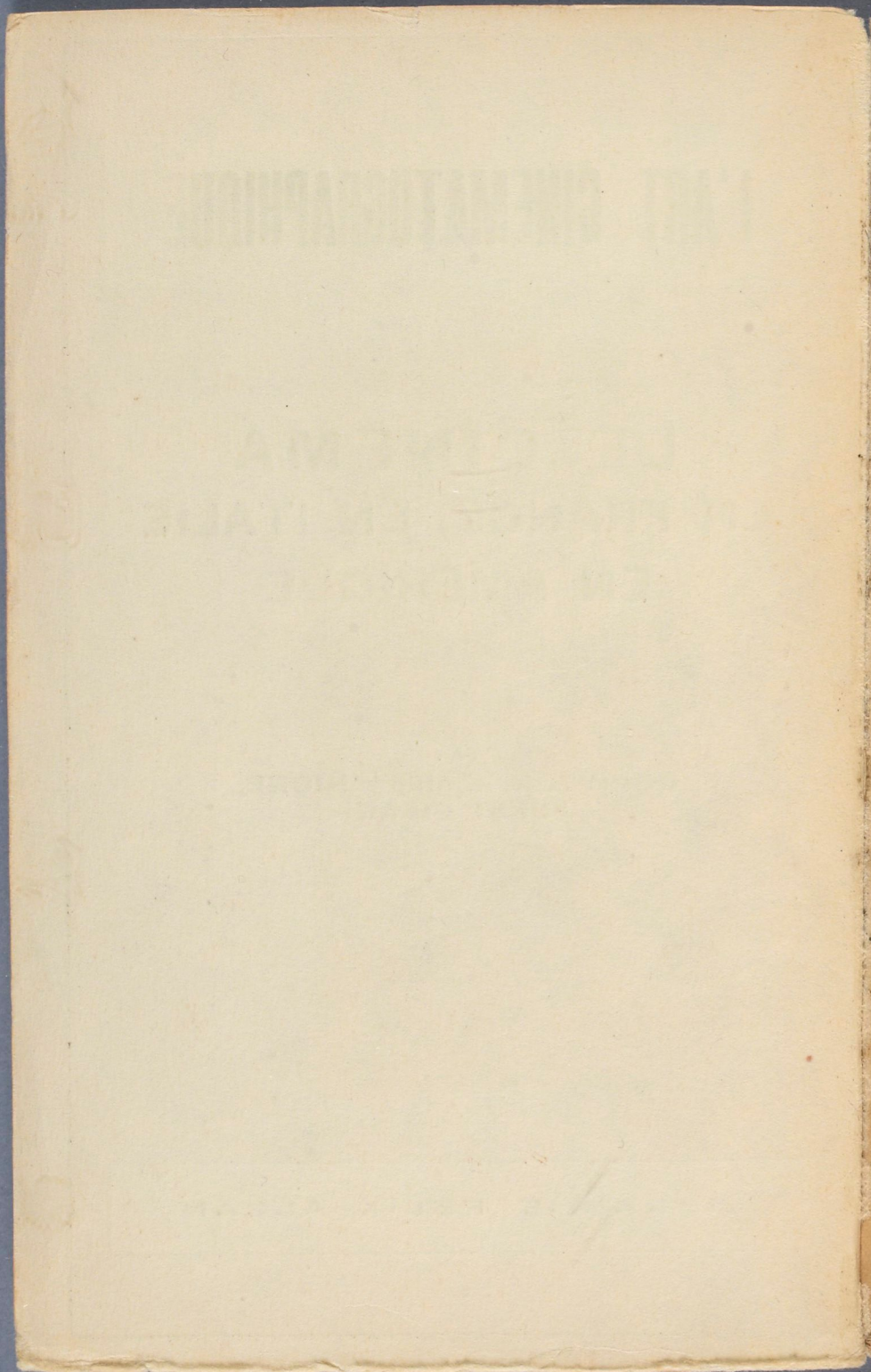


L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

LE CINÉMA EN FRANCE, EN ITALIE EN AMÉRIQUE

**PAR
BOISYVON, Emilio GHIONE,
FERRI PISANI**

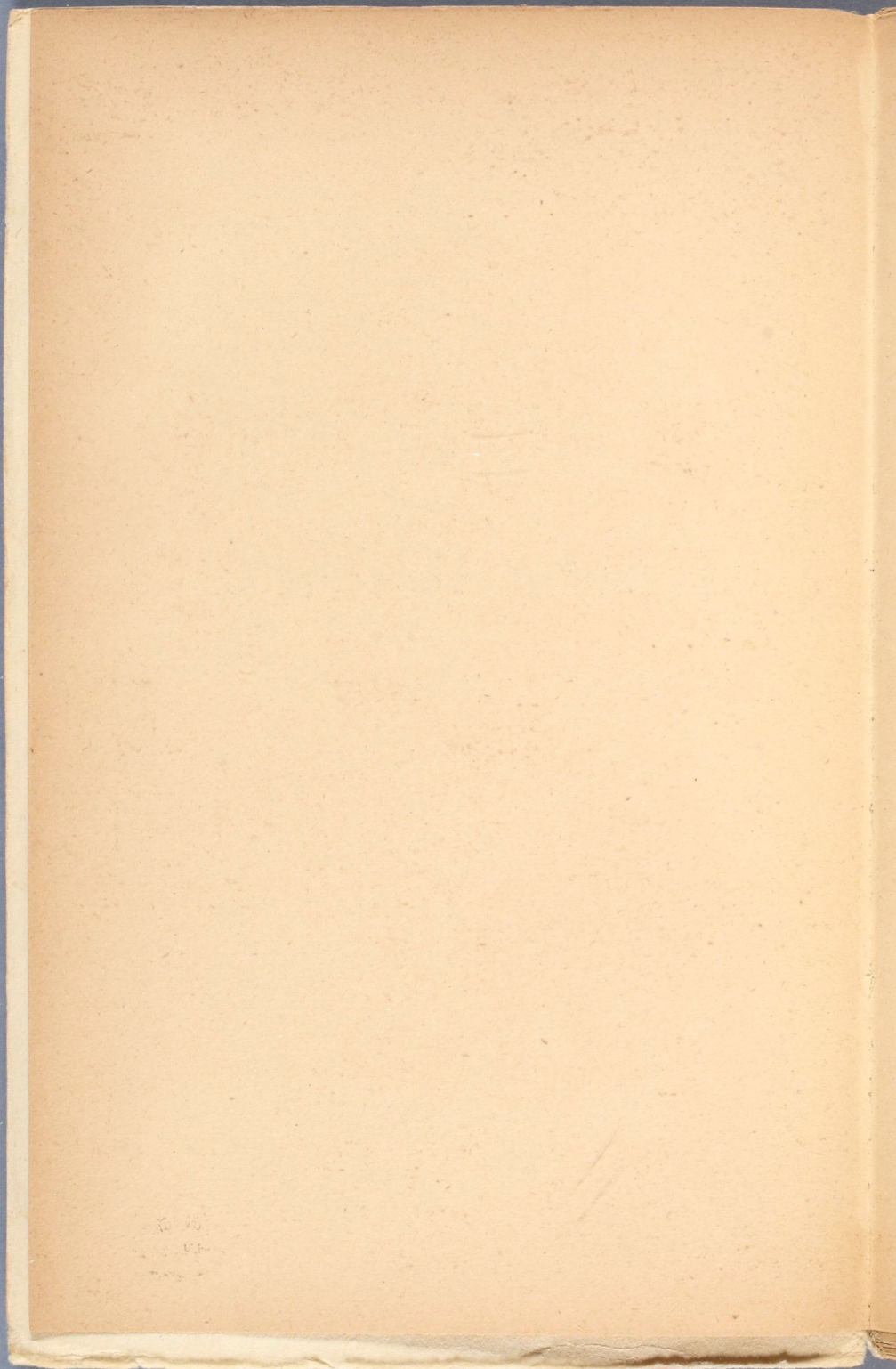
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN



600

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

RP
753



BOISYVON, Emilio GHIONE, Ferri PISANI

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

VII

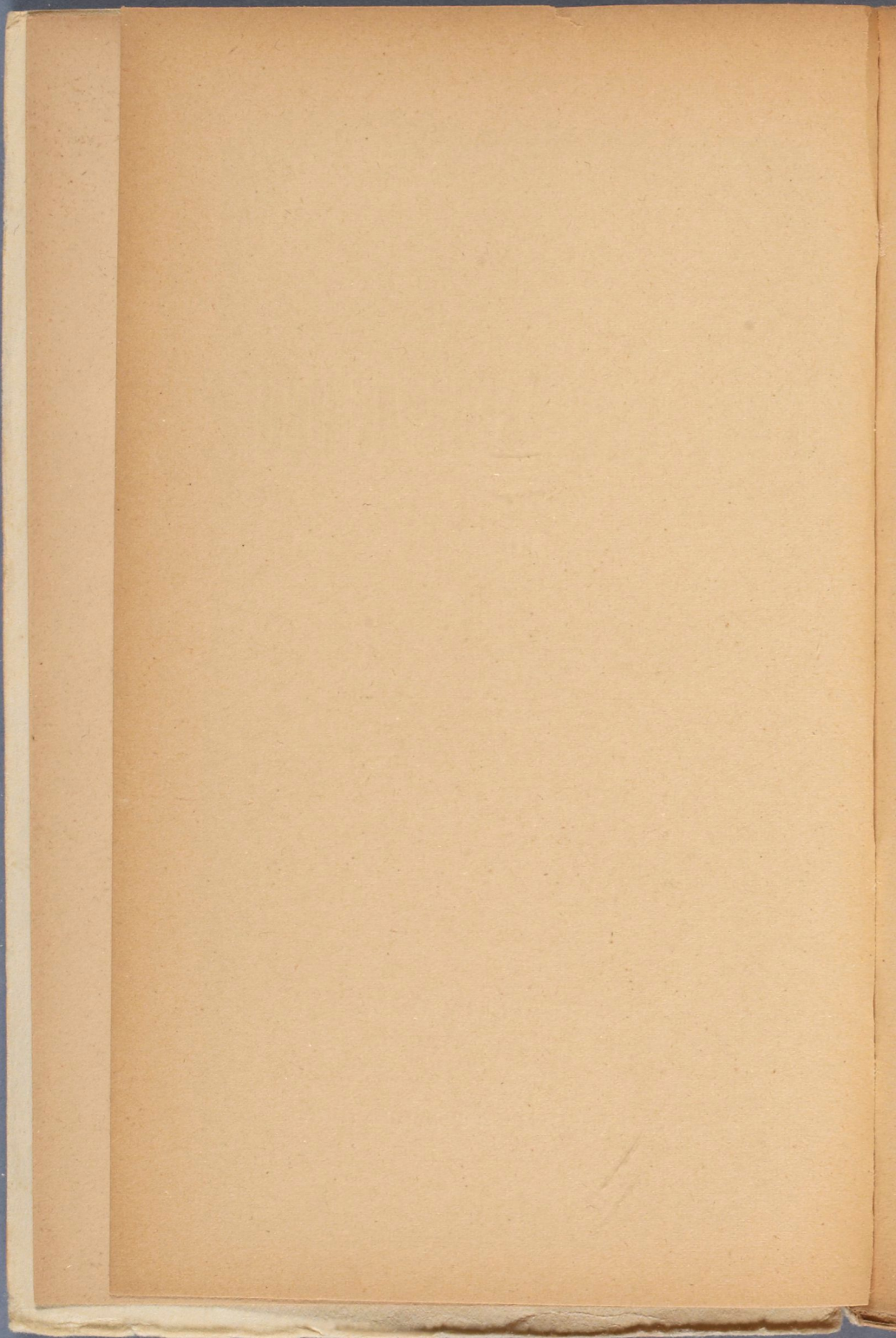


LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

—
1930

Tous droits de reproduction et d'adaptation réservés





LE CINÉMA FRANÇAIS

par BOISYVON

Le cinéma français est généralement humble, patient et résigné. Je parle du cinéma et non de ceux qui font les films français, ceux-là sont comme des auteurs de tous les mondes et de tous les temps. Englobés dans la masse artistique d'une époque cinématographique qui connaît mal ses maîtres et ses principes, ils s'acharnent à la poursuite du chef-d'œuvre comme un chercheur d'or qui ne sachant où se trouvent les rivières généreuses, fouille indistinctement le sable de tous les ruisseaux qu'il découvre sur son passage.

Ainsi, lorsqu'ils ont produit un film, ignorant la route qu'ils ont suivie et le but immédiat ou lointain qu'un artiste doit, avant tout, s'efforcer d'atteindre, ils se contentent du succès relatif que leur accorde le public, ou, mieux encore, de la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes.

Et le cinéma français, manquant de directives générales, « d'Écoles », si l'on peut dire, est formé par un ensemble d'œuvres divergentes de forme et de pensée et qui ne reflètent pas d'une manière absolue ce que l'on pourrait appeler « la personnalité nationale dans l'art nouveau du mouvement ». Il en résulte une production assez incohérente qui n'affirme pas avec assez de force le sentiment artistique unique et profond de l'esprit français.

Cependant, les films français rassemblés forment une production que l'on est amenée à juger en bloc, car il serait vain d'obliger ceux qui ne font pas métier de critique à étudier les conditions individuelles de la production, et cet ensemble est parfois si déconcertant par les tendances multiples que chaque œuvre déploie, que l'esprit irrésolu se perd et ne se trouve plus de point d'appui.

Et cela amène naturellement le cerveau positif peu accoutumé à pénétrer les abstractions, à déclarer qu'il n'y a pas de personnalité cinématographique française. Erreur évidente. Chaque compositeur de films français digne d'être étudié peut être considéré

comme un chef d'école, mais un chef d'école qui n'aurait pas d'école autour de lui. Tous les ans nous revoyons des films semblables. Nous ne constatons pas de progrès généraux, d'élévation moyenne, si l'on peut dire, et, incapable de forcer, en bloc, l'attention universelle, de s'imposer par l'attraction capitale et même brutale que donne toujours la puissance massive du nombre le cinéma français se contente de sa petite place à l'ombre sans pouvoir élever sa façade en plein soleil.

*
* *

Il ne faut pas essayer de séparer le juste de l'injuste avant d'avoir démêlé les raisons du jugement. Vouloir prouver à tout prix que le cinéma français reste écrasé entre les murailles mouvantes et offensives des productions étrangères serait assez facile. Les guerres commerciales sont comme les autres guerres. Elles étouffent les vaincus et ruinent leur puissance créatrice.

Faut-il avouer que nous sommes les vaincus sur le marché universel ? que nous avons été

battus dans les luttes économiques entamées après la vraie guerre ?

Pourquoi pas ? Si notre orgueil s'accommode mal d'une défaite, notre esprit sportif doit l'admettre, puisque, s'adaptant aux événements, il nous permettra peut-être de préparer une revanche. Ne rêvons pas sur notre passé. Les films produits à l'époque de notre renommée ennuieraient aujourd'hui les délicats qui regrettent le temps de leur admiration, malgré qu'ils en aient. Dire que nous avons tenu la première place et que celle-ci nous a été ravie par la méchanceté et la force n'est point un argument recommandable. Assurer que, s'il n'y avait eu la guerre, nous serions toujours à la tête du mouvement cinématographique n'est point une proposition facile à prouver. Les diverses époques de la peinture, par exemple, nous montrent la mobilité de l'art à travers les générations et l'espace. En tel temps, Florence et Rome triomphent, en tel autre, les maîtres flamands occupent l'esprit universel. Puis changeant encore de place, le siège des études passe à Nuremberg, saute à Madrid ou à Séville, après des étapes innombrables, s'arrête à Fontainebleau ou se resserre autour des

lacs anglais avec les préraphaélites pour, enfin, s'établir à Munich.

Le cinéma, dans son besoin d'expansion universel élargit tout simplement le champ des volontés naturelles et ce qui n'était autrefois qu'une lutte de cité à cité devient une bataille terrestre où le monde entier entre en action. Le désir d'universalité s'est à ce point exaspéré que la rivalité ancienne de Bologne et de Padoue est devenue la rivalité d'Hollywood, de Paris, de Berlin et de Londres et que nous ne devons pas dire que Paris, aujourd'hui sacrifié dans la production cinématographique, ne se relèvera pas dans une renaissance plus ou moins prochaine.

Cela suffirait à prouver que le cinéma est bien un art puisqu'il ravit intellectuellement les chercheurs de mystères artistiques, lesquels ne sont jamais aussi heureux que lorsqu'ils ont établi le berceau d'une Renaissance, mais ce n'est pas aujourd'hui ce qui doit nous préoccuper.

*
* *

Dans une période de trente années, le cinéma français a connu trois époques limi-

tée arbitrairement par une catastrophe :

L'avant-guerre, la guerre, l'après-guerre.

De 1900 à 1914, le cinéma français ne connut point d'erreurs. Il ne pouvait en commettre puisqu'il ne pensait qu'à s'amuser en public. Passons sur les recherches techniques, les plaisanteries de l'objectif, qui ne peuvent, à aucun titre, prendre place dans une étude d'art et n'intéressent que la science. Mais alors commencèrent aussitôt les essais de spectacle.

Le jour où l'on pensa à mettre sur l'écran *l'Assassinat d'Henri III*, *la Vie de Judas* ou *la Mort d'Ulysse*, naquit l'art cinématographique. On ne saurait cependant considérer ces films comme des œuvres classiques. Ce qui caractérise l'œuvre classique est la possibilité d'inspiration qui s'en dégage. *Le chevalier au barillet*, *la Farce de la marmite*, *le Jeu de saint Nicolas*, tout le théâtre du moyen âge sert encore de modèle et les artistes du XII^e et du XIII^e siècle n'étaient point involontairement ingénus.

Ils connaissaient la beauté de la forme et la polissaient. Le cinéma, à mon avis, n'eut point cette chance, à son début, *au moins dans les œuvres dramatiques.*

Et si j'insiste sur ce point, c'est que, dans cette période où le cinéma français était seul au monde, eut lieu, chez nous, la révélation prodigieuse du comique à l'écran. Si la postérité malveillante voulait effacer les grands événements qui surprirent l'intelligence de notre temps, elle ne pourrait supprimer de notre petite histoire cinématographique l'apparition de Max Linder et même de Rigadin.

Faut-il chercher un appui moral ? Nous le trouverons dans l'autorité de Charlie Chaplin. N'est-ce pas lui qui accueillit Max Linder comme un précurseur et qui s'adressa à lui comme un élève admiratif s'approche d'un maître vénéré...

« A Max Linder qui m'apprit mon métier », écrivait-il en dédicace sur une photographie que nous avons vue et ce n'étaient point là paroles d'amabilité gratuites. Charlie Chaplin n'a jamais renié son maître ; il a maintes fois témoigné qu'il devait son émouvante initiation à la personnalité française.

Et si, un peu plus loin, j'ai signalé les petits poèmes dialogués des auteurs français du moyen âge, ce n'est point sans raison puisque l'on découvre que c'est surtout

dans l'expression comique que s'est révélé notre théâtre. Que nous est-il resté des œuvres dramatiques du plus lointain début ? Bien peu de chose, et rien, en tout cas, qui ait eu sur l'art français une influence indiscutable. Si une conviction opiniâtre affirme, dans la hiérarchie théâtrale, que l'expression comique est vulgaire et basse, nous ne pouvons que nous en rapporter à l'événement et constater que les belles périodes du ^{xvi}^e et du ^{xvii}^e siècle n'ont rien perdu au fait d'être nées sous le régime du rire.

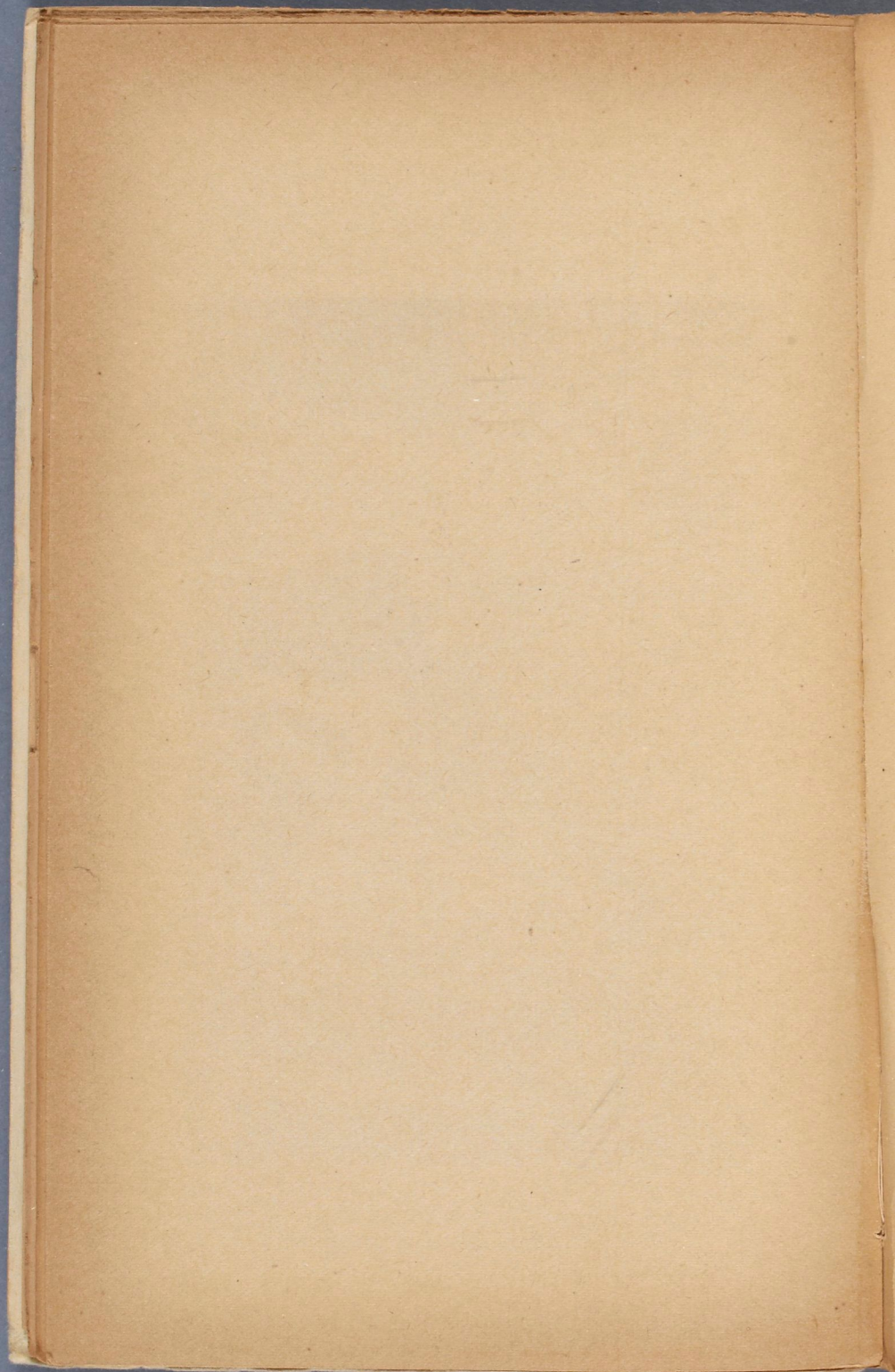
Max Linder fut une incarnation française et il n'est pas de petite histoire tournée par Rigadin — peut-être vous rappellerez-vous *Rigadin et la fourmilière* — où nous ne retrouverons les goûts critiques, et irrévérencieux peut-être, de notre race.

*
* * *

Ce fut aussi l'époque où Léonce Perret nous présenta, avec Suzanne Grandais, des comédies qui nous donnaient un grand espoir dans un genre où, logiquement, nous ne devions pas avoir de maîtres. Qui donc



Une scène de *Madame Sans-Gêne*,
 un des premiers grands films français. (On voit en scène, au centre, Réjane, dont
 malheureusement l'écran utilisa peu le grand talent. A côté d'elle, Duvall, qui créa le rôle
 de Napoléon, et derrière le bureau, M. Duvall).



nous a enlevé cette vivacité d'esprit qui se traduisait par des images plaisantes ? A cette époque — où nous n'étions guère difficiles, il faut bien le reconnaître, — nous profitons d'une invention assez féconde dans les scénarii et nous savions trouver des interprètes, femmes charmantes, au visage spirituel, et des acteurs caractérisés. « Léonce » lui-même occupait une place qu'il dédaigna par la suite. D'où vient que ce genre ne s'est pas ensuite développé chez nous comme nous en avions l'espoir. L'Amérique a découvert d'étonnants artistes de comédie, mais faut-il croire qu'il n'y avait, chez nous, qu'une Suzanne Grandais et une Yvonne Le Bret, par exemple, si blonde et si fine, qu'elle servit de modèle aux héroïnes des comédies américaines.

Les sujets de ces comédies américaines, n'étaient point de ceux que nous ne puissions imaginer. Je ne veux pas dire que les scénarii américains soient d'une banalité si commune qu'ils appartiennent au fond vulgaire des idées à « deux sous le tas ». Il serait d'ailleurs peu adroit d'appliquer à cette discussion la légende d'Abel Faivre : « C'est idiot, j'en ferais autant ». Mais la répétition constante

des mêmes sujets a donné aux comédies américaines cet aspect de « mille fois vu » qui finit par endormir notre intérêt. Nous ne montrons généralement point de puérilité dans nos thèmes de comédies théâtrales. Que n'avons-nous appliqué nos qualités aux scénarii du cinématographe gai ? Là encore nous nous sommes fâcheusement laissé battre et il ne faut prendre notre sentiment d'orgueil que dans l'élan que nous avons donné.

C'est trop peu à l'époque où il n'y a que le résultat qui compte. Lorsque, de l'étranger, nous vient cette critique : « Puisque vous prétendez avoir toutes les idées, pourquoi ne les réalisez-vous pas ? » nous ne savons plus que répondre ; nous sommes conscients de notre infériorité.

*
* *

La guerre. Films patriotiques. Un travail limité et obscur. Un homme se dégage : Louis Feuillade. Il n'y a guère de films de Louis Feuillade que nous ne puissions revoir sans nous y plaire. Pourquoi ? C'est que, justement Louis Feuillade pourrait bien être un classique. Je ne l'affirmerais pas avec une

certitude absolue, parce que, quand même, nous sommes encore un peu jeunes. Mais une chose me frappe et vous frappera sans doute. Avez-vous remarqué que la plupart des scénarii « humains et sentimentaux » de D. W. Griffith pouvaient avoir été conçus par Louis Feuillade ?

