purifié par le feu central à l'ennemi identique du méridien opposé, a-t-il prévu qu'on se servirait de la poitrine formidable qu'il avait gonflée pour transmettre des flons-flons de jazz-band et des prévisions météorologiques? Ce sont là d'excellents exemples qui nous permettront de demander l'acquiescement « pur et simple » — comme disent les avocats — de l'inventeur du cinéma, le jour où la société, ayant enfin pris conscience du trouble que peut apporter cette nouveauté baro-

que à la bonne marche de son commerce, le convoquera devant un tribunal répressif.

Hélas, mille, dix mille, cent mille personnes ont acheté une toile et « construit » des images, qui, la veille encore, étaient marchands de vin, croque-morts, ou gens du monde!

Et ô pitié, ô pitié! on a fait du cinéma le colporteur des petites histoires sorties de l'imagination surchauffée des écrivains! « Il » a dit, souligné par l'orchestre symphonique, par les plaisanteries équivoques des vulgaires, par les rires malins des affranchis, il a dit le roman d'une orpheline pauvre, la capture d'un cambrioleur, les exploits sportifs, le scandale qui s'arrangera, le mariage de la vedette, la poursuite tragique, l'inauguration d'un monument, le comique galant.

Médiocrités...

Or, cette nuit, j'ai rêvé.

Il y avait dans mon rêve, sept fantômes fort différents, et qui étaient arrivés de partout : celui-ci parlait anglais; celui-là russe; certains même, français. Un des plus grands d'entre eux portait encore dans ses yeux la grisaille des ciels flamands. Et tel autre, lorsqu'on s'acharnait à l'amputer, criait : « Je ne vous en veux pas : la rancune perd du temps. » Le troisième avait trois décimètres cubes de cheveux, et le quatrième, une moustache drôle. Celle-ci souriait inexplicablement un bon sourire; et celui-là, de toute sa plénitude, regardait les gens et les choses dont il se moquait, inhumainement. Le dernier, accoudé à un parapet de pierre, suivait du regard le cours d'un fleuve. Tous ces fantômes étaient enchaînés; et au-dessus d'eux était une salle de projection. Et la foule applaudissait les « Mé-saventures de Zigoto » et « Pure et Flétrie ». De gros hommes décorés étaient portés en triomphe. Et la foule disait aux hommes enchaînés : « Voici vos Maîtres. » Alors, les sept fantômes de mon rêve s'agenouillèrent, et s'éleva une complainte étrange comme un cantique. Les sept fantômes priaient :

Que celui qui a un cerveau se lève.

Et que celui qui a un cœur se lève.

Et que se lève avec eux le sensuel.

Qu'ils viennent, ceux qui savent parler avec des images aussi facilement que convaincraient un apôtre ou qu'un ascensionniste jette du lest.

Courage, courage aux hommes nouveaux.

Blanc noir blanc gris noir gris blanc noir, chantons la chanson du cinéma.

Main qui s'ouvre, main qui se referme, arbres sans fruits jeux sans lendemains départs sans retour, lui elle lui elle lui elle, revolver, chantons la chanson du montage rapide.

Des yeux qui s'imprécisent, s'embuent de larmes, des châteaux-forts passent en ombres. Fumées. Brouillards. Alanguissements. Dans l'air opaque, des rires, des rires, et un cri. Chantons la chanson du flou.

Elle rêve d'épousailles, la petite ouvrière, d'un amour pour toujours, d'un amour fabuleux. Comme il y a de la confiance



Catherine Hessling dans Yvette, de Guy de Maupassant, film d'A. Cavalanti Production Néo-Film

dans ses yeux. Comme il y a de la confiance sur ses lèvres! Mais que se passe-t-il? Son front se ternit! Balancement. Des cloches apparaissent. Elles sonnent, dansent la joie. Une bague s'ajoute aux cloches. Fiançailles. Chantons la chanson de la surimpression.

Cette cour avec cinq fenêtres, un pot de fleurs, et une boîte à ordures, elle était écœurante comme un cliché, hier même. Aujourd'hui, projetée sur un plan éclairé, la voici panique, lourde d'attirance. Ce visage, semblable à tant d'autres, le voici à 40° pareil à celui d'une madone de miracle. Ce paysage pour carte postale d'auberge, surpris dans son intimité, prend une attitude poignante, implacable, — en vérité, je vous le dis — comme un ciel des Vosges. Tout cela, c'est la magie de cet œil sans cerveau, et de trois manettes.

Cinéma, je crois en Toi. Depuis ton adolescence, tu as déjà révélé tant de choses... La fête foraine, avant Epstein, n'existait pas; il n'y avait qu'un immense assemblage de petites baraques, aux jours de réjouissances. C'est Epstein qui a pris les baraques et qui en a fait une fête foraine : je l'en accuse formellement. Gance est le fournisseur de rails de tous les réseaux. Car il ne pouvait pas y avoir de rails avant Gance. Aucun homme de bon sens ne me contredira. Connaissez-vous l'Espagne, avant L'Herbier? Savait-on rire avant Charlot?

Et les sept fantômes se relevèrent. Leurs chaînes se désuèrent dans un bruit de vertèbres cassées, et le temple s'écroula sur le sol.

Et mes fantômes chantèrent :

Cinéma de demain, cinéma de soubresauts et de télescopes, cinéma de lignes et de cercles conjugués, cinéma lancé à la face du monde comme un défi et un appel, je crois en Toi!

Cinéma, tu dresseras le bilan du monde.

Tu commenteras la peine des hommes.

Tu susciteras la révolte.  
Tu provoqueras la fièvre.  
Tu lèveras des bataillons.  
Tu armeras des poings.  
Tu lanceras des régiments les uns contre les autres; et tu les sépareras.

Tu bâtiras des épopées.  
Tu inventeras des idoles.  
Tu ressusciteras le désir dans les cœurs les plus usagés.  
Tu inciteras la curiosité de vivre dans la vie de l'adolescent pâle qui allait faire un geste trop simple.

Tu expliqueras la tristesse des soirs.  
Et tu soutiendras les faibles.  
Et tu consoleras les incroyants.  
Tu recréeras des aurores et des crépuscules tels que les aurores et les crépuscules du ciel sembleront mal agencés.

Et tu recréeras des visages tels qu'auprès d'eux les visages de nos plus jolies courtisanes paraîtront une mauvaise contre-façon.

Chaque matin, un peuple entier se rendra aux églises réservées à ton culte, pour y puiser la force de vivre une journée.

Chaque soir, le même peuple viendra y chercher sa portion de rêve.

Et tu calmeras les imprudents.

Et tu rempliras le cœur des timorés.

Et tu illumineras les obscurs.

Car tu seras lumière, ô cinéma!

Car tu seras vertige, ô cinéma!

Car tu seras amour, ô cinéma!

Car tu seras carnaval, ô cinéma!

Car tu seras voyage, ô cinéma!

Car tu seras viatique, ô cinéma!

Ainsi-soit-il.

J. K. Raymond-Millet



Norma Talmadge dans la Colombe

## Qu'est-ce que la couleur naturelle?

par A. Rodde.

Le problème de la couleur au cinéma paraît être à l'ordre du jour. Et déjà des polémiques s'engagent dans les feuilles professionnelles où partisans et détracteurs sortent leurs plumes acérées et brandissent de redoutables épées... à deux tranchants.

On ne peut faire l'injure, à tous ces combattants hardis et sagaces, de douter de leur bonne foi; elle est évidente et c'est de son évidence même que naît parfois la rudesse des propos.

Est-ce à dire, par conséquent, que tous ces polémistes ont raison? Ou ne faut-il pas penser que chacun d'eux se fait de la couleur une conception si particulière que les opinions, fort divergentes déjà quant à leur principe, ne sauraient, conséquemment, jamais se trouver sur un terrain d'entente?

Voulez-vous, avec moi, essayer de mettre un peu d'ordre dans les données du problème?

Nous savons (et cependant combien de spectateurs l'ignorent) qu'il existe une méthode de coloriage des positifs, soit à la main, soit au pochoir, qui donne des résultats assez plaisants dans certains cas.

Les autres films en couleurs sont dits « films en couleurs naturelles ». Et c'est ici où bien des gens s'embarrassent.

En effet, la locution « couleurs naturelles » veut-elle dire : les couleurs mêmes de la nature, ou bien : des couleurs obtenues par un moyen automatique, quasi-naturel; oserait-on écrire : la sélection des couleurs par des filtres appropriés.

La confusion est aisée et la locution « couleurs naturelles » entachée d'une prétention un peu publicitaire. On devrait dire : des films à sélection bichrome ou à sélection trichrome. Car, outre que nul ne peut avoir l'outrecuidance de représenter avec perfection les couleurs de la munificente Nature, nul non plus ne devrait taire que son procédé est bichrome ou trichrome.

Chacune de ces deux méthodes a ses avantages et ses inconvénients. Les arguments pratiques luttent à armes égales contre les arguments artistiques et l'opportunité n'est pas toujours bonne conseillère dans le choix des méthodes.

On ne peut refuser à la bichromie des facilités de prise de vues et de projections que n'ont pas les procédés trichromes. Mais par contre, on ne peut contester à la trichromie une succession durable de magnifiques résultats artistiques absolument interdits à la bichromie.

Or, les avantages d'opportunité commerciale des méthodes bichromes les ont lancées assez largement sur le marché cinématographique pour que bien des gens bornent à elles seules leurs connaissances en ciné-couleurs. Ils en critiquent les résultats avec âpreté et affirment, pour le moins, que ces méthodes ne constituent pas du tout un progrès. Ils parlent malheureusement de films en « couleurs naturelles » alors qu'ils devraient dire « de sélection bichrome ».

Je sais bien que les protagonistes des procédés bichromes vont monter sur leur cheval de bataille pour me pourfendre avec leur estoc grenat et verdâtre. Je leur opposerai mon bouclier où sont mes armes : de gueule sur azur, chevronné de violet en les défiant de les reproduire correctement, car le bleu, le carmin et le violet leur sont totalement interdits en même temps que l'aptitude à obtenir les nuances des tons, laquelle fait d'ailleurs toute la beauté des procédés trichromes.

Et voilà probablement le point névralgique de la discussion à l'ordre du jour : il n'y a pas de procédés de cinématographie en couleurs naturelles, mais il y a des méthodes bichromes et des méthodes trichromes; il y en a qui barbouillent de la couleur et d'autres qui cherchent à enregistrer avec la plus grande approximation la couleur aperçue.

Car la couleur, comme toutes les choses délicates, ne supporte pas la médiocrité. Avec elle nous nous trouvons transportés sur

un plan de sensations toutes neuves. La photographie en couleurs a un domaine artistique aussi différent de celui de la peinture que de celui de la photographie.

Comme vous le devinez, le procédé idéal ne pourra être choisi que parmi les procédés trichromes, intégralement trichromes, les seuls qui, utilisés habilement, sont susceptibles de fournir avec continuité des résultats satisfaisant la critique artistique. Parmi eux, il en est quelques-uns de tout à fait remarquables et particulièrement en France; ils n'ont qu'un seul défaut... et qui leur a beaucoup nui : la modestie de leurs inventeurs.

Sans doute ces procédés trichromes ne se présentent pas de façon identique au point de vue industriel; mais on peut dire que beaucoup d'entre eux, quelles que soient leurs hésitations du début, portent en eux la possibilité de réaliser à l'écran l'intégralité de la couleur, ce qui est refusé, de principe, à la bichromie.

Utilisant un procédé trichrome bien au point quant à la sélection des couleurs, le metteur en scène peut agir à son gré quant aux tonalités, aux nuances, au choix de monochrome.

On pourra y commettre autant d'erreurs et y découvrir autant de révélations artistiques. C'est le travail des techniciens chromistes qui nous permettra de découvrir les lois de cette technique nouvelle. Mais d'ores et déjà il apparaît deux grands courants de désirs de sensations visuelles :

1° Le film doit reproduire avec précision les nuances qu'a vues l'objectif;

2° Le film doit interpréter une symphonie colorée.

Dans l'un et l'autre cas, la volonté du technicien doit absolument se réaliser et on considérera comme inadmissibles les procédés qui ne satisfont pas à cette condition strictement essentielle, puisqu'elle commande toute la technique du metteur en scène.

Au choix de ses paysages et de ses décors, il peut réaliser des effets surprenants d'orchestration colorée, il peut créer des ambiances parlant aux yeux et nettement joyeuses ou tristes, mélancoliques ou pleines d'ardeur, printanières ou automnales, que sais-je encore? Les grisailles elles-mêmes accentueront leur valeur par les oppositions. Quant au rythme du film il sera précisé par l'adjonction de la couleur qui, en étendant ainsi le clavier du metteur en scène, lui permettra une plus grande variété et une plus grande puissance d'effets.

Tout cela est parfaitement possible et souhaitable puisque cette couleur-là pourra s'adapter avec docilité à toutes les conceptions artistiques, à tous les tempéraments, à tous les effets. Seuls le metteur en scène et l'opérateur seront responsables du résultat à l'écran puisque le procédé sera aussi souple qu'on peut le désirer.

