

N° 3

1^{re} ANNÉE
21 MAI 2010

12^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

19 au 23 Mai 2010

Cinémanèrese

Gratuit



LA NOUVELLE BABYLONE

1871 : Pendant que la bourgeoisie profite des soldes du grand magasin "La Nouvelle Babylone", les prussiens marchent sur Paris qui s'insurge, c'est la Commune de Paris... sur une musique du jeune Dimitri Chostacovitch

Organe du
“Festival d’Anères”

Cinémanères

Paraît toutes
les Pentecôtes

PREFIGURATION DU **CRI**-CENTRE DE RECHERCHE ET D’INFORMATION DU
CINEMA MUET ET PIANO PARLANT

ALBERT DE NONANCOURT

Directeur-Rédacteur en Chef

www.cinegraphia.eu

cinegraphia@me.com

— **SOMMAIRE** —

	Pages
LES FILMS DU JOUR	51 et 52
NOTES DE VOYAGE EN U.R.S.S. (suite), par <i>Léon Moussinac</i>	53 à 55
<i>Le Film par T. S. F.</i>	55
La Nouvelle Babylone, par <i>Leonid Trauberg</i>	56
ACTUALITES	57 à 64
PRESENTATION DES FILMS DE DEMAIN	65
ANTOINE Père et Fils, par <i>André-Paul Antoine</i>	66
« BABY FACE » par <i>Frank Capra</i>	67 à 69
<i>CE QUE L’ON DIT. CE QUE L’ON FAIT. CE QUI EST</i>	70
BIBLIOTHEQUE & ICONOTHEQUE DU CRI	71

*Cinéma*nères est un montage-mixage (collage, à la manière de...), un respectueux hommage à : *Cinémagazine*, Hebdomadaire illustré (1921 – 1935). Ni tout à fait revue pour cinéphiles avertis (*Cinémagazine* n’est pas *Cinéa*), ni tout à fait ciblé uniquement “grand public”. Hebdomadaire de 1921 à 1929, il accueillera des textes de Maurice Bessy, Jean Dréville, Lucien Wahl, Marcel Carné, Robert Florey, René Jeanne, Lucie Derain.

Revue d’une exceptionnelle qualité rédactionnelle, résolue à donner enfin au cinéma ses lettres de noblesse, *Cinéa* (Hebdomadaire : 1921 – 1923) joue un rôle déterminant dans l’acception du cinéma comme art à part entière. Face au chauvinisme national ambiant, Louis Delluc et ses collaborateurs (Robert Florey, Léon Moussinac, Lucien Wahl, Musidora, Lionel Landry et les “invités” : André Antoine, Charlie Chaplin, Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Colette, Jean Epstein, Charles Dullin, Marcel L’Herbier, etc.) s’attachent à faire connaître les grandes réalisations des cinémas étrangers (américain, allemand, suédois...).

Jean Tédesco puis Pierre Henry tentent de faire survivre l’esprit de la grande époque de *Cinéa* après le départ de son créateur Louis Delluc, qui meurt en 1924. *Cinéa-Ciné pour tous* (Bimensuel : 1923 – 1932) qui demeure l’une des seules revues artistiques de l’époque mais succombe finalement à la concurrence des grands magazines illustrés tels que *Cinémonde* ou *Pour vous*.

LE CINEMA MUET DANS SON JUS : PUR JUS !

Et toujours : le cochon...



LES FILMS DU JOUR

MISS MEND
(Мисс Менд)

film en trois épisodes de Boris Barnet et Fédor Ozep; *Scénario* : Boris Barnet, Fédor Ozep et Vassili Sakhnoski, *d'après le roman de Marietta Chaguiniane (Jim Dollar)*; *Images* : Evgueni Alekseev; *Décors* : Vladimir Egorov; *Production* : Mejrabpromfilm-Rus

Boris Barnet *Le reporter*
Vladimir Fogel *Le photographe*
Natalia Glan *Miss Vivian Mend*
Igor Ilinski *Tom Gopkins*
Sergueï Komarov *Sitché*
Ivan Koval-Samborski *Arthur Storn*
Mikhaïl Jarov

URSS – 1926 – 35 mm – 1/1,33 – N & B – 186 min.

Sortie en Salles (URSS) : 26 octobre 1926
Restauration (sonorisée) : 1977



 *Création musicale avec le soutien de*

sacem 

 SPEDIDAM
les droits de l'intégration

&

Musique originale composée par Aidje TAFIAL, interprétée par Xavier BORNENS (trompette), Olivier PY (saxophones et flûte), Roch HAVET (piano), Jeff PAUTRAT (contrebasse) et Aidje TAFIAL (batterie).

L'ATHLETE [IN]COMPLET
(The Strong Man)

Scenario : Arthur Ripley, *d'après une adaptation de Tim Whelan, Tay Garnett, James Langdon et Hal Conklin [Robert Eddy et Clarence Hennecke]*; *Réalisation* : Frank Capra, *assisté de Clarence Hennecke et/ou J. Frank Holliday*; *Intertitres* : Reed Heustis; *Images* : Elgin Lessley et Glenn Kershner; *Effets de lumières* : Denver Harmon; *Décors* : Lloyd Brierly; *Montage* : Harold Young [et Arthur Ripley]; *Direction de production* : William H. Jenner; *Production* : Harry Langdon Corporation

Harry Langdon *Paul Bergot*
Priscilla Bonner *Mary Brown*
Gertrude Astor *'Gold Tooth' /*
'Lily of Broadway'
William V. Mong *'Holy Joe', le pasteur Brown*
Robert McKim *Mike 'Roy' McDevitt*
Arthur Thalasso *Le Grand Zandow*
Brooks Benedict *un passager du bus*

Titre de tournage : The Yes Man

USA – 1926 – 35 mm. – 1/1,33 – N & B – 7 bob. – 6,882 ft. – 75 min.

Dist.° mondiale : First National Pictures, Inc.
Première à New-York : 5 septembre 1926 (Strand)
Sortie en salles (USA) : 19 septembre 1926
Présentation corporative : 4 mai 1927 (2 130 m.)
Exclu. à Paris (4 s.) : 23 septembre 1927 (Caméo)



 Jacques CAMBRA, piano.

LES FILMS DU JOUR

LA TERRE

Adaptation et scénario : André Antoine, d'après le roman, *La Terre / Les Rougon-Macquart*, d'Émile Zola (1887) ; *Réalisation* : André Antoine, assisté de Georges Denola [et Julien Duvivier] ; *Images* : René Guichard, René Gaveau [Paul Castanet et Léonce-Henri Burel] ; *Production* : S.C.A.G.L. - Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres

Armand Bour	Louis Fouan, "Père Fouan"
René Alexandre	Jean Macquart
Germaine Rouer	Françoise Mouche
Jean Hervé	Louis, "Bateau" (la Belette)
Jeanne Briey	Lise Mouche
Emile Milo	Hyacinthe, "Jésus-Christ"
Berthe Bovy	Olympe, "La Trouille"
Jeanne Grumbach	"La Cognette", la Grande
Max Charlier	"Bécu", le garde-chasse
Maxime Desjardins	Soulas, le vieux berger
René Hiéronimus	Nénesse
Jacques Lerner	Delphin
Armand Numès	M. Charles
[Léon Malavier]	
[Alex Ravet]	

Tournage : 1919, dans la Beauce, près de Chartres

Présentation corporative : 31 août 1921

Sortie salles : 30 septembre 1921

Distribution : Pathé-Consortium-Cinéma

F – 1919/21 – 35mm – N & B teinté – 1/1,33 – 2 060 m. (6 761 ft) [2 300 m.] – 95 min. (19 i./s.)



 Frédéric NOREL (violons) et Sylvain RIFFLET (Clarinettes, saxophone et machines)

CHARLOT MUSICIEN
(The Vagabond)

Scénario et réalisation : Charles Chaplin ; *Images* : Rolland H. Totheroh et William C. Foster, assistés de Rolland Totheroh ; *Production* : Lone Star Corp. / Mutual Film

avec Chaplin (*le violoniste*), Edna Purviance (*l'enfant volée*), Eric Campbell (*le chef des bohémiens*), Leo White (*la bohémienne – le vieux juif*), Lyod Bacon (*l'artiste peintre*).

1916 – USA – 35 mm – 1/1,33 – N & B – 625 m.



Famille GOUFFAULT

LA NOUVELLE BABYLONE
(Новый Вавилон)

Scénario : Grigori Koznitsev et Leonid Trauberg, inspiré des romans de Zola *Au Bonheur des Dames*, *La Débâcle*, *Nana*, et du texte de Karl Marx *La Commune de Paris* ; *Réalisation* : Grigori Koznitsev et Leonid Trauberg, assistés de Sergueï Bartenev et S. Guerassimov ; *Conseiller historique* : A. M. Molok ; *Images* : Andreï N. Moskvine, Evgueni Mikhaïlov ; *Décors* : Evgueni Eneï ; *Montage* : Grigori Koznitsev et Leonid Trauberg ; *Musique* : Dimitri Chostakovitch (*op. 18*) ; *Production* : Sovkino (Leningrad)

Elena Kouzmina	Louise Poirier, la jeune vendeuse
David Goutman	le patron du grand magasin
S. Goussev	Poirier, le vieux cordonnier
Piotr Sobolievski	Jean, le soldat
Sofia Magarill	l'actrice
Sergueï Guerassimov	Loutro, le journaliste
Yanina Jeïmo	Thérèse, la modiste
A. Glouchkova	la blanchisseuse
Andreï Kostritchkine	le commis principal
Anna Zarjinskaïa	la fille de la barricade
Vsevolod Poudovkine	le vendeur
A. Arnold	le député
Evgueni Tcherviakov	le soldat de la Garde Nationale

URSS – 1929 – 35 mm. – 1/1,33 – N & B – 8 actes – 2 200 m. [2 900 m.] – 93 min. (20 i./s.)