Nous nous sommes efforcés de détruire beaucoup de préjugés, notamment en ce qui concerne les sujets à « mettre au cinéma », mais chaque fois que nous éprouvons le besoin de détendre nos esprits lassés par trop d'intellectualité, nous revenons à l'idée naturelle de la vie, à la simple histoire contée sans affectation.

Louis Feuillade dut, pendant la guerre, s'intéresser aux drames de la mort brusque et au retour imprévu du héros. Il le fit toujours avec un sens profond du réalisme intime et évita de loin l'artificiel. Dans ses grands romans-épisodes (composés d'ailleurs après la guerre) il trouva toujours le moyen de nous émouvoir en certains points par une si fraîche et si naturelle inspiration que le début des *Deux Gamines*, et la prise de voile de *Parisette* resteront des modèles indiscutables de sentimentalité artistique.

Enfin, n'oublions pas que nous eûmes *Femmes françaises*, que tournèrent Sarah Bernhardt et Signoret, *Trois familles*, le film conçu par René Jeanne, que l'on réédita sous le titre assez curieux de *le Feu de 1914-1918*, et qu'enfin ce fut à la fin de la guerre que Marcel L'Herbier nous donna *Rose France*, film qui nous initia brusquement au maniement artiste de l'objectif et qui contenait la plupart des « trouvailles » utilisées aujourd'hui par l'avant-garde.

*
* *

Il est un lieu commun qui n'est pas, comme on pourrait le croire, né à l'étranger, mais qui a fort bien été créé et accrédité chez nous, bien que cela puisse paraître inconcevable.

On dit et on répète :

— Nous n'avons point d'artistes !

Comment pouvons-nous croire cela, puisque l'acteur n'existe qu'en fonction du metteur en scène. Qu'avons-nous à reprocher aux comédiens de l'écran qui, placés presque toujours dans un sujet insuffisant par lui-même, arrivent quand même et malgré tout à

illustrer par leur personnalité les histoires dont ils sont les infortunés héros.

Nous leur reprochons des choses puériles : de ne pas profiter de leur caractère, par exemple, de jouer d'une façon théâtrale, de ne pas avoir le sens du réalisme et de n'être pas sur l'écran « comme dans la vie ».

Certes, ce sont là des défauts qu'on peut retenir, mais comment oser les leur reprocher ? A qui appartient-il d'étudier leur caractère et d'en bénéficier, sinon au compositeur ? Pourquoi ne joueraient-ils pas comme ils savent si on ne leur enseigne pas le moyen de jouer autrement ? Où prendraient-ils le sens du réalisme s'il n'y a pas de réalisme dans les films qu'ils tournent et si les sujets qu'ils illustrent ne sortent point de ces convenances formulaires où nous semblons nous plaire ?

Au surplus, n'est-ce point ainsi qu'on acquiert le style. Aucun acteur de cinéma n'est plus sensible au style que l'acteur français. Il enferme toutes ses sensations dans une expression synthétique et il la traduit d'une façon claire, précise. Certes, il lui est resté le goût de la noblesse classique, il a tendance à jouer la tragédie lorsqu'il est

dans le drame, son style n'est souvent qu'une formule désuète. Il a étudié et il lui est resté l'éducation de l'alexandrin ; mais puisque celui qui l'emploie s'en contente, à qui s'adresse la critique ? A celui qui obéit ou à celui qui commande ?

Nos artistes français du cinéma sont tels que le cinéma les a faits. La personnalité humaine ne change pas d'un bord à l'autre d'un océan, de part et d'autre d'une frontière et la façon d'exprimer n'est qu'une question de mode. Changeons la mode, l'expression changera automatiquement. Un artiste français saura jouer avec un accessoire comme un artiste américain lorsqu'il le trouvera sous sa main, mais que voulez-vous qu'il fasse si nous ne lui donnons pas l'accessoire ?

*
* *

Aujourd'hui que nous sommes plus instruits, nous avons naturellement le droit d'être moins bienveillants.

Placée au centre des courants giratoires qui tournent autour d'elle, du tourbillon des films américains ou allemands s'enroulant

dans les circuits européens, la France est comme un noyau que rongent les influences étrangères. Voilà pourquoi, sans doute, la personnalité nationale s'est émoussée sous les coups frappés de l'extérieur.

Pour retrouver cette véritable personnalité il faut la rechercher dans les œuvres de chaque individu. Si nous commettons cette faute, en effet, d'examiner en bloc la production française actuelle nous n'y découvrirons souvent que, fadeur, répétition de formules commerciales destinées à « faire de l'argent » et nous sommes portés à juger que nous sommes considérablement au-dessous du *caractère* et du *pittoresque* américains, de la science architecturale allemande, de l'ancienne poésie suédoise. Enfin, et surtout, nous paraissions ignorer la technique, les moyens que le métier offre délibérément à ceux qui veulent en profiter.

Or, cette impression disparaît lorsqu'on examine un par un nos compositeurs de films. On s'aperçoit simplement qu'ils restent des isolés et que, paraissant ne rien devoir à la formation française, ils influencent plus ou moins considérablement l'inspiration idéaliste des vrais artistes étrangers.

Certes, on ne sait jamais, en matière d'inspiration quel est celui qui inspire l'autre. Gardez vos idées, enfermez-vous dans l'enclos de votre pensée et restez muet et distant, cependant vous trouverez toujours quelqu'un qui, en même temps que vous, accomplit le même ouvrage et semble maître de votre inspiration. Mais, où l'on ne se trompe pas, c'est lorsqu'on envisage la succession périodique des influences. L'art procède par ondes qui atteignent les génies épars et les gouvernent. Il suffit de savoir d'où l'onde est partie et d'observer sa marche circulaire.

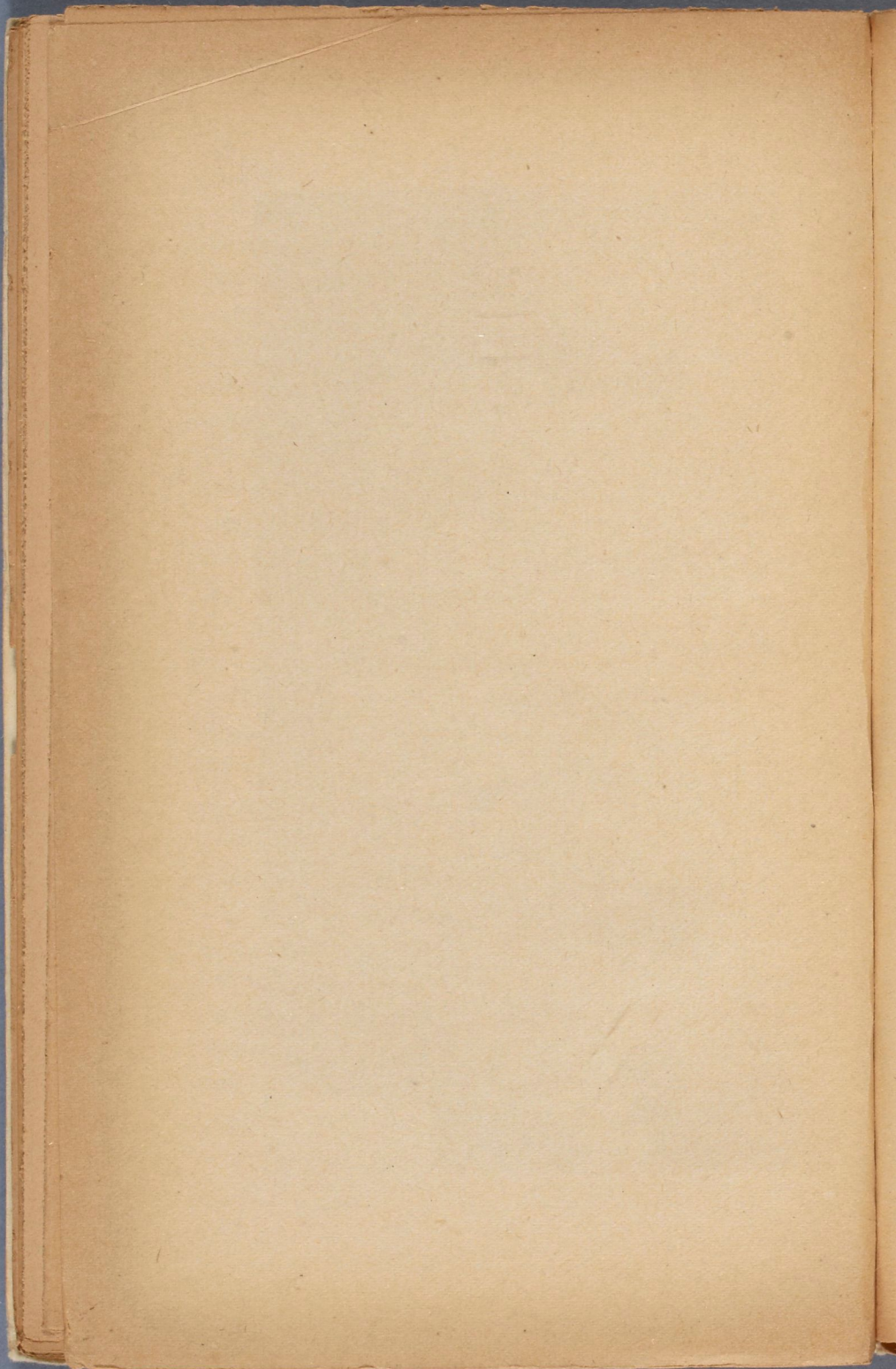
Or, dans cette fortune médiocre qui nous échoit, nous découvrons (et pour ne pas nous laisser abuser par une vanité excessive, nous nous en rapportons aux témoignages d'étrangers tels que D. W. Griffith, Carl Dreyer, Cécil B. de Mille, Sjöström) que le point de départ réel de toute manœuvre, évolution ou révolution artistique est né à Paris. La France est pour ainsi dire le seul pays où l'on peut produire du film en liberté. Donc, la recherche personnelle doit s'y faire une place quelles qu'en soient les conséquences désastreuses pour la vérité. C'est



La première grande vedette française :

SUZANNE GRANDAIS.

Cette photo a été prise pendant qu'elle « tournait » à Vittel son dernier film *L'Essor*, sous la direction de M. Charles Burguet, quelques heures avant l'accident qui devait lui coûter la vie (28 août 1920).



en France qu'un compositeur isolé peut encore espérer des capitaux pour apporter à l'écran une image nouvelle.

J'ai parlé de Louis Feuillade et de ses films sentimentaux influençant les compositeurs d'œuvres dites populaires, puis de Marcel L'Herbier qui, avec *Rose France* ouvre la route aux poésies de l'image.

Ajoutons maintenant Abel Gance qui, avec *Mater Dolorosa* et surtout avec *J'accuse* accouple l'idée philosophique aux étonnantes réalités du mouvement rapide, imprévu (rappelez-vous, avant lui, l'immobilité théâtrale des tableaux à l'italienne). René Clair, qui, faisant *Entr'Acte* jette en pleine mêlée des conventions l'éclair lumineux du cinéma pur, du cinéma-image, du cinéma sans adjonction romanesque ou théâtrale, de René Hervil qui découvre — voyez *Blanchette* — la comédie sentimentale et caractéristique dans laquelle les Américains nous ont surpassés depuis, de Léon Poirier qui nous étonne brusquement alors que nous ne connaissions pas les films allemands — par une sorte d'énergie tourmentée et dramatique.

Et il s'agit là de faits incontestables, puisqu'à l'époque de ces productions, nulle

comparaison n'était possible ; les productions semblables n'existent pas. Point de départ de l'onde d'influence, voilà qui est irréfutable. La preuve définitive en est dans le loyal témoignage des compositeurs de films étrangers dont j'ai cité les noms qui ont dit, qui ont écrit, qui ont pensé que les auteurs français avaient exposé en puissance et en fait les principes mêmes du cinéma.

C'était à l'époque où un film n'avait encore qu'un auteur. On ne connaissait ni le Producteur, ni le Superviseur, ni le Directeur artistique. Les ordres, les conseils, ne se heurtaient point sur la tête du « metteur en scène ». Le marché ouvert lui ouvrait aussi la liberté de réalisation. Et puis, le temps étant venu où la production dut s'organiser pour la lutte, les compositeurs ne firent point d'efforts nouveaux, au contraire, ils furent obligés de se plier à la loi unique du commerce et, encore aujourd'hui, ne se laissent point faire sans résistance, mais la loi de l'argent est maîtresse et brutale. Pour peu qu'on observe la descente réfléchie du film français, on se heurte aux raisons angoissantes qui obligent le critique comme l'auteur à se résigner et à dire : « Il n'en pouvait être autrement... »

Lorsqu'aujourd'hui nous nous plaignons de tant de films médiocres, faits en France par des hommes de talent, nous souffrons visiblement à l'envisagé de ce que nous aurions pu devenir. Ce ne sont pas les films mauvais, faits sans art, pour la nourriture d'un public qui ne réfléchit pas, qui nous gênent, ce sont les talents pervertis, les œuvres de ceux qui sont restés dans le studio parce que là était leur seul métier, leur vrai métier.

Il est des compositeurs comme Jean Renoir, Jacques Feyder, Raymond Bernard, Jacques de Baroncelli, Henri Fescourt, Jean Epstein, Cavalcanti, René Clair, que nous n'aimons point voir attelés à la charrette commune. Ils y perdent peu à peu les dons précieux de leur compréhension cinématographique. Ils s'annihilent, ils laissent fuir toute l'influence qu'ils auraient pu avoir. Mais qui donc, chez nous, aurait le courage de leur reprocher leur défection ? Et que feront plus tard les Gremillon, les Lacombé, les Henri Chomette, les Albert Guyot, les Delafontaine, tous ceux qui ne se sont pas encore tout à fait courbés ? N'est-il pas étrange que Paris puisse encore fournir tant d'éléments nouveaux à l'art incessam-

ment renouvelé de l'image, tant d'ondes précieuses qui franchiront encore le cercle fermé. Et s'il en est ainsi ne faut-il pas se résoudre à encourager — et cela semble un paradoxe, — l'esprit d'individualiste de l'auteur de films français. A la personnalité collective qu'impose le cinéma russe, par exemple, faut-il opposer la multiple personnalité, aux faces nombreuses du cinéma français. La réponse n'est point possible. On ne décide point de créer, on constate que l'on a créé. La preuve, ici, précède la solution. Supposez qu'un jour le film français soit répandu sur tous les écrans du monde. Pourrions-nous dire : « Le film français a triomphé » car nous sommes obligés de nous poser une autre question : De quoi aura-t-il triomphé ?

D'une médiocrité universelle ?

Nous nous refusons à admettre ce triomphe comme un progrès artistique car on ne l'obtiendra qu'en luttant sur le terrain de la médiocrité. Pour l'instant, il nous suffit peut-être d'avoir dégagé le passé, ce passé qui vit encore, et de constater que la chaîne n'est point tout à fait rompue entre le passé et l'avenir. Lorsque nous nous apercevons

qu'à l'heure actuelle, où, selon l'avis de l'extérieur, nous « n'existons guère », on vient encore créer chez nous de l'étranger, chercher un fond d'inspiration ou se rafraîchir à des sources nouvelles, nous nous refusons à admettre que l'art cinématographique français n'existe pas, car ce n'est point dans la perfection du faux chef-d'œuvre qu'existe l'art, mais bien plus souvent dans l'effort qui n'a point abouti.

*
* * *

Et comme si les événements survenaient encore à point pour exercer notre esprit inventif, voici que de nouvelles raisons cinématographiques sollicitent notre intelligence.

Le film muet n'a pas encore atteint une formule qui satisfasse le goût universel que le film parlant le chasse de l'écran et s'installe en maître victorieux. Il nous arrive d'Amérique, si parfaitement au point, déjà que nous nous étonnons de ce qui nous semble une perfection à peu près inégalable et que nous nous émerveillons une fois de plus — à juste titre sans doute — de cette extraordinaire puissance créatrice américaine,

laquelle ne trouve jamais le repos dans sa perpétuelle évolution.

Et comme le film sonore ou parlant fut introduit chez nous en coup de tonnerre, à l'époque où, demeurés encore attachés au film muet, nous luttions pour la protection de notre œuvre nationale et nous égarions en des mesures de contingentement que nous ne pûmes rendre profitables, la vogue brutale du film à voix nous surprit et nous fit l'effet d'apparaître comme le fruit d'une sorte de génération spontanée.

Il y eut des critiques et des amateurs d'art cinématographique qui crurent de bonne foi que le film sonore avait éclos un beau matin dans les studios américains, entre 1928 et 1929, et on cria une fois de plus au génie fécondant du Nouveau Monde incarné chez les producteurs de New-York et Hollywood.

Nul ne songe à discuter l'incomparable maîtrise américaine. Elle constitue un fait que nous admirons avec sincérité. Ce n'est qu'aux États-Unis d'Amérique qu'on découvre cette persistance dans l'effort cinématographique, cette volonté constante de ne point piétiner sur place, de ne point user

constamment ses vieilles formules et de partir tous les jours à la chasse de l'idée neuve. Mais réfléchissons encore et nous verrons — à notre grande confusion, puisque là encore il faut constater notre répugnance à poursuivre le sort de nos inventions — que le cinéma parlant est né de nous-même et que M. Léon Gaumont que l'on cite aujourd'hui parmi les patriarches du cinéma commercial fit figure, environ 1912, d'animateur d'avant-garde.

A cette époque, au Gaumont-Palace, les spectateurs pouvaient voir et entendre chaque semaine des sketches parlants et sonores qui n'étaient ni mieux, ni plus mal que les grands films américains d'aujourd'hui. Si le procédé ne pouvait être appliqué dans toutes les salles à cause de sa complication et de sa délicatesse, il n'en était pas moins pratiquement réalisé et les amateurs de l'écran vinrent en foule dans cette grande salle de cinéma qui était alors ce que nous avons de mieux. Le temps n'est pas si éloigné qu'on ne puisse s'en souvenir et cette époque de jeunesse où sont ensevelies les images d'autrefois nous est restée chère.

Or, les informations qui nous parviennent

aujourd'hui d'Amérique nous prouvent que ce fut précisément à cette époque que les ingénieurs américains commencèrent à s'occuper du film parlant.

En 1914, la compagnie Edison ouvrait un concours à New-York pour « l'édification du premier studio sonore » et l'on sollicitait les inventeurs à « appliquer sur le déroulé de l'image en mouvement la succession des bruits, sons et paroles correspondant à la fixation de l'image ».

Et ce fut à ce moment précis que nous cessâmes, nous autres, de poursuivre nos recherches, peut-être parce que nous gardions peu de foi dans l'application du son à l'image, mais surtout parce que la guerre nous fit penser à autre chose.

L'Amérique, vaste et éloignée, l'Amérique des idées industrielles et du commerce n'avait point nos préoccupations. En dehors de ceux qui songeaient déjà à la guerre, soit qu'ils fussent décidés à nous soutenir, soit qu'ils étudiasent les moyens qu'ils avaient de profiter du conflit, il y avait une quantité innombrable d'autres hommes qui, l'esprit libre, cherchaient à faire du cinéma une chose américaine. Et ceux-là s'acharnaient déjà au problème du film parlant.

On peut dire qu'ils mirent quatorze ans à poursuivre dans le silence et l'isolement l'aboutissement du projet. Jamais secret ne fut si bien gardé. De temps à autre un reporter indiscret découvrait un essai qui ne lui était point destiné et publiait ou une information, ou un article qui tombait dans l'indifférence.

En 1919, un journaliste de Chicago raconta un film parlant qu'il avait vu on ne sait comment et osa le critiquer. Les propos furent démentis, notamment par le *New-York Herald* et c'est tout juste, paraît-il, si le journaliste trop avancé ne reçut pas l'ordre de sortir de l'État.

Nous savons aujourd'hui qu'il avait raison, car l'effet étant produit, les producteurs n'ont plus aucune raison de cacher leurs efforts et les secrets nous apparaissent les uns après les autres et nous nous étonnons alors de cette patience et de cette persistance à gagner la gageure entreprise.

Et nous pouvons nous demander si, nous autres, eussions eu cette patience, cette force irrésistible qui ne s'acquiert que dans le silence et dans l'opiniâtreté de la pensée courbée vers un but positif.

Certes, l'apparition du premier film parlant américain a fouetté notre enthousiasme. Immédiatement nous nous sommes jetés dans la lutte, nous avons fiévreusement réagi selon notre habitude. Nous avons recherché nos vieux procédés et, pour les nouveaux, nous avons appelé Berlin et Londres à notre secours. Mais Berlin et Londres n'étaient guère plus avancés que nous et l'on peut se demander avec angoisse si nous ne sommes pas actuellement en Europe au point où l'Amérique en était voilà dix ans.

Et c'est pourquoi nous paraissions encore au-dessous de la moyenne du Nouveau Monde, malgré les espérances que nous gagnons chaque jour.

Il faut croire en sa destinée, mais il n'en faut pas déduire que ce qui s'est toujours produit se produira toujours. C'est avec des idées semblables que l'on conte son propre avenir. Nous sommes indiscutablement une race plus cultivée et plus difficile à séduire que la race d'outre-Atlantique qui s'élève difficilement de l'état primaire. L'invention technique nous étonne moins que l'effet artistique, et c'est avec infiniment de sincérité que nous sourions des applications puériles

où se complait l'invention formidable de nos concurrents les plus adroits. Il reste en nous-même un sentiment d'insatisfaction et nous pressentons obscurément l'avenir avec un certain pessimisme. Nous disons avec anxiété : « Dans quelles insignifiants allons-nous encore nous enfoncer ». Car nous savons, nous autres, que le mauvais goût humain est à peu près sans limites et qu'on ne l'arrête point.

Et par l'effet de cette curieuse réaction qui nous jette dans l'universelle mêlée, nous cherchons déjà comment, sur l'invention technique qui ne peut s'améliorer que par l'art, nous allons greffer notre personnalité plus avancée et plus savante.

Ainsi que nous l'avons toujours fait, nous allons sans doute établir sur le fouillis du film sonore où déjà l'on ne distingue plus le beau du curieux, l'art, du document, la recherche littéraire du plastique, de la recherche purement technique, une formule nouvelle et épurée qui satisfera notre génie.

Attendons-nous très prochainement à voir, par notre initiative, des films infiniment plus courts que les grandes productions américaines, mais où notre faculté de stylisa-

tion, notre amour de la forme, marquera dans l'histoire de l'image parlée.

Après quoi, sans doute, nous nous désintéressons de l'avenir et nous partirons à la conquête de mondes nouveaux, si par un revirement souhaitable, la nécessité de vivre et de progresser ne nous attache pas sur un travail qui, déjà, ne nous intéresse plus.

LE CINÉMA ITALIEN

par Emilio GHIONE
(Traduction de Carlo ZAPPÀ)

AVANT-PROPOS

de Didier DAIX

I

Parler d'Emilio Ghione, c'est un peu parler du cinéma italien. Ils eurent une vie commune, furent intimes, et la similitude de leurs vies a quelque chose de tragique.

Un de ses compatriotes lui disait dernièrement :

— Vous avez eu le même sort, le cinéma italien et vous. Vous avez débuté ensemble. La gloire et la fortune vinrent vous sourire en même temps. Aujourd'hui vous êtes tombés tous les deux, frappés du même coup, dont vous ne pouvez, ni l'un ni l'autre, vous relever.

En effet, le cinéma italien se débat actuellement dans un marasme qui l'enterre comme un sable mouvant, et Emilio Ghione vient de mourir, à Turin, deux mois à peine après avoir écrit cette étude qu'il n'aura pas eu le plaisir de voir imprimée.

Dès la naissance de l'art muet, Emilio Ghione abandonna une carrière théâtrale pleine de promesses, pour se dévouer à cette cause nouvelle. Il gagna rapidement ses galons au service du silence, tandis que le cinéma italien prenait une belle place dans la production mondiale. Il devint un acteur que le public adopta et un réalisateur dont les œuvres connurent le succès. Son nom était écrit en lettres de plus en plus grosses sur les affiches. Ses cachets devinrent des fortunes et il compta bientôt parmi les quelques grosses vedettes de son pays. On parlait de lui comme on parle aujourd'hui des grandes étoiles américaines qui ont accaparé depuis le firmament cinématographique.

Plus de cent films vécurent, soit de son interprétation, soit de sa réalisation. Son triomphe fut *Za-la-Mort*, ce type de fripouille sympathique, accompagné de *Za-la-Vie*, qu'interprétait Kally Sambucini. Pendant

quelque temps *Za-la-Mort* éclipsa Emilio Ghione. Le personnage fut plus connu encore que le créateur.

Les enfants, mieux que personne, savent fixer les types qui ont frappé leur jeune intelligence et aimer les personnages qui font vagabonder leur imagination. Tous les gosses, à cette époque, mêlèrent *Za-la-Mort* à leurs jeux comme ils le firent plus tard pour *Judex* qui savait si bien rejeter le pan de sa cape sur son épaule comme on lance un défi.

Tous ceux qui jouaient encore à la petite guerre entre deux parties de billes, lorsque parut *Za-la-Mort*, se souviennent encore, j'en suis sûr, de cette création sympathique, si d'autres l'ont oubliée. Et ils seront émus sans doute d'apprendre qu'il n'est plus.

Emilio Ghione était venu, il y a quelques mois, chercher fortune dans les studios parisiens. La débâcle du cinéma italien l'avait entraîné dans son courant et il était à bout de ressources.

Il ne trouva chez nous qu'un surcroît de misère. Nos studios étaient vides. Le cinéma parlant parachevait sa victoire sur l'art muet, mais n'avait pas encore occupé le territoire conquis. On attendait.

Il ne retrouva à Paris que quelques compatriotes qui, s'étant expatriés plus tôt, avaient eu le temps de se faire une place. Mais aucun d'eux, ni Genaro Dini, ni Augusto Genina qui étaient ses amis, ne purent lui venir en aide. Ils subissaient eux aussi la crise qui sévissait.