Bien entendu, de cette nouvelle technique, il faudra tout de suite exclure les barbouilleurs et les bafouilleurs. Les premiers se serviront du nouvel et admirable instrument comme un enfant de sa première boîte de couleurs. Les seconds, incapables de sentir l'art du peintre, nous présenteront de piètres conceptions, molles ou grotesques, hurlantes ou linéaires. Voyez les femmes... Ne portent-elles pas toutes des vêtements de couleurs? Quelle gamme! Quelle hardiesse! Il y en a qui savent s'habiller; il y en a d'autres qui ne le sauront jamais, comme il y aura toujours des metteurs en scène pleins de génie et d'autres qui sabotent toutes les harmonies.

Mais cela c'est une face du problème, de beaucoup la plus importante il est vrai, puisque si la couleur n'est pas parfaite, il est de toute évidence qu'il vaut mieux se contenter de l'image noire.

Un autre côté de la question est celui de la projection. Nous

avons lu, il y a quelque trente ans, cette magistrale stupidité : « Les inventeurs de moteurs pour supprimer les chevaux doivent bien se figurer qu'ils n'en vendront aucun si ces machines ne s'adaptent pas sur toutes les voitures existantes ».

Mais je vous demande pardon... C'est il y a quelques mois que nous avons lu dans un journal parisien une phrase de ce genre : « Les inventeurs de ciné en couleurs ne devront rien changer aux appareils de projection, ni aux appareils de prise de vues, ou alors on se refusera à faire de la couleur... »

Je sais bien que les indigènes d'Afrique n'aiment guère porter des souliers et vous savez aussi qu'au XV<sup>e</sup> siècle la chemise et la fourchette étaient inconnues; Louis XV lui-même ne se mouchoit-il pas, dit-on, sur sa manche... Et pourtant ce « journaliste parisien » utilise un mouchoir, une chemise, des souliers, une fourchette... Vous verrez que pour faire du ciné en couleurs, il finira par modifier ses appareils de prise de vues et de projection...

A. Rodde

Evidemment, le projecteur devra passer aussi facilement le noir que la couleur; c'est une question d'adaptation et de

modifications peu importantes et dont nous avons vu un bel exemple, dernièrement, à la Société des Films *Herauld*. Un projecteur courant : un Ernemann-Magnificent passait indistinctement du film en noir et du film en couleurs sans changement de lumière. Le déplacement de l'objectif et de l'obturateur, qui diffèrent pour les deux sortes de projection, demandait 30 secondes. Voilà donc une modification bien peu importante et acceptable pour tous les exploitants. Quant aux films qui nous furent présentés, nous pouvons dire, en ne reniant rien du présent article, que c'était de la meilleure trichromie et c'est spontanément que nous avons marqué, à l'Administration de la Société *Herauld*, notre étonnement de ne pas voir sur la plupart de nos écrans des films exécutés par ce procédé qui nous paraît réellement être susceptible de multiples et magnifiques applications.

Pourvu que cette fois-ci ce ne soit pas l'étranger qui nous enlève le bénéfice d'un progrès qu'il nous serait si facile de conserver pour nous!

N. D. L. R.

## Ciné-Palais

par M. Roux-Desbreaux, avocat à la Cour.

### DANS LA GALERIE MARCHANDE

Un de nos confrères a annoncé que le procès intenté par la Société Italienne d'éditions de films « Robimarga », à la direction du Cinéma Max Linder à propos de *Paillassé*, devait voir le jour d'une des audiences de la 4<sup>e</sup> Chambre du Tribunal civil de la Seine à la fin de juillet dernier.

Il y a erreur.

C'est à l'audience du 12 octobre prochain de la 3<sup>e</sup> Chambre civile que l'affaire a été fixée pour être plaidée.

On sait qu'il s'agit d'une question d'exclusivité consentie par un auteur, Léon Cavallo, que la saisie d'une bande en représentation au « Max Linder » a été pratiquée, qu'une société cinématographique anglaise intervient au procès, enfin que de multiples intérêts sont en cause.

L'affaire est curieuse et la décision qui sera rendue pourra être pleine d'enseignements.

Nous la ferons connaître à nos lecteurs.

C'est aussi après les vacances judiciaires que sera fixée la date à laquelle le prince Danilo de Monténégro sera invité à faire connaître ses arguments au sujet de l'action qu'il a intentée à la Metro-Goldwin pour atteinte à sa réputation et à son honorabilité par l'abus qu'elle aurait fait de son nom dans *La Veuve Joyeuse*.

La demande de dommages-intérêts du prince envisage des chiffres quelque peu... astronomiques.

Nous verrons ce que le Tribunal décidera.

### LE DROIT DE COUPURE

Un artiste qui, après avoir pris communication d'un scénario, a accepté d'y jouer un rôle, peut-il s'opposer, au cours de la réalisation du film, à des modifications reconnues nécessaires mais qui aboutissent à une version modifiée et à une diminution du rôle pour lequel il a été engagé.

Tel est le problème qui fut posé au Conseil des Prud'hommes de Paris.

Dans un rapport judicieusement motivé, M. le Conseiller Riffard a d'abord justement déclaré que l'artiste était l'interprète de la pensée de l'auteur et devait, par conséquent, rester subordonné à celui-ci; qu'il était matériellement impossible d'écrire, pour le cinéma, comme pour le théâtre un texte ne

variant et que l'expérience démontre la nécessité des coupures et des modifications, souvent profondes, au cours soit des répétitions de la pièce, soit de la réalisation du film.

Que la recherche de la clientèle étrangère oblige les réalisateurs à modifier leurs films pour les adapter au goût du pays acheteur.

Que pour toutes ces raisons et bien d'autres un droit de regard attribué à l'artiste rendrait impossible l'industrie du film et que seul, l'auteur ou l'éditeur est le maître de la réalisation parce qu'il a seul le droit de décider si les manifestations cinématographiques traduisent bien la pensée de l'œuvre.

Bien entendu, réserve est faite pour le cas où l'auteur aurait coupé le rôle de l'acteur dans le but évident et démontré de nuire à celui-ci. Dans ce cas, l'intention manifeste de nuire peut donner lieu à des dommages-intérêts conformément au droit commun.

Le conseiller rapporteur s'était d'ailleurs inspiré d'un jugement du Tribunal civil de la Seine du 15 janvier 1925, qui a hautement consacré, au point de vue de l'exécution de son rôle, le principe de la subordination de la vedette vis-à-vis de la société qui l'emploie.

Le Conseil des Prud'hommes a suivi son rapporteur et refusé à l'artiste demandeur les gros dommages-intérêts qu'il réclamait pour le prétendu préjudice causé.

Sur cette intéressante question, notre confrère *Le Courrier Cinématographique* a ouvert une consultation auprès des cinéastes parisiens.

Tous ou presque tous ont répondu en rendant hommage à la « largeur de vue », à la « parfaite logique » et même à la « compétence » dont a fait preuve M. le Conseiller Riffard.

Or, il se trouve que la même question vient de rencontrer une solution identique de l'autre côté de la mare aux harengs. Ce qui prouve que le bon sens n'a pas de patrie.

Dans un article récemment paru dans *Comædia*, Maurice de Canonge, actuellement à Hollywood, nous met au courant de la tourmente qui agite la République américaine du cinéma.

Est-ce une révolution? Non, sans doute!

Est-ce une évolution? Peut-être...

Les représentants des grandes firmes se sont réunis pour sceller un pacte de solidarité en vue d'établir une véritable charte du cinéma. Le projet n'est qu'à l'étude, il doit d'ail-

leurs rencontrer pas mal de difficultés : les « producteurs » et les vedettes ne sont pas d'accord du fait que les premiers parlent de réduire un tantinet les cachets somptueux des secondes.

Mais parmi les décisions prises, il en est une qui révèle de la part des Américains le même souci de laisser à l'auteur du film toutes les initiatives dans la réalisation.

« Les vedettes, y est-il dit, n'auront en aucun cas le droit de donner leur avis sur le scénario qu'elles interprètent ou de demander un changement à leur metteur en scène. Seuls, le superviseur et l'administrateur de la production auront le droit de parler. »

Le consortium des directeurs va encore plus loin puisqu'il a émis cet autre vœu :

## ALEXANDRE VOLKOFF

### L'HOMME

« J'aime ces figures d'homme que l'émotion a ravagées. Un bel artiste, vers la quarantième année, a pris le masque de son art et ses yeux sont profonds et pleins de choses dorées et de lumières, comme ces enfilades innombrables de pièces qu'on voit dans une glace où une autre glace se mire... »

Quand René Boylesve écrivait ces lignes, pensait-il à Alexandre Volkoff ? Certes non, puisqu'il ne le connut pas. Et pourtant...

Athlétique, puissant, un peu tassé, mains aux poches, il s'avance de sa démarche beethovenienne, et, brusquement, vous tend sa paume large ouverte, piège déloyal où l'on tombe sans défiance et qui se referme dans une crispation ralentie, chaleureuse, enveloppante — pression douce, contact prolongé, émission d'effluves, sympathie sensuelle, synthonisation, — amitié... — Dans ces moments-là toute sa vie secrète afflue vers ses phalanges, s'y localise et s'y concentre. Transport de force psychique, déplacement du centre de gravité, la stature olympienne s'humanise.

Neige aux tempes, sa belle figure d'apôtre ou de tribun enfoncée entre des épaules trapues en un impérieux port de tête « à la Guilty », les yeux dilatés de rêve, d'angoisse et d'incurable nostalgie, les lèvres pincées dans un rictus amer, obstiné, un peu sadique, mélange troublant de mysticisme et de sensualité, ses deux pôles-potentiels, il parle d'une voix chaude cinglée d'intonations glacées, comme des rafales de fin d'année s'engouffrant sous le porche d'un mystérieux sonctuaire, et, peu à peu, sa conviction rayonne autour de lui, se propage en ondes frémissantes, champ magnétique des certitudes, halo invisible de la foi, toile d'araignée de toutes les télépathies qui ne vous libère que dominé, asservi, persuadé, conquis... On ne peut résister à cet enchanteur...

Il arpente le studio avec la perpétuelle préoccupation de quelqu'un qui a perdu quelque chose. Quoi ?... le sait-il lui-même... Entre temps, il tourne, avec toute la minutieuse perfection que lui permet son extraordinaire concentration de pensée, mais il n'en fait pas tout un monde. Et sous aucun prétexte, il ne se séparerait de cette fine baguette qu'il manipule avec des grâces à « la Brummel », ou brandit, menaçante, comme s'il faisait travailler des fauves...

Le félin pensif est donc son propre dompteur...

### SA VIE, SON ŒUVRE

Né à Moscou en 1885, descendant d'une famille aristocratique illustre au pays de la Volga, en Russie septentrionale, le jeune Alexandre Alexandrovitch Volkoff est un prédestiné de l'art. Il naît sous le signe des Muses. Son père est un mélomane subtilement sensible. Ses deux sœurs manipulent le

« Le metteur en scène n'aura aucun droit d'ajouter ou de retrancher des scènes aux scénarios qui lui seront confiés. Il devra s'en tenir exactement au sujet donné sans le modifier. »

Voilà qui va faire la joie des scénaristes qui sont parfois traités, il faut bien le reconnaître, comme des quantités négligeables.

Mais, ce qu'il faut surtout retenir de ces tendances nouvelles c'est l'accord des cinéastes d'Amérique avec les cinéastes français pour refuser aux acteurs, même de talent, le droit de regard sur la réalisation du film dans lequel ils ont accepté un rôle.

A. Roux-Desbréaux.

clavier en virtuoses. Un de ses ancêtres, Théodore Volkoff, était un grand tragédien qui fonda le Théâtre Russe Permanent de Pétersbourg et connut une notoriété immense sous le règne de l'Impératrice Elizabetha Péetrovna. La maison paternelle accueille les plus grands artistes de l'époque, une sorte de prestige d'auréole l'illumine depuis toujours. L'hérédité, la race, l'ambiance où s'écoule son enfance, tout conspire à le marquer pour l'avenir d'un signe fatal qui ne s'efface pas. Le destin commande : artiste il sera.

Au Collège de Moscou, son intelligence précoce attire déjà l'attention sur lui. Il s'adonne passionnément à la peinture et son labeur obstiné lui vaut bientôt une telle maîtrise, que son portrait de l'Impératrice Marie Théodorovna, épouse d'Alexandre II, envoyé à l'Exposition de Paris, en 1900, y obtient la grande médaille de bronze. Doué d'une belle voix de baryton, Volkoff voit s'ouvrir devant lui une brillante carrière lyrique. Il entre à l'Opéra Impérial de Moscou, mais en 1903 éclate la guerre russo-japonaise et tous ses projets sont anéantis. La tempête appelle toujours la tempête : la guerre devait être suivie de la première révolution russe. Libéré en 1906, avec quelques galons de plus et quelques illusions de moins, il passe la majeure partie de son temps dans les milieux théâtraux et musicaux les plus fermés.