1^{ère} projection du film : 11 mars 1929 à Leningrad.

1^{ère} avec musique de Chostakovitch, sous la direction de Ferdinand Krish : 18 mars 1929 à Moscou.

Sortie à New-York (synchronized on disk / 110 min) : 30 novembre 1929 (Cameo) – Dist. ° USA : Amkino.



Musique originale composée par Dimitri CHOSTAKOVITCH, transcrite par Baudine JAM.

Interprétée par le Quator PRIMA VISTA (Elzbieta GLADYS, violon 1, Survier FLORES-LOPES, violon 2, Baudine JAM, alto et Jean-Philippe FEISS, violoncelle) & Béatrice BERNE (clarinette)

MOSCOU – ACTUALITES

Notes de Voyage en U.R.S.S

III. - Rencontre avec Poudovkine. La Société Meshrabpom

Cette fois, j'ai pu joindre Poudovkine, l'auteur de *La Mère*, qui travaille nuit et jour au montage de *La Fin de Saint-Petersbourg*, le film que la Société *Meshrabpom* est chargée de préparer pour le 10^e anniversaire de la Révolution d'Octobre, et qui sera présenté, à la date prévue, en séance solennelle, à l'Opéra de Moscou. Pour la première fois le cinéma recevra ces mêmes honneurs qui furent jusqu'alors réservés à la musique et à l'art théâtral. Symbole riche en vertu, et non raisons commerciales ou publicitaires comme pour la présentation de certains films à l'Opéra, à Paris.

Le nouveau film de Poudovkine se développe avec une ampleur rare, dans un rythme presque musical. Cette richesse de sensibilité qui nous avait frappé dans *La Mère* reparaît ici dans chaque développement d'images et ne nuit jamais à la force de l'expression. L'action utilise divers thèmes humains que le cinéaste résout pour finir en accord pathétique la Révolution triomphante. La Cinématographie soviétique marque ses étapes à coups d'œuvres.

Je n'ai rencontré à la Société *Meshrabpom*, comme partout ailleurs, que des hommes accueillants, dévoués, et d'une admirable franchise. Si tout n'est pas pour le mieux dans la réalisation générale actuelle, du moins s'applique-t-on avec ordre, méthode et volonté à triompher des difficultés et les résultats, déjà, sont d'une haute classe.

Meshrabpom s'appelait encore, hier, *Meshrabpom-Russ*, c'est-à-dire que le Secours Ouvrier International qui représentait la majorité des actionnaires, a racheté jusqu'à la limite de 90 % le total des apports, le groupement *Russ*, autrement dit la Banque d'Etat de l'Industrie et du Commerce n'étant plus représenté que par 10 % des actions dans la Société nouvelle.



Meshrabpom est la seule organisation cinématographique qui, en raison de son origine et de son caractère particulier, coexiste en tant que productrice de films avec le *Sovkino*, dont elle dépend pour le choix des scénarios, pour l'exploitation des films, et pour la fourniture de la pellicule.

Meshrabpom a investi cette année dans ses films 1 million 1/2 de roubles. La Société compte économiser l'an prochain, grâce à la rationalisation socialiste, 30 à 35 % de ce capital. Ses ateliers ayant été récemment la proie d'un incendie, on a dû installer provisoirement tous les services dans un ancien music-hall-restaurant, assez inconfortable et où, par miracle, on arrive tout de même à d'excellents résultats. Que l'on songe seulement qu'un fondu mécanique n'est pas possible techniquement dans ce « studio ». La Société *Meshrabpom* projette, elle aussi, la construction d'une fabrique moderne munie de tous les perfectionnements désirables. Elle produit annuellement, en attendant mieux, 16 à 18 films artistiques ou sociaux de caractère général d'un métrage de 1.800 à 2.000 mètres ; 5 à 6 films de même métrage pour les campagnes ; 3 à 4 films de 1.600 mètres et 5 à 8 films de 300 à 700 mètres intéressant la vulgarisation scientifique, ou documentaires.

Elle emploie onze metteurs en scène dans ses ateliers, parmi lesquels, avec Poudovkine, il faut nommer Protozanoff, Jeliaboujsky, Eggert, Gardine. On a vu en France *Polikouchla* et *Le Maître de Poste*. Il y a eu aussi *Aelita*, *La Noce de l'Ours*, *Son Appel*. J'ai pu voir le Dossier n° 1.596, critique de la bureaucratie, *Moscou en Octobre*, *Le Procès des trois millions*, des documentaires.

Les films de *Meshrabpom* sont distribués par le *Sovkino*. Mais, comme la Société possède deux grandes salles à Moscou et deux autres à Léninegrad, ces écrans, selon convention, passent 90 % de sa production particulière. Au *Koloss*, de Moscou (une salle de 2.000 places), le *Garçon de Restaurant*, de Protozanoff, a tenu l'écran huit semaines.

...Il neige, Moscou a, pour moi, son vrai visage classique. Les autobus foncent dans la Twerskaïa à coups de clacson, les tramways chantent sur leurs rails. En face des bureaux du *Meshrabpom*, le Théâtre de Meyerhold annonce une création étonnante du *Revizor*, de Gogol. Le théâtre continue sa vie avec puissance.

Au coin d'un square, où les gosses « enlainés » traînent déjà leurs patins et leurs luges, un haut-parleur rassemble en pleine rue la foule. Il est trois heures, c'est-à-dire qu'avant d'aller déjeuner, j'ai le temps d'aller faire un tour au cinéma.

(1) Voir le début de ce reportage dans nos précédents numéros.

J'entre. Ce qui me frappe tout d'abord, c'est la conception particulière qui a présidé au plan et à l'organisation de l'établissement. En U. R. S. S. tout ce qui peut développer les caractères de la vie collective est particulièrement recherché : c'est ainsi que l'idée de « club » règne partout. Un cinéma, c'est donc une sorte de club très large où le public peut, non seulement voir des films, mais trouver une salle de consommation, des salles de repos, très confortables et fort bien aménagées, des salles de lecture, avec des livres, des brochures, et des journaux, des salles où l'on joue aux échecs, etc. Les dégagements sont larges. La superficie occupée par ces annexes est beaucoup plus considérable que celle réservée à la salle proprement dite. L'orchestre alterne avec le piano. A l'écran, les programmes ne dépassent jamais 2.000 mètres.

Une atmosphère particulière, un mouvement continu et silencieux. Le film se présente au public non plus comme une denrée vulgaire, à coups de battage publicitaire, mais comme une œuvre, qu'on s'efforce, dans la mesure des moyens présents, de rendre digne de toutes les œuvres venues d'ailleurs, de la Danse, de la Poésie, de la Musique, de la Peinture, de l'Architecture, avec la grâce d'une émotion vivante, originale, qui s'adresse à la fois à l'esprit et au cœur des hommes, de tous les hommes.

IV. - Les groupements cinématographiques

Le soir, je suis invité à « conférencier » par l'A. R. K., lisez « l'Association Cinématographique Révolutionnaire ».

Voici le club, qui est aussi celui de l'« Association des Amis du Cinématographe ».

Un vestiaire où voisinent toutes les variétés de costumes, pardessus, vestes de cuir, peaux de chèvre, fourrures survivantes, où les casquettes sont de tous les modèles, mais où les galoches de caoutchouc portent une marque unique. Une salle déjà grise de fumée où l'on sert du thé et des discours. Proche, une petite salle de projection où 300 à 400 personnes se sont entassées pour m'entendre parler sur le cinéma d'Occident... Un accueil russe : un *accueil*.

Tandis que je parle, et pendant qu'un camarade dévoué – combien dévoué ! – traduit, de petits papiers pliés en quatre, ou en six, voyagent dans la salle, vont de l'un à l'autre, gagnent peu à peu le « presidium » et me sont remis : autant de questions auxquelles une heure durant, j'essaierai de répondre : « Qu'est-ce que le cinéma d'avant-garde en France ? »... « Que pensez-vous de Mosjoukine ? »...

« Que fait René Clair ? »... « Qu'appellez-vous un ciné-roman ? »... « Que va faire Jean Epstein ? »... « Parlez-nous du cinéma d'enseignement. »... « Que faut-il comprendre par cinéma pur selon Germaine Dulac ? »... « Expliquez-nous le triple écran d'Abel Gance. »... « Quel avenir estimez-vous possible pour la couleur au Cinéma ? »... « Que font le Vieux-Colombier et les Ursulines ? »... « Qu'est-ce que la censure ? »... « Informez-nous sur la critique »... etc., etc. Un hurrah final. L'obscurité ; l'écran s'illumine, et par une attention heureuse, est projeté le dernier film français importé alors en U. R. S. S. et inconnu encore du public : *Visages d'Enfants*, de Jacques Feyder. On applaudit beaucoup.

Dans la salle voisine les conversations et les discussions se prolongent. A mon tour, je me renseigne.

L'Association Cinématographique Révolutionnaire (A. R. K.) a été fondée en 1925. Elle groupe les professionnels de la cinématographie soviétique : metteurs en scène, interprètes, critiques, scénaristes, opérateurs, musiciens, etc... Un peu à la façon du Ciné-Club de France, mais elle ne connaît pas les mêmes difficultés pratiques... Elle bénéficie, en effet, avec la Société des Amis du Cinématographe (plus de 300.000 adhérents en U.R.S.S.) de l'aide de l'Etat soviétique. Elle publie une revue mensuelle où s'affrontent toutes les théories, où s'amorcent les discussions, où s'évertue la critique : *Le Kino-Front*. Dans deux ans elle aura ses locaux dans un grand club d'installation moderne, spécialement construit, avec bibliothèque, salles de réunion, salles de travail, salle de démonstration, restaurant, etc... Elle partagera cette organisation avec les autres groupements qui s'efforcent d'aider à l'éducation du public en matière cinématographique, au développement des installations dans les campagnes et dans les clubs, et aux progrès du cinéma en tant que moyen d'expression original.

