

BALBOA : THE PICTURE BEAUTIFUL

Août 1913 – avril 1917

ENTRE 1914 et 1916, d'acteur Henry King est devenu cinéaste, et cette transition a été une mue hésitante sur trois ans. Trois ans passés à Long Beach. En quittant LUBIN, il aurait pu refaire du théâtre. Son choix a été autre et à l'issue de son séjour chez BALBOA, il aura renoncé à sa carrière d'acteur, sur les planches comme à l'écran.

Les informations parvenues jusqu'à nous sur le studio BALBOA sont à ce point lacunaires qu'il faut 'faire parler les pierres' si l'on veut, après mille recoupements, tracer un portrait pas trop fantaisiste de la carrière de King au milieu des années dix. Le studio était pourtant important : entre juillet 1913 et mars 1918, plus de 240 titres (environ 900 bobines de négatifs), dont 4 *serials* et 3 séries, y seront produits, soit entre 3 et 4% de la production américaine. Ce n'était pas rien.

Propriétaires des lieux, les deux frères Horkheimer feront de leur entreprise le plus grand studio indépendant des années dix, peut-être le plus grand studio indépendant qui ait jamais existé aux Etats-Unis. Qu'il ait disparu, rien en soi de bien étonnant. On y verra la conséquence d'un choix malheureux qui le fit installer à une cinquantaine de kilomètres de Hollywood. C'est un des éléments, mais il aurait pu être reconstruit ailleurs. En fait leur formule ne pourra pas vivre, car BALBOA ne possédait aucun circuit de distribution et n'était lié à aucun. Non pas qu'on ait négligé le fait que les films sont produits pour être vendus. Un financier dénoncerait plutôt une gestion calamiteuse de la trésorerie.

Sitôt disparu, BALBOA tombera dans l'oubli. Peu de films survivront : 15 à 20% de la production totale, des films difficiles à voir, et on ne compte aucun chef-d'œuvre parmi eux. Mais encore faudrait-il les voir. Et si aucun film majeur n'a vu le jour à Long Beach, on relève néanmoins à la lecture des synopsis la tentative d'un cinéma socialement plus audacieux qu'il ne le sera plus tard.

J. Searle Dawley

Raconter l'histoire du studio oblige à un retour en arrière, loin de Los Angeles, dans un *borough* populaire et encore rural au nord de New York, le Bronx. Ici se dressait le studio de EDISON Mfg. Co.. L'inventeur ne le fréquentait guère, mais Edwin Porter y travailla, et David Wark Griffith y fit ses débuts devant une caméra, en 1908, sous la direction de l'adjoint de Porter fraîchement embauché, J. Searle Dawley. Dirigé depuis par Horace Plimpton, il ne méritait plus le prestige qui avait été le sien en ce temps-là, bien qu'il fût toujours l'un des plus importants.

Contrairement aux autres studios d'importance comparable, EDISON ne disposait d'aucune *company* en Floride ou en Californie. Aussi la décision qu'avait prise Frank Dyer, le grand patron, d'envoyer une équipe dans l'Ouest avait été un événement. Dirigée par Dawley lui-même, elle comprenait Laura Sawyer, la seconde vedette EDISON après Marie Fuller, le jeune Richard R. Neill, les acteurs Ben Wilson, Charles Sutton, Jessie McAllister, Frederick Ritter, A.J. Rothermel et James Gordon, le cameraman Richard Brace et l'indispensable expert en chevaux, Harry Gaut. En tout, onze personnes avaient quitté New York le 13 juillet 1912. Mission : filmer westerns et films exotiques mettant en valeur d'authentiques paysages américains, selon l'inspiration du metteur en scène.

Leur itinéraire avait décrit une droite d'est en ouest : Denver, Salt Lake City, San Francisco, avec quelques crochets sur des sites touristiques déjà fameux comme le Grand Canyon. A Cheyenne, Colorado, avait été réalisé le grand film qui devait couronner l'expédition, *The Charge of the Light Brigade*, une superproduction d'une bobine tournée à Fort Russell avec l'assistance de 250 soldats de l'armée fédérale. Richard Neill fit sensation comme officier de cavalerie, dont la mort héroïque lui valut un bras cassé, rançon d'une époque où il fallait prendre des risques pour arracher une scène.