Là, il rencontre un des grands producteurs de films de l'époque : Paul Thiemann. Ce dernier séduit par le physique puissamment expressif du jeune Moscovite, n'hésite pas à lui confier quelques rôles d'envergure. Mais Volkoff ambitionne plus haut, il veut faire de la mise en scène cinématographique, et comme il estime qu'on ne peut déceimment songer à créer une œuvre visuelle, si on ne connaît préalablement pas toutes les exigences, possibilités et contingences de cette industrie d'art, il consent stoïquement à opérer une régression sur ses facultés, et il recommence tout. Il entre dans une maison d'édition qui truste la représentation des firmes étrangères, ainsi la Nordisk de Copenhague, la Svenska de Stockholm, la Vitagraph de New-York, l'Ambrosio et la Gloria de Rome et Turin. Simultanément il est scénariste, titre, monteur, adaptateur, traducteur, publiciste, représentant commercial. Son activité se révèle protéenne, son initiative s'affirme libre et entière, sa personnalité s'impose et le classe. Les trois réunies engendrent une autorité qui fait loi.

C'est alors que Thiemann rencontre à nouveau Volkoff. Cette fois-ci, il tient bien son homme, il ne le lâchera plus ! Il l'emmène jusqu'au Caucase, à Tiflis, autre centre intellectuel, et lui confie la direction artistique de ses studios. Sous l'impulsion que Volkoff lui imprime la production, prend bientôt une orientation nouvelle. On délaisse le drame passionnel inspiré de la chronique judiciaire, qui faisait fureur à l'époque, pour se consacrer à la transposition visuelle des chefs-d'œuvre littéraires. Pouchkine, Dostojevsky, Artzybacheff, Gogol,

Korolenko, Tourgueniev, Goutcharoff, Rozanoff et Tolstoï, tout le fonds national y passe. Et quand il est épuisé, on tourne des œuvres étrangères : William Locke, Kipling, Hoffmann, Schiller, Bataille, Bernstein, Maupassant, Gabriele d'Annunzio.

Volkoff qui supervise trois cinéastes, s'en adjoint un quatrième : le grand régisseur de théâtre Meyerhold à qui il confie la réalisation du *Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde. Puis il se jette personnellement dans la mêlée, je veux dire qu'il tourne son premier film en tant que réalisateur. C'est le *Prisonnier du Caucase* d'après Pouchkine, dont il interprète aussi le premier rôle. Puis *Un Homme derrière la Porte* et quelques dizaines d'autres.

1914, de nouveau, la guerre... Volkoff reprend sa place sous les drapeaux. Puis un trou douloureux dans sa mémoire. Une blessure très grave. Six mois dans un lit d'hôpital, entre la vie et la mort qui s'affrontent dans une lutte sans merci. Laquelle vaincra ? Au chevet du blessé de grands médecins trahissent leur angoisse, désespérant de le sauver. Mais la vie est la plus forte, le tempérament de fer, héréditaire de la vieille lignée des Volkoff plie mais ne rompt pas, la forte constitution a triomphé du mal.

En 1916, après sa convalescence et sa réforme, Volkoff passe aux films Ermolieff de Moscou. Il y tourne les quatre plus grands films de Mosjoukine : *Tanietz Smierly* (la Danse Macabre), *Na Wierchine Slavi* (La Cime de la Gloire), *Coulisty Ecrana* (Les Coulistes de l'écran) et *Satana Licouïouchi* (Satan Triomphant), ainsi qu'une comédie avec Rimsky : *Enterré vivant*, d'Arnold Bennett.

Entre temps, Volkoff joue également dans *Le Chemin de la Croix*, *La Fresque Inachevée*, *Le Carillonneur Muet*, *Le Père Serge*. Mais en 1918, l'entreprise de démolitions sociales Lénine-Trotsky et Cie opère si énergiquement qu'elle oblige la Compagnie Ermolieff à se réfugier à Yalta (Crimée), puis, en 1920, à Constantinople, à Marseille, enfin à Montreuil-sous-Bois, près Paris, où elle existe encore sous la dénomination de *Films Albatros*.

Là, Volkoff interprète un rôle important dans *La Pocharde* et réalise *La Maison du Mystère*, six épisodes étrangement photogéniques avec Ivan Mosjoukine. Tour de force remarquable, puisque ce fut le premier ciné-roman présenté avec un tel parti-pris d'art.

Celui qu'on aurait pu croire le simple virtuose illustrateur de Jules Mary, brochant sur un fond insignifiant et chaotique des développements éblouissamment photogéniques et, chose rare, essentiellement visuels, se révèle tout à coup compositeur symphonique de grand style, avec *Kean*, ou *Désordre et Génie*, où Mosjoukine atteint l'apogée de son art. D'une pièce banale de Dumas, sans substance, sans idées, sans action, aussi peu visuelle que possible, d'une pièce qui reste provisoirement « à écrire », Volkoff a fait un film, qui est « fait » une fois pour toutes. On a émis à l'égard de ce film certaines réserves qui ne sont pas justifiées. Kean mérite toute notre admiration, bien qu'il ne soit pas « absolu et exclusivement visuel ». Volkoff est beaucoup trop lucide et équilibré pour ériger « le cinéma pour le cinéma » en doctrine. Il n'a pas cherché à

« faire visuel » de parti-pris, mais avant tout : vrai, puissant et pathétique, *humain*. Selon la profonde parole de Gance il a « négligé de plaire à l'œil, pour courir droit au cœur du spectateur ». Et c'est justement cette sobriété technique, cette discipline de la forme, cette manière de classicisme cinématographique, reportant tout le potentiel d'intérêt sur le pôle *émotion*, qui empêchent ce film de vieillir, alors que tant de productions qui lui sont contemporaines, mais d'une technique outrancière, datent énormément aujourd'hui. La technique est au film ce que le costume est à la femme : un extrait de naissance, un millésime. Eve dépouillée de ses oripeaux est de tous les âges. Kean dans sa nudité solennelle n'a rien à craindre des années.

Kean c'est toute une génération, une époque, un milieu, un épanouissement d'art, un style, c'est le symbole de toutes les grandeurs et les excès du romantisme, c'est le Roman-tisme même, ce vent de frénésie qui passe sur Paris, sur Londres et sur le Rhin, vent d'enthousiasme et de folie, prélude des grands orages appelés désespérément par Châteaubriand. Kean l'acteur est au centre, il interprète Byron, il copie Brummel, il incarne René, Manfred, Axel d'Aüersperg, Hamlet, Tristan et Werther, il est l'étendard orgueilleux et magnifique, il est le nuage qui s'accumule et crève en orage tumultueux. Il est un paroxysme individuel, lui-même paroxysme d'un paroxysme collectif.

Volkoff a su donner à son film la qualité de tension maximum qu'il pouvait supporter sans craquer. Avec une magistratale autorité, il emporte tous ses éléments symphoniques, acteurs et accessoires, lumières et ombres, dans un *crecendo* de catastrophe. Ce musicien des âmes, a des silences terribles, des points d'orgue psychiques pour ponctuer ses rythmes émouvants. Alors il semble qu'un sourire brille au fond des larmes, et le soleil sous la pluie, et que la porte va s'ouvrir en grand, sous la poussée de rien, pour une fausse peur. Un homme qui déchaine de telles forces occultes est un grand Magnétiseur de l'Art. Et au cours de tout le film, pas une défaillance, pas une faute de goût, pas une erreur de style, pas un écart d'interprétation. C'est beau. Dix novateurs d'un génie indiscutable se seraient montrés impuissants la

où il fallait un maître. Volkoff est ce maître, ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit aussi un novateur.

Le dernier film de Volkoff pour Ermolieff-Albatros fut : *Les Ombres qui Passent*. Durant quelques mois il seconda Abel Gance dans la réalisation de *Napoléon*, puis il devint le principal réalisateur de *Ciné-Alliance*. C'est alors qu'il entreprit *Casanova*, dont mon confrère Jean Mitry vous parlera plus loin. C'est là un des plus beaux films de Volkoff.

Apportant un soin infini à la préparation de ses films, Alexandre Alexandrovitch Volkoff produit peu, mais bien. Il pourrait produire plus, peut-être, mais difficilement mieux. Peut-on mieux que la perfection même ? Ni trop, ni trop peu. Entre les extrêmes, un juste milieu. Il veut produire d'autres films, bien que *Kean*, seul suffise à sa renommée. De grands projets le hantent jusqu'à l'obsession : *Ivan le Terrible*, *Beethoven*, *Lord Byron*, *Don Juan*, *Hamlet*, *Sin-Karazin*... la résurrection lumineuse de tous les spécimens d'humanité supérieure, les « Representative Men » selon Emerson. Le passé artistique de Volkoff se porte garant de l'avenir... Attendons l'avenir !

JACK CONRAD.



Alexandre Volkoff

# Casanova



Le Carnaval à Venise

Pour une fois, voici un film à grand spectacle, dont la mise en scène répond à une nécessité flagrante.

Un film dont l'envergure est mieux qu'une hypertrophie semblable à celle de tant d'œuvres inférieures (où elle est d'autant plus inutile que, prétendant naïvement combler le déficit artistique par son apparence de beauté superficielle, elle avoue ce déficit et nuit à la qualité simplement cinématographique de ces œuvres).

Toute beauté véritable n'est qu'en raison de son utilité, de son but et de sa nécessité d'être.

Toute chose qui prétend être belle sans être commandée par une idée rationnelle est fausement belle et mène l'œuvre au déséquilibre.

C'est pourquoi toute « mise en scène » montée en épingle dans tant de films où l'auteur, comptant sur l'envergure, se sert de cette facilité pour extasier, par incapacité d'émouvoir en profondeur, est fausse.

Or, *Casanova*, film à grande mise en scène, ne l'est pas uniquement pour flatter certains goûts du public, mais par besoin esthétique; cette ampleur n'étant pas voulue pour elle-même, mais constituant l'état normal de l'œuvre, mettant en relief le caractère du héros et l'expliquant par le caractère fastueux de l'ensemble, celui-là

même de l'époque.

La « mise en scène » n'est pas ici le développement arbitraire d'un passage qui pourrait se prêter plus ou moins avantageusement à ce jeu facile, mais une constante qui est l'épanouissement de l'œuvre elle-même.

Et c'est pourquoi, en dehors de toute question de réussite visuelle, cette mise en scène est belle, du point de vue esthétique, comme nécessaire et comme répondant à un but précis.

Certes, le réalisateur n'a voulu donner qu'un aperçu de ce caractère de *Casanova*, au milieu du caractère de son époque.

Il a voulu surtout jouer de ce double clavier, afin de se servir de l'un pour mieux rebondir sur l'autre et passer ainsi du particulier au général dans un même ensemble.

De sorte que l'on ne saurait reprocher à ce film son manque de psychologie pour la raison que cette psychologie n'a pas été cherchée et que le personnage est simplement vu, et non pas étudié.

Nous sommes ici devant une fresque et c'est à ce titre qu'il convient de juger le film. Il est normal qu'une fresque, s'exprimant en surface, cherche l'ampleur et la beauté plastique pour remplacer « en largeur » la profondeur qu'elle ne peut avoir.

Et à ce titre, *Casanova* est une des plus belles choses que l'on ait réussi en France.

On sait que tout éloge ampoulé est plus néfaste à l'œuvre ainsi louée qu'une critique sincère et raisonnable. C'est pourquoi je ne tiens pas à louer *Casanova* plus qu'il ne le mérite ni à le placer sur un plan plus élevé que le sien.

Ce n'est, certes pas ni ne prétend être une œuvre de la classe de *Napoléon*, par exemple, où, en dehors de la puissance expressive des masses il y a autre chose et davantage et où la fresque n'est, si l'on peut dire, qu'une première écorce cachant derrière elle une haute valeur spirituelle qui s'épanouit dans la profondeur musicale d'une orchestration d'images lyriques, dans la puissance, la force, l'envol d'une magnifique chanson de gestes.

*Casanova* se contente de trouver son expression dans la beauté des images, beauté essentiellement visuelle.

Sa puissance décorative doublée de la plasticité des masses, du mouvement scénique des réceptions à la cour, le classe parmi les très belles œuvres de l'écran, en tant que valeur spectaculaire et que satisfaction artistique simplement visuelle.

Il faut à ce point de vue citer plus particulièrement le déjeuner à la Cour, et l'entrée de Catherine II dans la salle du Trône.

Beauté aussi, ces visions de Venise en pleine décadence, croulant dans le faste, la somptuosité, les fêtes et la luxure.

Je retiens surtout les mouvements de foule, le jeu des masses, dans le second

carnaval, infiniment plus beau et plus cinématographique que l'autre parce que jouant avec le mouvement, alors que le premier n'est qu'une contemplation de feux d'artifices.

Je déteste d'ailleurs, foncièrement, ce premier carnaval qui, simplement statique, pourrait être beau par ses visions de fêtes nocturnes si celles-ci étaient en noir et blanc comme les autres. La stupidité d'une croyance au mauvais goût du public a fait qu'on a obligé le cinéaste à barbouiller de jaune citron, de rouge cerise, et de vert pomme, la plupart de ces scènes qui, telles quelles, me paraissent très fades.