Il faut savoir, en effet, que c'est dans la salle de l'A. R. K. et de l'O. D. S. K. que sont présentés chaque semaine, aux membres de ces associations et à la presse, les nouveaux films soviétiques ou étrangers que le *Sovkino* a l'intention de mettre en exploitation. C'est après cette présentation que la critique publie ses comptes rendus (il faut se souvenir qu'il n'y a pas de publicité en U. R. S. S., que la publicité n'y a pas de raison d'être). Les deux associations sont, en outre, invitées, avec les autres organisations politiques ou syndicales (soviets, coopératives, etc.) représentant l'opinion des masses ouvrières et paysannes, à fournir leurs observations sur tous les films lors de la présentation hebdomadaire, à la fabrique, des films nouveaux du *Sovkino* : des délégués sont régulièrement désignés.

L'A. R. K. et l'O. D. S. K. ont également un club à Léninegrad et jouent, à l'égard de la filiale du *Sovkino* dans cette ville, le même rôle qu'à Moscou...

Autre soir. Je parle à l'Académie d'Etat des Sciences de l'Art. Même simplicité, même accueil, même attention, mêmes petits papiers questionnaires... Une salle d'études de la Maison des Savants. Au pays de la Révolution, le cinéma trouve partout sa place et toute sa place... L'ordre des recherches varie seulement selon les préoccupations et le programme des groupes. Une section spéciale de l'Académie s'applique à révéler les lois et les règles d'un mode d'expression, à en pénétrer la philosophie, à en découvrir les méthodes utiles, à en fixer les prolongements scientifiques.

Dans un lointain quartier de neige je suis allé « visionner » quelques films caractéristiques de la Section « Kultur-Film » du *Sovkino*, installée – symbole du hasard – dans une de ces anciennes maisons de plaisirs, que les Soviétiques ne tolèrent point. J'ai vu des films de Dziga-Vertoff; et de ce groupe du Kino-Glass (Cinéma-Eil) qui est considéré comme l'extrême gauche du cinématographe. Il ne s'agit pas de cinéma pur, de cinéma abstrait, de cinéma absolu, mais de cinéma tout court. Tout le reste est expérience de laboratoire et destiné exclusivement aux techniciens.

Un an après la Mort de Lénine et *Le sixième du Globe* sont deux films entièrement construits avec des fragments d'actualités et de documentaires, par Vertoff. Leur unité est étonnante et ce qui frappe aussi dans ces bandes de kino-pravda, c'est la qualité et la rigueur du montage. Il n'est pas question dans le cadre de ces impressions rapides d'ouvrir une discussion sur un tel système. Je constate qu'il produit des œuvres et qu'il a une influence évidente sur la formation artistique d'un grand nombre de jeunes cinéastes russes.

Ainsi, à Moscou, tout est vivant, la cinématographie comme le reste : d'une même vie ardente, passionnée, jeune et puissamment créatrice.

(A suivre)

LEON MOUSSINAC.



LE FILM PAR T. S. F.

On annonce qu'un ingénieur anglais, M. Louis Baird, vient de créer un dispositif permettant la transmission des films par T. S. F.

Les expériences que l'inventeur vient de faire dans une ville d'eau britannique, sont parait-il, absolument concluantes. L'appareil d'émission se compose d'un disque tournant, perforé de plusieurs trous par lesquels filtrent des rayons lumineux. La révolution du disque interrompant périodiquement le passage des rayons que frappe, par intermittence, une plaque de sélénium, disposée en face du disque, y provoque la naissance de trains d'ondes oscillantes. Celles-ci actionnent, à la réception, un appareil rotatif synchrone du premier et muni de lampes électriques qui sont disposées entre elles de manière à correspondre aux ouvertures pratiquées dans le disque d'émission. L'influence des ondes fait s'allumer et s'éteindre successivement toutes les lampes, engendrant ainsi un courant alternatif, qui est utilisé, à son tour, pour mettre en œuvre une lanterne de projections.

L'information parait sérieuse, cependant nous la reproduisons sous toutes réserves, en souhaitant vivement à l'inventeur anglais la réussite que mérite son ingéniosité susceptible d'amener une véritable révolution dans l'exploitation du film cinématographique.

Avec le procédé Baird, tout danger serait écarté, une seule copie du film serait nécessaire pour tous les établissements ayant un poste récepteur. Attendons les détails complémentaires.

R. C.

Comment est née *La Nouvelle Babylone*

par Léonid Trauberg

1. Le scénario de *La Nouvelle Babylone* a été écrit avant notre voyage à Paris, en février 1928. Il serait si simple de dire combien nous a inspirés notre séjour à Paris pour la réalisation. Je crains qu'en fait cela ne se soit pas passé ainsi. Comprendre le caractère de la ville, l'âme de ses habitants, respirer le parfum de ces lieux-là, belles paroles; c'est impossible en trois semaines. Paris que nous avions connu par les livres que nous avions aimés, nous a fait une impression étonnante (contrairement à Berlin). Mais, je le répète, ce n'était qu'une variante habituelle du thème de « Lucien de Rubempré à Lutèce ». Cependant, je suis convaincu qu'il existe quelque chose dont on ne peut rendre compte. Le séjour dans la ville où ont travaillé Balzac et Louise Michel, Lénine et Marx, nous a consolidés intérieurement et nous a aidés à comprendre nos responsabilités, à savoir la création du film comme processus ininterrompu du mécontentement de soi, d'une aspiration vers le meilleur. Le film a été réalisé dans un grand tournant de création et en fait, nous n'en sommes pas venus à bout (c'est ce qui s'est passé pour Eisenstein avec *Octobre*). *La Nouvelle Babylone* nous a beaucoup appris et je pense que l'influence de Paris compte énormément dans ce sentiment de légèreté que nous avions, cette attitude joyeuse envers tout, ce respect pour l'essentiel. Nous aimions les calmes habitants de Belleville, de Ménilmontant qui, comme ceux de Montmartre, ont constitué le cœur de la Commune,

2. Je le répète, le tournage ne s'est pas effectué aisément. Non seulement au niveau de la création du sens, mais aussi le temps à Odessa n'a pas été très favorable. Il n'y avait pas assez de soleil. Nous avons réussi à prendre les collines de Montmartre du 18 mars 1871 mais pas la scène des barricades. Nous avons été obligés de les construire dans un pavillon et ceci a beaucoup gâché. Le tournage a duré du printemps 1928 (vers le mois de mai) à janvier 1929; un délai donc assez important. Le studio a parfaitement bien travaillé. Les constructeurs, éclairagistes, costumiers se sont montrés admirables; c'est uniquement grâce à eux qu'il nous a été possible, même de façon imparfaite, de recréer le Paris de 1871 dans le Leningrad de 1928.

3. Il est difficile de dire brièvement comment est née l'idée du film. Le projet est dû à P. Bliakin, un homme extraordinaire. Le sujet nous a tout de suite plu; nous nous sommes mis à lire Vallés, Arnaud, Lissagaray et Zola. Le thème de la révolution, son histoire, prédominaient dans notre cinéma; nous avons réalisé avant *Babylone* un film sur les Décabristes, *S.V.D.* En ce qui concerne le style, le scénario a beaucoup utilisé l'épopée de Zola (*Au Bonheur des Dames*, *La Dèche*, *L'Argent*). C'est par la suite que nous avons

commencé à douter du style et rectifié le scénario original.

4. Bien entendu, la célèbre déclaration de Marx a été pour nous d'une importance décisive, non seulement au niveau des idées mais aussi sur le plan stylistique. Il y avait tout simplement une illustration de l'appel « Les bourgeois de Versailles qui applaudissent la chute des barricades ». Hélas, nous ne sommes pas parvenus à rendre le principal des documents de Marx comprenant le sens profond de la Commune,

5. À vrai dire, le spectateur soviétique a très mal apprécié notre film. Nous en sommes en partie responsables. Nous avons fait au dernier moment des expériences de montage; l'action est devenue embrouillée, secondaire. Le spectateur pouvait difficilement suivre la fable. La faute en incombe partiellement aux autres réalisateurs, trop traditionnels, qui ont habitué le spectateur à une perception théâtrale. Maintenant le film serait reçu autrement (du reste, je n'en suis pas convaincu). Le grand succès de la *Trilogie de Maxime* nous a malheureusement écartés du principe de *La Nouvelle Babylone*, mais il n'a pas été abandonné pour autant; la *Trilogie* découlait de *Babylone*.

6. J'ajouterai, à titre personnel, que les réalisateurs soviétiques des années 23-29 ont appris beaucoup des grands maîtres du cinéma (Griffith, King Vidor, Murnau, Chaplin), mais plus encore, ils se sont influencés réciproquement. Poudovkine nous a expliqué combien notre *Manteau* lui a été utile, même si *La Mère* lui ressemble peu. Nous-mêmes avons subi l'influence du film *La Fin de Saint-Petersbourg*. L'œuvre est assurément plus puissante que *La Nouvelle Babylone*, mais c'était plus facile pour Poudovkine, car il puisait dans Tolstoï, Blok, Gorki, Nous avons travaillé sur un matériau étranger, français, ce furent les premiers essais du genre.

Léonid TRAUBERG





LA NOUVELLE BABYLONE





LA TERRE





ANTOINE

Un grand homme de théâtre. Vingt-cinq ans de littérature et de réalisme dramatique, Menus-Plaisirs, Théâtre-Antoine, Odéon. On saura beaucoup mieux un jour sa vraie importance dans le mouvement du théâtre. L'auteur, le décor, l'acteur ont été fortement nettoyés par lui.