Emilio Ghione n'ignorait pas qu'il n'avait plus longtemps à vivre. Il en parlait avec un sourire résigné et courageux. Sa maigreur était inquiétante et ne permettait pas de trouver les mots nécessaires pour le persuader qu'il avait tort de penser à sa fin prochaine. Son physique, sinon ses lèvres, nous assurait que ce n'était pas la peine d'insister.

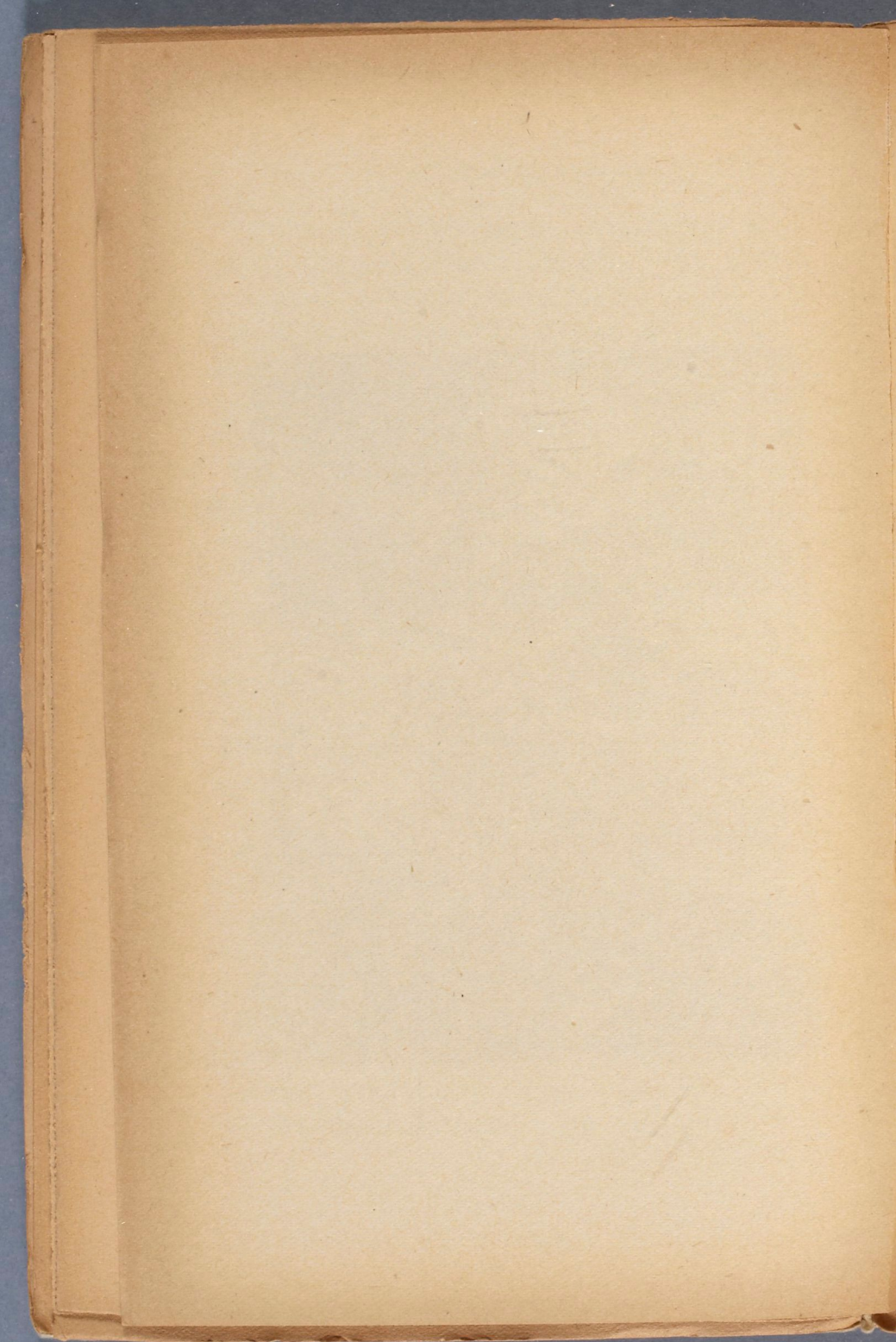
Mais ce n'était pas cela qui l'inquiétait le plus :

— La mort ne m'effraie pas, me dit-il un jour. J'ai vécu une existence de féerie. Je n'ai qu'à fermer les yeux pour que les souvenirs les plus merveilleux les remplissent aussitôt. Ce qui me fait peur, c'est de mourir abandonné sur un lit d'hôpital.

C'est pourtant ainsi qu'il quitta ce monde. Il n'avait eu que le temps de retourner dans son pays, profitant de l'argent que lui procura ce travail littéraire pour préparer son



Une scène de *Quo Vadis?*
le film le plus célèbre de la production italienne.



départ, payer quelques dettes, et prendre son billet de chemin de fer.

Il aimait son œuvre avec orgueil. Il était fier d'elle. Ne lui avait-elle pas donné la gloire et la fortune ?

Il le montre bien dans cette étude où il mit toute la douleur que lui procure la mort du cinéma de son pays, et dans laquelle il cite abondamment ses films. Son tort fut d'être trop confiant en l'avenir et d'avoir cru que cela durerait toujours. Pouvait-il prévoir qu'une industrie aussi prospère disparaîtrait de cette façon ?

Que sont devenues les pellicules qu'il avait animées ? Existent-elles encore ? De toute sa splendeur passée, le pauvre artiste n'avait sauvé que quelques photographies évocatrices de merveilleux souvenirs et un smoking qu'il vendit un jour pour manger.

Il puisait dans ces images l'espoir de renaître un jour en dépit de la misère et de la maladie.

Avec quel ordre dévoué il les avait rangées. Elles étaient groupées par film. Une bande de papier entourait chaque paquet. Il y avait inscrit, d'une écriture appliquée, le titre des films, la date de la réalisation,

les noms du metteur en scène et des interprètes. Le sien revenait souvent.

Avec quelle passion il me les fit admirer, ne me passant aucun détail, trouvant pour chacune des anecdotes qui ne pouvaient plaire qu'à lui, m'abreuvant de commentaires qui, alors, me fatiguaient. Il était heureux de trouver cette occasion d'évoquer le passé et me montra son chien, une bête magnifique, sa pelisse, symbole de sa richesse, son auto.

C'était son petit musée, à lui, et il tenait à ses photos comme à des objets rares et précieux qui ne sont plus rien maintenant qu'il n'est plus.

II

C'est une excellente idée que d'avoir intitulé cette étude *la Parabole du Cinéma italien*. Emilio Ghione a résumé ainsi, en quelques mots, toute son histoire : naissance, grandeur, décadence.

Il faut remonter pas mal d'années déjà pour revenir à l'époque héroïque du cinéma italien. Ce fut un moment victorieux que

la trompette du succès fit retentir aux échos du monde. Rien ne laissait supposer alors que l'année 1930 devrait enregistrer sa défaite.

J'étais encore tout enfant quand le cinéma italien brilla de cet éclat exceptionnel dont il s'aveugla lui-même. Je me souviens fort bien m'être émerveillé devant ces mises en scène grandioses qui réveillaient les siècles, admirant inconsciemment tout ce clinquant dont l'écran faisait de l'or.

Dans la reconstitution du passé le plus somptueux, l'Italie était imbattable et les américains n'ont relativement pas fait mieux depuis qu'ils ont pris sa place à la tête des nations cinématographiques.

Avec le temps, tous ces grands films, *Christus, les Derniers jours de Pompéï, Quo Vadis*, se sont entassés au fond de ma mémoire pour laisser de la place aux nouveaux. Mais s'ils sont assez confus et s'il n'en reste le plus souvent que des impressions, il y a certaines images, notamment deux de ce dernier film, qui y sont gravées, Dieu sait pourquoi ! Je revois nettement cet homme si fort qu'interprétait, je crois, Maciste, tournant patiemment une lourde

meule, comme on fait une punition. Une autre, quand je la regarde en moi, me montre une chambre sans issue où se réfugiait une femme poursuivie par un homme qui devait être bien méchant. Cette pièce d'où l'on ne pouvait plus s'échapper semblait être, à mes yeux de dix ans, le comble de l'horreur, et je ne pensais pas sans effroi à cette femme essayant de se dissimuler derrière les meubles de ce petit salon perdu au fond d'un palais, afin d'échapper à son cruel agresseur.

Ces films, dont la splendeur savait étonner les grandes personnes, avait — si j'en juge par moi-même, — un attrait considérable pour les jeunes imaginations.

Mais à ce petit jeu, l'Italie s'épuisa. A force d'interpréter ces « superproductions » et de s'émouvoir dans des décors immenses, ses acteurs mêlèrent à leur jeu une grandiloquence qui les gêna énormément par la suite.

Les cinémas américains, français et allemands, s'étaient dirigés vers plus de simplicité et essayaient de puiser leurs émotions dans la vie de tous les jours. L'Italie fut obligée de suivre leur mouvement.

Elle parvint cependant à aborder, avec

bonheur, le genre nouveau, mais perdit, petit à petit, son prestige et se laissa distancer dans la course au succès, par ses concurrents étrangers.

Un film de cette nouvelle façon me frappa singulièrement pendant la guerre. J'en ai oublié le titre, mais il est encore très vivant dans le fatras de tous ceux que j'ai vus depuis et que j'ai oubliés.

Lui aussi nous montrait les jeux du cirque, mais ceux d'aujourd'hui. Il se déroulait chez des forains. On y admirait une jeune acrobate qui sauvait son enfant et sa patrie par son adresse et son sang-froid. Il n'en faut pas plus pour remuer un cœur de treize ans, car ce sont de tels exploits qui comptent surtout dans le cœur d'un galopin.

D'autres films, pourtant, me firent apprécier souvent encore de grandes qualités d'esprit et de cœur, dans des histoires dramatiques. Celui-là seul a survécu.

Cette foraine était bien sympathique et elle me fit découvrir une affection sans bornes pour les femmes habiles au jeu du trapèze et de la corde lisse. Je me promis alors de conserver toujours ce sentiment en mon cœur. Je ne l'ai pas tenu. Peu après, je

transmis cet amour aux danseuses, à la suite d'une représentation grandiose au Châtelet.

Si les nouvelles directives vers lesquelles fut obligé de tendre le cinéma italien firent pâlir son étoile, elles n'eurent aucune part dans la responsabilité de sa décadence. Les causes de la débâcle ont un caractère plus commercial, plus administratif.

Mais laissons la parole à Emilio Ghione puisqu'il a pris la peine de nous les donner avant de mourir.

Didier DAIX.

LA PARABOLE DU CINÉMA ITALIEN

1909 : DÉBUTS. — 1914-1922 : TRIOMPHE.
1926 : DÉBACLE.

La découverte des frères Lumière eut, dès qu'elle fut connue en Italie, des adversaires acharnés et des défenseurs enthousiastes.

C'est à Turin qu'elle eut le plus grand retentissement, surtout quand, vers la fin de 1908, naquit l'*Ambrosio-Film*, qui commença à tourner des petites comédies. Peu de temps après surgit la *Pasquali Film*, et un peu plus tard l'*Itala-Film*. Avec cette dernière maison, le développement du cinéma entra dans sa phase décisive, car l'*Itala-Film* montra à quel avenir était appelé l'art muet en lançant sur le marché mondial, en 1912, le grand film *Cabiria*. Le nom de Piero Fosco, — M. Pastrone — qui était le grand animateur de la maison d'édition turinoise, restera dans l'histoire de l'écran.

Car *Cabiria*, avec les moyens limités dont disposaient à cette époque les metteurs en scène, représente une réussite réellement surprenante.

A son tour l'*Ambrosio-Film*, poussée par un noble esprit d'émulation, réalise, avec Mme Mary-Cleo Tarlarini et M. Alberto Capozzi, quelques films qui firent partie d'une « Série d'or », parmi lesquels : *la Parjure*, *le Piano mystérieux* et *la Lampe de grand'mère*. Mais la *Pasquali-Film* ne reste pas inactive, et offre bientôt au public quelques grands films sur la Révolution française, dont le plus important est *le Citoyen Simon*.

Rome est bientôt jalouse de l'activité turinoise. L'une après l'autre, plusieurs maisons d'édition se fondent dans la ville Éternelle : la *Tespi-Film*, la *Latium-Film*, la *Savoia-Film* — succursale d'une *Savoia* turinoise —, le *Film d'Art italien*, la *Roma-Film*, et enfin celle qui devint la plus grande, la *Cines*. Remarquons en passant que la *Itala-Film* dispose de trois studios 50×100, que la *Cines* en possède quatre, et que seule l'*Ufa*, en Europe, possède de plus grands moyens.

En 1914, le commencement de la guerre

mondiale aide beaucoup l'Italie dans la conquête des marchés étrangers. En effet, France, Allemagne et Russie interrompent la production. L'Amérique n'a pas encore compris le cinéma et l'Italie règne en maîtresse sur les écrans du monde entier.

Les maisons d'édition italiennes se font à ce moment-là une concurrence acharnée. De cette fièvre de travail surgit une sorte de bien-être général. Le nombre des artistes augmente tous les jours et le niveau des salaires monte sans arrêt. Un véritable monde nouveau — acteurs, actrices, opérateurs, machinistes, électriciens — se groupe autour des studios, plein de confiance dans l'avenir. Les foules s'enthousiasment de plus en plus pour l'art muet. Seule la classe intellectuelle feint d'ignorer le cinéma.

La neutralité déclarée, de nouvelles maisons se fondent : *Tiber-Film*, *Caesar-Film*, *Palatino-Film*, *Medusa-Film*, *Nova-Film*, à Rome ; la *Lombardo-Film* à Naples ; *Armenia-Film*, *Camerio*, *Milano-Film*, à Milan.

*
* * *

De 1914 à 1919 on a compté, en Italie, jusqu'à 22 maisons d'édition tournant sans

arrêt, nuit et jour. Chacune de ces maisons avait des troupes complètes engagées à l'année. La *Tiber-Film* notamment en avait cinq à elle seule : celles de Baldassarre Negroni et Hesperia, de Gennaro Righelli et Maria Jacobini, de Emilio Ghione et Kally Sambucini, de André Habay et Matilde di Marzio, et enfin de Polidor à qui était réservée la partie comique.

Le public, en 1914, choisit ses idoles. La foule accourt, compacte, aux films qui montrent les nouvelles vedettes de l'écran : Francesca Bertini, Hesperia, Pina Menichelli, Gianna Terribili-Gonzales, Kally Sambucini, Diomira et Maria Jacobini, Italia Almirante-Manzini, Diana Karenne, Maria Carmi, etc.

Parmi les acteurs, figurent Amleto Novelli, Alberto Capozzi, Tullio Carminati, Luigi Serventi, Alberto Collo, Mario Bonnard, Gustavo Serena et le signataire de ces lignes.

Les metteurs en scène ont leur large part de succès. Citons parmi les principaux : Augusto Genina, Carmine Gallone, Enrico Guazzoni, Baldassarre Negroni, Gennaro Righelli, Campogalliano, Luciano Doria, Umberto Paradini, Gabriellino d'Annunzio, fils du grand Gabriele, et Piero Fosco.

Voici en outre quelques films importants, édités de 1914 à 1919, dont les titres firent du bruit à leur époque et qui, j'en suis persuadé, ne doivent pas être tous oubliés :

L'Amazone masquée (Celio-Film), par Emilio Ghone, avec Francesca Bertini ; *Histoire d'un pierrot* (Celio-Film), par B. Negroni, avec Francesca Bertini ;

Le Cercle noir (Celio-Film) par Emilio Ghione, avec le metteur en scène dans le rôle principal ;

Héritage de haine (Cines), par B. Negroni, avec Maria Carmi ;

Entre hommes et fauves (Cines), par B. Negroni, avec Hesperia et Amleto Novelli ;

Jules Caesar (Cines), par E. Guazzoni, avec Amleto Novelli ;

L'Innocent (Pasquali-Film), par E. Pasquali, avec Mary Cleo Tarbarini et Alberto Capozzi ;

Passion tzigane (Pasquali-Film) par E. Pasquali, avec Diana Karenne ;

Les Crimes de la loi (Pasquali-Film), par E. Pasquali, avec Mario Bonnard ;

Cabiria (Itala-Film), par Piero Fosco, avec Lydia Quaranta, Umberto Mozzato e Maciste (scénario de Gabriele d'Annunzio) ;

Tigre Royal (Itala-Film), par Piero Fosco, avec Pina Menichelli et Jebo Mari ;

Ma vie pour la tienne ! (Caesar-Film), par E. Ghione (scénario de Matilde Serao), avec Maria Carmi, Tullio Carminati et Alberto Collo ;

Nelly la gigolette (Caesar-Film), par E. Ghione, avec F. Bertini et le metteur en scène dans le principal rôle masculin ;

Don Pietro Caruso (Caesar-Film), par Emilio Ghione, avec Francesca Bertini, Alberto Collo et le metteur en scène ;

Za-la-Mort (Tiber-Film), par Emilio Ghione, avec Kally Sambucini et Emilio Ghione ;

Cicernacchio (film historique de la *Tiber*), par Emilio Ghione, avec Gastone Monaldi et Alberto Collo ;

Oberdan (film historique de la *Tiber*), avec Ida Carloni Talli et Alberto Collo ;

La Dame aux Camélias (Tiber-Film), par Baldassarre Negroni, avec Hesperia ;

La Rosée sanglante (Tiber-Film), par Baldassarre Negroni, avec Hesperia et André Habay ;

Madame Arlequin (Tiber-Film), par Mario Caserini, avec Maria Jacobini ;

Ressurrection, de Tolstoï (*Tiber-Film*), par Mario Caserini, avec Maria Jacobini et André Habay ;

L'Étau (*Tiber-Film*), par Baldassarre Negrone, avec Hesperia et Emilio Ghione ;

Les Rats gris, série de huit films (*Tiber*), par Emilio Ghione, avec Kally Sambucini et Emilio Ghione.

Dans le grandiose édifice que la cinématographie italienne est en train d'édifier, des crevasses se manifestent tout à coup. La première, c'est le *vedettisme*, si nous osons l'appeler ainsi : la maladie des vedettes.

Les artistes de premier plan, comme Francesca Bertini, Hesperia, Pina Menichelli, conscientes de leur valeur commerciale, augmentent leurs prétentions. En faisant peser continuellement sur la tête des industriels la menace d'un arrêt plus ou moins long dans la production, elles réussissent à imposer leur volonté. On voit la vedette discuter le scénario, donner des conseils au metteur en scène, se plaindre si elle apprend que le film d'une rivale a tenu l'affiche quinze jours, alors que le sien n'a pas dépassé le dixième. Cela devait causer de très grosses pertes dont voici un exemple :

Un jour, dans un studio de Rome, à huit heures et demie, deux cents figurants, déjà prêts, attendent l'arrivée de la vedette.

A onze heures trois quarts, celle-ci téléphone que, ayant des invités à la maison, elle ne peut pas aller à son travail. Conclusion : deux cents personnes à payer et une journée de travail perdue. Tout cela par manque de conscience professionnelle !

La guerre des vedettes prend à Rome des proportions inusitées. Le duel le plus mémorable est celui qui met aux prises Francesca Bertini et Hesperia. La première est la vedette de la *Caesar-Film*, appartenant à l'avocat Giuseppe Barattolo ; la seconde est la vedette de la *Tiber-Film*, appartenant à l'avocat Gioacchino Mecheri.

C'est tout d'abord une lutte en sourdine, qui s'aggrave bientôt. Hesperia tourne *la Dame aux Camélias*. Immédiatement après Francesca Bertini en fait autant.

Le mauvais exemple se propage aux vedettes masculines. Febo Mari, en tournant *Attila, le fléau de Dieu*, refuse de porter barbe et perruque. Alberto Capozzi refuse à son tour le rôle de saint Paul pour ne pas avoir à porter la barbe.

Malgré tout cela, la production suit un rythme ascendant. Plusieurs industriels qui ont commencé à travailler avec de petits

capitaux, se trouvent en peu de temps à la tête de véritables fortunes ; deux d'entre eux surtout, les avocats Mecheri et Barattolo, déjà nommés, jouissent de la confiance des grandes banques et produisent films sur films, en cherchant l'un et l'autre à se concurrencer. La lutte de ces deux hommes sonnera plus tard le glas de la cinématographie italienne.



La guerre finie, l'Allemagne se lance de nouveau sur le marché international avec *le Golem*, *Sumurum*, et surtout avec *Madame Dubarry*, où l'on voit, pour la première fois, Pola Negri, et *Danton* : quatre œuvres intéressantes, quatre signes précurseurs d'une plus vaste activité.

Sur ces entrefaites, l'avocat Mecheri achète l'*Itala-Film* de Turin, se trouvant ainsi à la tête de onze grandes troupes au complet.

Une banque très puissante, ayant suivi d'un œil averti le formidable développement de l'industrie cinématographique, ouvre un crédit de plusieurs millions de lires pour la créations d'un trust de grandes maisons de

production : l'*Union cinématographique italienne* est fondée.

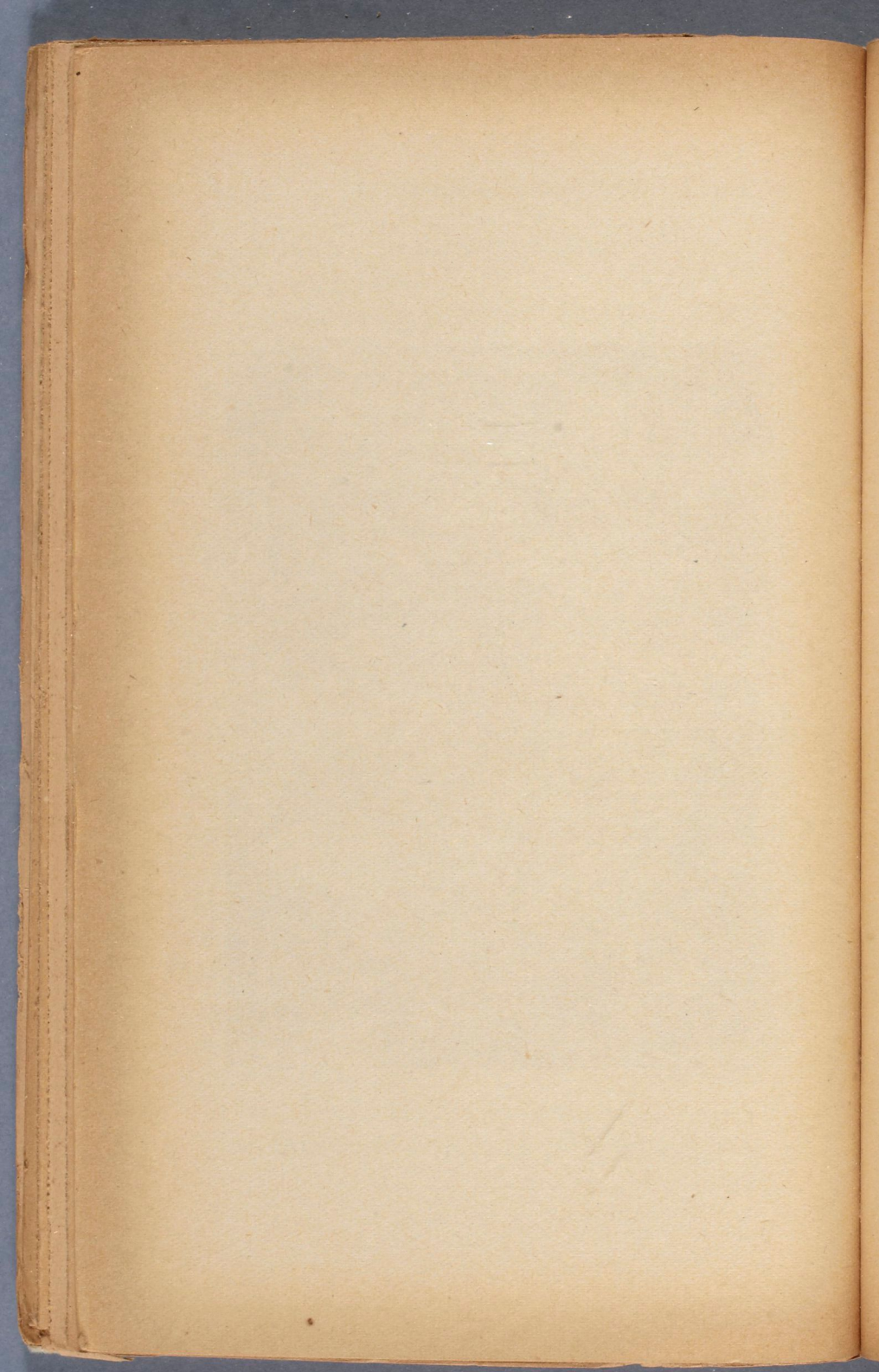
Les deux avocats luttent maintenant entre eux pour arriver à occuper le poste d'administrateur délégué de la puissante société : c'est M. Barattolo qui l'emporte, le jour où M. Mecheri abandonne la lutte sur la promesse de son rival de lui acheter ses deux maisons de production, *Itala-Film* et *Tiber-Film*. Et le marché est bientôt conclu.

D'ailleurs, l'*Union cinématographique italienne* aspire à se rendre maîtresse de la situation nationale en achetant tous, ou presque tous les studios italiens, quitte à les payer des sommes bien supérieures à leur valeur intrinsèque. On lui vend pour treize millions un studio qui en avait coûté, un an plus tôt, un peu moins de deux ; un cinéma de six cents mille lires est vendu pour un million huit cent mille lires. Et les artistes aussi sont tous, à leur tour, achetés, si l'on peut dire : l'*Union cinématographique italienne* engage tout le monde sous ses drapeaux, à n'importe quel prix. C'est déjà le commencement de la fin.

Sans idéal, sans foi, les artistes ne mettent plus dans leur travail cette ardeur magni-



La scène du cirque de *Quo Vadis?*
le film qui, le premier, donna le goût des productions à grande mise en scène.



fique qui leur a fait produire de si beaux films. D'ailleurs, ils sont devenus tous, désormais, les simples rouages d'une grande machine : car sur l'activité multiforme des différents studios domine la volonté de l'avocat Barattolo. On travaille, quand on travaille, dans le chaos le plus complet : et une atmosphère de doute et de méfiance flotte, petit à petit, autour de l'activité de l'*Union cinématographique italienne*.