Dans le second carnaval, au contraire, où le mouvement joue avec les masses, mettant en valeur leurs rapports plastiques nous atteignons à une évidente supériorité.

J'ai tout particulièrement aimé, lors de la fuite de *Casanova*, cette vision du grand drap blanc circulaire tenu par des Pierrots blancs, et dans lequel du haut de sa cellule, tombera le prisonnier évadé quand, après mille tours, ces Pierrots viendront tourner au dessous de l'endroit où il se trouve.

Ce drap blanc, ces Pierrots blancs, au milieu de l'ensemble jettent une note éclatante, autrement belle que le coloriage en rouge d'une fusée d'artifice.

L'un des plus beaux passages de ce film c'est encore la première évasion de *Casanova* et sa poursuite équestre saisissante.

Je m'en voudrais de ne pas signaler l'interprétation. Il est certain qu'elle est d'une homogénéité remarquable.

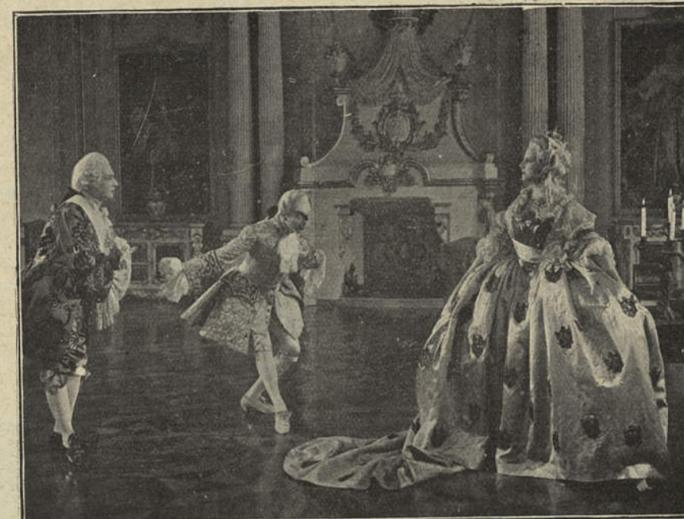
Ivan Mosjoukine en tête, dans le rôle du célèbre aventurier *Casanova* de Seingalt s'est identifié à lui avec presque autant de force et de race que dans *Kean* qui, malgré tout, reste encore son meilleur film.

Il est en tout cas infiniment mieux que dans *Michel Strogoff*.

*Casanova* ne nous a pas conduit dans les mêmes erreurs que ce dernier film si l'on excepte ces affreux coloris dont le réalisateur n'est heureusement pas responsable. Et sa tenue cinématographique est d'une classe autrement élevée.

L'interprétation de Mosjoukine aussi.

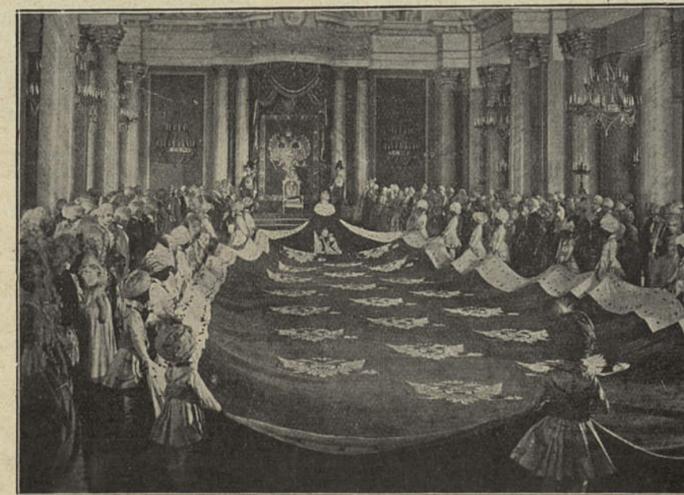
Je disais dans la critique de *Don Juan* que Barrymore et lui, deux tempéraments assez semblables en certains points, ramènent constamment leurs personnages à eux. Dans *Casanova*, Mosjoukine n'échappe pas à cette règle, mais ici la ressemblance physique entre le héros et l'interprète les identifie davantage et, quoique Mosjoukine soit ici Mosjoukine dans *Casanova*,



Casanova à la cour de Catherine II



Dîner à la cour



L'entrée de Catherine II dans la salle du Trône

Photographies Brill

on peut oublier Mosjoukine pour ne plus voir que Casanova et lui attribuer la personnalité de Mosjoukine.

Ceux qui suivent ces deux interprètes doivent voir *Don Juan* et *Casanova* afin de se rendre compte des deux interprétations qui, partant du même principe, sont traitées avec des conceptions différentes.

Si Barrymore a plus de puissance, plus de raffinement, plus de subtilités, Mosjoukine a, sans doute, plus de fougue.

Après lui, Suzanne Bianchetti, dans le rôle de la grande Catherine, dispense sa splendeur avec une grâce impériale et majestueuse.

Elle a trouvé dans ce rôle l'accomplissement de son talent et sa plus belle création. A côté d'elle, Diana Karenne donne une émouvante beauté au personnage de Maria Mari, tandis que Jenny Jugo, toute charmante et gracieuse, prête à Thérèse sa juvénile sensibilité.

J'aime peut-être moins Klein-Rogge dans le rôle de Pierre III.

Cet artiste qui fut magnifique dans le *Cavalier de Pierre* ou dans des films dont les rôles qu'il interprétait devaient surtout à la puissance de son visage, joue trop théâtre à mon sens, dès qu'il s'agit de faire des gestes un peu violents.



Boris Bilinsky

Je ne voudrais pas terminer sans citer au passage Paul Guidé, distingué et élégant; Decœur, Rina de Liguoro, Olga Day et tous les artistes de ce film.

Une chose encore cependant :

J'ai remarqué que la figuration des masses, des grandes foules (le second Carnaval par exemple), donnait une belle impression de vie, tandis que les figurations restreintes, les « silhouettes » mani-

festaient un peu de gaucherie, quelque chose comme un manque de compréhension de ce qu'ils devaient faire. Ils m'ont paru jouer. Et c'est regrettable.

Mais ces restrictions ne sont qu'autant que le film est jugé sur un plan élevé et *Casanova* n'en reste pas moins l'une des œuvres dont le cinéma français puisse s'honorer grandement.

Jean Mitry

Lors de la présentation de *Casanova* nous avons beaucoup apprécié les costumes de Mosjoukine et des vedettes du film. Ces costumes remarquables par leur élégance et leur richesse ont été établis d'après les remarquables maquettes de Boris Bilinsky dont nous donnons ici deux reproductions.

Nous apprenons que l'éminent metteur en scène A. Volkoff vient de charger notre excellent collaborateur Bilinsky du dessin des costumes de son prochain film "Marouf".

Nul choix ne pouvait être plus judicieux.

N. D. L. R.



B. Bilinsky maquettes pour Casanova

## En rade

par A. Cavalcanti

(Fragments du découpage)

78. — *Ouverture fondue.* — Huit tours.

Ensemble : la façade du restaurant — même éclairage, la porte et les fenêtres sont grandes ouvertes — toutes les tables sont pleines d'ouvriers et de matelots qui sortent des chantiers. La fille sert, encore plus débraillée. L'idiot arrive plus hésitant que d'habitude; il s'accroupit dans un coin d'ombre.

79. — *Raccord :* Il fixe la salle d'un regard triste. (On sent qu'il n'a pas d'argent pour manger.)

et s'en va vers le fond.

85. — *Demi-plan :* Tables où les hommes commentent ce qui s'est passé. L'un d'eux frappe le bras de son voisin, lui montre l'homme d'un coup d'œil, et regarde ensuite vers la cuisine.

86. — *Premier plan :* A côté du guichet, la servante coupe un gros morceau de pain et une tranche de mortadelle; le guichet s'ouvre, la main passe un plat; Anna instinctivement cache le pain, et tout en prenant le plat, sort du champ.

86. — *Ensemble. Pris du fond :* Elle pose en passant le plat



En rade - Film de Cavalcanti

La servante Anna (Catherine Hessling) prend en pitié l'idiot (Philippe Hériat)

80. — *Ens. de côté :* Deux dockers en retard passent, se gaussent de l'idiot, ce qui attire sur lui tous les regards des clients; les hommes entrent.

81. — La façade du restaurant, prise d'en face. En premier plan des matelots continuent leurs moqueries. Anna entre dans le champ, elle regarde ces hommes, avec une incompréhension réprobative. Elle avance vers la porte...

82. — *Demi-plan :* Elle fait signe à l'idiot, parle :

S. T. Tu n'entres pas?

83. — *Demi-plan :* L'idiot accroupi, hausse les épaules d'un geste évasif.

84. — (Vu par l'idiot), Anna comprend, lui crie « attends »

sur une table. Un bras se tend pour lui prendre la taille, elle se dégage, va vers le seuil, entre dans la zone de lumière, se penche vers l'idiot.

87. — *Raccord. Plan des deux :* L'idiot après une légère hésitation reçoit le pain avec un regard reconnaissant; elle sort du champ.

88. — *Demi-plan :* La table où les hommes commentaient la scène. Ils la regardent venir et l'invectivent jovialement.

89. — *Plan amér. :* Elle arrive du dehors tout contre le mur, et répond tout en étant gênée par leurs lazzis; elle avance vers l'appareil.

90. — *Demi-plan :* Une autre table, elle arrive pour débar-

- rasser; un bras la retient solidement.
91. — L'idiote, qui n'a pas encore commencé à manger; expression mal définie, colère impuissante.
92. — *Premier plan*: La servante se débat, regarde l'homme, frayeur, honte. Le désir s'accroît sur la tête de l'homme.
93. — *Gros plan*: La main passe par le guichet, frappe et dépose deux plats encore fumants.
94. — *Premier plan*: De l'homme et la servante. Ils se tournent, elle fait un effort plus brusque, se dégage, sort du champ vers le mur.
95. — *Demi-plan*: Elle entre dans le champ brusquement et va heurter le mur, se rajuste, honte. Regard vers le guichet, puis vers les hommes.
96. — Tête des hommes qui la fixent. Expression de désir.
97. — *App. en mov., demi-plan de la servante*: Peur, honte encore; elle commence à se glisser le long du mur.

98. — *App. en mov. enchaîné*: Des yeux énormes pris en mouvements, comme vus par elle qui se succèdent, qui se mêlent de plus en plus, et qui finissent par devenir complètement flous.
99. — *Plan amér.*: Le guichet; arrivée de la servante. Elle fixe la salle, puis les plats qu'elle prend.
100. — *Raccord*: Elle finit de prendre les plats, fait un pas vers la salle, s'arrête. Regards de plus en plus effrayés. Elle avance vers l'appareil.
101. — L'idiote s'est levé, expression bestiale.
102. — *Ensemble*: Découverte de rue. La servante pose les plats, de dos, au fond. L'idiote regarde; lentement il part, en rasant les murs.
- 103 A. — Variante pour la censure.
103. — *Ensemble*: Carrefour, amorce de ruelles du quartier réservé, il s'y engage.
- Fermeture fondue: 8 tours.  
Fin de la deuxième bobine.

A. Cavalcanti.

## Les présentations du mois

par Saint Allire et Jean Mitry

### Production Franco-Film

#### LE FILM FRANÇAIS

A une époque où, faute de contingentement (Londres et Berlin nous serviront-ils enfin d'exemples?), le film étranger dont nous ne méconnaissons pas les réelles qualités, conquiert un peu trop bruyamment les meilleurs écrans de Paris et de la province, une société, la Franco Film, vient de se créer pour servir uniquement la cause du film français.

Geste et projet courageux qui méritaient d'être signalés à l'attention vraiment trop floue de nombreux cinéastes pour la sauvegarde de notre art cinématographique national.

Faire du film français, grâce à des capitaux, à des metteurs en scène et à des artistes de chez nous, et imposer ce film aux éditeurs étrangers en leur disant: vous qui supposiez que notre production baissait, examinez-la donc de plus près et reconnaissez-nous le bon goût, l'exposition des sentiments, notre technique et surtout notre supériorité dans le choix du sujet, tout ce qui peut se traduire par deux mots: « La pensée Française ».

C'est cette *Pensée Française* qu'il faut à tout prix opposer aux capitaux et à l'outil étranger. Le temps presse. Ne laissons pas le flambeau s'éteindre; l'étranger, autant que nous, y perdrait. Ne craignons pas de dire tout haut ce que bien des gens pensent tout bas. L'orgueil de notre race et notre renommée séculaire sont en jeu. Certes, accueillons avec la plus franche sympathie le film européen ou américain, qui, nous le répétons, a une personnalité et une valeur de personne ne songe à contester; mais nous demandons la réciprocité et surtout que notre écran ne soit pas traité en parent pauvre, car l'éclat de ce nom « film français » lui donne une richesse du moins égale aux



Claire de Lorez et Y. Petrovitch dans "Morgane la Sirène" (Franco-Film)

montagnes de dollars, livres ou marks-or.