Après *Psyché*, il a dû aller chez les Turcs. La guerre l'a mené au cinéma. Son premier film est peut-être le meilleur film français : *Les frères corses*. Antoine y a mis sa verve débordante et son sens aigu des tons. Et un désordre d'art là-dessus, c'est une joie.

Louis DELLUC, « Petit guide pour les amateurs de cinéma », *Paris-midi*, 10 août 1918

Paris qui Chante

LA CINÉMATOMAGITE

Chanson interprétée par DARIUS M...

Paroles de
BRIOLLET ET LELIÈVREMusique de
V. SCOTTO

Allegretto.

PIANO *ff*

Dans le temps j'étais employé

Dans la cinématographie. Mais j'y ai bien vite attrapé Un drôle de mala-

dié. A force de voir trop de... Les vues que l'on donne en se-

ancee. J'ai pu pas m'empêcher d'remuer. J'ai tout l'temps quelque chose qui



J sens des vibrations...

Paris *en* Chante

dan . se

REFRAIN

J'ai d'la ci ci ci ci D'la cinématoma . gi . te, D'la tête au croupion, J'sens des vibra .

tions, J'ai d'la ci ci ci ci D'la cinématoma . gi . te, Quand je m'balad dans la ru . e, Qu'un mollet s'montre à ma vu . e

Ne pouvant me mettre au r'pos, Ma cann'se dress' de bas en haut p' finir.

ad lib.

I
 Dans le temps j'étais employé
 Dans la cinématographie,
 Mais j'ai bientôt attrapé
 Un drôl de maladie.
 A force de voir trépidier
 Les vu's que l'on donne en séance,
 J'veux pas m'empêcher d'remuer,
 J'ai tout l'temps quelque chos' qui danse !

REFRAIN

J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 D'la tête au croupion,
 J'sens des vibrations.
 J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 Quand je m'balad' dans la rue,
 Qu'un mollet s'montre à ma vue,
 Ne pouvant me mettre au r'pos,
 Ma cann'se dress' de bas en haut,

II

L'autre soir, me trouvant au bal,
 Je dansais avec la comtesse,
 Une femm' qui n'est pas mai
 Et qu'a beaucoup d'noblesse.
 Soudain ell'cr' : Monsieur Taupin,
 Vous me pincez plus bas qu'le tail et
 J'ai r'ponis, serrant les mains :
 Ce sont les nerfs qui me travaillent.

REFRAIN

J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 D'la tête au croupion,
 J'sens des vibrations.
 J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 Quand je danse avec un'femme,
 Et que ses rondiers m'enflamment,
 Je suis comme Caruso :
 Faut que j'chatouill' quelque chos' de gros.

III
 M'étant marié dernièrement,
 Chez moi je reçois ma bell'mère
 Ell' s'amène en m'engueulant,
 Alors je m'exaspère ;
 Aussitôt une cris' me prend :
 J'la r'tourn', j'y envoie un coup d'botte
 Puis je dis très galamment :
 Ça n'est pas d'ma fa' t', ma cocotte.

REFRAIN

J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 D'la tête au croupion
 J'sens des vibrations.
 J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 Chaque fois que j'vois un' bell'mère,
 Je bondis comme un' panthère,
 Mes pieds m'ennent et, par hasard,
 J'suis forcé d'y en mettre un quéqu' part.

IV

Mais c'est près des femmes surtout
 Que je ressens cet'maladie.
 Ainsi, l'aut' soir, rue Taitbout
 J'en vois un' très jolite ;
 J'avais tellement d'emotion
 En ram'nant chez ell' la poulette
 Qu'j'étais s'cousé par la passion
 Avant d'entrer dans sa chambrette.

REFRAIN

J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 D'la tête au croupion,
 J'sens des vibrations ;
 J'ai d'la ci ci ci ci,
 D'la cinématogite,
 Au lieu d'montre 'cun' main sûre
 L'pass' partout dans la serrure,
 Ma clef remuait tellement
 Que j'n'ai jamais pu rentrer d'dans.





SIÈGE SOCIAL
57, RUE ST ROCH
PARIS



TÉLÉPHONE: Central 30-87
Central 86-45
TÉLÉGR. — OBJECTIF — PARIS

Société des Etablissements Gaumont

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL: 4.000.000 DE FRANCS

PARIS, le 10 Février 1920.

Monsieur Louis DUCOS du HAURON
LE TEMPLE-SUR-LOT
Canton de Ste LIVRADE
(Lot-et-Garonne)

Monsieur,

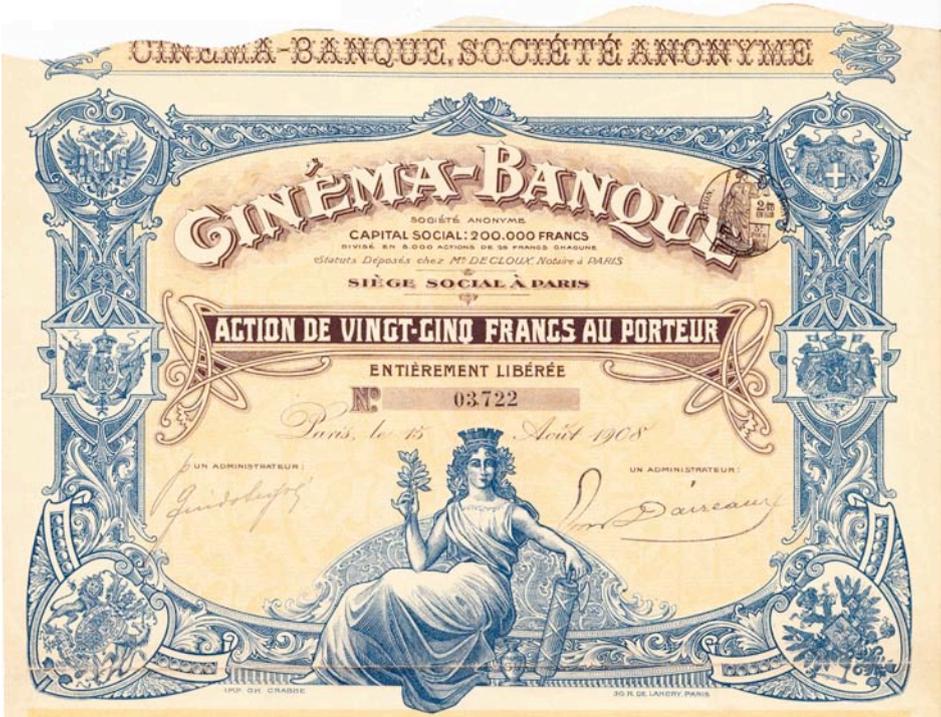
Je viens d'apprendre votre adresse et en même temps combien peu vous ont été favorables les hasards de la vie, alors que tout le monde cependant commence à reconnaître tout l'intérêt scientifique que présentaient vos études et notamment les principes que vous aviez si magistralement établis de la photographie des couleurs par la sélection trichrome.

Précisément notre Maison s'applique en ce moment à les étendre à la cinématographie et, bien que nous n'en soyons encore qu'à la période des mises de fonds, qui grossissent de plus en plus sans que nous apercevions encore le moment où commenceront les récupérations, je voudrais vous associer à nos espoirs et vous adresser, comme un modeste hommage au précurseur qui nous a indiqué la voie à suivre, la somme de CINQ CENTS FRANCS.

Comme je ne suis pas certain que l'adresse de la présente soit absolument exacte et que je voudrais que cette somme vous parvint sûrement et en mains propres, je vous demande de vouloir bien me faire savoir de quelle manière et à quelle adresse je pourrai vous la faire tenir.

Veillez agréer, Cher Monsieur, avec l'expression de notre admiration pour votre prescience, que je considère comme un devoir de faire reconnaître, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

SOCIÉTÉ DES ETAB^{TS} GAUMONT
L'Administrateur Directeur



CINE-SCRIPHO-PHILIA



PRESENTATION DES FILMS DE DEMAIN

MISS MEND
(Мисс Менд)
(1926)

film en trois épisodes de Fédor Ozep & Boris Barnet, avec Natalya Glan, Igor Ilyinsky, Vladimir Fogel, Boris Barnet – 1926 / Union des Républiques Socialistes Soviétiques

Episode 2 : Vivian Mend est sauvée de justesse par Tom Gopkins et ses amis, les reporters. Mais John a été enlevé pendant ce temps. Tom Gopkins le recherche, et, s'introduisant dans la maison d'Arthur Storn, il découvre que ce dernier est devenu l'associé des bandits.

(à suivre)



LA DERNIERE GRIMACE
(Klovnen)
(1926)

de Anders Wilhelm Sandberg, avec Gösta Ekman, Karina Bell, Maurice de Féraudy – 1926 / Danemark

Joe Higgins est clown dans un modeste cirque ambulante qui sillonne les routes du nord de la France. Il épouse Daisy, écuyère de la troupe et fille du directeur du cirque. Un jour, Joe est engagé par un grand music-hall parisien et quitte le cirque. Dès lors, il ne pense plus qu'à sa carrière et commence à délaisser Daisy...

LA DUCHESSE DES FOLIES-BERGERE
(Die Königin vom Moulin Rouge)
(1926)

de Robert Wiene, avec Mady Christians, André Roanne, Livio Pavanelli – 1926 / Autriche

Montmartre — celui où l'on s'amuse évidemment — à qui il ne manque rien pour plaire. Comme la cour d'Yllirie, Montmartre a ses fêtes que ne dédaigne pas le jeune prince Sergius. Son attitude nous prouve même éloquemment qu'il les préfère et qu'il se soucie peu d'aller recueillir en son lointain royaume la succession de son auguste père.