On appelle alors à l'aide un metteur en scène français qui se déclare citoyen américain pour être payé en dollars. Il fait deux films qui coûtent en tout six millions de lires, et repart.

On appelle un acrobate de cirque et on le nomme metteur en scène de films d'aventures : nouveau désastre et nouveaux millions engloutis.

Devant pareil état de choses, quelques financiers décident de se réunir pour fonder une maison d'édition indépendante qui grouperait autour d'elle tous les éléments fatigués des procédés de l'Union et qui pourrait, par une production intelligente et ordonnée, concurrencer utilement l'*Union cinématographique italienne*. Cette nouvelle maison surgit

à Turin, sous l'appellation de la F. E. R. T., et est dirigée par M. Enrico Fiori.

Alors que M. Barattolo s'occupe des plus petits détails de fonctionnement de son trust, M. Fiori se borne à discuter le scénario avec le metteur en scène, à choisir d'accord avec celui-ci les interprètes du film, à établir approximativement le prix de revient du *négatif*. Pour le reste, il laisse toute latitude au réalisateur. Cette bonne méthode portera bientôt ses fruits, car en quatorze mois la *Fert* lancera sur le marché sept grands films, tous réussis :

La Reine des roses, par Gennaro Righelli, avec Maria Jacobini ;

Le Cadran d'or, par Emilio Ghione, avec Kally Sambucini et Emilio Ghione ;

La Petite paroisse, par Mario Almirante, avec Italia Almirante-Manzini ;

La Comtesse bleue, par Emilio Ghione, avec Kally Sambucini ;

Amour rouge, par Gennaro Righelli, avec Maria Jacobini et Amleto Novelli ;

Les Deux crucifix, par Augusto Genina, avec Italia Almirante-Manzini ;

Dernières nouvelles de la nuit, par et avec Emilio Ghione.

En attendant, d'Allemagne sont venus de nouveaux films : une impeccable *Maîtresse du monde*, en huit épisodes, et une *Carmen*, avec Pola Negri. Et l'on a fait la connaissance de Conrad Veidt et d'Emil Jannings.

*
* *

A ce moment, l'*Union cinématographique italienne* lance le système des « groupes ».

En achetant les différents studios italiens, l'*Union cinématographique italienne* avait acheté aussi un grand nombre de films, des « navets » pour la plupart prêts pour la vente. Il s'agissait de les écouler.

Le système dit du « groupe » consiste à grouper les films par dix, comprenant trois films de vedettes et sept films de deuxième ordre. Le tout en vente à 100.000 liras par « zone », en exclusivité. (L'Italie cinématographique est divisée en cinq « zones ».) Mais en réalité chaque « groupe » ne contient qu'un seul film de qualité valant vingt-mille liras, et neuf autres de valeur beaucoup moindre. Ainsi la bonne marchandise prend-elle en remorque le déchet.

Pendant que l'*Union cinématographique*

italienne agonise, la F. E. R. T., réalise deux nouveaux grands films : *la Vetille*, scénario de Nino Berrini, auteur dramatique réputé, mise en scène de Mario Amirante, interprétation du célèbre artiste dramatique Annibale Betrone et de Italia Almirante Manzini ; et *le Moqueur*, du même Nino Berrini, avec le même metteur en scène et les mêmes interprètes. Le succès de ces deux films est très grand.

Pour tâcher de relever, de reconstruire tout ce que l'*Union cinématographique italienne* a systématiquement détruit, un homme de grande valeur se lance dans la lutte : c'est Caramba, le magicien du costume, qui prend aussitôt la responsabilité de la mise en scène du grand film historique *les Borgia*.

Les Borgia, c'est-à-dire Alexandre VII, sa fille Lucrèce, son fils le prince Valentin, celui-ci meurtrier de son frère le duc de Candia, qui avec le père, Alexandre VII partage les faveurs de Lucrèce, fille et sœur. C'est avec ce tableau sinistre, lourd de crimes, que commence le film, et l'on voit les cardinaux réunis en conclave s'efforçant d'élire le nouveau pape, subir tout de suite l'influence du cardinal Borgia qui convoite la tiare

Autre tableau. Le conclave des cardinaux. Chaque cardinal est assis dans un vaste siège sous le baldaquin aux armes de sa famille, on chuchote, on réfléchit, on rêve. Borgia mène campagne en sa faveur : il promet des charges importantes à celui-ci, menace celui-là, achète le vote d'un tiers. Il se donne un grand mal. Les différents visages expriment la peur, la cupidité, l'envie, pendant que Borgia gagne du terrain petit à petit. Seul un pâle cardinal, enfoncé dans son siège, ne dit rien. Il regarde avec amertume les agissements de Borgia. Et quand les cardinaux mettent dans l'urne le vote acheté, arraché presque, le pâle cardinal, qui est le prince Della Rovere, se lève frémissant et crie : « Rome ! Rome ! Quelles infamies t'attendent !

L'œuvre de Caramba est si parfaitement réussie que l'on crie au chef-d'œuvre. Tous les détails historiques, artistiques, techniques, y apparaissent si soignés, qu'on ne se lasse pas d'admirer ce beau produit de la cinématographie italienne. Presque en même temps apparaît sur les écrans le *Siegfried* de Fritz Lang (édition de la Ufa de Berlin), preuve évidente des progrès constants accom-

plis par l'Allemagne dans le domaine de l'art muet. Tout de suite après Caramba commence la réalisation d'un deuxième grand film, *l'Admirable vision*, inspirée de la divine comédie de Dante ; tandis que l'écrivain Valentino Soldani se met lui aussi à l'œuvre et tourne un *Harco Visconti*, tiré du roman historique de Tommaso Grossi.

Cette généreuse activité prouve de façon évidente que si l'on avait voulu, on aurait pu encore exploiter fort bien le marché international, qui n'avait pas perdu toute estime pour la production italienne. Le fait est que les chefs de l'*Union cinématographique italienne* tiraient dans les jambes de tous ceux qui osaient travailler en dehors de leur trust. Ce sont là de simples vérités qu'il faut répéter pour bien montrer quelles sont les vraies causes de la débâcle du cinéma italien.

En attendant, les studios F. E. R. T. sont, à Turin, toujours en pleine activité. Le nouveau programme de production comprend quatre films :

- 1^o *Les Deux Foscari*, drame historique vénitien, mis en scène par Mario Almirante ;
- 2^o *Le Pauvre boulanger*, drame historique

vénitien, mis en scène par Mario Almirante,

3^o *Za-la-Mort contre Za-la-Mort*, interprétation et mise en scène d'Emilio Ghione ;

4^o *La Maison sous la neige*, mise en scène de Gennaro Righelli, interprétation de Maria Jacobini.

Nous sommes en 1921. Les affaires cinématographiques périclitent ; la situation politique intérieure est depuis deux ans très grave ; les communistes sont les maîtres du pays et proclament grèves sur grèves, jusqu'à l'apparition foudroyante des *chemises noires*. Tout cela, en attendant, porte à la ruine totale, peu à peu le cinéma italien.

Un jour une étonnante nouvelle court les rues. L'*Union cinématographique italienne* se réveille. L'*Union cinématographique italienne* commence la réalisation d'un film colossal ! Mais lequel ? Tout simplement le *Quo Vadis* ? Ce film avait été déjà tourné deux fois par le maître de la grande figuration, qu'est le grand metteur en scène Enrico Guazzoni. La première fois, en 1912, tourné pour le compte de la *Cines*, il avait coûté cinquante mille lires et avait rapporté plusieurs millions ; la deuxième fois, malgré un prix  de revient beaucoup plus élevé,

l'opération s'était également terminée par un bénéfice considérable. On tourne donc pour la troisième fois le *Quo Vadis* ? d'Henri Sienkiewicz, roman de l'époque romaine ancienne.

On engage, pour interpréter le rôle principal de Néron, celui qui deviendra plus tard le très célèbre Emil Jannings, et la mise en scène est confiée à l'Allemand M. Jacobi, tandis que M. Arturo Ambrosio — qui a déjà à son actif la mise en scène du grand film historique *Théodora*, avec Rita Jolivet et René Maupré, est nommé directeur général artistique, ayant sous ses ordres M. Jacobi, déjà cité, et M. Gabriellino d'Annunzio, le fils du grand Gabriele. Il arrive ce qui devait arriver : à savoir que les trois metteurs en scène ne sont jamais d'accord entre eux : l'un voit blanc, alors que l'autre voit noir et le troisième jaune. Des discussions éclatent à tout bout de champ, discussions qui prennent quelquefois tournure de véritables altercations et les figurants sourient en sourdine. Ainsi on prépare, dans ce paradis terrestre que sont les studios de l'*Union cinématographique italienne*, la troisième édition du *Quo Vadis* ?

Pendant le travail, à cause de la mauvaise organisation de tout l'ensemble on a à déplorer deux accidents ; l'un grave, le second mortel. Pendant qu'on tourne les tableaux où l'on voit des sacrifices de chrétiens, qui, liés à des poteaux et imbibés de résine meurent atrocement parmi les flammes, pour le plus grand plaisir de Néron qui passe avec sa cour devant ces flambeaux humains pour jouir du macabre spectacle, un jour l'un des poteaux, avec son mannequin lié et en flammes, mal planté dans le terrain, ondoie puis brusquement tombe par terre atteignant une adorable jeune fille romaine, qui figure une des esclaves de Néron. Heureusement, prompt comme l'éclair, Gabriellino d'Annunzio, qui a vu la scène, se jette résolument sur la malheureuse avec une couverture et réussit à éteindre le feu qui déjà toute l'enveloppe. La pauvre petite en sera quitte pour quarante jours d'inaction.

Le deuxième accident est malheureusement mortel. On tourne des vues de détail du grand cirque. Une partie du cirque a été reconstruite : au fond, le mur avec les marches pour les spectateurs. Dans la petite piste doivent apparaître tout à coup les

lions. L'opérateur avec sa machine est placé sur un praticable entre la tribune et la piste. Les lions sont les fameux fauves du dompteur Schneider. Tout est prêt. Les figurants, une centaine de personnes, hommes et femmes, habillées à la romaine, attendent. On tourne. Entrent dans l'étroite piste deux lions et une lionne, Brahma. Celle-ci, tout à coup, s'assied sur les jambes postérieures en appuyant les jambes antérieures sur le mur. Puis, avec une vitesse incroyable, elle saute par-dessus le mur et se trouve à un mètre de la tribune. C'est la panique générale, les pauvres figurants, pris de peur en voyant devant eux cette tête de fauve, prennent la fuite par un petit escalier qui se trouve derrière cette tribune. Tous réussissent à se sauver, sauf un pauvre vieux de soixante ans qui, atteint par la lionne, est réduit, dans l'espace de quelques seconde, à un amas de chairs ensanglantées.

Cet accident calme l'ardeur des artistes et refroidit considérablement l'enthousiasme des figurants qui tournent dans *Quo Vadis* ? On travaille à la va comme je te pousse, et le film qui en résulte n'apporte aucune satisfaction.

C'est un film inférieur de beaucoup aux deux autres qui l'ont précédé. Il y a bien quelques figurants de plus, un plus grand nombre de fauves, mais c'est là tout. Mais on ne peut nier qu'Emil Jannings ait réussi, dans le personnage de Néron, une de ses meilleures interprétations.



Jusqu'ici nous n'avons rien dit d'une société anonyme créée pour l'achat de films et pour pouvoir, en absorbant peu à peu tous les plus grands cinémas de la péninsule, exploiter elle-même, dans ses propres salles, les films achetés. Organisation formidable, dirigée par un homme de premier plan, M. Stefano Pittaluga, qui a donné son nom à l'entreprise. La société anonyme Pittaluga devait bientôt avoir une importance considérable sur le marché intérieur et international, et traiter de pair à pair, par exemple avec la *Paramount*. Stefano Pittaluga était mêlé à la vie cinématographique depuis 1913. Ayant constaté le succès foudroyant du septième art, il avait eu l'habileté de

réserver à sa maison l'exclusivité des films de tel metteur en scène, de tel acteur, de telle actrice. Aujourd'hui il est en Italie le seul homme, ou presque, à qui la cinématographie fournisse les moyens de subsistance et quels moyens !

*
* *

Mais voici que l'Amérique déclare l'offensive, soutenue puissamment par le dollar roi. L'Allemagne s'en préoccupe sérieusement et propose à la France et à l'Italie, comme moyen de défense, la création immédiate d'un front unique, pour contre-balancer l'invasion yankee. Mais la proposition n'est pas acceptée : et les choses continuent d'aller leur train-train habituel.

Quo Vadis, en attendant, se vend très mal dans les différents pays. L'*Union cinématographique italienne*, qui comptait plus que jamais sur ce film pour se remettre d'aplomb, se trouve alors dans un embarras plus grand encore et est obligée de fermer ses studios et de mettre en liquidation.

Cette liquidation a son contre-coup sérieux

dans les banques qui croyaient la situation de l'*Union cinématographique italienne* à peu près florissante, et qui décident sur le champ de ne plus accorder de crédit aux entreprises cinématographiques, quelles qu'elles soient.

*
* *

Ici il faut ouvrir une petite parenthèse.

Depuis les débuts de la cinématographie italienne, faute d'argent liquide, on commença à employer, dans les tractations commerciales, la *traite*. Tout était payé avec des traites à trois et à six mois. Tout d'abord il y avait eu des difficultés à accepter ce mode de paiement, car on ne connaissait pas encore les possibilités de développement et d'expansion de l'art muet ; mais, en voyant avec quel enthousiasme le public se ruait à ce nouveau mode de divertissement, la méfiance avait fait place à une confiance presque illimitée. Chaque maison de production eut son compte en banque, et l'on continua à faire des achats et des ventes basées sur des traites à trois et à six mois. Il arriva que, parfois, certaines maisons se trouvèrent avoir signé un nombre

si grand de traites que les banques leur refusèrent l'escompte. Alors ces maisons, qui, pour continuer la production, avaient absolument besoin d'argent liquide, eurent recours à d'autres banques, qui leur firent l'escompte avec une remise de 20 pour 100 d'où perte nette. (D'ailleurs la *traite* est aujourd'hui encore tellement entrée dans les habitudes commerciales de la cinématographie italienne, que même la Société anonyme Pittaluga, qui avec ses *trois cents* salles de projections fait tous les jours une recette totale immense, achète les films à ces conditions : un tiers comptant, un tiers à trois mois, un tiers à six mois.) Une industrie basée, comme l'était l'industrie du film en Italie, presque entièrement sur la confiance, aux moindres signes de crise devait se trouver forcément dans l'embarras ; la crise persistant, ce fut la débâcle complète. Débâcle qui fut précipitée par la disparition soudaine des deux hommes de premier plan : Piero Fosco, directeur de l'*Itala-Film*, qui se retira brusquement de la lutte, dégoûté des méthodes employées par les adversaires, et Ernesto Pasquali, ravi jeune encore par la mort à une existence d'activité et de travail.



La concurrence américaine et allemande mettent en mauvaise posture la F. E. R. T. : on essaie de résister, mais il se faut se soumettre devant la fatalité : la *Fert*, à son tour, ferme ses studios. En 1923 l'industrie du film est, en Italie, presque à l'agonie. Des millions et millions de personnes, artistes, metteurs en scène, opérateurs, électriciens, machinistes, etc., se trouvent dans une situation des plus critiques. Alors votre serviteur fit aux maisons d'éditions une proposition des plus raisonnables, qui se réduit en substance à ceci : « Messieurs les industriels, jusqu'à présent nous avez donné des sommes très fortes à tous vos artistes et des sommes colossales à vos vedettes. Nous avons ainsi permis à tout ce monde de mener une vie de luxe, à laquelle personne n'était habitué et qui aujourd'hui s'effondre brusquement. Or, au lieu de donner quarante et même cinquante mille francs par mois à certaines vedettes, réorganisez la production sur des nouveaux appointements mensuels : par exemple, neuf mille francs par mois, unifor-

mément. Toutefois, comme il n'est pas juste que tout le monde soit payé dans la même proportion, vous pourrez établir que telle vedette, qui aura le plus contribué à la prospérité de la maison, touchera à la fin de chaque année 10 pour 100 sur les bénéfices. »

La proportion n'est prise en considération par personne, peut-être parce que personne n'est jamais parvenu, pas même un tribunal, à avoir entre les mains le budget exact d'une maison de production. Peut-être que même les industriels, sauf quelques-uns, ne comprennent rien à leurs propres affaires.

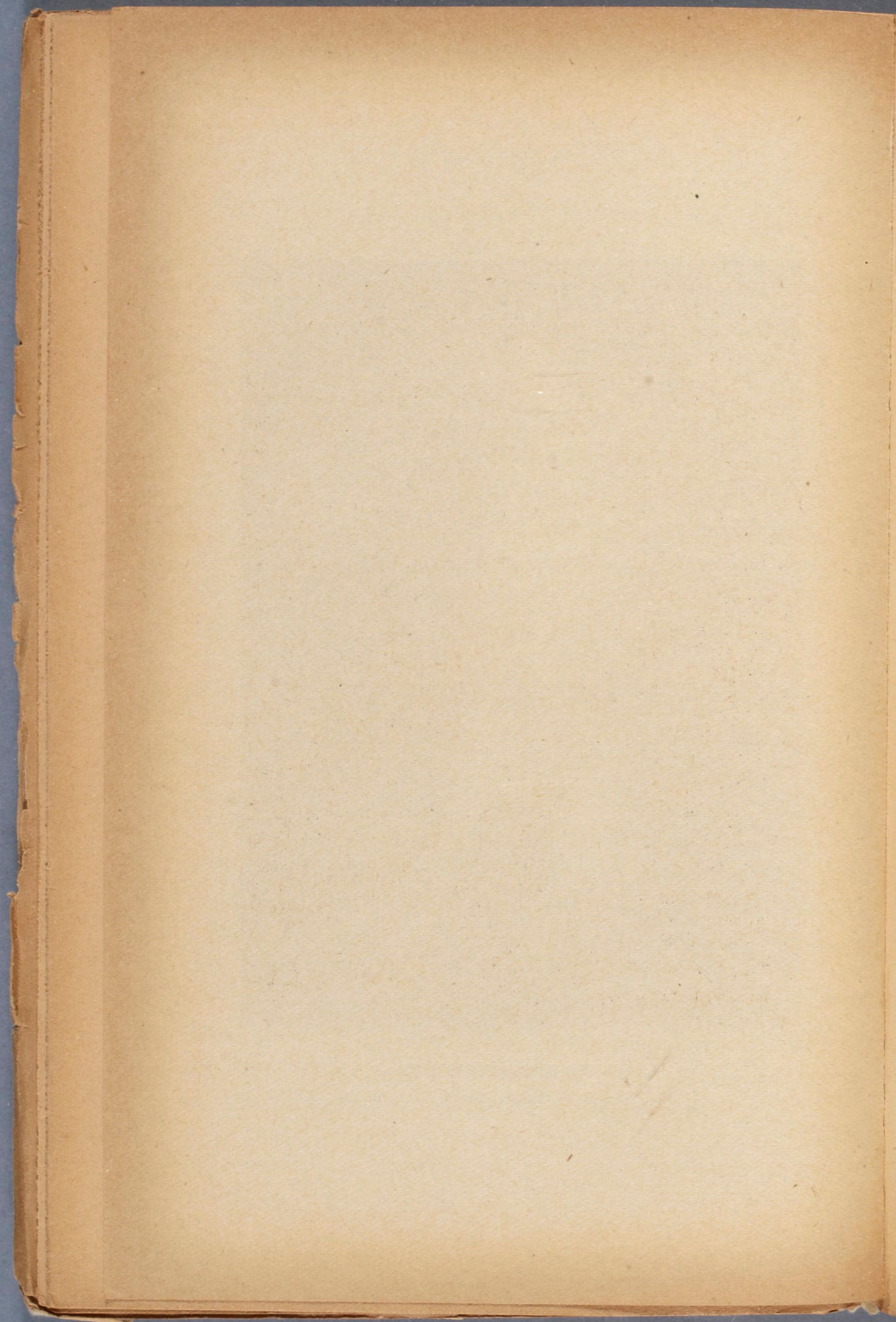
Douze mois, puis dix-huit se passent dans l'inactivité totale. Quelques italiens se sont réfugiés à Berlin à la recherche de travail. En Italie, quelques metteurs en scène décident de faire une suprême tentative.

Votre serviteur, tout d'abord trouve une commandite de cent mille francs : il tourne en pleine campagne romaine un film intitulé *Notre patrie*, dont lui-même et Kally Sambucini sont les interprètes.

A son tour, Augusto Genina tourne *le Dernier lord*, d'après le roman de M. Ugo Zalen, avec Carmen Boni comme interprète principale. Le film obtient un succès



FRANCESCA BERTINI,
une des plus célèbres vedettes italiennes.



considérable en Allemagne. Carmen Boni est sacrée grande vedette. Actrice et metteur en scène partent aussitôt pour Berlin, où il connaîtront la fortune et la gloire. (Ce qui prouve que l'Italie aussi avait de magnifiques éléments cinématographiques.)

Un troisième metteur en scène, M. Carmine Gallone, est plus heureux : il trouve une commandite d'un million et demi de lires et met en scène un film historique grandiose, retraçant l'épopée de Garibaldi, et intitulé *la Chevauchée ardente*. Auteur du scénario : Carmine Gallone. Interprètes principaux : Soava Gallone (rôle de la comtesse de Montechiaro), Emilio Ghione (rôle du prince de Santa-Fé), Gabriel de Gravonne (rôle du garibaldien), et Ciro Galvani (rôle du général Garibaldi). Le film est une réussite étonnante. Il est acclamé frénétiquement par le public, porté aux nues par la critique. Et bientôt, Carmine Gallone, lui aussi, prend la route de Berlin.

Et nous voici (1926) au dernier chapitre de la cinématographie italienne. Amleto Palermi fait annoncer dans tous les journaux qu'il mettra bientôt en scène un film historique monumental intitulé *les Derniers jours de*

Pompéï. Il loue au prix fort le plus grand studio de la *Cines*, où depuis longtemps personne ne tourne plus, engage — aux appointements mirifiques de six mille francs par mois, chacun — les deux opérateurs Donelli et Armenise, engage Diomira Jacobini — sœur de Maria — pour tenir le rôle de la Cicca, engage M. Lido Manetti — qui mourra en 1929, en Amérique du Nord, à la suite d'un accident d'automobile — pour tenir le rôle de Glauco, convoque au Stadium cinq mille figurants habillés en romains de l'ancienne époque, et dans un *circus* improvisé tourne des scènes extraordinaires — luttes de gladiateurs, de lions, etc. — et prend une quantité énorme de photographies qu'il fait agrandir aussitôt. Puis il place ces agrandissements dans une valise, et part sans crier gare pour Vienne (laissant à Rome dans l'embarras son frère Lambert), dans le but de vendre là-bas le film qu'il a à peine commencé. Parce que le prix total du négatif s'élèvera à trois millions, et comme il n'a pu ramasser jusqu'alors que cinq cent mille francs, il lui est nécessaire de toucher le reste de la somme, ou tout au moins une partie, pour continuer le travail.

Mais les acheteurs de Vienne, malgré les photos mirobolantes que leur montre Amleto Palermi, se font tirer quelque peu l'oreille. Les noms de Diomira Jacobini et de Lido Manetti comme interprètes principaux du film, ne leur plaisent pas. « Nous ferons l'affaire — proposent-ils au metteur en scène, si vous les remplacez par Maria Corda et Victor Varconi. Palermi accepte, car il ne peut pas faire autrement.

A leur tour les acheteurs de Berlin acceptèrent les noms de Maria Corda et de Victor Varconi, mais ils imposèrent en plus l'acteur Goetzke pour le rôle d'Arbace. Là aussi, Amleto Palermi se plie à leurs volontés.

A son retour à Rome, Palermi rencontre quelques difficultés pour reprendre aussitôt le travail. Diomira Jacobini exige vingt-cinq mille livres d'indemnité et Lido Manetto quinze mille : tous les deux ont gain de cause. Le plus terrible c'est que Maria Corda demande six mille lires par jour et Varconi quinze cents. La première et le second tournent exactement pendant cent jours et le metteur en scène leur paye respectivement six cent mille et cent cinquante mille lires. Ce qui, avec ce qu'on paye à l'acteur Goetzke

porte presque à un million de lires le coût, des trois artistes principaux. Arrivé à la moitié du film, Amleto Palermi se trouve avoir dépensé déjà les trois millions. Alors il prie son ami Carmine Gallone de retarder son départ pour Berlin et de s'occuper de la mise en scène de l'autre moitié des *Derniers jours de Pompeï* pendant qu'il cherchera les capitaux nécessaires. En définitive, le film revient à sept millions de lires.

Ce film est le dernier de quelque importance qu'on ait tourné en Italie. On pourrait presque l'appeler, au lieu de *les Derniers jours de Pompeï*, *les Derniers jours de la cinématographie italienne*.

LE CINÉMA AMÉRICAIN

par Ferri PISANI

Dans l'histoire du cinéma américain, l'ère de l'invention s'arrête en 1897, époque où les inventeurs cèdent la place aux exploitants. Deux entreprises dominent le marché : 1^o Edison avec d'abord le *Vitascope* d'Armat, puis avec sa propre machine, l'*Edison Projecting Kineotoscope* ; 2^o le *Biograph*, dirigé par Koopman, Marvin, Casler et Dickson.

Pourtant, l'initiative des premières grandes productions sera prise par des petits *producers* indépendants. Productions pieuses, car de même que le théâtre du Vieux Monde naquit des « mystères », de même le film du Nouveau Monde trouva son inspiration du début dans des sujets religieux. Et quel sujet ! La *Passion* elle-même.