Tel est, nous n'en doutons pas, le but que se propose d'atteindre ce jeune groupement qui, nous ayant présenté dernièrement quatre excellents films, entend produire lui-même sous peu des œuvres qui, par delà le Rhin, la Manche et l'Atlantique, seront les ambassadeurs de la Pensée française, comme aux temps passés, on déléguait à Buckingham-Palace ou au Quirinal, M. de Montesquieu ou M. de Châteaubriand.



Pierre Batcheff et Elmire Vautier dans "le bonheur au jour" (Franco-Film)

### FRANCO-FILM LE BONHEUR DU JOUR

d'après la pièce d'Edmond Guiraud, film de Gaston Ravel, avec Elmire Vautier, Henri Krauss et Pierre Batcheff.

De la pièce un peu âpre d'Edmond Guiraud, Gaston Ravel, à qui nous devons d'excellentes productions, a extrait un film parfaitement équilibré, sans longueur ni défaillance, où une technique sûre s'allie au bon goût, au choix judicieux des éclairages et des décors; le montage — ce qui est à signaler — et la reconstitution de cette époque si désuète qu'est le début de notre siècle, a été fort appréciée.

La seconde partie du film est, à mon avis, la mieux venue. Dès l'instant où Jean Plessiers découvre dans le vieux *Bonheur du Jour* le secret de sa naissance, jusqu'à la scène capitale, la clémence du vieux docteur qui prend dans ses bras sa femme en lui disant: « depuis vingt ans, je savais, mais je me suis tu... », le film suit un crescendo dans l'émotion qui donne à l'œuvre une personnalité et une qualité des meilleures.

Elmire Vautier joue avec sensibilité et intelligence; Henri Krauss, comme dans tous ses rôles, a été parfait de bonté et de naturel; Pierre Batcheff, jeune et adroit et Francine Mussey, jolie, fine.

De tels éléments ne peuvent que con-

courir au succès d'une production jeune, fraîche, émouvante, bref, *bien française*.

### CELLE QUI DOMINE

Film de Carmine Gallone, avec Soava Gallone et Léon Mathot.

Une belle et solide intrigue qui voudrait s'apparenter à du Bernstein et y parvient presque — une technique excellente et sobre, des décors de choix, extrêmement soignés, de bons éclairages et une interprétation homogène qui, intelligente,

Le personnage de Lady Fawn Arden a trouvé en Soava Gallone une artiste de grand talent. Tout le charme d'une femme trop adulée, la coquetterie, l'insouciance; puis à l'heure du drame, l'angoisse, l'affolement et plus tard, avec le temps, la quiétude, l'espoir et la joie d'un bonheur acquis par la souffrance, tout cela, nous le lisons sur le beau visage de Soava Gallone.

Léon Mathot, dans le rôle du capitaine Steele, rôle délicat qui constitue l'armature même de l'action, nous a montré une fois de plus combien il sait donner de relief puissant, indispensable, à l'unité d'une telle production.

Marcia Capri, José Davert, Mary Odette et Robert Andrews entourent excellentement Soava Gallone et Léon Mathot.

Ainsi, cette œuvre, bien que conçue sur un thème anglais, saura soutenir à l'étranger, le bon renom de notre film national.

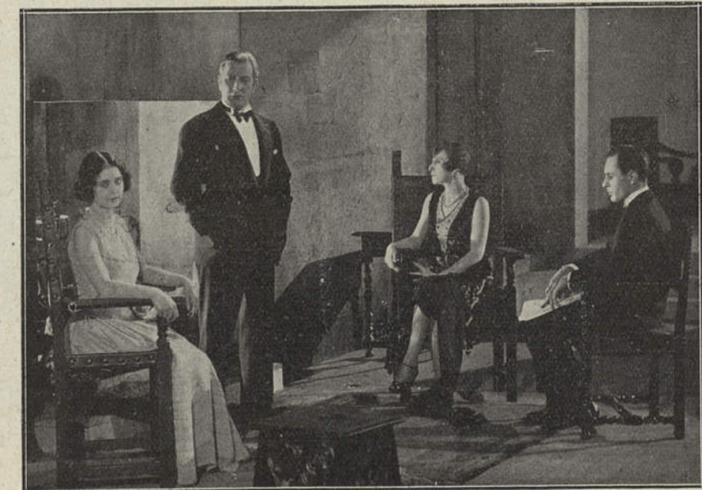
### MORGANE LA SIRENE

d'après le roman de Ch. Le Goffic, film de Léonce Perret, avec Ivan Petrovitch et Claire de Lorez.

Léonce Perret nous a habitués à ses productions si vivantes, où l'imagination et le goût des somptueux décors se jouent des nombreux obstacles. Perret est un animateur qui ne se sent à l'aise que devant un sujet d'envergure, avec des foules à manier, les éléments de la nature à utiliser, de larges éclairages à plier devant sa camera.

Toutefois, il ne dédaigne pas le côté psychologique de l'œuvre, témoin sa *Femme nue*, tentative hardie que celle d'affronter Henry Bataille.

Avec *Morgane la Sirène*, Léonce Perret — et c'est dommage — a versé dans le film à lantidesque où l'aventure, le



Léon Mathot et Soava Gallone dans "Celle qui domine" (Franco-Film)

mystérieux, ce penchant pour le « ma- noir où vit une femme étrangement belle, énigmatique et ensorceleuse », tiennent une place par trop importante.

Au lieu d'un vieux chimiste (genre professeur « Le Mesge »), d'un trésor enfoui, et de baignades de sirènes, combien j'au- rais préféré plus de sentiments, plus d'âme ! L'éminent réalisateur de *Madame Sans-Gêne* est de ceux auxquels on doit parler en toute franchise.

Ceci dit, *Morgane la Sirène*, tel que Perret l'a conçu (encore une fois l'adaptat- ion est une grave erreur) reste un très beau film, d'une technique parfaite, et dont l'intrigue à la P. Benoît plaira cer- tainement au grand public. Les éclairages sont irréprochables (ceci est si rare), les décors d'une somptuosité et d'une origi- nalité excellentes et les vues marines don- nent au film une belle poésie.

Dans toutes les scènes, surtout celles du château, on sent la main d'un maître de l'écran jusque dans les plus petits détails.

Ivan Petrovitch nous rappelle son rôle du capitaine Domèvre de la *Châtelaïne du Liban*. Son jeu sobre, exact, a été vivement apprécié.

Morgane, c'est Claire de Lorez. Son charme et ses ébats d'ondine lui promet- tent de prochains succès.

Rachel Veriry et Josyane complètent cette bonne interprétation.

Maintenant, nous attendons de Léonce Perret un film où il mettra tout son cœur... et un peu de cœur.

Le public, les commanditaires, la cri- tique et l'art cinématographique lui en sauront gré.

**CAPRICE DE FEMME**

Film de Carmine Brignone, avec Dolly Grey et André Roanne.

Fine comédie, intrigue plaisante et origi- nale, cette production plaira par son humour et par l'aventure de cette jeune miss si riche qu'un esprit fantasque pousse à s'adjoindre un « faux amant » afin de se venger d'un fiancé infidèle.

Dolly Grey est délicieuse, vive, enjouée et André Roanne excellent de naturel. Ce film recueillera le meilleur des résultats.

**LE NAVIRE AVEUGLE**

d'après le roman de Jean Barreyre, film de Joseph Glavany, avec Colette Darfeuil et Adelqui Milar.

Sujet original et difficile à traiter, le *Navire aveugle* a reçu un très favorable accueil, les efforts méritoires du réalisa- teur lui conciliant la sympathie des cinéastes; certes, il est rare que la puis- sance d'expression soit pleinement atteinte avec un scénario ingrat qui dresse mille difficultés sous les pas du metteur en scène.

Un Fritz Lang, ou un L'Herbier peut- être auraient appuyé davantage sur l'épi- sode même de cette effrayante cécité qui frappe l'un après l'autre tout l'équipage d'un navire, avec ses luttes fratricides, ses angoisses et cet acharnement du Destin. Cela avait l'avantage de porter le drame à son paroxysme, mais le côté pénible eût été par trop accentué.

J'ai noté, parmi les meilleures scènes, la rencontre de l'enseigne Bréval et de la dan- seuse Germaine, l'embarquement à bord d'un voilier de Bréval meurtri dans son amour, et la défense que Bréval prend pour le premier matelot aveugle, que l'équipage veut jeter à la mer. Devant la peur de la mort, l'homme devient si rapi- dement brute !...

Adelqui Milar et Colette Darfeuil con- tribuent à la bonne tenue de ce film, qui a le mérite d'être dramatique et profon- dément humain.

**ANDRE CORNELIS**

d'après l'œuvre de Paul Bourget, film de Jean Kemm, avec Malcolm Told et Claude France.

De l'œuvre puissante et si connue de Paul Bourget, Jean Kemm a réalisé un film, peut-être un peu long, même dans sa version réduite, mais bien équilibrée, émouvant et qui suit assez bien l'évolution du drame, ses heurts, ses accalmies, jus- qu'au dénouement qui satisfait la conscience des honnêtes gens et le cœur des âmes sensibles.

La plus grande tranquillité règne dans l'intérieur de Justin Cornélis. Son fils, André, est encore trop enfant pour com- prendre certaines choses qui s'y passent ce- pendant. Un ami de la famille, Termonde, visite très souvent les Cornélis et ne reste pas insensible aux charmes de la femme de Justin. Les événements deviennent brus- quement tragiques, et un soir on ramène à son domicile le corps inanimé de Justin Cornélis. Le temps passe sur cette doulou- reuse histoire, mais certains détails ont frappé vivement l'imagination du jeune André; les visites de Termonde devien- nent plus fréquentes et il finit par épouser la veuve de Justin Cornélis. Cependant, l'enfant a grandi et est devenu presque un homme. Une sorte d'aversion l'éloigne continuellement de Termonde. Le drame revit dans sa mémoire et certains points le tourmentent douloureusement. Il vou- drait savoir !...

Pendant un séjour chez une de ses tan- tes de province, des lettres vont le guider dans ses investigations, et il pourra ainsi reconstituer la douloureuse histoire. Ayant acquis la certitude que c'est par Termonde que son père est mort, au cours d'une entrevue pénible, il le quittera en lui met- tant dans la main un revolver.

Sa mère se retirera dans une humble retraite au milieu de ses plus chers sou-

venirs et André regrettera son geste : « A quoi bon avoir fait ce que j'ai fait puis- que je ne l'ai pas tué dans son cœur... »

J'ai beaucoup apprécié la première partie qui bénéficie du jeu étonnamment intelligent du jeune Roudenko. Déjà, dans le prologue de *Napoléon*, nous avions admiré le talent spontané, sobre, si humain de cet enfant qui, avant peu, prendra rang de grand artiste (puissent de nom- breux Roudenko rajeunir en France nos cadres anémiques !...)

Les éclairages soignés, les décors de bon goût et une technique honnête ne visant à aucune audace ou innovation (et c'est dommage) classent *André Cornélis* dans les bons films de l'année.

Il y a dans cette production des efforts consciencieux qui forcent la sympathie.

En dehors du jeune Roudenko, l'in- terprétation a bien servi les idées du réa- lisateur. Malcom Tod dans son double rôle, Georges Lannes, Claude France et Suzy Pierson ont recueilli de justes applaudissements.

**LES CHAGRINS DE SATAN**

Film de D. W. Griffith, avec Adolphe Menjou, Lya de Putti, Ricardo Cortez et Carol Dempster.

Une production de D. W. Griffith est toujours attendue avec un vif intérêt. La renommée qui s'attache à l'auteur du *Lys brisé* a passé les frontières depuis de longues années et si l'on s'accorde à regretter le Griffith d'autrefois, celui-ci n'en reste pas moins un des pionniers les plus en vue de l'art cinématographique.



Claude France dans " André Cornélis " (Film Paramount)

Si les *Chagrins de Satan* ne nous apportent aucune nouveauté griffithienne, par contre, ils nous redonnent la même satisfaction que nous avons jusqu'ici éprouvée aux films de Griffith.

Le sujet de cette nouvelle production peut tenir en quelques lignes :

Geoffrey Tempest, un romancier pau- vre et fiancé à Marvis, sa voisine de palier, reçoit, un jour où il maudissait le sort, la visite d'un étrange ami, le prince Lucio Rimenez qui lui apporte un prodigieux héritage de famille.

Grisé par la fortune et dominé par le prince (incarnation, semble-t-il, de Satan) Geoffrey abandonne Marvis, se plonge dans le luxe et les aventures, puis épouse la fantasque princesse Olga. Désillusions rapides, suicide de la princesse et débaû- che de Geoffrey qui tente, en vain, d'ou- blier le passé. Un soir, ayant reconnu quelle est l'effrayante personnalité de son maître et guide, le prince Lucio, Geoffrey, affolé, se réfugie chez l'amie des mauvais jours, Marvis Claire, qui lui ouvre les bras.

Désarmé devant la pureté de cette âme féminine, le prince Lucio, alias Satanas, disparaît dans la nuit.