LE GOLEM
(Der Golem, wie er in die Welt kam)
(1920)

de Paul Wegener & Carl Boese, avec Paul Wegener, Albert Steinrück, Lyda Salmonova – 1920 / Allemagne

Dans le Prague du XVI^e siècle, le rabbin Loew, à la fois philosophe et magicien, qui a vu dans les étoiles l'annonce d'un grand danger pour les Juifs, fabrique une statue d'argile dans laquelle il place le précieux "mot de vie", le tétragramme sacré du nom de Dieu. Il donne alors vie à une colossale statue de glaise, le Golem. Le Golem a une force prodigieuse mais ne doit s'en servir que pour une mission pacifique. Peu de temps après, l'empereur Rodolphe II publie un décret interdisant aux Juifs l'accès de la ville...

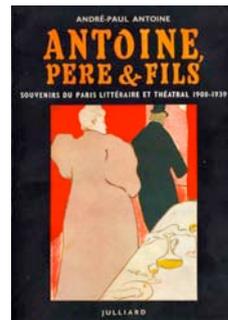
ANTOINE père & fils

par André-Paul Antoine

De 1915 à 1922, Antoine a tourné neuf films, *Les frères corses*, d'après Alexandre Dumas, *Le Coupable*, d'après le roman de Coppée, *Les Travailleurs de la mer* d'après Hugo, *Israël* en Italie, d'après la pièce de Bernstein, *La Terre* de Zola, *Mademoiselle de la Seiglière*, *L'Arlésienne*, 93 que Capellani, appelé en Amérique, n'avait pu achever, et *L'Hirondelle et la Mésange*, une histoire de Gustave Grillet qui n'a pu être projetée, le film n'ayant pas été achevé.

Dans tous ces films, contrairement aux sacro-saints principes du cinéma d'alors, Antoine avait abandonné presque complètement le studio, libérant la caméra des servitudes du carton-pâte pour la transporter dans la nature, comme le font aujourd'hui les jeunes metteurs en scène italiens et français. Par un paradoxe assez curieux, cet homme de théâtre proclamait que le cinéma n'avait rien à voir avec l'art scénique. Il avait inclus dans *Les frères corses*, la Corse. Dans *Le Coupable* tous les aspects pittoresques et peu connus de Paris en d'admirables images ; dans *Les Travailleurs de la mer*, l'Océan et la Bretagne ; dans *La Terre*, les paysages et la vie des paysans de la Beauce dans *L'Arlésienne*, la Camargue et la Provence ; dans *L'Hirondelle et la Mésange*, les mornes perspectives et les miroitements d'eau des canaux du Nord. Ses films, qui combattaient l'esthétisme des Delluc et des L'Herbier, et qui s'opposaient au romantisme délirant d'Abel Gance, remportaient un grand succès de public mais soulevaient alors les ricanements des gens du métier. Dans *L'Hirondelle et la Mésange*, Antoine avait inclus des gros plans de visages tenant tout l'écran, comme on en voit actuellement à la télévision, qui avaient fait pousser des cris d'épouvante à Charles Pathé et horrifié son directeur artistique, Zecca. Dans certains de ses films, il avait utilisé de simples particuliers : paysans dans *La Terre*, marins ou pénichiers dans *Les Travailleurs de la mer* et *L'Hirondelle et la Mésange*, comme devaient le faire plus tard les jeunes réalisateurs italiens et chez nous ceux de la Nouvelle Vague. Il serait curieux de revoir les films de ce pionnier du cinéma actuel, dont les enseignements furent combattus à l'époque avec acharnement par ceux-la même qui les ont aujourd'hui adoptés. Tous ces films avaient été réalisés par Antoine pour le compte d'une société de production, la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres, que dirigeaient Pierre Decourcelle et Eugene Gugenheim et qui était une sorte de filiale de la Maison Pathé. Cette firme groupait autour d'Antoine un certain nombre de metteurs

en scène, dont beaucoup étaient des hommes qu'il avait formés et dont quelques-uns ont laissé un nom honorable dans l'histoire du film français Jean Kemm, Monca, Capellani, Desfontaines, Denola, Leon Mathot. Il y avait aussi dans cette maison un jeune assistant qui avait débuté avec Antoine à l'Odéon, et qui n'allait pas tarder à se faire un grand nom dans le film parlant : Julien Duvivier. Devenu critique dramatique de *L'information* en 1920, collaborant en même temps au *Journal*, au *Monde illustré*, à *Aux Ecoutes*, à la *Revue Hebdomadaire*, Antoine dut renoncer en 1922 à son activité cinématographique. Son passage dans le monde du cinéma avait soulevé des polémiques passionnées, dont la plus fameuse fut provoquée par un pamphlet de René Benjamin intitulé Antoine déchaîné, que l'auteur de *Gaspard* avait composé après avoir suivi personnellement les prises de vues de *L'Arlésienne*. Benjamin avait malicieusement rapporté dans son livre, qui fit scandale, les opinions d'Antoine sur le cinéma et sur sa faune d'alors. Elles n'étaient pas précisément tendres, mais elles apparaissent aujourd'hui singulièrement lucides, et même prophétiques. La bataille recommença quand Marcel Pagnol, vigoureusement soutenu par Antoine, donna ses premiers films. Tous les spécialistes du septième art proclamèrent unanimement que *Marius*, *Fanny*, *Regain* n'étaient pas du cinéma. Les films de Pagnol qui révélaient à l'écran Raimu, Fernandel et tant d'autres acteurs devenus célèbres, n'en connurent pas moins un succès mondial et firent la gloire de leur auteur, tandis que ses détracteurs d'alors apparaissent aujourd'hui irrémédiablement démodés. Pagnol finit par faire entrer le cinéma à l'Académie française. Personne ne se souvient plus des films de ses adversaires. Il est rare que les petites chapelles deviennent des cathédrales.



« Baby Face »

par Frank CAPRA

Aucun être humain ne peut oublier l'exaltation que lui procure sa « première » œuvre : pour un écrivain, son premier roman ; pour un capitaine, le commandement de son premier navire ; pour un Watusi, son premier lion ; pour un metteur en scène, son premier film.

Cela faisait des semaines que j'étais sur le dos de mes scénaristes, exigeant, infatigable, leur demandant de travailler la nuit, le dimanche, de changer ceci, de réécrire cela. Des gags, des gags, il me fallait des gags à faire crouler la baraque. « Hé ! rital, du calme, la bagarre, ne fait que commencer », m'avertit Arthur Ripley en riant.

La veille du tournage, ma femme me lut quelques pages de *Science et Santé* pour aider à faire disparaître mon trac. Mais, ce soir-là, j'allai m'agenouiller au fond de la cathédrale du Sacré-Cœur pour rappeler au Tout-Puissant qu'il y avait, une autre de ses créatures qui avait besoin de Son aide, et cela en dépit du fait qu'à l'époque je n'étais pas pratiquant.

Le lendemain matin, lorsque je me rendis sur le plateau pour répéter la première scène, ce n'était plus « hé ! Frank ! », ou « p'tit gars », ou « rital ». C'était « monsieur Capra » ici, « monsieur Capra » là. J'étais revêtu de l'autorité que donne le pouvoir : j'étais un metteur en scène de cinéma.

Nous avions échafaudé une chouette « histoire » à la Langdon, avec des enchaînements comiques formidables et des gags faits sur mesure pour qu'il puisse exploiter à fond son don unique pour la pantomime. Dans les limites de son personnage – l'homme-enfant qui a Dieu pour seul allié – son art tenait du génie. En tant que metteur en scène, je devais faire face à deux problèmes délicats : d'abord, je devais empêcher Langdon d'outrepasser les limites étroites de son personnage ; ensuite, je devais le dissuader de tourner des scènes qui n'étaient pas dans le ton, devant tout le monde, sur le plateau, sans blesser son orgueil de plus en plus démesuré.

Il prit l'habitude de prendre les gagmen à témoin pour essayer de me mettre en minorité. Je fus surpris de constater que Ripley, mon fidèle collaborateur, commençait à lui donner raison de plus en plus souvent. C'est ainsi que tantôt, Langdon et moi, nous nous donnions des claques dans le dos tellement nous étions satisfaits de nos scènes, tantôt je devais subir sa mauvaise humeur pour avoir refusé de céder à ses caprices. Mais nous terminâmes le film sans avoir été trop infidèles au personnage... et il remporta un franc succès. Mais, ce qui fut plus important – et fatal – pour Langdon, les critiques new-yorkais lui réservèrent un accueil plus qu'enthousiaste. Et, pour couronner le tout, le Film Critics Poll sélectionna *The Strong Man* comme étant l'un des « dix meilleurs films » de l'année 1926.

Le virus de la fatuité – alias la « grosse tête » – s'empara de Langdon et ne le quitta plus. La vie qu'il avait vécue jusque-là ne l'avait pas immunisé contre un tel mal. Il accordait des interviews dans lesquelles il laissait entendre qu'il était le véritable responsable du scénario, des gags et de la mise en scène. Heureusement, nous avions déjà commencé le tournage du long-métrage suivant, *Long Pants*, lorsque l'avalanche des extraits de presse s'abattit sur sa loge, transformant sa fatuité en un cas de langdonite aiguë.

Le bon temps des claques dans le dos était bien révolu.

« Du pathétique, me criait-il alors que nous tournions *Long Pants*, je veux du pathétique !

– Harry, c'est dans le comique que se trouve le pathétique, chez toi. Si tu essaies délibérément de faire du pathétique, ce sera ridicule, crois-moi.

– Je crois les journalistes de New York. Tu t'y connais plus qu'eux, peut-être ? »

Ils s'étaient abattus sur lui comme une nuée de sauterelles venant des quatre coins du pays, et même d'Europe, tous ces grands noms du journalisme, ces reporters, ces critiques, ces sœurs-larmes-à-l'œil, ces photographes. Ils paraient dans sa loge, l'interviewaient à l'heure du déjeuner, du dîner, couvrant le sol de lampes de flash grillées et sa personne de flatteries.