Une douzaine de fictions furent tournées avant que l'équipe n'arrive à Los Angeles en quête d'un site ensoleillé où passer l'hiver. San Diego fut un instant envisagé et finalement Long Beach fut retenu. L'endroit était si plaisant que Dawley et sa *company* y restèrent quatre mois avant d'être rappelés à New York.

Long Beach s'étend à une trentaine de kilomètres au sud du centre de Los Angeles, le long de la baie de San Pedro, suivant sur la carte une ligne horizontale sur environ quinze kilomètres. Aujourd'hui, l'ouest de la ville est partagé entre un gigantesque port industriel et un impressionnant nœud routier qui dessert les collines de Palos Verdes. A l'est, l'Ocean Boulevard, bordé de palmiers, sépare le port de plaisance – où le *Queen Mary* achève sa carrière comme hôtel de luxe – et la ville proprement dite, résidentielle et provinciale lorsqu'on la compare à la métropole tentaculaire qu'elle côtoie. L'activité portuaire s'est développée au début des années vingt, en même temps que les champs pétrolifères du nord de la ville, à Signal Hills ; au milieu des années dix, Long Beach était encore une station balnéaire de 40.000 habitants vivant de la pêche et du tourisme, reliée depuis 1906 à Los Angeles par le Pacific Electric Railway. Lieu de villégiature privilégié des habitants du sud de la Californie, le port était connu pour son parc d'attractions, le *Pike*, pendant californien du *Coney Island new-*

yorkais.

Absente des histoires du cinéma, CALIFORNIA MOTION PICTURES Mfg. Co. avait été créée en octobre 1910 pour approvisionner en films les nickelodeons du *Pike*. Elle avait fait construire fin 1910 un petit studio à l'angle sud-est de la 6th St. et d'Alamitos Av.. Ce studio avait été peu utilisé, CALIFORNIA MOTION PICTURES ayant cessé toute activité suite à l'intervention des agents du *Trust* en avril 1911. C'est lui que J. Searle Dawley découvrit à son arrivée à Long Beach un an et demi plus tard.

Il était de taille modeste : un plateau de 170 m² au-dessus duquel un réseau de câbles permettait de manipuler des toiles de mousseline suspendues à des cadres en bois rectangulaires de un à deux mètres carrés. On utilisait ces panneaux pour atténuer la lumière du soleil et, contrairement à la côte est, aucun éclairage électrique ne complétait l'installation. Le plateau était doublé d'un baraquement servant à la fois de cabine d'habillage, de bureau, de laboratoire et de menuiserie. C'était à peu près tout. Dawley réalisa à cet endroit une vingtaine de films d'une bobine. C'est lui qui donna vie au studio de Long Beach. Il le quitta fin avril 1913, et quelques semaines plus tard il rejoignit FAMOUS PLAYERS de Zukor.

Herbert Morris Horkheimer

Le front légèrement dégarni, le sourire avenant trahissant un bon sens du commerce, Herbert Morris Horkheimer était né le 9 juillet 1882 à Wheeling, Virginie Occidentale. C'était un homme opiniâtre, un lutteur et un entrepreneur prêt à relever des défis à la limite du possible. C'était aussi un homme imprégné d'une vision paternaliste et familiale de l'entreprise. A chaque fois qu'il louera en public les qualités de ses acteurs, il placera au-dessus de tout leur fidélité et leur loyauté.

Fils d'un émigrant allemand, il avait tenté sa chance dans un cirque, puis comme impresario à New York, avant de monter sa propre troupe de théâtre. En 1912, il avait décidé de faire du cinéma. Sous quelle forme ? Horkheimer expliqua avoir hésité entre ouvrir une salle à San Francisco, distribuer des films, ou en produire. En tout cas, sa compagnie devait porter le nom du fameux aventurier Vasco Núñez de Balboa (1475-1519) qui, en 1513, franchit l'isthme de Panama et découvrit les rivages du Pacifique dont il prit possession au nom de la couronne d'Espagne. Et le premier film de Horkheimer, qui ne sera jamais tourné, devait raconter la vie de ce conquistador¹.