Première *Passion*. Le nommé Hurd, représentant américain des frères Lumière, décide Marc Klaw et Erlanger, impresarios de

théâtre, à risquer 10.000 dollars qui permettront d'aller « tourner » *la Passion*, représentée chaque année par les paysans d'Oberammergau, en Bohême. Le succès, à l'arrivée du film en Amérique, fut tel qu'Hollaman, directeur de l'*Eden Musée* (le *Grévin* de New-York) décida de tourner une *Passion* concurrente. Mais celle-ci, au lieu d'être importée de Bohême, fut tout simplement mise en scène sur le *roof* du *grand Central Palace*, en plein New-York. Des acteurs de théâtre tenaient (*incognito*) les rôles, Frank Russell jouant le Christ, Frank Gaylor représentant Judas, et Strony se lavant les mains en Ponce-Pilate. Pour échapper aux poursuites judiciaires des inventeurs « brevetés » (Édison, en particulier), Hollaman avait engagé un opérateur anglais, constructeur de son propre appareil. Au cours du travail (l'hiver était venu) la neige tombait sur le Jardin des Oliviers. Néanmoins cette seconde *Passion*, d'une longueur de 7.000 mètres, fut un succès (les copies se vendirent 850 dollars pièce aux exploitants), et ceci, bien qu'un reporter eut dévoilé que le film n'était point une naïve interprétation des Écritures par des paysans bohémiens, mais un « bluff » mis en scène

au sommet d'un gratte-ciel new-yorkais. Troisième *Passion*. Celle-la fut « produite » par Simon Lubin, aux environs de Philadelphie, et comme les deux *Passion* précédentes, rapporta gros à son « producer ».

On pourrait croire que les Écritures, si abondamment « tournées », allaient inspirer au monde du ciné les nobles sentiments de fraternité. Ironie des événements. En cette même année 1897, éclata la plus féroce des guerres qu'une industrie ait jamais traversées. Neuf années de procès ! C'est Édison qui, tardivement devenu cinéophile, « tira » le premier. Gilmon, son manager, s'était assuré la coopération d'une « firme » d'avocat fameux : *Dyer and Dyer, attorneys*. Ceux-ci, au nom des brevets des « magiciens d'Orange », allaient successivement citer en justice l'*International Film*, *Webster and Khun*, *Maguire and Baucus*, *Simon Lubin*, *Hollaman*, *Klaw et Erlanger* et combien d'autres. Ce fut une orgie d'actions judiciaires amenant à la barre des tribunaux des producteurs, des distributeurs, des exhibiteurs, des metteurs en scène, des commanditaires, de simples opérateurs. Saisie de films et d'appareils fermetures de music-halls, arrestations et

même emprisonnements devinrent des faits divers quotidiens. Simon Lubin dut s'enfuir six mois en Europe. Albert Smith, un des directeurs du *Vitagraph*, déclarera à la barre du tribunal : « L'angoisse causée dans mon *home* par mes procès contre Edison est telle que ma femme vient d'en mourir. » Les metteurs en scène n'osaient plus « tourner » au sommet des gratte-ciel que sous la protection d'hommes armés gardant les voies d'accès. Au cours de ces luttes, nous retrouvons Arnot, Rapp et Gammon, les brevets de Jenkins, ceux des Latham les noms du romancier Upton Sinclair et même d'Armour, roi des *packers*. Le colonel Selig, le premier en date des « producers » de Chicago, ayant tourné un documentaire de propagande en faveur des fabriques de conserves Armour, les gens d'Edison achetèrent la plume d'Upton Sinclair, à qui fut commandé un livre *antipacker*, aux révolutions sensationnelles, la *Jungle*. Le Sénat de Washington fut même entraîné dans la bagarre. De 1897 à 1906, les tribunaux américains eurent à juger 502 actions judiciaires cinématographiques. Les rapports sténographiques de ces débats rempliraient des centaines d'in-folios. Les sommes

dépensées au cours de ces procès atteignent un total de plusieurs millions de dollars. Ce fut l'âge d'or pour nombre d'avocats.

Années héroïques que celles-là où l'on « tournait » la Bible, le revolver à la ceinture. La guerre était chez les cinéastes. Elle allait éclater aussi à Cuba et aux Philippines. Ce jour du 21 avril 1897, soixante minutes après la rupture entre l'Amérique et l'Espagne, le caricaturiste Stuart Blackton et son ami Albert Smith s'étaient précipités dans leur *studio*, au sommet du *Morse Building*, où ils allaient tourner en une nuit un film patriotique : *A bas l'Espagne*. Tous les music-halls des États-Unis commandent par télégramme une copie : du premier coup, Albert Smith et son associé avaient fondé la *Vitagraph Co* : elle prospère toujours ; seul, son nom a changé, depuis 1915, sous la nouvelle direction des frères Warner.

Le succès du premier film patriotique donna l'idée à d'autres « producers » de faire mieux encore. William Paley, le *Cameraman* anglais de *la Passion* d'Hollaman, s'embarqua avec son appareil pour Cuba. Mais ni lui ni ses émules ne parvinrent jamais sur le front. Un appareil de prise de vues était quelque

chose de trop mystérieux, alors, pour ces messieurs de l'état-major. La police aux armées expulsa brutalement les audacieux cinéastes.

L'un de ceux-ci, un nommé Amet, rentré à New-York, eut l'idée de reconstituer dans sa baignoire, et à l'aide de bateaux miniature, le coulage de la flotte de Cernera devant Santiago. Le succès commercial de ce film truqué fut tel que son « producer » y gagna de quoi monter une fabrique de *cameras* qui prospéra. Après la guerre, pieusement, les vaincus achetaient une copie de ce « truquage », dont un exemplaire repose actuellement dans les archives militaires espagnoles — film authentique (?) d'un épisode aussi héroïque que désastreux.

Le cinéma, décidément, suivait l'actualité américaine. A peine signée la paix avec l'Espagne un nouvel « excitement » s'empara des cinéastes : 1899 ! Fièvre de l'or en Alaska ! Une ligne de navigation eut l'idée de tourner un film de propagande... qui déciderait une armée d'aventuriers à retenir leur « passage » pour le pays des pépites. Robert Bonine, opérateur chez Edison, fut envoyé dans le Nord pour filmer ces 2.500 mètres

réclame. Le contrat de la Compagnie avec le « magicien d'Orange » stipulait un prix à forfait de 15 dollars le mètre de négatif. Puis ce fut au tour d'Harry et de Herbert Miles d'aller tourner le camp des mineurs de Nome pour le compte du *Biograph*.

Entre temps, la guerre anglo-boer avait réveillé les instincts anglo phobes de l'Amérique. Amot mit en scène, dans un jardin de Brooklyn, une exécution de prisonniers africanders par leurs impitoyables ennemis. James White, pour le compte d'Édison, reconstituait avec des voyous du Bowery, des combats lointains où le *veld* n'était autre qu'un terrain vague de Long'Island. Huit jours plus tard, devant l'écran des music-halls, les Américains conspuaient l'Angleterre.

Mais jusqu'alors, qu'il se fût agi de matchs de boxe, de scènes bibliques ou militaires, l'objectif n'avait encore enregistré qu'à la lumière du soleil. Le 3 novembre 1899, pour la première fois, fut tourné un film américain à la lumière artificielle, à l'occasion d'une rencontre entre Jeffries et Sharkey dans l'arène du *Coney Island Club*. La *Biograph Co*, ayant obtenu de l'impresario l'ex-

clusivité du filmage, avait délégué William Bitzer (plus tard cameraman de Griffith) avec une installation de 400 lampes. Mais la *Vitagraph C^o* veillait. L'un de ses directeurs, Smith, décida d'introduire aussi près de l'arène que possible une camera et de tourner pour le compte de sa maison, à la lumière des lampes de la *Biograph C^o*. Le hardi projet réussit, non sans force horions échangés entre les gardes de Smith et les gens de la firme concurrente. Des spectateurs, sans comprendre, prirent part à une bataille plus acharnée peut-être que celle qui se livrait dans le ring. En dépit des procès provoqués par cette piraterie d'un nouveau genre, la *Vitagraph C^o* réussit à distribuer son film : à New-York, une copie fut projetée vingt-cinq semaines dans le même établissement à raison de 200 dollars par semaine. La production de la *Biograph C^o*, elle, atteignait la longueur formidable de 1.500 mètres. Le film américain, désormais, était familiarisé avec la lampe à arc.

Cependant, à l'aube du xx^e siècle, les corporations du ciné avaient encore l'instabilité d'un marchand forain ou d'un cirque de troisième ordre. Commercialement parlant,

faire un film, c'était « tirer un coup de fusil », escroquer un commanditaire, pire quelquefois. Artistiquement parlant, la « story picture » était encore à naître. Elle naquit chez Edison, de la collaboration de James White et du cameraman Porter, avec un film de 200 mètres intitulé *la Vie d'un pompier américain*. Puis sortit, toujours des laboratoires d'Orange, *le Vol du grand Train*. Ce mélodrame avait été applaudi au théâtre. Il fut applaudi davantage devant l'écran ; des exhibiteurs ambulants l'allèrent projeter jusque dans les plus lointains villages. Un des rôles était tenu par un cow-boy du nom d'Anderson, le futur Broncho Billy en personne. La *star* s'appelait Maë Murray, mais ce n'était pas la Maë Murray d'aujourd'hui.

Le succès du *Vol du grand Train* donna l'idée à Simon Lubin de tourner à Philadelphie un *Vol de la grande Banque*. Moyennant 150 dollars, ce producer fournissait à l'exhibiteur le film en question (300 mètres), un projecteur Lubin avec lampe à calcium, deux comédies de 50 mètres chacune, et un phonographe Victor pour « accompagner » la projection. Admirable époque où, avec 150 dollars pour tout capital, on pouvait s'installer exploitant !

L'art muet progressait lentement, mais sûrement. En 1905, *Vitagraph* produit un 400 mètres *Rafles ou le cambrioleur amateur*, pièce de Liebler. Celui-ci, pour tout paiement de droits cinématographiques devait... avoir son nom sur l'affiche du film. C'était peu. Seize ans plus tard, Griffith allait payer 175.000 dollars à l'auteur de *Way Down East*.

Cependant, le film n'était encore qu'un numéro de music-hall où l'accompagnement d'une parade foraine. C'est à Los Angeles, le 16 mars 1902, que s'ouvrit le premier théâtre cinématographique. L'admission à l'*Electric Theatre* était de 10 cents. Modestes débuts, quand on songe aux fauteuils à 3 dollars des palaces de Broadway, en 1929. Ce premier programme — une grande heure d'*intertainment* — se composait d'*Une course de Taureaux*, du *Président Piaz à Mexico*, d'un *Voyage dans la Lune*, d'un *Gulliver* et d'un *Royaume des fées*. Bientôt, San-Francisco, à son tour, eut son cinéma, puis Seattle, puis Spokane. En ce temps, l'exhibiteur devait *acheter* ses films à raison de 30 cents le mètre (100 dollars le réel). Les huit ou dix jours d'exhibitions terminés, la pellicule représentait plus aucune valeur pour l'explo-

tant. Le système d'échange, au temps du *Kinetoscope*, avait bien été pratiqué par Roff et Gammon, mais la *distribution* nationale ne vint qu'en 1902, grâce à Herbert Miles, qui revenu de tourner pour le *Biograph* un documentaire en Alaska, installa le premier *Film Exchange* à San-Francisco.

Les cinéastes se recrutaient dans toutes les classes de la société. Un des plus remarquables exhibiteurs de l'époque était un ancien capitaine de pompiers de Kansas City, George Hale, qui laissant la pompe à incendie pour les théâtres cinématographiques ambulants, installa les siens dans des wagons de chemins de fer truqués où le spectateur avait l'illusion de traverser à toute vapeur les contrées les plus diverses du globe. En deux ans, la vente de ces wagons cinématographiques mit Hale à la tête de 500.000 dollars.

Nous voici arrivés en 1905, date de l'ouverture du premier cinéma new-yorkais. Une salle dans une petite rue près de la Cinquième Avenue. A peine 200 places, mais à la tête de la maison un jeune manager du nom d'Harry Cohen, un des futurs organisateurs de la *Metro*. Comme film de début : *Le Vol du grand Train*. Recettes de la première soirée : \$ 25.

Deuxième jour : \$ 82. Le mois suivant, le premier en date des cinémas new-yorkais rapportait net \$ 1.000 par semaine. Huit mois plus tard, cent « nickel odéons » étaient installés un peu partout dans les États-Unis. Le film, libéré du music-hall en possession du « photoplay », était devenu un art indépendant. Il ne lui manquait plus que de grands *managers*.

En 1903, Adolphe Zukor, modeste marchand de fourrures de Chicago, se réveilla un beau matin, propriétaire d'une boutique de phonographes en déconfiture dans la Sixième Avenue de New-York. C'était là l'actif d'un coréligionnaire en faillite auquel le fourreur avait jadis prêté 3.000 dollars. Zukor s'associa avec Marcus Lœw et installa un « momès » dans la boutique, qui bientôt devint le plus confortable théâtre cinématographique qu'ait encore possédé le Nouveau Monde : la *Famous Players-Lasky Corporation* était née.

C'est l'époque où débute devant l'objectif des *stars* qui, quelques années plus tard, seront mondialement célèbres. Dans le studio de la *Biograph, down town* New-York, on pouvait voir « tourner » à la lumière de lampes à vapeur de mercure : Mary Pickford,



CHARLIE CHAPLIN et MAX LINDER,

pendant un des séjours que celui-ci fit en Amérique.
(Charlie Chaplin reconnaît, on le sait, Max Linder comme son initiateur et son maître
dans l'art cinématographique.)

Mack Sennet, les sœurs Gish et Griffith.

Les débuts cinématographiques du grand metteur en scène furent modestes. Acteur de province, ancien reporter, poète même à l'occasion, Griffith alla frapper un jour à la porte du studio d'Édison. Il apportait une adaptation de *la Tosca* à l'écran. Mais Porter, le manager, n'avait que faire d'un scénario aussi artistique. Par contre, il avait besoin d'un « héros » pour tourner, dans *le Nid de l'Aigle*, une scène capitale qui devait représenter la bataille d'un montagnard contre un aigle... empaillé. Griffith joua le rôle : quatre jours de travail à 5 dollars. Son engagement suivant fut avec la *Biograph* : acteur d'abord, il débuta bientôt comme metteur en scène. Il était payé 30 dollars par semaine. Sa première production fut un « deux cents mètres », intitulé *les Aventures de Dolly*. Griffith y fit tourner sa jeune femme, Linda Arvidson. Ce film, aujourd'hui, nous paraîtrait une bien rude ébauche, mais on y découvre pourtant déjà le génie du futur directeur d'*Intolérance*.

Le studio d'Édison, lui, dirigé par Porter, et situé à la porte du Bronx, parc riche en « extérieurs », était le rendez-vous de

Mary Fuller, Mabel Trunnelle, Charles Ogle. Le premier « star » de théâtre qui daigna travailler pour l'écran fut Maurice Costello ; mais avant de mettre le pied chez Edison, Costello avait bien spécifié qu'il ne remplacerait jamais ni un charpentier, ni un peintre, ni un garçon accessoiriste, toutes besognes qu'exécutaient couramment les autres acteurs de ciné. A cette époque, Sorrelle, un des jeunes « premiers » d'Edison, touchait 30 dollars par semaine. Au *Vita-graph*, la grande coquette, Florence Turner, gagnait 3 dollars par jour... mais elle devait en même temps s'occuper de la garde-robe.

La consommation de films par les *nikel-odéons* augmentant, de nouveaux *producers* surgirent. La *Kalem Co* (K. L. M.) débuta avec comme capital social : un hall dont un an de location était payé d'avance par Kleine, six cents dollars apportés par Lony, une *camera* anglaise appartenant à Marion. Ces trois associés avaient passé par le *Biograph*. Syd. Olcott, le metteur en scène de la K. L. M., avait alors pour assistant ce même Vignola qui, quinze ans plus tard, devait diriger Marion Davies dans un film qui coûta 1 million : *Quand la Chevalerie fleurissait*. C'est Syd

Olcott qui eut l'idée de tourner le premier *Ben Hur*, tiré du fameux livre du colonel Wallace. Mais la *Kalem Co* oublia de s'enquérir des droits cinématographiques à payer aux héritiers de l'auteur. Oubli pardonnable, si l'on songe qu'à cette époque les droits d'adaptation à l'écran étaient chose inconnue. Cités en justice par la veuve du colonel Wallace, les producers offrirent 25.000 dollars d'indemnité. Cette somme ajoutée aux frais d'une difficile mise en scène fit de l'unique *réel* du premier *Ben Hur* une production coûteuse. Moins coûteuse cependant que le deuxième *Ben Hur*, tourné quinze ans plus tard, en 1925, par la *Metro-Goldwyn-Mayer*, avec Ramon Novarro comme star et Fred Niblo comme directeur. La *Kalem* fit d'excellentes affaires ; ses bénéfices, en 1908, atteignaient 5.000 dollars par semaine ; quand, en 1911, les associés se séparèrent, ils avaient chacun fortune faite. De combien de firmes peut-on en dire autant ? Ajoutons que la *Kalem* avait « fait » deux grands metteurs en scène : Sidney Olcott et Marshall Neilan. Mais New-York ne conserva pas longtemps l'exclusivité de la production. Broncho Billy qui avait tourné pour Edison d'abord, puis

pour la *Vitagraph*, fut appelé à Chicago par la firme *Selig*. Quand il la quitta, ce fut pour organiser avec Spoor l'*Essanay Film Co*, spécialisée dans les « movies » du Grand-Ouest. Broncho Billy fut le premier en date des acteurs-producers. On lui doit plus de 400 films, la plupart « tournés » dans des décors du Colorado. C'est encore Chicago qui vit les débuts cinématographiques de Laemmle, un simple employé dans la confection qui plus tard devait fonder l'*Universal*, et de William Fox, alors ouvrier tailleur.

Mais que ce fût à Chicago ou à New-York, tous les studios, au cours de cette année 1907, avaient des allures de forteresses. Partout portes verrouillées et gardes armés. Il s'agissait moins pour le producer de protéger ses méthodes et ses trucs que d'échapper aux constats d'huissiers des concurrents « brevetés ». Edison possédait son service secret, dirigé par un habile détective privé, Mac Coy. Son apparition chez un « producer » était toujours le signe avant-coureur d'une citation en justice. Le « magicien d'Orange », portant la guerre jusque dans Chicago, obtient en octobre 1907 un jugement contre Selig, dont les cameras, bien que fabriquées à

l'étranger, furent déclarées une contrefaçon des appareils Edison.

Cette nouvelle porta la consternation chez les « producers » new-yorkais. Blackton, de la *Vitagraph Co*, tenta une médiation au nom d'*Essanay Co*, de *Selig Co*, de *Kalem Co* et de *Pathé* (qui possédait un *studio* new-yorkais où tournait Pearl White, sous la direction de Louis Gasnier). Un grand dîner fut offert à Gilmon, le manager d'Edison, dans l'hôtel Astor. Peut-être la paix eût-elle été signée ce soir-là, mais la *Biograph Co* refusa l'invitation. Les hostilités reprirent.

Dyer and Dyer, au nom d'Edison, convoqua à Chicago les principaux *distributors* des États-Unis et leur annonça que tout film dépourvu d'un laissez-passer d'Edison, serait impitoyablement saisi. Le coup en retour fut porté par la *Biograph Co*, qui venait de se donner pour maître un jeune ingénieur du nom de William Kennedy. Celui-ci était un chef. *L'Ansco Co*, exclusivement occupée de la fabrication de pellicules, n'avait que faire des brevets Latham. Kennedy racheta ceux-là pour 2.500 dollars ; après quoi, il s'assura une option sur les brevets Armat. Ainsi paré, Kennedy offrit à Edison

une garantie de 150.000 dollars par an... ou la guerre jusqu'à extermination. Edison réfléchit huit jours. Le 15 décembre 1908, la paix fut enfin signée entre le « Magicien d'Orange », *Biograph*, *Vitagraph*, *Lubin*, *Selig*, *Essanay*, *Pathé* et *Kalem*. Tous ces brevets concurrents étaient consolidés sous le drapeau de la *Motion Picture Patents Co.* Un grand dîner suivit dans le laboratoire d'Édison, transformé en salle à manger. Le verre à la main, on chanta la paix et le bonheur. Hélas ! un autre nuage menaçait déjà le monde du cinéma.

Ce nuage creva sur Chicago. Le 10 janvier 1909, dans sa première colonne, la *Chicago Tribune* dénonçait les 150 *nikelodéons* chi-cagoens comme corrupteurs de la jeunesse. Pareille accusation coûta jadis la vie à Socrate. Et le plus grand journal du monde (!) de donner la liste des productions cinématographiques de la semaine : *le Baromètre de Cupidon*, *la Chérie du vieillard*, *Brigandage moderne*, *les Bas-fonds de Paris*, *le Bigame*, *Raffles le cambrioleur amateur*, etc...

Devant la violence de l'attaque, George Kleine, le plus important *distributeur* et importateur d'alors, rédigea la réponse des

cinéastes au *Chicago Tribune*. L'art qui avait déjà porté à l'écran des productions comme *Cendrillon*, *les Splendeurs du Canada*, *Ben Hur* et *la Passion du Christ* était un art immoral ? Vaines protestations. A New-York, la *Children's Society* (pour la protection de l'enfance) provoqua des poursuites judiciaires contre un cinéma de la Première Avenue qui présentait au public *le Grand procès de Thaw*. Thaw, le héros de ce drame vécu, était un millionnaire qui avait tué l'amant de sa femme. Le mari vengeur, alors en prison, estima qu'une telle publicité pouvait influencer défavorablement les jurés chargés de le juger. Et l'accusé, du fond de sa cellule, de poursuivre en diffamation des *exhibiteurs* de ce film trop près de l'actualité. Cette intervention n'empêcha pas Thaw d'être condamné à vingt ans de prison, mais elle décida le *Clan Murphy*, une association puritaine du Rhodes Island, à venir saccager le *Lyric Theater* de Providence. Entre temps, le Conseil municipal de Chicago avait délégué au chef de police de la ville tous pouvoirs pour interdire les « films immoraux ». La censure était née.

A New-York, les affaires se compliquèrent

davantage encore. Les théâtres qui souffraient déjà de la concurrence faite à eux par la pellicule, appuyaient le mouvement puritain. Bon gré mal gré, le maire Mac Clellan dut ordonner la fermeture de *tous* les cinémas à cinq cents. C'était une veille de Noël. Les cinéastes, d'un bout à l'autre des États-Unis, au lieu de faire réveillon, se concentrèrent par télégrammes. Un *meeting* général fut organisé au *Murray Hill Lyceum*, dans la Troisième Avenue. Fox et Marcus Loew présidaient. Il fallait de l'argent pour défendre le septième Art menacé de mort. Non sans grimaces et protestations, les cinéastes (producteurs, distributeurs, exhibiteurs) sortirent enfin leurs carnets de chèques. Nombre de ceux-ci étaient sans provision. On réunit, néanmoins, des fonds suffisants pour retenir les services des avocats *Rogers and Rogers*.

Vingt-quatre heures plus tard, les défenseurs du film obtenaient de la *Suprême Court* une *injonction* contre le maire de New-York.

Les music-halls, craignant le sort fait aux *nickelodéons*, allongeaient les tutus des chorus-girls et n'osèrent plus présenter de films sans les faire accompagner d'une conférence *éducative*, qui précisait pour les specta-

teurs le côté instructif du spectacle. L'Amérique allait devenir terriblement embêtante, quand Kennedy, au nom de la *Motion Picture Patents Co*, demanda aux pouvoirs publics l'institution d'une censure. La coupure préventive des films par un personnage officiel était encore préférable à la fermeture des cinémas par des shériffs ignorants ou des associations de puritains fanatiques. En 1910, l'Illinois fut le premier État à organiser une censure. En 1911, ce fut la Pensylvanie ; en 1913, le Kansas ; en 1916, le Maryland. La censure pour New-York ne fut établie qu'en 1921. Remarquons, en passant, que la censure américaine n'est point fédérale, mais d'État. C'est-à-dire que le *distributeur* d'un film doit soumettre ses copies à 47 censeurs différents. On conçoit aisément et les ennuis et les paradoxes qui résultent d'une telle situation : un même film peut être *coupé* de 47 manières différentes, selon l'humeur des 47 censeurs. Moralité à New-York, immoralité à Philadelphie !

Il s'en faut, d'ailleurs, que les censures officielles aient découragé l'activité des « organisations de moralité » qui pullulent dans les pays anglo-saxons. Le cinéma américain

a eu et a encore à soutenir les assauts furieux lancés par des associations réformatrices, telles que l'*International Reform Bureau*, la *Women's Temperance Union*, la *Federation of Womens's Clubs*, etc... Trop de pasteurs protestants portent dans leur cœur un grand inquisiteur qui sommeille.

*
* *

Cependant, en dépit de la consolidation des différents brevets autour de la *Motion Picture Patents Co*, une autre guerre se préparait. Ce furent les *distributeurs* qui les premiers se révoltèrent contre le nouveau Trust.

Dans l'industrie du film, plus que partout ailleurs, l'intermédiaire s'était dès la première heure taillé la meilleure part du gâteau. Intermédiaires disparates recrutés un peu dans toutes les classes sociales, parmi les coiffeurs, les marchands de tapis, les forains, les cow-boys, foule bigarrée, avide et belliqueuse. Jusqu'à l'organisation de la *Patents Co*, le *business* était simple pour l'*exchangeman*, qui n'avait qu'à acheter des copies au *producer* et à les louer et relouer à l'exploitant jus-

qu'à ce que la pellicule tombât en morceaux.

Or, au début de 1909, *Dyer and Dyer* convoqua au nom du Trust la *Film service Association*. Ce soir-là, les *distributeurs* s'entendaient dicter des conditions qui bouleversaient leur *business* « à la foire d'empoigne. » Désormais, le métier d'*exchangeman* devenait compliqué et moins profitable. Une série de *licences*, onéreuses bien entendu, étaient imposées d'un bout à l'autre de l'échelle cinématographique. Les prix de location des films étaient fixés à l'avance par les *producers*. Les projecteurs étaient taxés, les cinémas étaient taxés, les *distributeurs* étaient taxés. Cette réglementation, inconnue jusqu'alors, jeta la consternation dans le camp des *exchangemen*. Mais que faire ? Le Trust n'était-il pas le plus fort ?