Ce fut le dernier plan du film qui mit un terme à notre longue association. Nous avions une ultime prise à faire, un insert : un gros plan de la main de Harry s'emparant subrepticement d'un livre, intitulé *Amours célèbres*, sur un rayon de bibliothèque. J'attendais avec l'équipe que Langdon veuille bien se présenter sur le plateau. J'avais envoyé quelqu'un le chercher à plusieurs reprises. Finalement, Harry arriva, habillé d'une robe de chambre de couleur criarde et d'un foulard encore plus criard, suivi d'une cour, nouvellement acquise, de sangsues.

« Pourquoi m'envoies-tu chercher toutes les trois minutes, nom d'un chien ? Tu ne sais donc pas qu'en ce qui me concerne le film est terminé ? »

Il était aussi arrogant que s'il avait parlé à son l'arbin.

« Désolé, Harry. J'ai besoin d'un gros plan de ta main en train d'attraper ça... »

– Un gros plan ? T'as donc rien appris, ma parole ! Les metteurs en scène ne se servent pas des vedettes pour faire des gros plans de leurs mains. Ils utilisent des doublures.

– Harry, personne n'a des mains comme...

– Oh, merde ! Tu viens d'interrompre mon interview avec deux des plus célèbres critiques de New York... Tout ça pour un petit insert minable ! »

Il tourna les talons, suivi par la foule de ses courtisans. Avant d'être hors de portée de voix, il dit d'une voix forte à l'adresse de sa suite béate d'admiration : « Vous avez vu ça ? Mais qu'est-ce qu'il ne faut pas entendre, sans blague ! Voilà ce qu'on gagne à vouloir faire un metteur en scène d'un petit gagman de second ordre. »

Je congédiai l'équipe et serrai les mains en silence. Ils comprenaient. C'étaient des petites crises comme celle-là qui leur donnaient l'envie de laisser tomber des projecteurs sur les « grosses têtes ». La lune de miel était terminée. Mais ce n'est guère facile de rompre avec un homme qu'on sait avoir aidé à devenir une vedette.

Mon nom commençait à être connu. Un ou deux autres films avec Harry et d'autres maisons de production entreprendraient de me faire des propositions. Devrais-je, ou *pouvais-je* baisser le queue, devenir le béni-oui-oui de Langdon, lui lécher les bottes pour que mon nom figure en gros dans un ou deux génériques de plus ? Ou devrais-je plutôt retirer mon épingle du jeu dès maintenant, partir la tête haute, tenter ma chance ailleurs ? Peut-être était-il encore possible d'« atteindre » Langdon, ce qui m'éviterait de devoir prendre l'une ou l'autre décision. En fin de compte, qui était-il pour m'inquiéter, ce Langdon ? Au point où elle était arrivée, qui pouvait bien favoriser ou briser ma carrière ?

C'est étrange, pensai-je, comme, dans tous les métiers, il y a des vies touchées par la grâce des rêves et d'autres qui croupissent dans la médiocrité. Et, lorsque la célébrité frappe à sa porte, le rêveur est préparé ; la grâce atténue le choc. Le médiocre, quant à lui, peut être traumatisé par la célébrité. C'était ça. Langdon était traumatisé. C'est certainement du devoir d'un metteur en scène d'aider son comédien à surmonter ce traumatisme. Je me rendis dans la loge de Langdon. Je le trouvai étendu sur un divan en train de regarder fixement le plafond, les mains derrière la tête.

« Salut, Harry ! » Il ne répondit pas et ne m'accorda pas un regard.

« Harry, je suis venu te dire ce que beaucoup d'entre nous veulent te dire depuis quelque temps, à savoir que tu es devenu un petit con prétentieux, insupportable et vaniteux !

Il posa sur moi un regard rapide et absent, puis se replongea dans la contemplation du plafond.

« Le chouette petit gars qu'on connaissait et qu'on aimait est devenu un sale type et un ingrat. Ce qui ne t'empêche pas d'être un des plus grands comédiens de notre temps – aussi grand que Chaplin. Et tu pourrais devenir plus grand encore si tu voulais bien descendre un peu de ton piédestal. Et, à propos, cesse donc d'essayer d'imiter Chaplin. Chaplin écrit ses propres scénarios et se dirige lui-même, c'est vrai. Mais c'est lui qui a créé son propre personnage, et personne d'autre. Il le comprend mieux que quiconque. Mais, toi, tu n'as pas créé ton personnage, et tu ne le comprends pas. Et maintenant que tu te mets à croire à tes propres interviews, tu ne le comprendras jamais. Mais, Harry, tout ce que j'essaie de te dire, en tant qu'ami, c'est que tu n'as pas besoin de jouer, de faire les scénarios et la mise en scène pour être plus grand que Chaplin. Tout ce que tu as besoin de faire, c'est d'accepter l'aide de ceux d'entre nous qui te connaissent, tout comme Lloyd ou Keaton. Une dernière chose, Harry. L'amour ! Les comédiens doivent se faire aimer s'ils veulent provoquer les rires et, en ce moment, la seule personne qui t'aime ici, c'est toi-même. Pense un peu à ce que je viens de te dire, Harry. Pourquoi n'essaies-tu pas un peu de rendre grâce à Dieu pour ton succès, au lieu de te rendre grâce à toi-même ? C'est tout. »

Je sortis. Il n'avait pas proféré une parole. Mais je me sentais soulagé et étrangement satisfait en rentrant chez moi au volant de ma voiture. J'étais encore tout content de moi lorsque je me garai devant notre nouvelle maison sur Odin Street – la maison que j'avais fait construire tout de suite après *The Strong Man*, le « palais » que j'avais promis à maman. Cela faisait six mois qu'Ann et elle vivaient avec nous et que, pour la première fois de leur vie, elles ne travaillaient pas. Et... nous avions une bonne ! Malgré la réprobation de maman. Elle ne comprenait pas pourquoi on payait quelqu'un pour faire un travail qui était le sien.

Je trouvai maman dans la cuisine en train de faire mijoter la sauce bolonaise et d'étaler la pâte des lasagnes avec un rouleau à pâtisserie. Comme je l'avais toujours fait depuis que je savais marcher, j'ouvris la bouche en faisant « ahhh ». Comme une maman hirondelle, elle laissa tomber un morceau de pâte dans ma bouche ouverte.

« Dieu te bénira pour tout ce que tu fais pour nous, Frankie !

– Il ferait mieux de se dépêcher, alors. Je crois qu'il va falloir que je cherche du travail.

– Eh ! fit-elle en haussant les épaules, pour chaque porte qui se ferme il y en a une autre qui s'ouvre ! Ne t'en fais pas. J'ai de l'argent à la banque. »



Ma mère, quel antidote miraculeux contre l'angoisse qui me tenaillait le ventre ! Qu'elle était forte, qu'elle était impavide, qu'elle était vraie ! Je l'étreignis pour absorber un peu de cette force qui semblait issue de la terre elle-même.

« Ann est là, maman ?

– Elle est sortie acheter des bougies de Noël, comme tu as dit. Helen doit bientôt revenir de son magasin. »

Le magasin était une boutique de mode que j'avais achetée à Helen sur Hollywood Boulevard – avec nos derniers deux mille cinq cents dollars – dans l'espoir qu'en ayant quelque chose à faire et des soucis professionnels, cela lui ôterait l'envie de... de...

« Maman, tu aimes bien Helen, n'est-ce pas ?

– Comme ma propre fille.

– Elle n'a pas... recommencé à...

– Non ! Tu es fou ! Elle est heureuse maintenant.

Elle a son magasin. »

J'entendis quelqu'un ouvrir la porte d'entrée. La voix adorable de Helen se fit entendre : « Maman ! C'est moi... Oh ! Frank, mon chéri. Tu es de retour de bonne heure. »

Elle vint se blottir dans mes bras. Je l'embrassai... et fis la grimace. Elle sentait l'alcool.

Maman sortait ses lasagnes du four lorsque retentit le carillon de la porte d'entrée. « Dong ding dong », chantonna maman, imitant le carillon. C'était Bill Jenner, l'administrateur, de la compagnie de Langdon.

« Tiens, Bill. Entre, entre.

– Non, Frank, je n'entre pas. Bon sang, j'aimerais me trouver en Afrique en ce moment !

– Je sais, Bill, je suis vidé.

– Oui, tu es vidé, bon sang ! Voici un chèque représentant le montant de ton salaire jusqu'à ce soir.

– Bill, j'aimerais terminer le montage du film. Sans être payé.

– Désolé, Frank. Le petit bonhomme s'est montré inflexible. Il a dit qu'il ne voulait jamais plus te revoir. Bonsoir... et joyeux Noël, nom de Dieu ! »

Il s'en alla presque en courant.

Langdon réalisa le rêve qu'il caressait depuis longtemps imiter Chaplin. Il réalisa lui-même ses trois films suivants, avec Arthur Ripley comme bras droit. Je ne revis plus jamais Ripley. Quant à Langdon, je le rencontrai une seule fois, des années plus tard, dans des circonstances plus que pitoyables.

Pour ce qui est de *Long Pants*, ses recettes furent encore plus importantes et l'accueil qu'il reçut des critiques encore plus chaleureux que pour *The Strong Man*. Il se trouva même un critique pour écrire :

*La plus grande révélation de l'année 1926
parmi les nouveaux venus à la mise en scène
fut incontestablement Frank Capra... qui nous a donné
The Strong Man et Long Pants...*

Pour Frank Capra, l'année 1927 s'annonce brillante.