Dans la réalisation de ce film, on retrouve la maîtrise incontestable de Griffith qui joue avec la lumière, l'ombre et les clairs obscurs avec une étonnante sûreté. J'ai particulièrement apprécié la scène où la princesse Olga descend dans la pénombre le grand escalier de son hôtel. Il y a là une science de la prise de vues rarement atteinte de nos jours.

Si l'apparition Satanesque sur les murs semble un peu naïve, par contre, toute la première partie dans la mansarde de Mar- vis Claire et la fuite de Geoffrey est remar- quablement traitée. L'arrivée du prince et de Geoffrey, dans le grand établissement de nuit et les scènes un peu borghesques de la dernière partie sont de même excellentes.

Adolphe Menjou interprète le rôle du prince Lucio. Quel jeu sobre et puissant à la fois ! Ce rôle confié à une autre acteur eût pu être pénible, c'est-à-dire théâtral; avec Menjou il est naturel et captivant.

Carol Dempster a recueilli de justes applaudissements pour son interprétation émouvante au possible. Sensible, tendre, vibrante, elle a vécu extraordinairement le rôle de Marvis Claire. Ricardo Cortez a quelques bonnes scènes. Quant à Lya de Putti, perverse et véritablement possédée par le démon-prince Lucio, elle nous a convaincu qu'un rôle de grande dame convient mal à son très grand talent. *Premier Amour*, *Variétés* et *La dernière Escale* peuvent en témoigner.

Ainsi, les *Chagrins de Satan*, par la technique de son réalisateur et par ses interprètes, s'inscrivent au premier rang des belles productions de l'année.



Dorothy Mac Kaill dans les *Titans de la mer* (First National)

**LES TITANS DE LA MER, film de Joseph Boyle, avec Dorothy Mac Kaill et Lowel Sherman.**

Certes, nous prendrons toujours un vif plaisir à voir évoluer sur l'Océan des

monstres d'acier qui crachent le feu et la mort; les marins feront de plus en plus battre les cœurs féminins.

En un mot, la mer est une source iné- puisable de films qui surgiront longtemps encore de son sein telles les Sargasses de la Mer des Antilles...

Toutefois, je n'ai guère aimé cette histoire de contre-espionnage avec ses suites invraisemblables que l'auteur a cru devoir intercaler dans son scénario.

Cette erreur classe les « Titans de la Mer » dans la catégorie de « Mare Nos- trum »... Franchement, ne sommes-nous pas un peu las de ces officiers à monocle et à casquette plate, de ces sous-marins à l'affût d'un torpillage, etc...? Que dia- ble, les années se succédant, ne peut-on s'affranchir de ce genre de films?

Ces réserves étant faites, reconnaissons que cette production est bien mise en scè- ne, que la photographie est soignée et que nous avons assisté principalement à un excellent documentaire qui semble avoir pris ses sources dans les archives du Ministère de la Marine américaine.



Collen Moore dans " Mon cœur avait raison " (First National)

**LA REINE DU JAZZ**, film de Richard Wallace, avec Corine Griffith.

Cette comédie qui comporte une agréable situation (une jeune pianiste sachant repousser les tentations du luxe et ses avatars, pour l'amour d'un brave garçon musicien de jazz malgré lui) a tout pour plaire : l'ambiance fidèlement reproduite d'un grand magasin de musique (le Sabalbert de Broadway), la vie de ces musiciens dont le rôle est de semer la joie toute une nuit, alors que le cœur est souvent lourd, la dure leçon que la jeune pianiste inflige à son trop entreprenant impresario...

Ton Moore qui, cependant, n'a guère les traits d'un jeune premier irrésistible, est d'un naturel excellent. Quant à Corine Griffith, comment ne pas lui reconnaître le pouvoir d'attirer à elle le cœur de Ton Moore et la sympathie des spectateurs ?

« **SON SEUL ROYAUME** », film de Svend Gade avec Corinne Griffith.

Nul doute qu'avant quelques années les Américains soient en majeure partie monarchistes ou impérialistes... tant est grande leur prédilection pour la profession de rois, princes, ducs et touchante leur sympathie pour les trônes renversés ou pour ceux qu'il faut relever. Dans le plus grand Etat républicain de notre planète, c'est un paradoxe qui aurait enchanté Beaumarchais lui-même...

Avec « son seul Royaume », une idée heureuse nous est présentée. Une petite princesse que les théories léninistes ont rendu orpheline et héritière du royaume de Tataronie est sauvée de la mort par un jeune plébéien, le neveu de son précepteur. Désertant les rangs des révolutionnaires, le jeune homme se réfugiera aux Etats-Unis avec son brave homme d'oncle et la jeune princesse. Mais la barrière qui sépare les deux jeunes gens est tout aussi grande. La princesse exilée demeure inflexible devant l'amour de son sauveur, ne lui pardonnant pas d'avoir participé à la ruine de sa patrie. Cependant, le dévouement et l'abnégation du jeune plébéien en son absence travailleront pour lui et quand les partisans de l'ancien empire Tatarane viendront proposer à la petite héritière royale de remonter sur le trône de ses aïeux, la princesse refusera, oubliant couronne, palais, honneur, pour ne « régner » que sur le cœur de son mari.

Excellente interprétation avec Corinne Griffith qui est l'âme même de cette production d'une haute tenue et dont la mise en scène plaira certainement par la couleur locale et le soin qui y sont apportés.

**ATHLÈTE INCOMPLET**, avec Harry Langdon.

Un très bon film plein d'entrain et

d'humour; les situations ne sont peut-être pas neuves, mais présentées par d'excellents interprètes, elles forcent la sympathie et le rire. Les scènes de la mitrailleuse (début du film) et celles du pasteur entraînant ses fidèles, cantiques aux lèvres, autour du Music-hall, lieu de perdition, sont parmi les meilleures.

J'ai beaucoup apprécié Harry Langdon qui a devant lui un bel avenir. Sa silhouette et certains de ses gestes rappellent un peu Charlie Chaplin. De quel meilleur maître pourrait-il se recommander ?

**MON CŒUR AVAIT RAISON**, avec Collen Moore.

Une petite téléphoniste jolie et qui rêve d'aimer un millionnaire; un valet de chambre facétieux qui prend un peu trop au sérieux le rôle de roi du pétrole que son maître lui a demandé de tenir à sa place; le geste de la petite téléphoniste qui n'hésite pas à épouser ce millionnaire qui joue plaisamment les Ruy Blas; voici d'agréables éléments pour cette excellente comédie qui a le mérite d'être vive, gaie et humoristique.

Au fond, ce mérite n'est-il personnifié par Collen Moore ?

Si les nombreuses comédies que l'on nous envoie en France avaient la fraîcheur de *Mon cœur avait raison*, le métier de critique serait assez agréable.

**LE ROI DU LASSO**, avec Ken Maynard.

Voici une remarquable production pleine d'intérêt, de vie et dont le scénario est solidement bâti. Le grand public prendra un très vif plaisir aux aventures du sympathique Ken Maynard, défenseur des faibles qui protège le passage des diligences, défend sa contrée des convoitises indiennes et dont les exploits inouïs de cavalier provoqueront l'enthousiasme de tous ceux qui ont admiré depuis des années le prodigieux Tom Mix. Puisse le cheval de Ken Maynard porter ce dernier vers une carrière de plus en plus brillante !

**LES EXCLUSIVITES**  
**JEAN DE MERLY**

**MARQUITTA**

Film de Jean Renoir, avec Marie-Louise Iribé et Jean Angelo.

La célèbre chanson a inspiré à Jean Renoir un film d'une très belle tenue artistique et qui est assuré de trouver auprès du grand public comme de l'élite, le meilleur accueil. En dehors des éléments dits « commerciaux » auxquels Jean Renoir n'a pu, je crois, se soustraire (nous l'attendons à une production où la plus grande indépendance lui sera accordée), le film est riche d'excellents éclairages, d'une photographie homogène et de décors qui



Lon Chaney dans « *la route de Mandalay* » (Gaumont-Métro-Goldwyn)

créent l'ambiance; le montage est sûr, bien équilibré.

Si la fin est un peu conventionnelle, toute la première partie du film, qui nous montre Marquitta petite chanteuse de rues, contient de belles pages. Les scènes du restaurant où Marquitta prouve sa parfaite ignorance de l'usage du monde sont spirituellement traitées et la rencontre de Marquitta et du prince Vlasco, dont le destin a fait un malheureux danseur de cabaret, est rendue avec une émotion de bon aloi.

Marie-Louise Iribé, dont on n'a pas oublié la belle création de Tanit Zerga dans *l'Atlantide*, a fait à l'écran une rentrée qui la classe parmi nos premières vedettes. Fine, sensible, elle joue avec un naturel rare. J'ai moins aimé Angelo dans le rôle du prince Vlasco. Cet estimable artiste est vraiment par trop semblable dans toutes ses créations. Dix ans et plus d'écran auraient-ils éteint en lui cette petite flamme qui donne à un acteur une « âme » ?

Henry Debain a été vivement apprécié dans la composition du précepteur dévoué et austère.

Somme toute, *Marquitta* fera revenir sur bien des lèvres la chanson mélancolique si connue, prolongeant ainsi le plus sympathique succès. SAINT-ALLYRE.

**GAUMONT METRO GOLDWYN**

**LA TENTATRICE**, film de Fred Niblo, avec Greta Garbo.

Depuis *la Rue sans joie*, c'est-à-dire depuis que Greta Garbo est passée au rang d'étoile — et parmi les plus brillantes — un film dont elle est la vedette ne peut être qu'un succès.

Ici, elle s'acquitte à merveille d'une tâche ingrate, celle d'interpréter le rôle

d'une femme fatale, dont la beauté provoque les pires catastrophes.

Fred Niblo, le réalisateur de *Ben-Hur*, en a dirigé la mise en scène. C'est assez dire quelle truculence visuelle prennent sous sa baguette magique les fêtes luxueuses et chatoyantes que nous prodigue ce film.

Antonio Moreno est le digne partenaire de Greta Garbo et Roy d'Arcy dans un rôle de gauchiste a composé une figure diabolique.

Il y a dans ce film de très beaux horizons de pampas et le duel au fouet, assez semblable à celui de Douglas Fairbanks dans *Don X* est particulièrement intéressant.

**MAITRE NICOLE ET SON FIANCÉ.**

Une charmante et spirituelle comédie avec Norma Shearer et Conrad Nagel.

Basé sur la lutte entre l'homme et la femme sur le terrain des affaires, le film se terminera par le mariage des deux adversaires, la femme ayant cédé devant l'autre par amour pour lui.

Norma Shearer est un gracieux mélange de coquetterie et de tendresse, et Conrad Nagel qui incarne l'homme d'affaire sympathique, mais égoïste et un peu trop sûr de lui, est aussi moderne que possible.

Le film ne manque pas d'intérêt, mais la quantité de sous-titres en diminue un peu le charme visuel évident.

Néanmoins, *Maître Nicole et son fiancé* est une comédie fort agréable qui a pour elle l'attrait particulier de la nouveauté.

Et cet attrait est si rare dans les productions actuelles qu'il mérite d'être signalé. BORNE BORG.



Greta Garbo dans « *la tentatrice* » (Gaumont-Métro-Goldwyn)

**LA ROUTE DE MANDALAY**

Il est assez curieux de constater combien les œuvres de réelle valeur bénéficient de peu de publicité quand ce n'est pas d'un oubli total de la part de ceux-là même qui devraient être les premiers intéressés : les éditeurs.

*La route de Mandalay* est de très loin le meilleur film que nous ait présenté la Metro-Goldwyn cette année. On peut le considérer comme étant, avec *La Volonté du Mort*, le meilleur film américain que nous ayons vu depuis *L'Eventail de Lady Windermere* et depuis *Moana*.

Je ne le mettrai pas à égalité avec ces deux derniers, qui manifestent l'un, une plus forte connaissance de l'expression visuelle d'une donnée psychologique, l'autre, une plus grande puissance lyrique, une plus parfaite expression des angles, et tous les deux, une plus sûre maîtrise.

Mais je tiens *La route de Mandalay* pour l'une des œuvres les plus significatives de ces dernières années.

Ce film vaut autrement que toutes les « Grande Parade » du monde, si réussies qu'elles puissent être. Je n'en raconterai pas le scénario. L'histoire est fort simple ou du moins sans ridicules complications. L'action se passe à Singapour dans les bouges, parmi les pirates de contrebande, au milieu d'un résidu de toutes les classes de la société. Joë-le-borgne, chef d'une bande de ces pirates, est assisté d'un Chinois qui gère le bouge dont il est propriétaire et d'un ancien capitaine de vaisseau de la marine britannique, officier dévoyé, qui dirige ses trafics maritimes. Or, Joë a une fille qu'il a laissée à Mandalay, aux soins de son frère le R.P.