Deux hommes, pourtant, refusèrent de se soumettre à la discipline nouvelle : Swanson, ex-forain devenu *distributeur* à Chicago, et Carl Laemmle, se proclamèrent « indépendants ». Puis ce fut au tour de Bauman et Kessel, deux anciens bookmakers improvisés *exchangemen*, de lever l'étendard de la révolte. La *Film Service Association*, sur

l'ordre du Trust, coupa aussitôt les vivres — c'est-à-dire les films — à ces dangereux agitateurs. Mais Bauman et Kessel ne doutaient de rien. Ils décidèrent de devenir leur propre *producer*. Ils tournèrent un film intitulé *La Loyauté du Fils déshérité*. Malgré la médiocrité de ces 300 mètres (leur filmage n'avait pas coûté 200 dollars !), leurs auteurs trouvèrent à en louer avantageusement les copies dans les cinémas des environs. Ce premier succès décida Bauman et Kessel à tourner *les Cœurs unis* : dans la scène capitale, Kessel étranglait un lion... empaillé. Nouvelle bonne affaire. La troisième production, *Cœur d'Indien*, fut tournée dans la banlieue de New-York, sous la direction de Charles Inslar, transfuge de la *Biograph Co*. Cette super-production coûtait 350 dollars. Elle donna un bénéfice net de 1.500 dollars. Bauman et Kessel avaient ainsi fondé la *Bison Life Motion Picture*.

Carl Laemmle lui, non content d'avoir fondé un *exchange* indépendant pour *films* indépendants, attaquait ouvertement le Trust dans un journal corporatif. Dintenfuss, ex-marchand de harengs devenu propriétaire d'un cinéma à Philadelphie, voulut faire

mieux. Il entra carrément dans le champ de la production indépendante, et fonda l'*Actophone Co.* Son studio était gardé comme une prison et sa camera, une Pathé d'importation, enfermée dans une tonnelle en fer. Mais Mac Coy, le détective privé d'Edison, était sur la piste des « indépendants ». Cité en justice, menacé de prison, Dintenfass dut abandonner la partie : il retourna à ses harengs.

Carl Laemmle, lui, devait se montrer plus persistant et plus habile. Propriétaire déjà d'une *chaîne d'échanges*, il décida de produire ses propres films. Son premier essai fut *Hiawatha* avec comme *star* une actrice en renom, Gladys Hulette. Ainsi s'organisa l'*Independent Motion Picture Co.*

Portant la guerre chez le Trust lui-même, Carl Laemmle alla, l'année suivante, jusqu'à enlever l'étoile de la *Biograph*, Florence Lawrence, qui désormais tourna pour l'*Independent Motion Picture Co.* Kennedy, au nom du Trust, riposta par la saisie dans les cinémas de tous les films ne portant pas le laissez-passer de la *Patents Co.* Peut-être eût-il été jusqu'à saisir les cinémas eux-mêmes, si ses propres associés n'eussent pris ombrage

de son prestige. D'ailleurs, l'industrie cinématographique grandissante brisait le cadre étroit où voulait l'enfermer le Trust. En 1910, les États-Unis comptaient déjà 9.500 cinémas; en 1912, 13.000. Sur ces 13.000, 7.000 étaient « indépendants ». La tentation était trop grande pour les candidats producteurs. Chaque jour voyait une nouvelle révolte.

Porter, qui avait dirigé pour le compte d'Édison *le Vol du grand Train*, quitta le « magicien d'Orange » pour fonder avec Swanson les *Rex Pictures*. En janvier 1912, une nouvelle firme, la *Powers Picture Plays* (Powers était un ancien forgeron de Buffalo) débutait sur le marché libre avec *l'Infirmière*, jouée par Mary Miles Minter.

Autant d'indépendants qui venaient battre en brèche le Trust. Pour échapper aux poursuites d'Édison et de la *Motion Picture Patents Co*, les révoltés en arrivèrent à fabriquer d'invraisemblables *cameras* dépourvues du mouvement intermittent du « magicien d'Orange » et sans « boucle Latham. » Mais ces appareils de fantaisie étaient construits à seule fin de dépister les détectives du Trust ou d'égarer des experts nommés par les tribunaux. En réalité, dans leurs

studios barricadés, les « Indépendants » filmaient à l'aide de cameras de contre-façon.

*
* *

Jusqu'ici, nous avons présenté au lecteur le monde des inventeurs, des producteurs, des distributeurs et des exploitants. Mais les acteurs, les actrices, les *stars* brillant au firmament cinématographique, où sont-ils ? A dire vrai, l'interprète ne comptait guère dans l'industrie du film, — jusqu'en 1909. Le nom du héros, ni le nom de l'héroïne, encore moins celui du *villain* ne paraissaient sur les affiches. En ce temps-là, Griffith jouait tout au long d'un film — pour 15 dollars. Et quand cessant d'être acteur, il prit le mégaphone de metteur en scène, ses appointements de débuts atteignaient à peine 30 dollars par semaine !

Mais une petite fille de seize ans allait venir. Et grâce à elle un bouleversement s'opéra dans le monde des interprètes et des « directeurs. » Elle fut la première des *stars*. Nous avons nommé Mary Pickford. Son vrai nom était Smith, de Toronto (Canada).

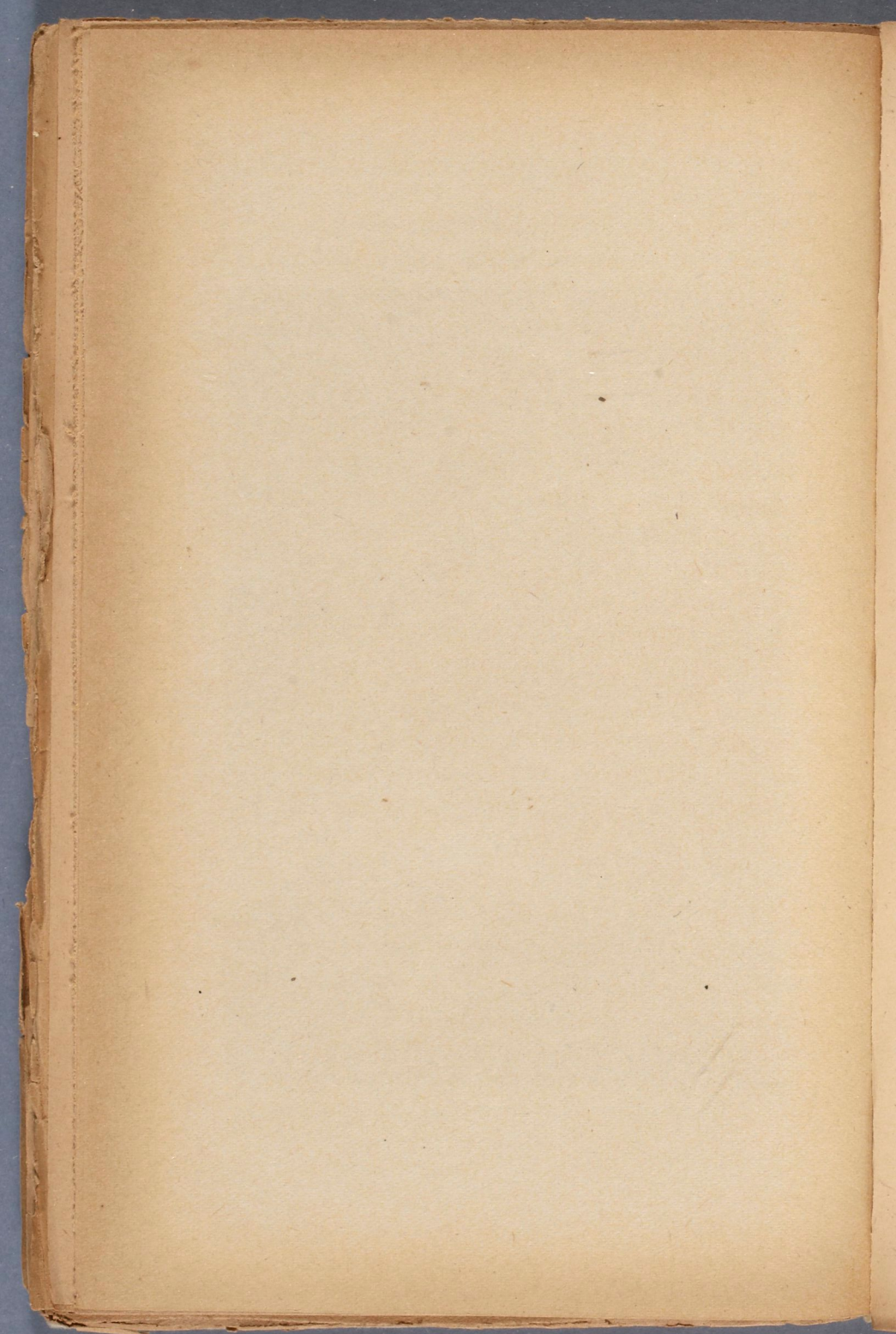
Le père était mort laissant sans ressources une famille composée de la mère, de Mary, de Lottie et de Jack. Le manager du théâtre de Toronto s'apitoya sur ces pauvres gens, leur confiant des petits rôles au hasard de ses mélodrames. Mary avait dix ans. Elle jouait les orphelines victimes du tuteur barbare... ou de l'ogre. Elle jouait si bien que son jeu la conduisit jusque chez Bêlasco, le grand acteur américain. Trois ans, à ses côtés, elle tint des rôles d'enfant sur les scènes de Broadway. Elle était déjà connue, sinon célèbre, quand un matin de printemps 1909, elle s'en fut frapper à la porte du studio de la *Biograph Co.* Griffith qui « dirigeait » ce jour-là le filmage de *la Villa solitaire* (notre fameux *Au téléphone* | du | *Théâtre Antoine*, si je ne me trompe) confia un rôle d'enfant à la jeune fille. C'était pour Mary un cachet de 5 dollars. C'était aussi le début d'une prodigieuse carrière. Un mois plus tard, elle tournait *Giannina* dans le *Luthier de Crémone*. L'intérêt que Mary, dans les films de la *Biograph*, éveillait déjà chez le public fit prévoir à Stuart Blackton de la *Vitagraph* une ère nouvelle, l'ère des *stars*. A la recherche d'une étoile, la *Vita-*



LILIAN et DOROTHY GISH.

deux des premières vedettes américaines, dans *Les Deux Orphelines*,
un des rares films dans lesquels elles parurent ensemble.

(Photo Metro-Goldwyn)



graph découvrit Mabel Normand... et Mack Sennett. La *Kalem* mit en vedette Alice Joyce et *Lubin* lança Rosemary Theby. L'industrie du film prenait son essor. Edison envoyait déjà sa troupe tourner en Floride.

Maintenant le premier grand metteur en scène, Griffith, dirigeait la première grande star, Mary Pickford. De cette collaboration allait naître la syntaxe de l'écran. Premiers plans, suspensions, flous, *fade-outs* virent le jour dans le studio de la *Biograph* (14^e rue) dont chaque nouveau film était un enseignement pour les autres *producers*. Une émulation rare régnait dans la troupe de Griffith. A l'heure du *lunch*, chaque interprète était invité à apporter ses idées sur le filmage du jour. La petite Mary se révéla, à l'époque, une habile scénariste. C'est elle qui fournit à son metteur en scène l'idée et même le découpage entier de *Lina et les oies*, *les Étrangers*, *Grannie* (où tourna Lottie Pickford), *la Fille d'hier*, etc. La *Biograph Co* prenait ses scénarii où elle les trouvait, le nom de l'auteur fût-il inconnu. C'est ainsi que Griffith tourna *le Chapeau de New-York*, œuvre d'une écolière californienne de seize ans, Anita Loos. Celle-ci toucha \$ 15 pour

ce premier scénario ; elle avait aussi la satisfaction d'être interprétée par Mary Pickford et Lionel Barrymore.

C'est au cours de l'année 1909 qu'apparaissent les premiers titres. Jusqu'alors, à cette époque, les exploitants qui croyaient devoir éclairer leur lanterne aux passages les plus obscurs de l'intrigue, se bornaient à donner des explications verbales, au moyen d'un crieur. Les titres alors étaient brefs à l'extrême, comme les films eux-mêmes. Longtemps, les *producers* crurent impossible d'intéresser un spectateur avec une production durant plus de quinze minutes. Pourtant, les studios européens tournaient déjà de grands spectacles comme *la Chute de Troie*, *l'Odyssée* et *la Dame aux Camélias*.

L'un des premiers « 5 reels » américains fut *la Vie de Moïse* (Vitagraph) ; encore ce film était-il présenté au public par tranches, à raison d'un *reel* par semaine.

Craft, ex-compagnon du colonel Cody, osa enfin projeter en une seule séance un film d'importance : *la Vie de Buffalo Bill*. Le *producer* y gagna 50.000 dollars. Les interprètes — la troupe de Cody — n'en touchèrent que 1.000. Craft étant « indépendant »,

tous les *nickelodéons* qui louèrent une copie de *la Vie de Buffalo Bill* furent automatiquement frappés d'interdit par le Trust (Patents Co). Autant de nouveaux *exhibiteurs* indépendants qui encouragèrent des productions indépendantes.

Autant de nouveaux combats judiciaires autour des appareils brevetés, autour de la pellicule elle-même. Le plus ancien brevet ayant trait à la fabrication de la pellicule était le brevet du Reverend Goodmin, devenu propriété de l'*Ansco*. Or, en dépit de ce brevet antérieur aux siens, George Eastman avait fourni depuis vingt ans, par centaines de kilomètres, du film vierge aux producteurs du Nouveau Monde, quand enfin, en mars 1914, la paix fut signée entre les deux adversaires, Eastman versant 3 millions de dollars à l'*Ansco*. C'était bon marché, si l'on songe qu'Eastman avait déjà gagné à cette époque plus de 100 millions de dollars à fabriquer de la pellicule.

Quant aux appareils, le dernier épisode de la guerre auxquels ceux-là donnaient lieu entre les indépendants et le Trust, se déroula en avril 1915, avec une décision finale de la Cour Suprême de Washington annulant *tous*

les brevets d'invention de la *Motion Picture Patents Co*, y compris la « boucle Latham » elle-même. De ce jour seulement date la liberté pour l'industrie cinématographique américaine.

*
* *

Or, en 1907, le cinéma avait découvert la Californie. Thomas Persons (de la maison *Selig*) fut le premier cameraman à tourner la manivelle de l'autre côté des Rocheuses. Un hypnotiseur, engagé à Los Angeles, tenait le rôle de Monte-Cristo, dans un film en un *réel* tiré du livre de Dumas. Ces 320 m. furent la première production californienne. En 1909, ce fut au tour de Griffith de s'installer à Los Angeles, pour le compte de la *Biograph* : sa troupe était composée d'Henry Wathall, Mary Pickford, Owen Moore, Jack Pickford, Marguerite Marsch et sa sœur May.

Mais la côte du Pacifique avait pour les « Indépendants » un attrait plus puissant encore que la pure lumière et l'éternel printemps. A six jours d'express de New-York, les *producers* en délicatesse avec le Trust

se croyaient hors d'atteinte des détectives et des huissiers à la solde de la *Patents Co*. C'est ainsi que, désireux de « tourner » à l'abri de Mac Coy et de ses sbires, Kessel et Bauman (*Bison Life Motion Picture Co*) transportèrent leur quartier général dans une ancienne épicerie d'Hollywood. Carl Laemmle, l'« indépendant » par excellence (IMP), prit à son tour le chemin de fer de la Californie. A l'occasion de ce déplacement, l'I. M. P. osa une nouvelle offensive contre le Trust : Carl Laemmle avait précédemment enlevé Florence Lawrence à la *Biograph*. Cette fois, ce fut Mary Pickford qu'il fit passer dans son camp par l'offre d'un contrat de 175 dollars par semaine. Owen Moore, l'amoureux de Mary, suivit la jeune *star*. Ince, ex-garçon de café promu au grade de « directeur » mettait en scène. Ince, à l'époque ne gagnait encore que 50 dollars hebdomadaires : en quinze ans, l'industrie cinématographique allait en faire un millionnaire. Mais l'enlèvement de Mary et d'Owen Moore par l'I. M. P. avait exaspéré le Trust, qui lança de New-York un escouade d'huissiers aux trousses de Carl Laemmle. Celui-ci eut à peine le temps de sauver ses *cameras*, son metteur en scène

et ses interprètes. Trois jours plus tard, la troupe fugitive était à la Nouvelle-Orléans, où elle embarquait pour Cuba. Là-bas, au moins, espérait-on, on « tournerait » en paix. On faillit bien ne pas arriver à la Havane. Mrs Charlotte Pickford, qui venait d'apprendre le mariage secret de sa fille Mary avec Owen Moore, s'était lancée à la poursuite du couple sur un remorqueur frété par le Trust. Un attorney l'accompagnait, en possession d'un mandat d'arrêt.

Mary n'était-elle pas mineure ? Mais le navire portant la troupe de l'I. M. P. hors des eaux territoriales, échappait déjà à la juridiction américaine. Une fois de plus la *Patents Co* était jouée. On « tourna » à Cuba et ce fut le voyage de noces de M. et Mme Owen Moore. Ah ! les beaux « scenarii » que « vivaient » les interprètes en ce temps-là !

Et n'est-ce pas un autre beau scénario que la vie de Tom Mix avant qu'il ne fît du cinéma ? Tom Mix tour à tour *cow-boy* en Oklahoma, *rough rider* à Cuba, *scout* aux Philippines, *ranger* dans le New-Mexico ? Tom Mix traquant Shont, terreur du Grand-Ouest ? Tom Mix, avec trois autres gardes-

frontières, tuant dix hommes au bandit et capturant le reste de la bande qu'il attache en file indienne à la queue de son cheval ? Tom Mix touchant les 5.000 dollars de prime promis par le gouvernement pour un pareil exploit ? Tom Mix dépensant les 5.000 dollars en une nuit ! Voilà de la vie. Le reste n'est plus que du cinéma : en 1910, Selig « tournait » à Otage-City, vit Tom Mix, l'engagea, le lança. Quinze ans plus tard, Tom Mix gagnait 17.000 dollars par semaine à la Fox et Co. Je préfère Tom Mix, *ranger*, à 2 dollars par jour.

Cette même année 1910 vit d'autres débuts sensationnels. Il y eut Warren Korrigan, le « beau des beaux », qui tournait pour *Essenay*. Il y eut Jeanne, une chienne qui gagnait 25 dollars par semaine au *Vitagraph*. Son maître était ce même Trimble qui découvrit plus tard Stronghaert, la plus fameuse des étoiles canines. Il y eut John Buray, qui avait débuté dans la vie comme marchand de pommes de terres et continua comme acteur dans les comédies de la *Vitagraph* : ce prédécesseur de Fatty pesait 200 kilos. Encore à la *Vitagraph*, il y eut Norma Talmadge, dont les patrons, Smith, Blackton

et Rack de plus en plus prospères, habitaient maintenant des résidences luxueuses et possédaient des yachts. Le Septième art devenait un art aristocratique.

Il le fut davantage encore, quand Sarah Bernhardt, la plus grande actrice d'Europe, parut sur les écrans du Nouveau Monde. Zukor, un ancien fourreur de Chicago, devenu trésorier dans la *chaîne* des Music-halls Marcus Loew avait acheté pour 18.000 dollars les droits de représentation américaine de la *Reine Élisabeth*, le film de Mercanton. Zukor, pour l'occasion, s'était associé avec Porter, le metteur en scène du *Vol du grand train*. De cette association naquit la *Famous Players Co*. La présentation de la *Reine Élisabeth* eut lieu au *Lyceum Theatre*, en juillet 1912. Revendant ses droits par états, la *Famous Plays Co* réalisa avec ce film d'importation un bénéfice de 60.000 dollars qui permit à la nouvelle société de se lancer dans la production avec *le Prisonnier de Zenda*.

Le public, désormais, réclamait de grands spectacles. La *Famous Players Co* entreprit de tourner 52 films par an. Ce rêve se réalisa grâce à l'audace de Zukor, Porter et Frohman, les trois principaux associés. La pre-

mière « sortie » de ce nouveau programme fut *Un bon petit diable*, que la *Famous Players C^o* filma sur la scène même où cette pièce était représentée. Belasco, le propriétaire théâtral de l'œuvre, toucha \$ 15.000 pour la location de ses décors et le jeu de sa troupe (de celle-ci Mary Pickford faisait partie). Porter avait attiré à lui Dawley, un de ses anciens collaborateurs chez Édison. Zukor et Frohman s'assuraient, de leur côté, les droits cinématographiques des meilleurs pièces américaines. Des contrats furent offerts à des acteurs connus : John Barrymore, Minnie Fiske, Lillie Langtry. La production de la *Famous Players C^o* allait d'ailleurs bientôt recevoir une impulsion définitive grâce à l'entrée de Jesse Lasky dans la combinaison.

Jesse Lasky, ex-musicien de music-hall, devenu directeur des *Folies-Bergère*, le premier en date des cabarets de New-York, s'était associé avec Cecil de Mille (William de Mille, le frère aîné, dirigeait alors Stronghaert) pour tourner *The Squaw man*, avec Dustin Farnum. La *Lasky C^o* disposait d'un capital de 25.000 dollars : on demandait déjà 5.000 pour les droits d'adaptation de l'œuvre ; Pickford 50.000 dollars par an. Griffith

Dustin Farnum en réclama 5.000 autres pour tenir le grand rôle. Il ne restait plus que 15.000 dollars pour le filmage. Il fallut se contenter pour tout studio d'une grange dans la banlieue d'Hollywood. En dépit du manque de capitaux, — la pellicule dut être achetée à crédit et le cameraman attendit 3 mois son salaire, — *The Squaw Man* fut vendu 45.000 dollars aux distributeurs, laissant aux *producers* un bénéfice net de 20.000 dollars. Zukor songeait à s'attacher Lasky. Mais, auparavant, il fallait s'assurer le débouché des films, et un débouché fructueux. Miss Pickford ne coûtait-elle pas déjà 1.000 dollars par semaine à *Famous Player* et la petite étoile réclamait davantage? Le monde des *exchangemen* était alors dominé par un certain Hodkinson, en fait le maître du *Trust de la distribution*. Zukor décida Hodkinson à lier partie avec la *Famous Players*. Alors on put traiter avec Lasky. La *Paramount* était formée ; trois *producers* la composait : Zukor, Lasky et *Bosworth Co.*

Pour ses débuts, la nouvelle combinaison voulut enlever Griffith à la *Biograph*, en offrant à l'ancien metteur en scène de Mary refusa l'offre, colossale pourtant pour l'époque.

C'était en 1915. Dix ans plus tard, la Famous Players devait s'assurer les services du même Griffith, à raison cette fois de 155.000 dollars annuels. Le temps des *nikelodéons* à 5 cents était passé. Les cinémas de Broadway osaient déjà demander \$ 1 dollar par place, pour peu que la production offrît un attrait spécial.

L'attrait spécial d'un film, en 1913, était surtout constitué par l'exposition d'un problème sexuel. Un metteur en scène sut particulièrement, à cette époque, exploiter le goût du public pour les spectacles osés : nous avons nommé George Tucker, le futur directeur de *The Miracle Man*, qui consacra d'un seul coup trois étoiles : Betty Compson, Thomas Meighan et Lon Chaney. Mais en 1913, Tucker n'avait encore produit que des films d'un *réel* pour l'I. M. P. (plus tard l'*Universal*), quand il obtint de Carl Laemmle un crédit de 5.500 dollars pour tourner un scénario exposant la traite des blanches en Amérique, *Commerce d'âmes*. Ce film fit 450.000 dollars de recettes. Un tel succès décida d'autres *producers* à tourner les *Avariés* de Brieux (dépenses : 40.000 dollars ; recette : 600.000), puis *Où sont mes enfants ?* *Le médecin et votre femme*, *Nous autres les modernes*, etc.

*
* *

Cependant, jusqu'alors, le plus grand succès de l'écran en Amérique avait été remporté par un film italien, *Quo Vadis ?* Griffith rêvait de faire mieux que l'étranger. Mais la *Biograph* hésitait à risquer ses fonds dans une grande production. En octobre 1913, Griffith donna sa démission. Il venait de s'aboucher avec un autre *producer* plus audacieux, Harry Aitken, de la *Montréal Film Co.* Pour le compte de celle-ci, Griffith tourna à New-York *la Bataille des sexes*, puis à Los-Angeles *le Sauvetage*. Il se faisait la main avant d'aborder sa première grande œuvre *The Clansman*, tirée d'un roman du Révérend Dixon. Mais Aitken ne disposait alors que de 25.000 dollars. Il en fallait 250.000. Griffith se mit personnellement en quête de capitalistes. Dix fois il fallut interrompre le filmage, parce qu'à court de fonds. Quand enfin, après de pénibles efforts artistiques et commerciaux, le film fut distribué sous le nom de *la Naissance d'une nation*, il rapporta 20 pour 100 à ses commanditaires et d'abord la célébrité à son metteur en scène, aux inter-

prêtes ensuite : Henry Walthall, Mae Marsch, Lilian Gish, Sam de Grasse et Robert Harron.

Cette même année 1913 qui vit naître la *Naissance d'une nation* fut marquée par un événement considérable : les débuts de Charlot à l'écran. C'est Kessel, directeur de la *New-York Motion Picture Co* et des *Keystone Comedies*, qui découvrit Chaplin dans un musci-hall de Broadway où le jeune anglais jouait la pantomime. Malgré une offre de 150 dollars par semaine, Chaplin hésitait à lâcher la scène pour l'écran. Enfin Mack Sennett, le metteur en scène des *Keystone Comedies* finit par décider Charlot à tourner *la Course d'auto*, son premier film. Son nom ne figurait point sur l'affiche, pas plus d'ailleurs que celui de Mabel Normand, sa partenaire. Pourtant avec *la Romance de Tillie*, le premier six *reels* comique, il fallut bien révéler au public l'identité de l'homme aux trop longs pantalons, aux trop longs souliers et à la canne ridicule. Entre temps, *Essanay*, le concurrent de la *Keystone*, avait expédié à New-York Broncho Billy, porteur d'une proposition pour Charlot. Celui-ci demanda 1.250 dollars par semaine. Il les obtint et partit tourner sur les bords du

lac Michigan le *Nouveau métier de Charlot*. Une nuit dehors, deuxième film pour l'*Essanay*, fut produit à Los Angeles. C'est là que le grand comédien choisit pour *leading lady* Edna Purviance.