Début 1913, il avait fait la connaissance de l'acteur comique Fred Mace. Cet ancien partenaire d'Eddie Foy avait fait partie du studio KEYSTONE dès sa création en septembre 1912, et il avait été de tous les premiers burlesques de Mack Sennett. Il contribua à créer les *Keystone Kops*, l'inénarrable brigade, avec *The Bandville Police* qui venait de sortir sur les écrans.

La personnalité bouillonnante de Mace était une des plus en vue de la jeune colonie cinématographique. Depuis le 18 janvier 1913 premier président du *Photoplayers' Club*, il s'apprêtait à briguer la mairie de Los Angeles. Sans doute vit-il en Horkheimer un partenaire à sa mesure. L'association entre les deux compères fit long feu, mais permit à Horkheimer de débiter, avant même la création de BALBOA, en produisant ses premiers films à l'angle de Vine et de Selma Avenue, à l'emplacement où, en fin d'année, Cecil B. DeMille fera ses premiers pas comme cinéaste.

Mace quitta KEYSTONE en avril 1913 – il sera remplacé par Chaplin en fin d'année. Le 14 juin sortait son premier film produit en indépendant sous l'étiquette MAJESTIC. Cela confirme que la coopération avec Horkheimer n'a duré que quelques semaines, vers avril 1913.

Jack London

Mace a-t-il présenté à Horkheimer quelques artistes inscrits au *Photoplayers' Club* ? Sydney Ayres était sans doute de ceux-là, et ce fut Ayres qui mit face à face le producteur et Jack London.

Début 1913, London jouissait d'une popularité considérable depuis une dizaine d'années. L'écrivain était comblé, mais l'homme s'apprêtait à affronter la série d'épreuves qui auront raison de lui : il est mort le 22 novembre 1916 à l'âge de 40 ans, d'une overdose de morphine. Selon Francis Lacassin, l'année 1913 fut accablante : une opération chirurgicale, plusieurs incidents familiaux, la destruction des récoltes de son ranch de Glen Ellen, de mauvaises opérations financières, et trois procès. Son expérience du cinéma n'allait pas lui apporter beaucoup de satisfactions. Mais il était curieux de confronter son œuvre à ce média auquel il s'était déjà frotté à l'occasion d'un documentaire sur les mers du sud tourné par Martin Johnson. Et d'aucuns n'avaient pas hésité à lui faire miroiter des bénéfices chiffrés en dizaines de milliers de dollars.

L'acteur Sydney Ayres avait partagé ses jeux d'enfant à Oakland. Depuis 1911, il entretenait avec l'écrivain une correspondance cordiale et pleine de sous-entendus : il espérait obtenir l'exclusivité des droits cinématographiques sur une œuvre très populaire, mais London avait exigé qu'un troisième partenaire assure la production et amène les fonds. C'est ainsi qu'après avoir en vain tenté d'intéresser SELIG, THANHOUSER puis UNIVERSAL, Ayres lui avait présenté Horkheimer. Ayres connaissait le studio de Long Beach pour y avoir tourné sous la direction de Dawley ; le 28 avril 1913, les trois hommes s'y étaient rendus et le lendemain ils avaient conclu un accord aux termes duquel BALBOA AMUSEMENT PRODUCING Co., la société fondée par Horkheimer, apportait à JACK LONDON MOTION PICTURE Co. capitaux et moyens pour porter à l'écran plusieurs romans dont *The Sea Wolf*, *Martin Eden* et *Call of the Wild*. London et Ayres étaient associés au sein de JACK LONDON M.P. Co. et Ayres devait réaliser les films en question.

¹ L'ouverture prochaine du canal de Panama (en août 1914), occultée en Europe par le déclenchement des hostilités, avait popularisé le personnage de Balboa, dont le profil casqué ornait depuis un an plusieurs timbres de l'*US Mail*. Ce profil allait inspirer Horkheimer lorsqu'il choisit le logo de son entreprise.