L'année 1927 devait être la moins brillante de toute ma vie. Sans travail et le compte en banque à sec, je cherchais un agent qui puisse me représenter, maintenant que je me sentais assez important pour en avoir un. J'avais entendu parler de Demmy Lampson, un prodigieux nouveau venu dans la profession de trafiquant de chair humaine. Dans son bureau, au carrefour du Monde, sur Sunset Boulevard, il me promit la lune si je signais avec lui un contrat de sept ans. Je m'exécutai. Il me dit qu'il irait directement voir Henry Henigson, à la Universal, et qu'en moins de deux il me trouverait un film à mettre en scène. Il m'appela le lendemain. Gonflé à bloc et plein d'espoir, je fonçai à son bureau. Qu'est-ce que j'ai à foutre de Harry Langdon ? me dis-je en chantonnant tout bas.

Avant que j'aie eu le temps de m'asseoir, Lampson me rendit d'un geste sec mon contrat de sept ans.

« Trouvez-vous un autre agent, Frank. Je ne peux rien faire pour vous.

– Quoi ! Qu'est-ce qui s'est passé ?

– Quand je lui ai parlé de vous, Henigson a dit « Capra ? Si c'est un client à vous, je vous conseille de tenir ce sale petit menteur à distance respectueuse de mes studios ou c'est vous qui n'y mettrez plus les pieds. »

– Demmy, c'est ridicule ! Je ne connais ce type ni d'Ève ni d'Adam. Il devait plaisanter.

– Il ne plaisantait pas... et moi non plus. J'aime pas les clients qui ne sont pas réglés.

– Mais qu'est-ce qu'il y a de pas réglé dans cette histoire ?

– Vous. On raconte dans les studios de la First National que vous n'avez pas du tout dirigé Langdon. Harry dit qu'il s'est dirigé lui-même et que vous n'étiez qu'un petit gagman qu'il a fait venir de chez Sennett pour rigoler. Et que, quand vous avez essayé de vous faire passer pour le metteur en scène, il vous a flanqué dehors à coups de pied au cul.

– Mais c'est un mensonge ignoble !

– Écoutez, mensonge ou pas mensonge, je ne peux pas me permettre de perdre mon contact chez Universal. Alors trouvez-vous quelqu'un d'autre, c'est entendu ?

– Demmy, suppliai-je, c'est Langdon qui ment. Aidez-moi à mettre fin à cette rumeur. Ne déchirez pas mon contrat. Si ça se sait, ça me fera un tort considérable.

– Il y a une chose que vous avez l'air d'oublier, mon vieux, c'est que vous travaillez dans le cinéma. »

S'il y eut quelque chose que je ne pus oublier au cours des semaines qui suivirent, ce fut bien cela. La rumeur, se précisa. Cela ne fit pas un pli. Les producteurs étaient trop occupés pour me recevoir ou pour répondre à mes coups de fil. Les autres agents m'éconduisaient. Tout à coup, je n'étais plus personne. En quête d'une oreille compatissante, je passai voir ma femme à son magasin. Le spectacle d'une demi-douzaine d'acteurs minables en chômage en train de se marrer et de se souler la gueule dans l'arrière-boutique m'arrêta net. Je rentrai chez moi, fis mes valises et déménageai au *Hollywood Athletic Club*. Quelques jours plus tard, Helen quitta la maison avec armes et bagages. Elle loua un appartement à Culver City, près d'une piste de patin à roulettes où elle s'était fait de nouveaux amis. Maman et Ann restèrent seules dans notre nouvelle maison. Ann se remit à dessiner des

robes pour gagner de l'argent. Maman puisait dans ses économies pour subvenir aux besoins de la maison. Quant à moi, j'usais mes semelles sur l'asphalte de Hollywood. « Il y a une chose que vous avez l'air d'oublier, mon vieux, c'est que vous travaillez dans le cinéma. »

Et que faisait Harry Langdon ? Eh bien, Harry termina le premier film qu'il avait mis en scène lui-même (j'ai oublié le titre) et ce fut un bide.

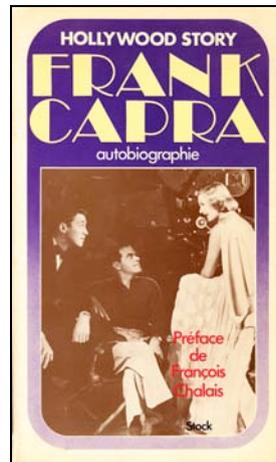
Ses deux longs métrages suivants allèrent de mal en pis. Son contrat était terminé, et Langdon aussi. La First National le laissa tomber comme une vieille guenille. La fusée qui avait jailli dans l'orbite de la célébrité mondiale perdit son gouvernail et retomba plus vite qu'elle n'était montée. Un peu plus tard, il essaya en vain de regagner les faveurs du public en tournant chez Roach quelques films de deux bobines. Il tenta sa chance comme gagman. Puis il toucha le fond de la déchéance en tournant dans des comédies d'une bobine à budget réduit qui servaient de « bouche-trous » dans les cinémas de quartier. « Vous travaillez dans le cinéma, mon vieux... »

C'était pendant qu'il tournait un de ces « bouche-trous » que je le vis pour la première et la dernière fois depuis notre rupture. Je jetai un coup d'œil sur un plateau pour le voir travailler. Le lutin n'était plus. Il avait l'air d'une gargouille. La caméra tournait. Harry montait un escalier à reculons, sur les fesses, en portant une très grosse dame sur ses genoux. Mon cœur se serra. C'était une réplique grotesque de la célèbre scène que nous avions tournée avec Mary Astor dans *The Strong Man*.

« Plus vite, Harry, plus vite ! criait le « metteur en scène » irrévérencieux. C'est pas un long métrage qu'on est en train de faire ! »

Je fuis ce triste spectacle, et pour un peu j'aurais pleuré. On engueulait ce grand, ce très grand artiste, dont l'art était la représentation même d'une très lente pantomime, pour qu'il aille « plus vite » !

Il mourut en 1944 d'une hémorragie cérébrale, dans l'oubli le plus complet. Ce qui donna à son immense talent sa dimension tragique, c'est qu'il ne sut jamais au juste ce qui l'avait porté au faite ni pourquoi le monde l'avait oublié. Une célébrité trop rapide et la vanité démesurée qu'elle ne manqua pas de provoquer chez lui l'amenèrent à refuser l'aide de ceux qui, eux, connaissaient le secret de sa magie : le lutin qui avait Dieu pour seul allié. Si un jour il le comprend enfin, au paradis, nul doute que les anges se marreront à en tomber de leurs nuages.





La Terre

En tout petit comité on présentait *La Terre* à M^{me} Emile Zola, laquelle malgré ses 81 ans supporta sans sourciller les deux heures de projection. Lorsque la projection fut terminée, M^{me} Zola fit mille compliments de la mise en scène, très exacte de M. Antoine, absent de Paris.

Un journaliste américain se fit présenter à M^{me} Zola, et la vénérable dame demanda au publiciste si l'œuvre du maître défunt lui avait plu, ainsi arrangée.

– C'est très bien, répondit le journaliste, mais chez nous...

– Je suis tranquille, répondit M^{me} Zola, chez vous on sait si bien tripatouiller « notre littérature ».

Le journaliste s'est incliné. On ne sait pas encore s'il avait pris cette boutade pour un compliment.

Charlot Compositeur

Pendant qu'il tournait *La Ruée vers l'Or*, Charlie Chaplin a composé deux morceaux : « Avec vous, cher, à Bombay » et « Chantez une chanson ». Il en a écrit également l'orchestration et, tout en jouant lui-même du violon, a dirigé les musiciens [de l'orchestre d'Abe Lyman] chargés de l'exécuter.

Une grande compagnie américaine s'est assurée l'exclusivité de la reproduction phonographique de ces deux romances, exclusivité que Charlot lui a concédée gracieusement.

En retour, la compagnie a offert à Charlie Chaplin un superbe phonographe dont le pavillon est fait d'un métal précieux et dont deux disques, ceux qui rendent les deux chansons composées par le père du *Kid*, sont sertis d'or.

Les deux Max

Dans *Le Chasseur de chez Maxim's*, que Max Linder va réaliser en attendant de pouvoir continuer le tournage de *Barkas*, on verra, dans le principal rôle, le célèbre comédien Max Dearly. Pour la mise en scène, Max Linder sera assisté de MM. Roger Lion et J. Parker Read.

M. de Féraudy au Danemark

Après avoir interpréter *La Petite*, film que réalise en ce moment M. Routier-Fabre au studio de Neuilly, M. Maurice de Féraudy, l'éminent doyen de la Comédie-Française, dont le grand succès cinématographique de *Crainquebille* est encore présent à toutes les mémoires, doit aller tourner un film au Danemark.

Aux Cinéromans

Robert Wiene a continué toute cette quinzaine, dans les vastes studios de la Vita Film, à Vienne, la réalisation de son grand film *La Duchesse des Folies-Bergère* qu'il tourne pour la Société des Cinéromans.

C'est avec une inlassable ardeur que la mise en scène a été poursuivie. Grâce à une minutieuse préparation du travail, les intérieurs de cette production sensationnelle auront été réalisés en moins de six semaines.