C'est là aussi que dès 1915 lui parvint la nouvelle de sa fantastique popularité. En moins de deux ans, Charlot était devenu un personnage mondial. L'annonce de son apparition sur l'écran faisait monter le jour même de 100 pour 100 les recettes des cinémas. Tous les *exchanges* d'Amérique réclamaient Charlot à n'importe quel prix. Son contrat à 1.250 dollars par semaine avec *Essanay* touchait à sa fin. Le monde du film était en révolution, tous les *producers* rêvaient d'attirer à eux le grand comédien. *Essanay* entretenait une escouade de détectives privés chargés d'écarter les émissaires des maisons concurrentes. Spoor, le « patron », ne doutait pas de l'emporter sur ses rivaux. Comme ayant repris sa liberté, Charlot passait par Chicago, le directeur de l'*Essanay* offrit 500.000 dollars pour l'année qui venait. Chaplin répondit : voilà qui est bien pour Chicago, mais je veux voir auparavant ce qu'offre New-York.

A New-York, Freuler de la *Mutual Co*, offrait 670.000 dollars. Chaplin signa. Son premier film pour la *Mutual* fut *The Floor-walker*, son deuxième *Easy Street*. Pour se faire une idée de la conscience artistique de Charlot, il faut savoir que la moyenne de négatif tourné au cours de chacun de ses films de la *Mutuel* dépassait 10.000 mètres — pour obtenir 500 mètres définitifs. Y compris le salaire de l'étoile, les 12 comédies de ce contrat coûtèrent au *producer* 1.200.000 dollars. Les *exchangemen* payèrent 5.000.000 de dollars pour la location et les cinémas, toujours du fait de ces 12 comédies, encaissèrent de par le monde quelques 25 millions.

Essanay qui ne se consolait pas d'avoir perdu Charlot, tenta de lui opposer un rival. On fit venir de France Max Linder et à grand renfort de publicité, on annonça au public américain qu'il allait voir mieux que Chaplin sur les écrans du Nouveau Monde, mieux... et plus propre (*sic*). Linder tourna deux comédies à Hollywood... et personne n'alla les voir. Il se réembarqua pour la France : la vaine tentative avait coûté 100.000 dollars à *Essanay*.

Décidément, Charlot s'affirmait indétrô-

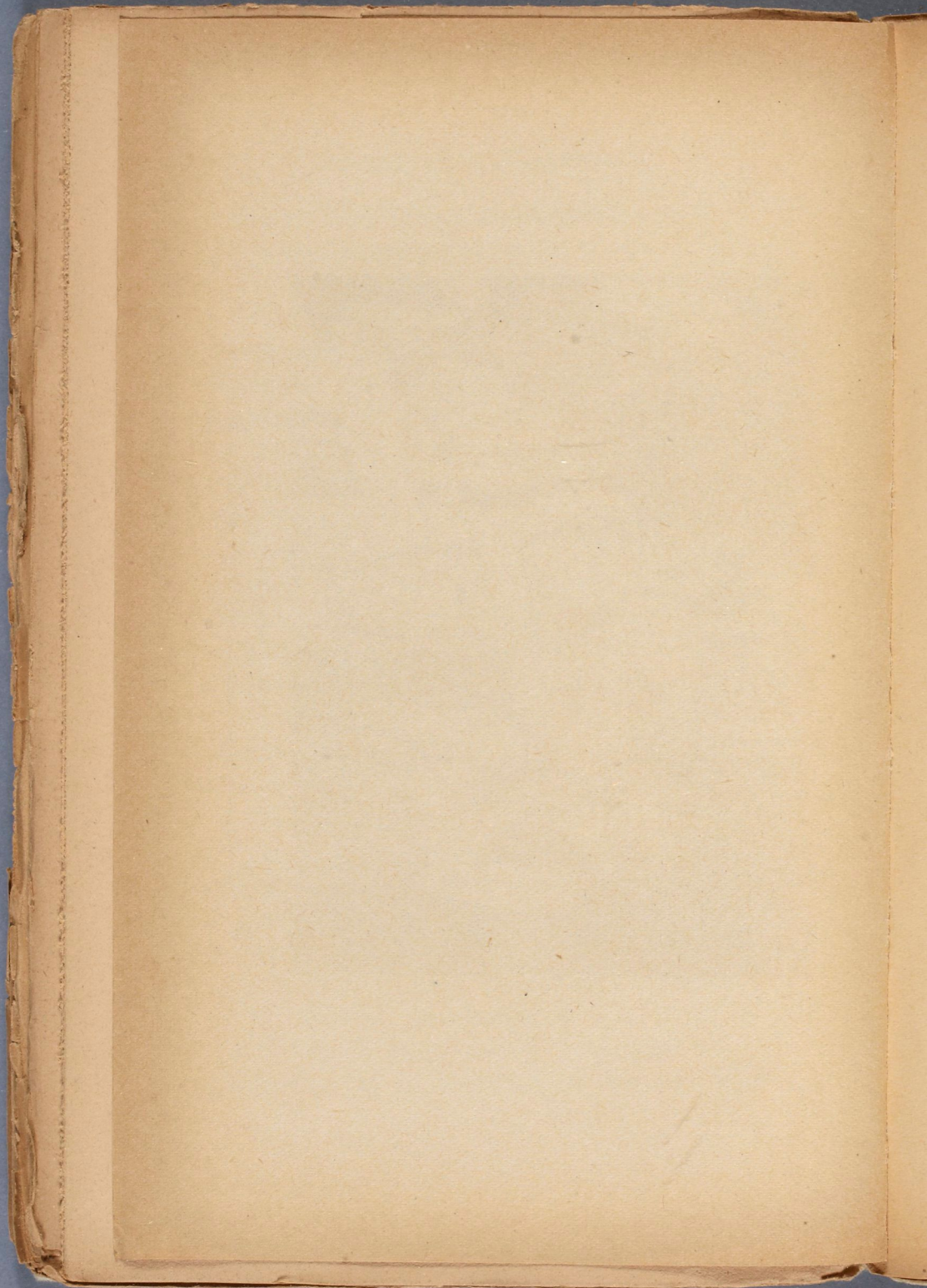
nable. Ses 670.000 dollars étaient le maximum qu'on ait encore payé, jusqu'ici, à un interprète. Marie Pickford elle-même, cette année-là, se contenta de moins. Zukor offrait à Mary, pour l'année 1916, 50 pour 100 sur les bénéfices, quand Freuler de la *Mutual Co* (le *producer* de Chaplin) proposa un contrat de deux ans, à 520.000 par an, payable 10.000 dollars chaque lundi matin. De plus, Mary avait le droit de rejeter tout scénario, co-interprète ou metteur en scène lui déplaisant ; on assurait à l'étoile un wagon spécial pour tous ses déplacements. Le contrat allait être signé avec la même plume qui avait ratifié le contrat Chaplin, quand un émissaire de la *Paramount* accourut, offrant à Marie Moore Pickford le même salaire que la *Mutual*. L'étoile n'avait plus de raison pour quitter Zukor. Elle resta. A la suite de ce réengagement, une consolidation s'opéra entre la *Lasky*, la *Bosworth*, la *Morosco* et la *Pallas*. La première de ces corporations acquérait la *Paramount* entière au prix de 25 millions de dollars : le contrôle de la nouvelle combinaison s'exerçait de la pellicule vierge au théâtre, en passant par la production et la distribution. Le fait sui-



MAE MURRAY.

une des premières « stars » américaines qui connurent une renommée universelle.

(Photo Metro-Goldwyn)



vant donnera une idée de la prospérité de l'entreprise : un prêteur sur gage, nommé Lichtman, avait en 1912 mis un capital de 5.000 dollars dans le premier « business » de Zukor (les droits américains de *la Reine Élisabeth* avec Sarah) ; en 1918, ces 5.000 dollars, faisant boule étaient représentés par un paquet d'actions e la *Paramount* valant 800.000 dollars, au cours du *Stock Exchange*.

*
* * *

Une industrie se chiffrant par de tels bilans méritait que la presse eût enfin des égards pour elle. Fait curieux : ce même *Chicago Tribune*, dont jadis la campagne contre l'immoralité des *nickelodéons* avait aidé à l'établissement de la censure, fut le premier journal américain à se mettre à la remorque du *cameraman*. C'est ainsi qu'en 1913 le « plus grand quotidien du monde » publia *les Aventures de Catherine*, au fur et à mesure que les épisodes du film produit par Selig étaient projetés sur l'écran : le roman-cinéma était né. A son tour, le magazine *The Ladies World* délaya dans

ses colonnes *Ce qui advint à Mary*, tourné par Mary Fuller dans les studios de l'Édison. Le *Chicago Herald* publia l'adaptation littéraire de *Lucile Love*, un sérial de l'*Universal* et des journaux Hearst charmèrent leurs lecteurs avec *les Périls de Pauline*, tournés par Pearl White pour l'*Electric Film Co.* Le roman-cinéma connut un succès plus grand encore, lorsque le *Chicago Tribune* donna en feuilleton *le Mystère d'un million de dollars*, mis en scène pour le compte de *Thanauser Co.*, par ce même Cruze qui plus tard devait « diriger » *The Covered Wagon* et « valoir » le salaire fantastique de 6.000 dollars par semaine. Le filmage du *Mystère d'un million de dollars* coûta 125.000 dollars ; les recettes dépassèrent 1 million et demi : l'un des commanditaires de ce film toucha du 700 pour 100.

Le temps des *nikelodéons* était passé. Le *Strand Theatre* ouvrait ses portes sur Broadway en avril 1914, avec *The Spoilers*, tiré d'un roman de Rex Beach. L'écran, désormais, était logé dans des palais plus luxueux que les *Metropolitan Opéra*. La « présentation » du film devenait un art en soi. Avec Rothafel et Riesenfeld, l'exhibiteur nous

apparaît comme une sorte de grand-prêtre et l'exploitation s'entoure de mystères, comme un culte.

Antichambres ornées de Rembrandt, « placeurs » en perruque blanche et bas de soie, salles contenant 3.000 fauteuils, orchestres de 200 exécutants... Mais on devait bâtir mieux encore que le *Strandt* : le *Rialto*, le *Rivoli*, le *Capitole*, le *Roxy*.

De plus en plus fort. Fin 1914, Zukor, devant des offres de maisons concurrentes, se vit obligé d'assurer à Mary Pickford un contrat de 104.000 dollars pour l'année 1915. Pour rentrer dans de pareils débours, le *producer* s'adressa à l'*exhibiteur* : celui-ci fut invité à fixer un prix minimum d'admission de 25 cents. Le signal de la course aux étoiles était donné. La *Lasky Co* engagea Blanche Sweet, puis Géraldine Farrar, célèbre cantatrice. Le contrat de cette dernière portait sur 3 films (*Carmen*, *Marie-Rose* et *Tentation*) qui devaient être tournés en deux mois ; salaire : 20.000 dollars par semaine ; paiement de tous les frais de séjour de Géraldine à Hollywood... et un wagon spécial pour le voyage aller et retour de New-York à Los Angeles. La *William Fox Co*, elle, au lieu d'en-

gager une actrice déjà fameuse, lança une inconnue : Theda Bara. Celle-ci fit ses débuts dans *Il y avait un fou*, tiré d'un poème de Kipling, *la Vampire*. A mesure qu'on tournait le film, les agents de publicité de la *Fox* tournaient la tête au public. Des notes rocambolesques furent envoyées à la presse : Theda Bara (en réalité une isralite d'origine allemande, native de Saint-Louis) passa pour une fille du désert, née aux confins du Sahara des amours d'un officier français et d'une fille de grand chef arabe. On accepta l'histoire comme véridique. L'Amérique n'était pas encore saturée de ces communiqués grotesques rédigés par les *producers* pour fixer à tout prix l'intérêt du public sur leurs vedettes.

*
* *

Nous voici en 1915. Le « Trust » est bien mort et son grand chef Kennedy s'est retiré après fortune faite. L'Amérique compte déjà 17.000 écrans. Les méthodes nouvelles réclament des hommes nouveaux. La *Kalem Co* avait en 1907 commencé sa production avec 400 dollars pour tout capital. Huit ans plus

tard, une étoile comme Mary Pickford coûtait déjà 104.000 dollars par an. Les petites sociétés disparurent. Les survivants s'unirent à l'exemple de *Vitagraph*, *Lubin*, *Selig* et *Essanay* qui se consolidèrent sous la marque de fabrique *V. L. S. E.* La *General Film Co* s'effondra et les hibous firent leurs nids dans le studio d'Édison. Ailleurs, nous avons vu comment la *Motion Picture Patents Co* finit, avec pour *De Profundis* une injonction de la Cour Suprême. D'instinct, les metteurs en scène, qui devaient survivre, quittèrent les *producers* incapables de marquer le pas allongé. Griffith abandonna la *Mutual*, Ince se retira de la *N. Y. M. P.* et Sennett donna sa démission de la *Keystone* : de l'union de ces trois hommes naquit la *Triangle Film Co*, dont le premier communiqué apprit aux exhibiteurs que Griffith, Ince et Sennett produiraient désormais exclusivement à l'intention des cinémas à 2 dollars la place. La *Triangle*, en installant ses studios à Los Angeles, attira sur les bords du Pacifique une pléiade de célébrités : William Collier, Sam Bernard, Eddie Foy, Dustin Farnum, Frank Keenan, Louise Dresser, Billie Burke, Bessie Barriscale, Desmond, Hart, etc...

Ce dernier, acteur de théâtre en renom, avait quitté la scène pour l'écran en 1914 avec un contrat de 75 dollars par semaine. En 1922, il se retirait millionnaire.

Ce fut sur le plateau de la *Triangle* que pour la première fois se rencontrèrent Griffith et Fairbanks, le premier dirigeant le second dans *l'Agneau*. On imaginerait le grand metteur en scène et la future grande vedette collaborant avec passion ? Erreur. Griffith n'approuvait pas les acrobaties du nouveau venu. Charitablement même, il conseilla à l'athlète de lâcher le drame et d'aller « faire de la comédie » chez *Keystone*. Mais le plus grand des metteurs en scène n'est pas infaillible dans ses jugements... Griffith s'était trompé sur l'avenir de Fairbanks. Il se trompa aussi sur l'avenir d'Anita Loos, qui devint le meilleur « titreur » d'Amérique. Il allait se tromper — commercialement parlant — avec sa gigantesque production : *Intolérance*.

Le succès d'art et d'argent remporté par *la Naissance d'une Nation* obligeait Griffith à faire de plus en plus grand. Par malheur pour le metteur en scène, le public, qui avait goûté la tranche d'histoire américaine où évoluaient *Nègres* et *Klansmen*, nordistes

et sudistes, ne comprit rien aux quatre histoires parallèles qui composent *Intolérance*. Ce mélange de Babylone, du Christ et de la Saint-Barthélemy avec le drame moderne du condamné à mort, dérouta le spectateur trop simpliste. *Intolérance* fut une magnifique banqueroute. On le comprendra sans peine, quand on saura que le filmage de cette œuvre (on tourna 100.000 mètres de négatif) coûta près de 2 millions de dollars. La seule mise en scène du banquet de Belshazzar exigea 200.000 dollars. Les moindres rôles étaient tenus par des acteurs célèbres : Sam de Grasse, Bessie Love, Ralph Lewis, Eric von Stroheim. Le rôle de la « fille des montagnes » lança Constance Talmadge. L'argent des commanditaires, lui, avait été lancé à la volée. Les capitalistes se fâchèrent. Griffith eut un geste magnifique : prenant le *film* à son compte, il s'offrit à rendre leur argent aux grognons. Il le rendit ; tous ses revenus des dix années suivantes y passèrent.

*
* * *

Il y aurait une curieuse étude à faire sur
« le judaïsme et les amusements américains »

Dès la fin du ^{xx}e siècle, les Israélites se sont institués les grands amuseurs du Nouveau-Monde, où ils possèdent le monopole des théâtres, des dancings et des cabarets. L'industrie cinématographique, le plus grand des *circences* depuis Rome, devait à son tour devenir leur domaine : 90 pour 100 des *producers* sont Juifs. Ils forment une galerie de manieurs d'argent qui, bien qu'inconnue du grand public, offre autrement de pittoresque que les « étoiles », et ce en dépit de toute la publicité qui entoure celles-ci. La personnalité d'un Zukor, d'un Carl Laemmle, d'un Lasky, d'un Marcus Loew est autrement intéressante que la mentalité de Douglas Fairbanks, de Mary Picford ou même de Valentino.

Mais de tous les *producers*, le plus original fut encore Louis Selznick. Ce bijoutier avait sauté à pieds joints dans l'industrie cinématographique à la suite de Mark Dintenfass, marchand de poisson improvisé cinéaste. Selznick débuta, avec pour tout bien une option sur un film européen *Celui que les Dieux détruiront*. Les droits américains se montent à 4.500 dollars. Selznick descend sur *Wall Street* et s'introduit — presque de

force — chez 100 banquiers à chacun desquels notre *producer* parvient à vendre une action de 45 dollars. En possession de quelque argent, il s'installe dans la plus petite chambre du *Claridge*, l'hôtel le plus coûteux de New-York, et du salon du *palace*, il rabat les commanditaires, consacre des étoiles, vend à l'avance aux *exhibiteurs* des films à venir dont le scénario n'est même pas encore composé. Il est un *animateur* de génie. Clara Kimball Young est sa « star ». Il réussit à la lancer, avant même de l'avoir fait « tourner ». Le contrat de Mary Pickford avec Zukor touchait à sa fin. Notre homme accourt et suggère à Mary de devenir son propre « producer »... sous son *management* à lui, Selznick : il fut bien près de réussir.

Se retournant alors vers les exploitants, il intrigue si bien qu'en deux mois il détraque l'échafaudage des *exchanges* que Zukor a mis deux ans à monter. Est-il vrai qu'à cette époque le président de la *Paramount* offrit une rente viagère de 1.000 dollars par semaine à ce « trouble-fête », à condition qu'il abandonnât non seulement la carrière de cinéaste, mais quittât définitivement l'Amérique ? L'ancien bijoutier refusa.

A dire vrai, il ne faisait « cavalier seul » que pour la galerie. Il avait alors derrière lui une puissance, Marcus Loew, qui ayant débuté dans la vie comme marchand de journaux, dirigeait à l'âge de quarante ans une chaîne de 100 music-halls et une corporation cinématographique forte de 100 millions de dollars. C'est grâce à Marcus Loew (Joseph Schenck, un de ses employés, ayant épousé cette étoile) que Selznick réussit à enlever Norma Talmadge à la *Triangle Co.* La première production de Selznick avec Norma fut *Panthea*. Puis ce fut au tour de la russe Nazimova, alors artiste de vaudeville, de tourner pour l'ancien bijoutier *Fiancés de guerre*, au salaire de 1.000 dollars par jour. Richard Barthelmess jouait le héros dans ce film qui fit 300.000 dollars de recettes brutes. Selznick avait la spécialité d'organiser à toute star en mal d'indépendance sa propre corporation. Dans chacune des affaires qu'il avait montée il conservait bien entendu des intérêts.

C'est ce même Selznick qui, à la nouvelle de la Révolution russe, câbla au tsar la dépêche suivante : « J'apprends que vous êtes sans emploi. Bien que jadis, étant encore votre

sujet, j'ai été malmené par vos policiers de Kiew, je vous invite à venir tourner dans un *studio* une série de films. Vos conditions acceptées d'avance. » C'était peut-être d'un goût douteux. Mais Selznick ne doutait de rien. Il habitait alors son hôtel particulier en bordure du *Central Park*, ne sortait qu'en Rolls-Royce et son nom s'étalait en lettres gigantesques tout le long de Broadway. *Selznick présente...* Que n'a-t-il pas présenté au public américain ?

Ayant *présenté* Norma Talmadge, il *présenta* Constance. Il *présenta* son propre fils, *Selznick junior*, un gamin de dix-sept ans, qu'il, bombarda metteur en scène d'Olive Thomas, la même Oline Thomas qui mourut mystérieusement à Paris. Selznick *présenta* Roosevelt chassant le lion en Afrique, mais il s'agissait d'un faux Roosevelt et la battue avait lieu avec des fauves de ménagerie sur un terrain vague de Brooklyn. Selznick eut *présenté* Jehovah s'il eût osé.

Mais tout a une fin, même les *bluffs* d'un cinéaste. Un beau jour, les banquiers réclamèrent à Selznick leur argent. Quand celui-ci eut fait honneur à sa signature, il ne lui restait plus qu'une centaine de mille

dollars. Il alla les perdre dans de malheureuses spéculations de terrains en Floride. Il semble ne s'en être jamais relevé.

*
* *

Et maintenant, la Guerre mondiale ! Le monde du cinéma américain la traverse sans s'en apercevoir. Chose étrange, longtemps, le public transatlantique bouda aux scènes de batailles. Theda Bara en vampire, Marie Pickford en petite fille, Fairbanks en athlète, voilà ce que l'Amérique de 1915 voulait voir sur l'écran.

Cependant, en avril 1917, quand d'Européenne qu'elle était, la tuerie devint mondiale, le président Wilson songea à mettre au service du sentiment patriotique l'admirable instrument de publicité qu'est le cinéma. Ayant créé un *Comité d'Information publique*, il confia à celui-ci le soin de distribuer les films tournés par le *Signal Corps* sur le front. La location était payante, mais le profit allait à la Croix-Rouge. Le succès fut médiocre. Bien que certaines scènes prises en pleine bataille fussent d'une horrible splendeur, c'est

à peine si 5.000 écrans américains donnèrent ces productions. La recette totale n'atteignit pas 500.000 dollars. Un film de Chaplin avait plus de succès que toute la guerre mondiale.

Quant aux cinéastes, ils trouvaient chez eux assez d'*excitements* pour se désintéresser de la bataille de Verdun et même de l'Argonne. Les événements allaient se précipiter, à Los Angeles même. Zukor, ayant groupé autour de lui les meilleurs metteurs en scène et les plus brillantes étoiles, se croyait déjà l'empereur du ciné, quand un nommé William, arrivé droit d'Australie, réussit à convaincre les *exhibiteurs* de traiter directement avec les *stars*. C'était le mois même de la rupture de l'Amérique avec l'Allemagne. La *First national Exhibitions Co* était née.

La première offensive eut pour résultat l'engagement de Chaplin, qui venait de quitter la *Mutual Co*. Le contrat de Charlot stipulait 1.075.000 dollars pour 8 films de 2 *reels* chacun. Après quoi, on enleva Marie Pickford à la Paramount, 3 films à 250.000 dollars pièce, Mme Pickford mère, pour avoir « persuadé » sa fille, toucha une commission de 50.000 dollars. Puis vint le

tour des sœurs Talmadge et du metteur en scène Ince. Le premier film tourné par Chaplin pour la *First national* n'est autre que ce fameux *The Kid* avec Jack Coogan. C'était l'époque où Mildred Harris, la première Mrs Chaplin, venait de se séparer de son mari. Les détectives à la solde de l'épouse cherchaient à saisir tous les gages possible et impossibles du comédien. Charlot dut s'enfuir avec le *négatif* du *Kid* jusqu'à Névada (cet État ne reconnaissant pas les saisies mobilières) pour pouvoir enfin couper et titrer en paix sa pellicule.

Mais le divorce des Chaplin n'était qu'un événement infime à côté de celui qui se préparait. William Mac Adoo, ancien secrétaire du Trésor et gendre de Wilson, arriva un beau matin à Los Angeles, dans son wagon spécial. Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Charlot et Griffith attendaient à la gare avec un orchestre. Ce fut une réception bruyante. Le soir même, les trois étoiles et le grand metteur en scène s'enfermèrent avec Mac Adoo dans une chambre de la villa Fairbanks, à Beverly Hill. Quand on rouvrit la porte, l'*United Artists* était organisé. Le second personnage politique de l'Amérique

devenait l'avocat conseil de la nouvelle corporation, aux appointements annuels de 200.000 dollars. Hiram, le bras droit de Zukor, quitta la *Paramount* pour se mettre au service de l'*United*.

Les *producers* tentèrent bien une manœuvre pour ramener sous leur contrôle les *Quatre grands* : l'initiative était prise par une combinaison Metro-Goldwin-Mayer. Chaplin refusa net. Zukor intervint à nouveau et réussit à s'attacher à nouveau Griffith. L'*United* était réduit à *Trois grands*.

L'affranchissement des *Trois grands*, devenant leurs propres *producers*, eut des répercussions immédiates dans l'industrie. Zukor se lança farouchement dans l'*exhibition* en bâtissant une *chaîne* de cinémas. Marcus Loew, le roi des *exhibiteurs*, se doubla d'un *producer* en achetant la *Metro*. Il l'acheta bon marché, car la corporation était à moitié ruinée par la production de plusieurs films de guerre dont le public ne voulait pas. Mais Marcus Loew a les dieux avec lui. Le jour même où il prenait sous sa coupe la *Metro*, un de ses agents achetait 30.000 dollars à Ibanez (plus un pourcentage) les droits d'adaptation des *Quatre cavaliers de l'Apo-*

calypse. Et la *Metro* mise quasi en faillite par ses films de guerre, fut sauvée par un film de guerre. Ibanez toucha plus de 150.000 dollars pour sa part. Les revenus bruts de l'œuvre dépassèrent 4 millions de dollars. La guerre était terminée. L'Amérique commençait à s'intéresser à la guerre... sur l'écran.

*
* * *

La dernière *formule* cinématographique, celle des *Stars-Producers*, avait été rédigée par Mac Adoo, fondé de pouvoirs de l'*United Artists*. Mais il ne saurait y avoir de *formule* définitive dans l'industrie du film, cette industrie *mouvante* comme la mer et la Bourse. l'*Interprète* avait décidé de se *présenter lui-même* au public, mais le public allait s'apercevoir que l'*Interprète* ne savait pas se tenir dans le monde. Chaplin fut le premier à devenir un objet de scandales, à la suite des révélations conjugales de Mildred Harris. Un confrère moins brillant, Earle Williams, échoua, la même semaine, sur les bancs de la justice, et n'échappa qu'à grand-

peine à une condamnation pour bigamie. Le mariage Pickford-Fairbanks eut une presse médiocre ; Owen Moore, le premier mari de l'étoile ayant attaqué comme frauduleux le jugement du divorce obtenu par Mary en Névada. Owen Moore ne retira sa plainte que contre paiement de la forte somme.