Norma Shearer dans « *Maître Nicole et son fiancé* » (Gaumont-Métro-Goldwyn)

James, et qui ignore tout de lui. Il la voit quelquefois, sans qu'elle sache exactement qui il est. Un jour, cependant, qu'il lui rend visite en compagnie de Tom, un amour instinctif, quasi subconscient, naît chez celui-ci et ramène progressivement l'officier dans le droit chemin. Le conflit naîtra de ce que Joë ne pourra croire à la conversion de son associé et refusera de lui laisser sa fille, ne voulant pour elle la honte qu'il lui a toujours caché.

Mélodrame, dira-t-on... Qu'importe. Ce n'est pas tellement l'histoire qui nous intéresse, mais la façon dont elle est contée. Or, dans ce film tout est dit avec une puissance d'autant plus remarquable que cette expression paraît tout d'abord sans puissance, tant il y a de tact dans l'exposé des images, dans la façon de les amener et de les harmoniser. Tant elles coulent toutes avec une claire limpidité, sans heurt, sans violence, mais avec une force qui imprègne profondément le spectateur, et qui vient de ce que ces images sont toutes parfaites dans leur sens, venant chaque fois là où elles doivent être et y restant la durée nécessaire à leur valeur sans que rien ne les retienne une seconde de plus au-delà cette durée. Et il semble qu'une seule d'entre elles ne pourrait être déplacée sans rompre immédiatement cette magnifique architecture visuelle.

Tout est pesé, mesuré, dosé, et tombe là exactement où cela devait tomber pour atteindre à la perfection. Pas une image n'est de trop. Pas une dont le besoin se fasse sentir et qui n'y soit.

Et tout est ainsi sans que jamais un instant auparavant nous ne puissions deviner quelle sera l'image suivante ni la signification de cette image, tant, en dehors de l'histoire, ces personnages sont vivants; tant leurs actes sont humains et vrais. De sorte que, à force de vie et de vérité, on ne peut plus rien savoir de ce qui va se passer, de ce à quoi aboutira une action, mille conclusions différentes se présentant aussitôt devant elle.

Et toujours, lentement, sûrement, avec cette étonnante limpidité, comme avec une sorte de lucidité mystique, se poursuit le film qui conduit vers les effets les plus logiques et les plus simples, les plus naturels par rapport aux causes, dans un enchantement d'harmonie visuelle.

Ce qui donne surtout cette étrange et pénétrante impression de vie c'est, je l'ai dit plus haut, l'exactitude, la vérité des images, vérité qui découle de cela qui est à la base de tout le film : l'atmosphère.

L'ambiance exotique et tropicale, la lassitude des êtres, les lumières, le soleil, et tout, qui semble chaud et lourd, comme un air épais et translucide. Et l'état moral de ces êtres, et leurs mœurs, tout cela qui est exact, qui est vrai, qui est jeté là avec une sincérité, une franchise encore rarement atteintes au cinéma (sauf dans des

films comme *Nanouk* et *Moana*) : La vérité des êtres sous une latitude spéciale.

Tout est là. L'atmosphère de Singapour, atmosphère de bars louches, de tafia, d'indolences bercées au rythme des palanquins, tout, et dans une harmonie visuelle si exacte, si dépouillée, que le film semble nous mettre dans un état d'euphorie, où il nous donne comme une cénesthésie de cet exotisme.

Il faut voir aussi le vaisseau de contrebande qui se débat dans la tempête. Toutes les scènes du bouge et surtout la lutte virtuelle, la menace de mort, entre Joë et le Chinois qui s'observent, se scrutent, et lentement, avec une perfidie bestiale, hypocrite, cherchent chacun à atteindre le premier le couteau planté entre eux deux. Cette tension continue qui grandit et s'exacerbe pour s'apaiser ensuite sans que rien ne se soit produit, sans que rien entre eux n'ait été échangé, qu'une haine farouche qui ne pardonnera jamais plus, et frappera à la première occasion, quand l'un des adversaires sera en état manifeste de supériorité sur l'autre.

Tous leurs gestes, tous leurs mouvements trahissent l'Orient, dévoilent une civilisation par son côté le plus bas, le plus vil. Toute la lie d'un peuple est là, qui croupit dans ces bouges. Et ce folklore saisissant donne une grande part de vérité ambiante.

Et aussi le caractère, ou plutôt la « caractérisation » des individus, qui est fonction de cette atmosphère; où l'on sent que ces individus sont ainsi par nécessité ou par influence climatique bien plus que par état purement moral; tributaires



Len Charey dans "Maxime d'abord" (Gaumont-Métro-Goldwyn)

ou victimes de cette ambiance, tel le personnage de Tom. Mettant à profit cet état des choses, tel Joë-le-Borgne, ou vivant à même, au cœur de cette vie malsaine, tel le Chinois Wing.

Puis, en opposition avec cette atmosphère de port d'opium, l'air, la lumière de Mandalay (qui s'accorde avec la pureté fraîche et franche de Rosemarie) atmosphère salubre, ensoleillée, devant laquelle nulle souillure ne résiste, et qui régénère le corps comme l'esprit.

Les champignons, les tumeurs, croissent sur le fumier, dans la boue; devant la lumière, à l'air libre, ils s'étiolent.

Et les visions du mariage, images si pures, si claires, aussi bien dans leur rythme qu'en elles-mêmes, qui opposent leur fraîcheur à l'angoisse des autres.

Et la première visite de Tom dans le magasin de Rosemarie, à demi-ivre, mais saisi soudainement, sans qu'il sache exactement par quoi, ni pourquoi... Et ses premières réactions; son histoire qu'il raconte, qui peut sembler inutile ou superflue, mais qui explique exactement son état psychologique avec une vérité, une exactitude, rarement atteintes dans un film. Et cette progression graduée, progressive dans l'amour qui naît en lui, qui se révèle à lui-même, comme dans sa lente conversion morale. Et beaucoup d'autres choses encore.

Film d'atmosphère, *La route de Mandalay* me semble correspondre, en tant que film, aux œuvres de Conrad en littérature. Faisons abstraction de l'histoire, laquelle, dans certaines œuvres de l'écrivain, pourrait tout aussi bien être taxée de mélodrame, et ne voyons que la psycho-



(Film Aubert)

Lya de Putti dans "Manon Lescaut". Lya de Putti in "Manon Lescaut".



(Film Gaumont Metro-Goldwyn)

Lillian Gish dans "La Lettre Rouge". Lillian Gish in "Dors Rate Schandmal".



(Film First Nattonau)

Norma Talmadge dans "La Dame aux Camélias". Norma Talmadge in "Die Kameliendame".



(Film Paramount)

Pola Negri dans "Hôtel Impérial". Pola Negri in "Hotel Imperial".



(Film United Artists)

Dolorès del Rio et Rod la Rocque dans "Résurrection". Dolorès del Rio und Rod la Rocque in "Resurrection".



Film A. C. E.

La Montagne sacrée. Der heilige Berg.



(Film Paramount).

Vaincre ou mourir. Sieg, oder Tod.



(Film Gaumont-Metro-Goldwyn)

Paul Wegener dans "Le Magicien". Paul Wegener in "Der Zauberer".



(Universal Film)

Laura la Plante dans "Volonté du Mort". Laura la Plante in der "Wille des Toten".

logie des personnages; l'étude de ces personnages par l'étude de leur milieu ambiant. C'est tout Conrad. Et c'est aussi tout ce film. Et le rapport est plus grand encore quand on constate que c'est à peu de chose près les mêmes types d'hommes et les mêmes milieux qui sont étudiés ici que dans *Lord Jim*, *Le Nègre du Narcisse*, ou d'autres.

En voyant ce film j'ai eu l'impression de voir une œuvre de Conrad et de la vivre.

Et je crois que ce n'est pas un mince éloge.

Quant aux artistes, Lon Chaney (Joë), Lois Moran (Rosemarie), So-Jinh (Wing) et H. B. Walthall (R.P. James) je ne m'attarderai pas à en parler. Ils sont tous remarquables et tous connus, sauf So-Jinh, le Chinois, qui révèle un masque saisissant.

### VITAGRAPH DON JUAN

Réalisé par Alan Crosland pour « Warner Bros », *Don Juan*, tourné avant *François Villon*, et par le même metteur en scène, dépasse de beaucoup celui-ci.

Certes, il ne s'agit pas de l'histoire véridique de Don Juan de Mañara, ni même d'une vérité esthétique semblable à celle que Marcel L'Herbier nous fit voir jadis parallèlement à un semblable aperçu de Faust. Il s'agit simplement d'une histoire sur Don Juan, conçue de toute pièce



John Barrymore dans *Don Juan*  
(Vitagraph)

par un scénariste très américain, laquelle histoire n'en est pas plus mauvaise pour cela, mais simplement très arbitraire.

Prenons-la pour ce qu'elle est, ou prétend être : Une légende, une *histoire*, et dont le héros est Don Juan, comme il aurait pu être tout aussi bien Rudolph Valentino, Ramon Novarro — ou Douglas Fairbanks.

Or, Don Juan est ici John Barrymore, et c'est John Barrymore qui nous intéresse ici, davantage que Don Juan...

On ne saurait dire que le film, quoique assez bien réalisé par instants, atteigne à la valeur cinématographique du remarquable diptyque esthétique et moral de Marcel L'Herbier. On ne saurait dire non plus, que du seul point de vue cinématographique, *Don Juan* soit une bien grande chose, ni même une chose marquante au milieu de la production américaine de très bonne qualité.

— Mais il y a Barrymore...

Et Barrymore est tout le film.

Il est certes l'un des quatre ou cinq artistes du cinéma mondial qui affirment une personnalité forte, un caractère particulier, et qu'ils retrouvent, affinent ou exacerbent dans chacune de leurs multiples créations, de sorte que, le jour où le rôle qu'ils incarnent coïncide avec la personnalité qu'ils manifestent si intensément — et c'est ici le cas — le personnage interprété fait corps avec eux, qui deviennent ainsi ce personnage flagrant, arrivant même à supplanter la vérité propre de ces personnages, tels qu'ils furent, par leur



"Don Juan"



"Don Juan" (Vitagraph)



Mary Carl dans "Grand Maman" (Universal-Film)

vérité à eux, tels qu'ils le sont. Ainsi Conrad Veidt — *Ivan le Terrible*; ainsi Mosjoukine — *Kean*; ainsi Barrymore — *Don Juan*. Peu nous importe donc si l'histoire de Don Juan qui nous est contée est vraie ou fausse, puisque l'important, le personnage de Don Juan, semble être à nos yeux la résurrection de Don Juan — la vérité de Don Juan.

Hormis d'ailleurs, cette vérité de caractère, l'interprétation de Barrymore est absolument remarquable et les points culminants de cette interprétation sont également ceux du film, non seulement par la qualité de l'interprète, mais par la qualité cinématographique de sa mise en valeur.

Ainsi, le duel à l'épée où de continus gros plans — pris dans le mouvement — surgissent, traversent l'écran, et pénètrent le spectateur, lequel participe à ce duel dont il suit les moindres réflexes sur le visage de Barrymore.

Ainsi la poursuite à cheval, et d'autres passages encore, qui font de *Don Juan* le meilleur film de John Barrymore, sinon un très grand film.

UNIVERSAL FILM

GRAND'MAMAN.

Je n'aime pas beaucoup les histoires sentimentales. Trop souvent la sentimentalité l'emporte sur le sentiment. Ici toutefois l'intrigue, bien qu'arbitraire, n'est pas sans intérêt. Certaines scènes sont émouvantes, mais d'autres, nettement exagérées. Le film est défendu par Mary Carr, la célèbre interprète de *Maman* et Bella Bennett, digne de Lon Chaney, interprétant la même femme, d'abord toute jeune, puis, vieillie, usée, pitoyable... et cela presque sans artifices. Toutes deux ont des accents profondément humains.

LE BON LARRON.

Tiré d'une pièce américaine : *Alias the Deacon*, ce film est une satire de certaines mœurs « bien américaines », que Chaplin a raillé avec tant de génie dans *Le Pèlerin*...

On trouve ici le jeune homme qui sauve son ingénue d'entre les mains des farouches bandits, qui cherche fortune avec elle dans une petite bourgade, qui fait sa déclaration d'amour au clair de lune et qui se dévouera pour elle et « tiendra » devant le champion de boxe pour gagner la prime, afin de l'épouser, laquelle prime ne lui sera pas accordée par le manager-escroc, qui s'enfuit avec le sac.

Mais le « bon larron » veillait. Sous les apparences d'un Diacre, affectant les airs les plus onctueux et les plus dévots, prêchant le bien entre les parties de cartes qu'il gagne invariablement, il « gagne » ainsi l'argent des particuliers que ses sermons ne suffisent pas à convaincre, et leur prouve qu'ils sont touchés par la grâce divine. Il leur promet en échange les plus pures joies du ciel, et les quitte pour chercher fortune ailleurs. Le bon larron donc, fera arrêter un sinistre bandit entre les mains duquel était tombée la somme volée, rattrapera le voleur pour le livrer à la police, et remettra les choses au point. Il sera découvert cependant par le Shérif qui le laissera libre, considérant ses services, qui sont d'un honnête homme, et, après avoir abandonné généreusement sa fortune aux deux amoureux, il s'en ira ailleurs, prêcher le bien, prendre l'argent des autres



Le bon laron (Universal film)

en leur montrant le paradis... et arrêter sans doute d'autres voleurs pour purger l'humanité de ses tares...