Voici du nouveau

Danses à l'Écran

On sait que la Loïe Fuller présentera récemment un film dont l'idée maîtresse avait été pris dans une œuvre, d'ailleurs assez naïve, de la reine de Roumanie. Le scénario de ce film n'était, somme toute, qu'un motif à exhibition de danses exécutées par les élèves de Loïe Fuller. Voilà près de dix ans que cette dernière avait conçu l'idée de faire tourner ses jolies petites danseuses. A la suite des représentations du *Faust*, de Gœthe, que monta notre collaborateur Antoine à l'Odéon, quelqu'un dit à la Loïe Fuller : « Comme ce serait un beau spectacle d'art, si vous faisiez apparaître à l'écran, vos sylphes de *Faust* ! Cela nous reposerait des films policiers. » La guerre survint et empêcha la fameuse danseuse de réaliser plus tôt ce projet, qui, tout de suite, l'avait séduite.



le site de référence sur les ciné-concerts
nous signale

Vendredi 21 mai 2010 à 20h30

Les Larmes du clown (*He who gets slapped*) de Victor Sjöström (1924 / Etats-Unis / 1h25)
avec Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert
> Le Méjan à Arles (13)

Musique : Gaël Mevel (Piano, bandonéon), Jacques Didonato (Clarinette) et Thierry Wasiniak (Batterie)

Dr. Jekyll & Mr. Hyde de John S. Robertson (1920 / Etats-Unis / 1h07) avec John Barrymore
> Espace Lionel Boutrouche à Ingré (45)

Musique : Bruno Régner X'tet
> Rock School Barbey à Bordeaux (33)

Musique : Sleepers

L'Aurore (*Sunrise*) de F.-W. Murnau (1926-27 / Etats-Unis / 1h48) avec G. O'Brien et J. Gaynor
> Cinéma Max Linder à Ribérac (24)

Musique : Christian Pabœuf (hautbois, flûte traversière, vibraphone midi, effets)

Sur la création à Paris d'une École professionnelle de photographie et de cinématographie (*Communication faite à la Séance générale du 22 février 1924*).

Avec l'appui des divers groupements corporatifs intéressés, sous le patronage de notre Société [Française de Photographie] et de nombreuses personnalités scientifiques ou industrielles, et avec la promesse d'une aide efficace du Sous-Secrétariat de l'enseignement technique, une *Société anonyme* s'est constituée, comptant les plus grands noms des industries photographique et cinématographique françaises pour la création et la gestion d'une telle École...

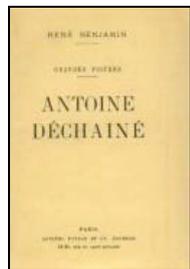
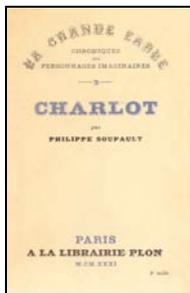
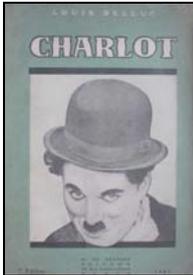
Il est actuellement procédé à l'émission de 9 000 actions de 100 francs chacune pour porter le capital de la Société de 300 000 à 1 200 000 francs...

Le Conseil d'Administration : son Président est M. Louis LUMIERE, et ses Vice-Présidents sont MM. G. BÆSPFLUG et L. GAUMONT...

L'ouverture de l'École est prévue pour octobre 1925. Un *Musée de la Photographie et de la Cinématographie* y sera annexé, pour lequel de nombreux objets ou documents ont été mis déjà à la disposition des Organisateurs.

CLERC L.-P.

"Incunables"



Bibliographie

51 : d'après <http://www.kinoglaz.fr> / d'après *Variety*, sept. 8, 1926 + *Cinémagazine*, n° 19, 13 mai 1927, p. 347 + <http://en.wikipedia.org> ; **52** : d'après Cat. des XXIV^e *Giornate del Cinema Muto*, 2005, p. 64-64 + www.milestonefilms.com / d'après Jean MITRY, *Tout Chaplin* © Éd. Seghers, 1972, p. 132-37 + *Variety*, July 14, 1916 / d'après <http://www.kinoglaz.fr> ; **53-55** : *Cinémagazine*, n° 1, 6 janv. 1928, p. 7-10 ; **55** : *Cinémagazine*, n° 19, 9 mai 1924, p. 244 ; **56** : Leonid TRAUBERG - Mai 1978, *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 217, 1^{er} déc. 1978 (p. 8) ; **66** : André-Paul ANTOINE, *ANTOINE Père & Fils - Souvenirs du Paris littéraire et théâtral 1900-1939* © René Julliard, 1962 [Ext. p. 206-210] ; **67-69** : Frank CAPRA, *HOLLYWOOD STORY, autobiographie (The Name above the Title)*, « Baby Face », p. 91-122, [Ext. p. 106-114] © Stock, Paris, 1976 ; **70** : *Cinémagazine*, n° 26, 18 juillet 1921, p. 29 + n° 43, 23 octobre 1925, p. 171 + n° 39, 25 septembre 1925, p. 528 + n° 35, 27 août 1926, p. 361 + n° 11, 1^{er}-7 avril 1921, p. 29 ; **71** : *B.S.F.P.*, 1924, mars n° 3 p. 69-70 [Ext.].

Iconographie

49 : DR - ZDF/arte ; **51** : DR - *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolchevicks* © La Documentation française, 1996, p. 18 / <http://msp279.photobucket.com> ; **52** : Photoplay Prod.^o - www.milestonefilms.com ; **53** : DR - *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolchevicks* © La Documentation française, 1996, p. 28 ; Seymour Chwast ® 1975 Melodiya © 1977 CBS Inc. ; **56** : <http://sovokino.nnm.ru> ; **57** : DR - ZDF/arte ; **58** : Photoplay Prod.^o - XXIV^e *Giornate del Cinema Muto*, 2005 ; **59** : <http://www.cinemotions.com> ; **60-61** : *Paris qui Chante*, n° 182, 1906, p. 13-14 ; **62** : www.rainfall.com/posters/Movie/1888.htm ; **63** : Coll. part. - *Les Amis de LDH* ; **64** : Coll.^o part. - *Ciné-Scripo-Philia* ; **65** : Danish Film Institut / <http://img10.imageshack.us> - FW Murnau Stiftung ; **68** : <http://sixthingstoconsider.com> ; **72** : Photoplay Prod.^o - <http://home.comcast.net>

Allors
au Cinéma

N° 3

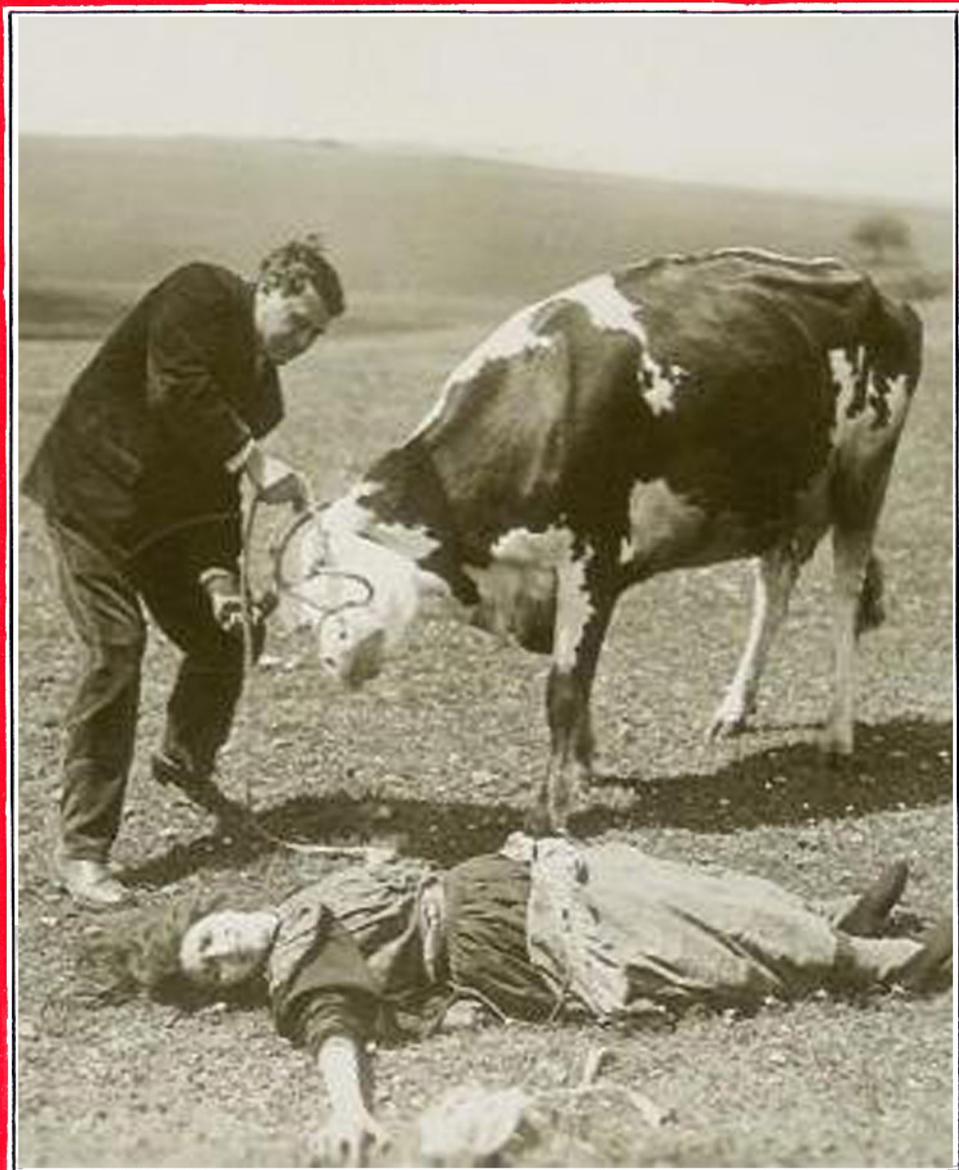
1^{re} ANNÉE
21 MAI 2010

12^e FESTIVAL D'ANÈRES
cinéma muet et piano parlant

19 au 23 Mai 2010

Cinéma magazine

Gratuit



LA TERRE

tourné dans la plaine de la Beauce, près de Chartres,
le film d'André Antoine reste fidèle au roman d'Émile Zola