Nous sommes en Amérique, ne l'oublions pas, pays puritain où seul péché caché est péché pardonné. Il y eut pire. Le 10 juillet 1921, l'*Attorney General* de Boston demandait la révocation de son subordonné, le *District Attorney* du *Middlesex County*, coupable d'avoir étouffé quatre ans auparavant une affaire d'outrage à la pudeur commis dans un cabaret de Waburn (Massachussets) : à la fin d'un dîner offert par Fatty, une douzaine des grands *producers* d'Amérique avaient dansé tout nus avec des fillettes également dénudées. Le banquet avait coûté 300 dollars par couvert, les *girls* mineures étant comprises dans le prix. Il en coûta 100.000 dollars supplémentaires à ces Messieurs pour retenir des avocats et fermer la bouche aux *Attorneys*. Deux mois plus tard, Fatty (encore lui !) était rendu responsable de la fin de Virginia Rappe, au cours d'une *Wild party*,

dont personne ne pût jamais donner la description, tous les participants étant ivres-morts et Virginia Rappe morte pour de bon. Fatty fut acquitté, mais les gens de justice lui avaient pris un million, toute sa fortune. De plus, il fut chassé en janvier de l'écran américain. L'indignation fut à son comble quand on apprit que le metteur en scène Taylor avait été mystérieusement assassiné. On ne découvrit jamais le coupable, — un membre de la colonie d'Hollywood, assurément ! — mais les journalistes, à qui leurs journaux réclamaient de la copie, durent enfin dénoncer les mœurs pratiquées au pays du film : on s'y enivrait, on y prisait de la coco à *nez-que-veux-tu*, on y faisait l'amour libre à *bouche-de-même*. *Los Angeles* apparut à l'Amérique sous les aspects d'une nouvelle Babylone.

Cette orgie de scandales coïncidait avec la crise économique de l'après-guerre. Sans argent, le public n'allait plus au cinéma. La situation empirait chaque jour du fait d'une nouvelle guerre entre *producers*. Pas un mois ne se passait sans qu'une corporation ne dénonçât aux autorités une corporation concurrente pour « violation des lois anti-

trust. » La haine, la corruption, la démoralisation était partout.

Le monde du *base-ball*, jadis, subissant pareille crise, s'était sauvé en se donnant un dictateur, le juge Landis. Le monde du film eut recours à une mesure analogue. Un déjeuner eut lieu auquel prirent part les grands *producers* et les grands *exhibiteurs* : Fox, l'*Universal*, Zukor, l'*Exhibitor Co*, Goldwyn, Abrams de l'*United*, etc... La place d'honneur était occupée par Will Hays, *postmaster* général dans le cabinet Harding. Il ne s'agissait plus, cette fois, de danser nu avec des fillettes. Un mois plus tard, le 15 janvier 1922, Hays offrait sa démission au maître de la maison Blanche pour devenir le manager de la *Motion Picture Producers and Distributions*. Dans cette *consolidation* qui englobait à la fois la *production*, la *distribution* et les *Trois grands* interprètes de l'*United Artist*, Hays était assuré dans le traitement de 100.000 dollars. Comme ministre d'État, il n'en touchait que 10.000.

*
* *

A l'ombre de cette dictature, l'industrie du

film américain a poursuivi sa route ascendante avec un peu plus de morale, un peu plus de paix, un peu plus de confraternité, — en apparence du moins. Disons le mot : le monde du ciné est devenu puritain.

Il devint par surcroît international, le jour où les *exhibiteurs* étrangers absorbèrent 40 pour 100 du film américain. Cet internationalisme avait été préparé de longue date par les *producers*, juifs pour la plupart et partout internationalistes. Pour mieux conquérir le marché européen, l'industrie cinématographique yankee vient déjà tourner nombre de ses films de ce côté de l'Atlantic, — témoin *Mme Sans-Gêne*, avec Gloria Swanson; *Irish Luck*, avec Thomas Meighan.

Il arrive même que le *producer* transatlantique confie de tels filmages à un metteur en scène du cru. Habile concession qui donne à l'Europe l'illusion d'être associée avec l'Amérique. Cette illusion deviendra-t-elle jamais une réalité ? Jadis, avant la guerre, quand les États-Unis étaient encore besogneux, l'usine yankee avait été bâtie avec des capitaux européens, le travail yankee était exécuté par de la main-d'œuvre européenne : seule, la direction était américaine,

et c'était les Américains qui se partageaient le gâteau... Je crains bien que d'ici quelques années, en France, en Allemagne, en Angleterre et ailleurs, il faille se livrer à une étude approfondie pour découvrir où finit la *production* européenne et où commence l'*invasion* américaine. En fait, le *studio* sera européen, les *stars* et les metteurs en scène seront encore européens bien que réimportés d'Hollywood, les commanditaires... (qui sait le *producer* américain n'aura pas alors réussi ce tour de force de se faire commanditer à fonds perdus par Londres, Paris ou Berlin?...) donc les commanditaires seront encore européens, seule la direction sera américaine, et ce seront encore des citoyens de New-York ou de Chicago qui encaisseront les coupons...

Mais conclure de la sorte serait vouloir prophétiser, et l'industrie cinématographique est trop changeante et trop complexe pour se prêter à la prophétie. Aussi, puisque nous sommes en Amérique, pays de la statistique par excellence, nous terminerons par quelques chiffres :

Sur 60.000 écrans répandus de par le monde, 25.000 sont américains ; 400.000 amé-

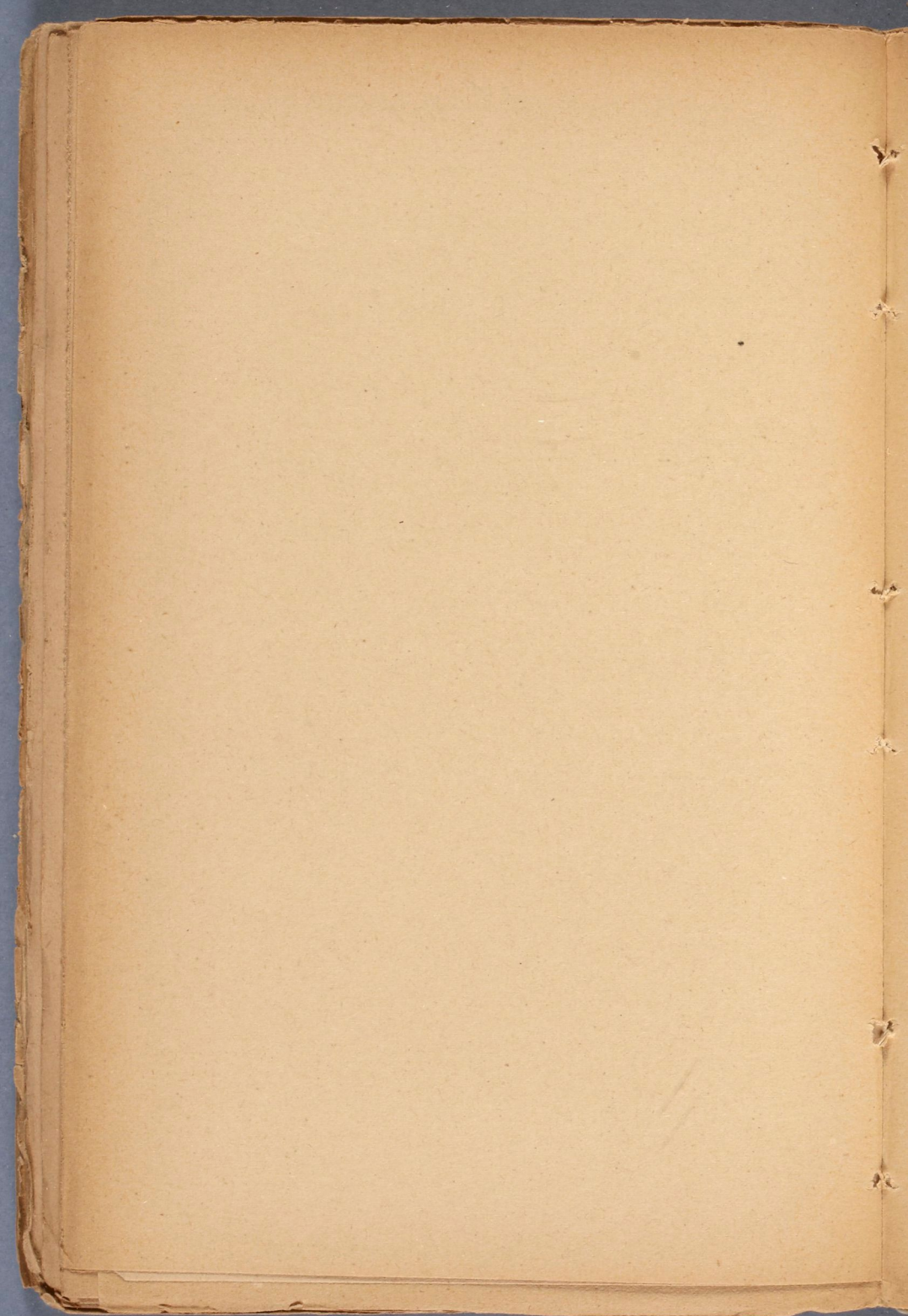
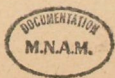


TABLE DES PLANCHES

- I. — Une scène de *Madame Sans-Gêne*, un des premiers grands films français.
- II. — La première grande vedette française : Suzanne GRANDAIS.
- III. — Une scène de *Quo Vadis*.
- IV. — La scène du cirque de *Quo Vadis*.
- V. — Francesca Bertini.
- VI. — Charlie Chaplin et Max Linder.
- VII. — Lilian et Dorothy Gish, dans *les Deux Orphelines*.
- VIII. — Maë Murray.



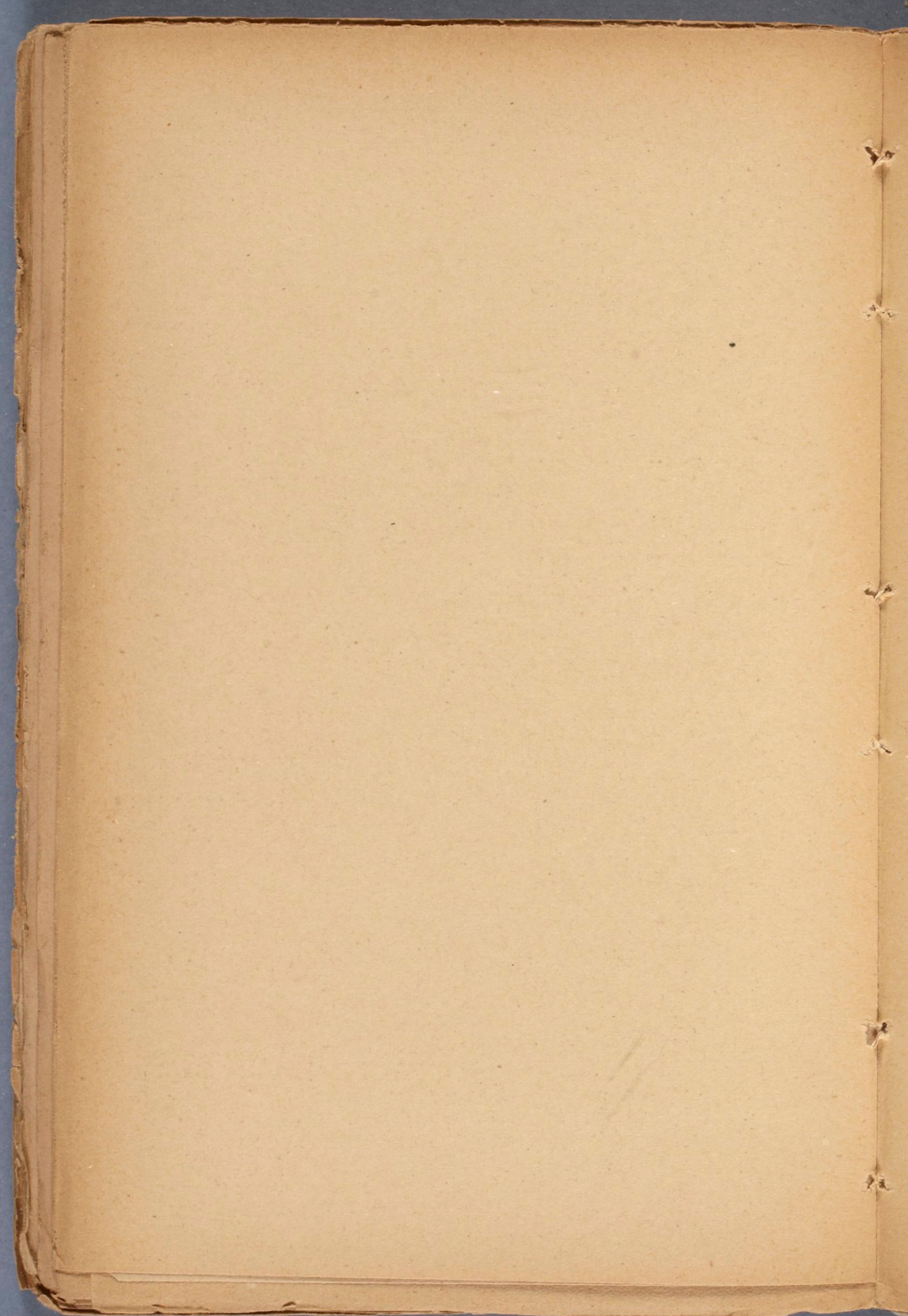
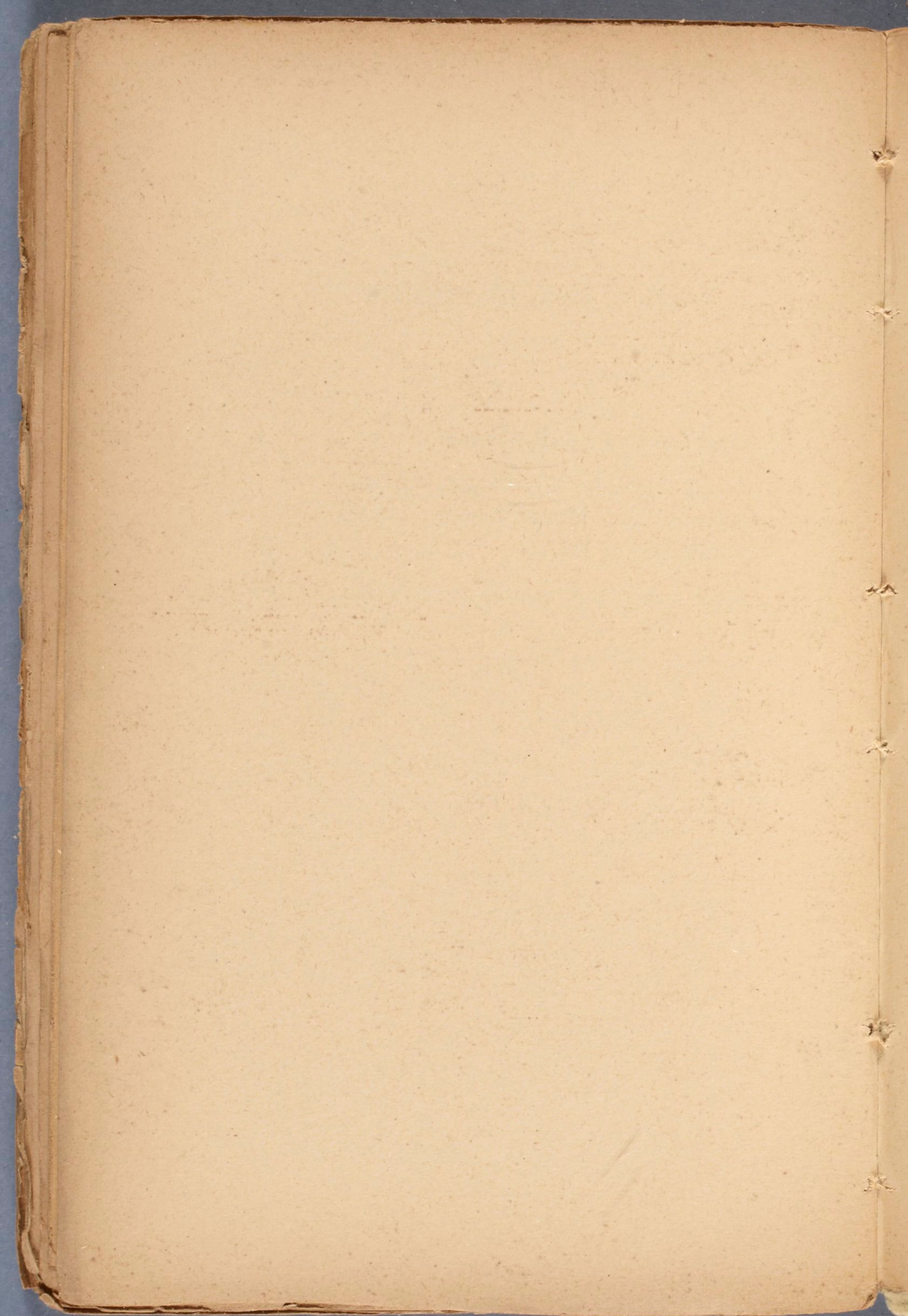
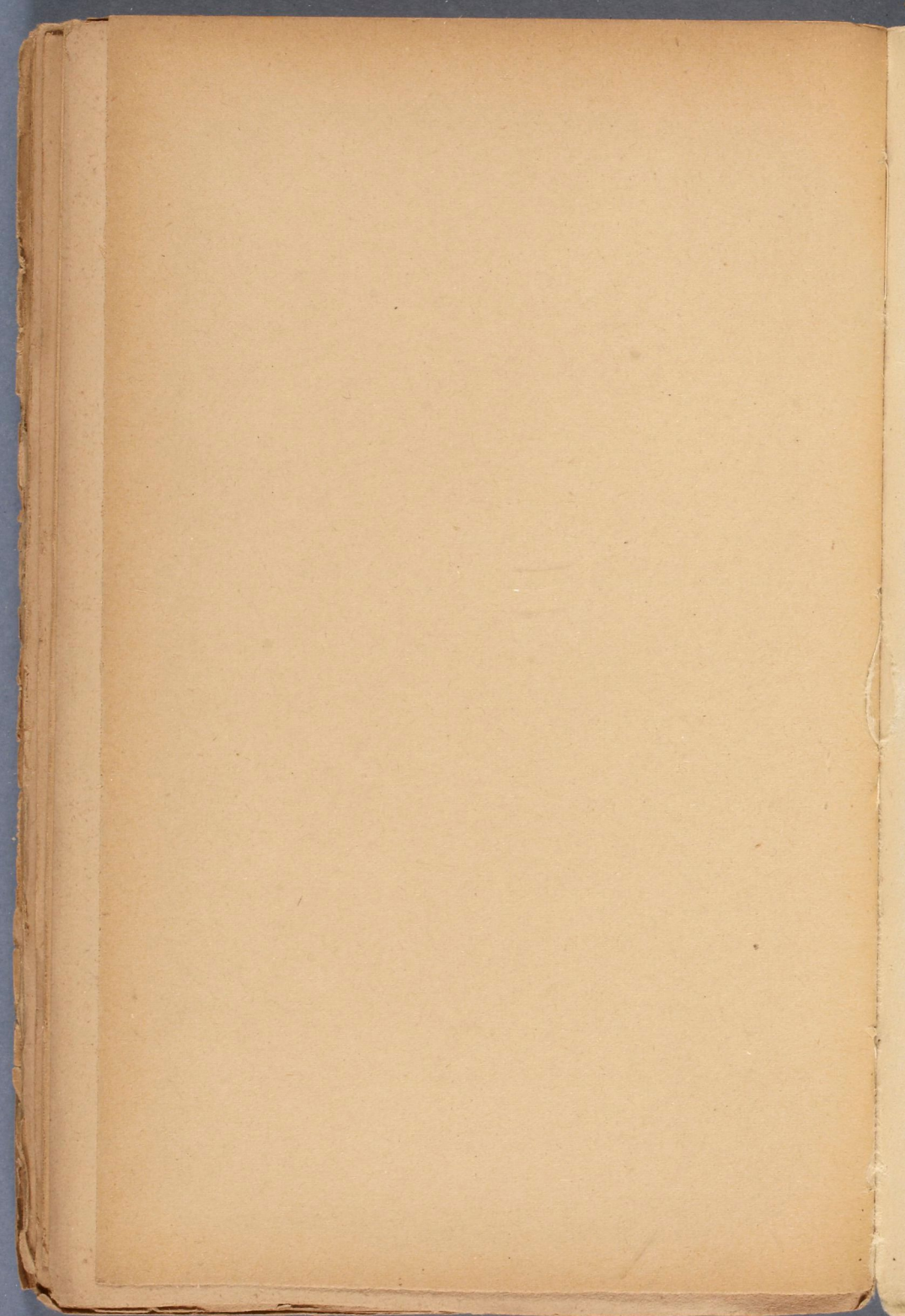


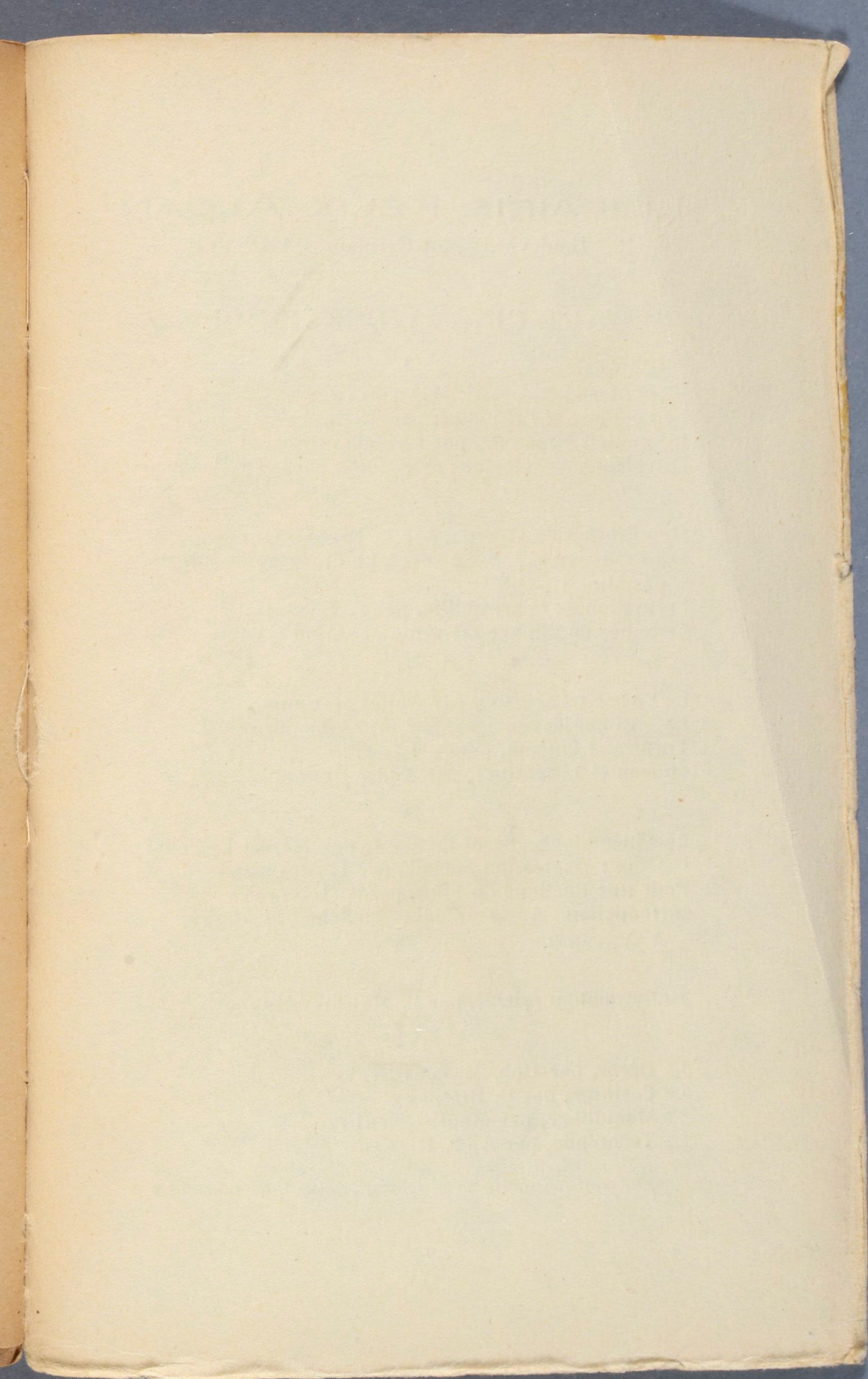
TABLE DES MATIÈRES

Le Cinéma français, par BOISYVON	1
Le Cinéma italien, par Emilio GHIONE (traduction de Carlo ZAPPÀ, avant- propos de Didier DAIX).....	29
Le Cinéma américain, par Ferri PISANI...	69



Fontenay-aux-Roses. — Imp. LOUIS BELLENAND ET FILS. — 1.736





LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, Boulevard Saint-Germain, PARIS (VI^e)

L'ART CINÉMATOGRAPHIQUE

I

Le Fantastique, par P. MAC-ORLAN.
Le Comique et l'Humour, par A. BEUCLER.
L'Émotion Humaine, par C. DULLIN.
La valeur psychologique de l'Image, par le Dr. ALLENDY.

II

Signification du Cinéma, par L. PIERRE-QUINT.
Les Esthétiques, Les Entraves, La Cinégraphie intégrale,
par Mme G. DULAC.
Formation de la sensibilité, par L. LANDRY.
Le temps de l'Image est venu, par Abel GANCE.

III

La Poésie du Cinéma, par André MAUROIS.
La Musique des Images, par E. VUILLERMOZ.
Théâtre et Cinéma, par A. LANG.
Cinéma et Littérature, par André BERGE.

IV

Le Cinématographe et l'Espace, par Marcel LHERBIER.
Cinéma : Expression Sociale, par L. MOUSSINAC.
Pour une Poétique du Film, par A. LÉVINSON.
Introduction à la Magie blanche et noire, par
A. VALENTIN.

V

Hollywood au ralenti, par C. MEUNIER-SURCOUF.

VI

Le Décor, par Rob. MALLET-STEVENS.
Le Costume, par B. BILINSKY.
Le Maquillage, par Maurice SCHUTZ.
La Technique, par A.-P. RICHARD.

Chaque volume in-16, avec reproductions hors-texte. 12 fr.