Voler n'est rien... Le tout est de le savoir faire honnêtement...

On retrouve l'esprit de Sherwood Anderson, sous cette satire un peu grosse, peut-être, mais qui laisse poindre çà et là des traits assez mordants, assez vifs, et quelquefois même assez profonds. Le diacre est interprété par Jean Hersholt qui a trouvé dans ce rôle l'une de ses meilleures compositions,



4486-157

" Mon oncle d'Amérique " (Universal Film)

FRISSON D'AMOUR.

Je dois avouer une certaine faiblesse pour Laura La Plante. Délicieuse, elle semble l'incarnation même du charme, et de tout ce qui caractérise la femme. Un type de femme peut être un peu superficiel et trépidant, mais bien moderne, qui, sans être « bonbon fondant », est assez représentatif de la jeune fille actuelle, laquelle garde, derrière son apparence délurée, une fraîcheur sentimentale qui ne le cède en rien à celle de l'ingénue, vierge et pure, du type classique, plus ou moins ridicule aujourd'hui.

J'adore ses mimiques de petite fille boudeuse, ses petits gestes de chatte amoureuse, insolente à force de candeur affectée et de naïveté mentie.

Tout cela — qui la classe parmi les meilleures comédiennes du cinéma — ajoute pour autant à chacun de ses films, films sans prétentions, mais toujours plaisants, grâce à elle et à l'intelligence avec laquelle elle sait tirer partie des situations les plus vaudevillesques, pour donner un charme neuf, une vie nouvelle, un sens différent, à la verve dont elle a le secret.

Ici, où elle passe pour la veuve d'un homme qu'elle n'a jamais connu, on admirera la saveur particulière de ces instants où elle fait de visibles efforts pour pleurer son « mari » devant les anciens amis de celui-ci.

Elle joue avec l'hypocrisie féminine et s'en tire à merveille. J'ai dit : Une chatte amoureuse.

MÉFIEZ-VOUS DES VEUVES.

Un autre « Laura La Plante », peut-être moins bien que le précédent, mais tout aussi remarquable quant à la seule interprète principale qui trouve dans la jalousie le motif d'une série de petites scènes plus charmantes les unes que les autres et que des quiproquos font rebondir chaque fois d'une façon nouvelle autant qu'imprévue.

LA JUSTICE DES HOMMES.

Histoire de coupables qui ne le sont pas. Histoire assez compliquée que je ne tenterai pas de démêler ici.

L'important est de savoir qu'elle est bien interprétée, avec Marguerite de la Motte en tête. Les scènes de la prison, fort intéressantes, peuvent à elles seules composer un documentaire passionnant. Les visions lugubres et photogéniques des immenses murs donnent un indice de l'angoisse des condamnés... l'impression pénible, brutale, d'un implacable destin.

L'HOMME AUX CHEVEUX ROUGES.

Une comédie dans le cadre du « Far-West », avec Hoot-Gibson pour vedette. Film plaisant, dont l'intérêt principal consiste en la mise en valeur des talents équestres de celui-ci. Ses acrobaties



Conquête de Norah (Fox-Film)

sont autant d'attractions intéressantes et, si je puis dire, « palpitantes ».

LA JEUNESSE DE BUFFALO BILL.

Un « Western » dont l'idée, standardisée maintenant, ne produit plus que des aventures sans intérêt, où les héros, échappant à tous les massacres et à tous les cataclysmes, se marient au 6<sup>e</sup> épisode, pour le plus grand soulagement de quelques midinettes.

Ce n'est pas très nouveau...

Où sont les premiers William Hart, les *Caravane*, *Pour sauver sa race*, *L'Homme aux yeux clairs*?... — Hélas!... plus rien de tout cela!...

Plus rien de grand, de large, d'aéré, de vigoureux, de puissant...

Je dis « grand » dans le sens qualitatif du mot, car les 10 « wagons »

de la *Caravane* avaient une autre allure que le régiment de la *Caravane vers l'Ouest*.

Plus de grandes choses, maintenant, mais des choses grandes...

Plus rien que de petites historiettes banales, sentimentales à faire pleurer : Héros d'opéra-comique, traîtres de café-concert; et tout cela dans cette magnifique immensité photogénique : La plaine. Le Texas... où de si belles choses pourraient trouver leur ampleur et la raison de leur beauté...

Cependant cette histoire a tout de même l'avantage d'être très bien cinématographiée. La poursuite, la fuite des « wagons », sont des morceaux dont la forme est d'une évidente qualité. Et ceci suffirait presque à faire oublier cela.

JEAN MITRY.



Madge Bellamy (Fox-Film)

## FOX-FILM

**ESCLAVES DE LA BEAUTE**, par J. G. Blystone. **NON, PAS POSSIBLE!** par A. E. Green.

**SI NOS MARIS S'AMUSENT** (Farell Mac Donald et Louise Fazenda).

Il faut avoir l'optimisme chevillé au cœur pour espérer encore dans le cinéma. Les présentations de ces derniers mois n'apportaient rien qui pût nous y encourager. De-ci, de-là, quelques secondes d'émotion valable. Mais j'attendais ces films dont on peut parler pour dire qu'on les aime, mais dont on ne peut rien dire — sinon qu'ils sont idiots — parce qu'aucune intention artistique n'en affaiblit la vie intense et poétique. La formule n'en est peut-être pas perdue, puisque *Esclaves de la Beauté* et *Non, Pas Possible!* nous l'ont restituée, mais elle est singulièrement délaissée.

Il faut remercier J. G. Blystone pour nous avoir montré dans le premier — à travers une histoire amusante mais sans nouveauté — les images féériques d'un institut de beauté, avec ses fontaines de Jouvence, ses masseuses, coiffeuses, manucures, belles comme le jour, et si gracieuses ! Il s'agit ici d'un merveilleux

moderne, révélé par certains films américains, et qui, à côté de la machine, méritait d'être montré.

Quant à *Non, Pas Possible!* c'est une comédie sans prétentions, sur le modèle courant, mais découpée et réalisée avec intelligence, pleine de fantaisie, absolument passionnante. Il serait injuste de ne pas tenir compte de ce facteur d'intérêt alors que tant de réalisateurs se contentent d'être ennuyeux, pour avoir l'air sérieux.

Il est presque inutile de parler de l'interprétation. Elle est si parfaite dans l'un comme dans l'autre film qu'on oublie les acteurs, le studio. On pense à la vie.

L'érotisme au cinéma, découvert par Mack Sennett avec les « baigneurs sadiquement chastes », dont parle Louis Delluc, — développé par Keaton, Zigoto, Dudule, Picratt, — perfectionné par Chaplin, — dissimulé sous la pureté sentimentale de Charles Ray, dans *Premier Amour*, — ou éclatant de brutale perversité chez les Allemands avec Jannings ou Conrad Veidt, — restera, que le veuille ou non certains puritains de France et d'Amérique, le ressort poétique, l'armature profonde de tout bon film.

*Si nos maris s'amusent* est sans doute un des films les plus érotiques qu'on ait donnés depuis longtemps, et un scénario enfin original.

Je ne parle pas des sous-titres où l'adaptation a ajouté tout ce que son humeur et son goût pour les histoires de cœur lui a inspiré de sous-entendus désagréables.

Les dérèglements de ces trois femmes, — l'une avide de fantaisie, la deuxième sérieuse, et la troisième puritaine, — délaissées et consolées par trois collégiens (un collégien américain a environ 25 ans, rassurez-vous) depuis les gages de collège, jusqu'à l'abandon des trois maris, sont des prétextes à scènes admirablement jouées par des acteurs souvent anonymes, mais parfaits, notamment par Louise Fazenda, dont tous les amateurs de comiques américains du temps de Mack Sennett connaissent les trépидations.

Mieux adapté et mieux monté, ce film constituerait une des rares bandes dont un esprit puisse accepter le spectacle sans compromissions pseudo-intellectuelles, — qui, dans une époque où le goût européen triomphe en Amérique, nous rappelle l'époque des précurseurs et des découvertes.

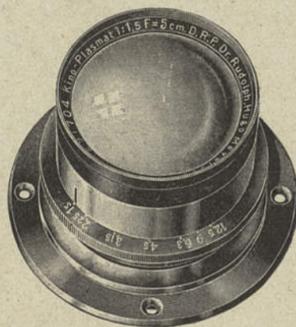
Bernard BRUNUIS.

**A L'UNIVERSAL-FILM.** — Nous sommes informés que le premier film de *MOSJOUKINE* tourné en Amérique pour l'Universal-Film, est actuellement en route et sera prochainement présenté à Paris.

Dans notre prochain numéro, nous donnerons quelques vues inédites de cette grande production.

**PAX-FILM.** — Une nouvelle et importante firme d'édition : LA PAX-FILM, 34, rue de la Victoire, Paris, vient d'être fondée par M. DANILOF, dont les intéressants projets nous promettent, dès ce mois-ci, une remarquable production. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de l'activité de la PAX-FILM.

**RECORD** de la plus grande  
luminosité  
**MEYER**  
**KINO-PLASMAT**



Création  
du  
Dr RUDOLPH

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

NOTICE FRANCO

Étab. **BENÉY Frères**

concessionnaire exclusif pour la  
France et ses Colonies

8, rue de Duras, PARIS (8<sup>e</sup>)

Une nouvelle production "CINÉGRAPHIC"

## LE DIABLE AU CŒUR

avec

**BETTY BALFOUR et JAQUE CATELAIN**  
**CATHERINE FONTENEY — ROGER KARL**  
et **ANDRÉ NOX**



Jaque CATELAIN

Ainsi se trouvent associés aux noms des films principaux produits par Cinégraphic et qui sont : "Le Marchand de Plaisirs", "Résurrection", "La Galerie des Monstres", "L'Inondation", "Fait-Divers", "L'Inhumaine", "Feu Mathias Pascal", "Le Vertige", "Le Diable au Cœur", les noms désormais réputés de ceux qui débutèrent et s'exercèrent dans ces films : Alb. Cavalcanti, Claude Autant-Lara, Jacques Manuel, Philippe Hériat, Jean Letort, Louis le Bertre, Aguetant, Suzanne Vial, L. Plaskoi, Pierre Batchef, Kissa Kouprine, Loïs Moran, noms venus se joindre à ceux des artistes notoires ayant pendant cinq ans apporté à Marcel l'Herbier leur précieuse collaboration : Betty Balfour, Emmy Lynn, Eve Francis, Marcelle Pradot, Jaque-Catelain, Ivan Mosjoukine, André Nox, Roger Karl, Rob. Mallet-Stevens, Fernand Léger, Djo Bourgeois, Soukaïef, Darius Milhaud, etc.

L'anniversaire d'un effort aussi important et aussi français mérite d'être fêté par le succès qui attend, nous n'en doutons pas, "Le Diable au Cœur".



Betty BALFOUR



Catal. et renseignements: S<sup>ie</sup> des Et<sup>es</sup> Krauss, 18 r. de Naples, Paris

# VIERDUN

" Tel que le Poilu l'a vécu "



Reproduction d'une des cinq affiches pour ce grand film de guerre

Pour la France

M. FERNAND

**WEILL**

9, Boulevard des  
Filles-du-Calvaire

Tél. TURBIGO

81-37

81-38

Pour l'étranger

**Himalaya-Film**

17, Rue de Choiseul

Tél. LOUVRE

39-45

Adr. Télégr.

**YMALLAMY**

**Exploitation Mondiale au profit de  
la Caisse de Secours de l'Association  
Nationale des Camarades de Combat**



René Héribel et Gaston Modot  
dans

## La Ville des mille joies

réalisé par Carmine Gallone

Société des films Artistiques " SOFAR "

3, rue d'Anjou, Paris.



Téléphones Elysées 91-26, 91-27

**CHANTAGE...  
CHANTAGE...  
CHANTAGE...  
CHANTAGE...  
CHANTAGE...  
CHANTAGE...**

**(PRODUCTION ARTISTES RÉUNIS)**  
**Exclusivités JEAN DE MERLY, 63, Av. des Champs-Élysées - PARIS**

# YVETTE

Tiré du roman de GUY DE MAUPASSANT



par

**A. CAVALCANTI**

Interprétée par :

CATHERINE HESSLING, ICA DE LENKEFFY, PAULINE CARTON  
WALTER BUTLER, CLIFFORD MAC LAGLEN, THOMY BOURDELLE

Opérateur : J.-E. ROGERS --- Décorateur : Eric AES

Distribué par **Pierre BRAUNBERGER**

53, Rue St-Roch PARIS, Gutenberg 35-88

PRODUCTION

**NÉO-FILM**

Distribué par **Pierre BRAUNBERGER**

53, Rue St-Roch PARIS, Gutenberg 35-88

Impr. AUTOPRESS, 4, rue du Moulin, Puteaux.

le gérant **Jacques de Layr**