Mais Ayres était un réalisateur novice et London, méfiant, avait introduit deux clauses surprenantes dans le contrat : quatre films devaient être réalisés d'ici au 1^{er} juillet, et le premier d'entre eux devait être présenté avant mi-août. Sachant que Horkheimer et Ayres parlaient de rien, la première clause était irréaliste. Mais les deux hommes ne se tinrent pas pour battus et recrutèrent acteurs et de techniciens, dont le futur réalisateur Jack Conway et surtout Herbert Rawlinson, un Anglais de Brighton vedette de SELIG où il avait joué face à Hobart Bosworth.

De longues semaines s'écoulèrent avant que les choses se mettent en place. Voulant négocier un tarif intéressant pour ses équipements, le 1^{er} mai Horkheimer prit le train pour New York où il acheta à bas prix une caméra Bell & Howell et la pellicule nécessaire. Peu confiant dans son partenaire, il interdit à Ayres d'engager la moindre dépense avant son retour à Long Beach, le 16 juin. Entre-temps, le 23 mai, il avait acheté le studio de Long Beach. Et le 27 juin tout était prêt pour le premier tour de manivelle sur l'adaptation d'une courte nouvelle, *A Piece of Steak*.

Novice en matière de cinéma, Horkheimer ne tarda pas à comprendre qu'Ayres n'en savait guère plus sur la mise en scène. Début juillet il s'en ouvrit à London. Aucun film n'étant fini de tourner, il existait d'excellentes raisons pour rompre le contrat et Ayres, se sentant menacé, avait déserté le studio. Horkheimer s'était alors adressé à Hobart Bosworth. Mi-juillet, il dépêcha l'acteur à Oakland afin qu'il repère quelques extérieurs, rende visite à London et le persuade de ne pas dénoncer le contrat. Ce fut peine perdue, et il est probable que Bosworth profita de l'occasion pour présenter à London un autre partenaire, le milliardaire Frank A. Garbutt. London rompit unilatéralement et rendit publique la signature d'un nouveau contrat avec la société BOSWORTH constituée par l'acteur et Garbutt.

Pendant quelques jours, Horkheimer fut tenté de renoncer, puis il se cabra. Il avait dépensé plus de \$20.000, dont \$14.000 pour la seule acquisition du studio, et il ne voulait pas tout perdre. Il tenait aussi à la caution littéraire de London. Fin juillet, il présenta à Los Angeles *A Piece of Steak* et le 4 août il produisit le second film BALBOA : *The Sea Wolf*. Quelques jours plus tard, BOSWORTH adaptait le même roman à Los Angeles, avec la bénédiction de l'auteur².

The Sea Wolf

Horkheimer avait perdu ses acteurs et ses actrices suite au départ de Bosworth, mais son équipe technique, issue du studio SELIG d'Edendale, lui était restée fidèle : le cameraman William Beckway, le décorateur John Wyse et ses trois cousins Brotherton – deux frères et une sœur, originaires d'Angleterre – Robert, chimiste, May, monteuse, et Joseph, cameraman. Enfin, Horkheimer avait embauché comme garçon de bureau un jeune acteur de vingt-trois ans qui avait exercé des métiers aussi divers que coureur automobile et courtier en diamants ; en l'espace de quelques mois, Norman Manning allait devenir son assistant, puis le chef du studio.

Il fallut à ces hommes et ces femmes une confiance sans faille dans la bonne étoile de leur patron pour lui rester fidèle. Les \$7.000 hérités de son père n'avaient pas suffi à payer studio, caméra et pellicule. Lorsqu'il avait fallu engager du personnel, il n'avait plus un sou. Mais il était persuasif, emprunta jusqu'à \$11.000 à des employés non payés... et le 8 septembre le shérif de Long Beach menaça le studio d'une mise sous séquestre à la demande de l'un d'eux³ ! Cette mésaventure et d'autres de la même eau pimentèrent la vie du studio au cours de cette année 1913 et se renouvèleront plus tard, en 1918.

Herbert Rawlinson devait tenir le rôle de Humphrey Van Weyden dans *The Sea Wolf*. Il accepta le même rôle dans *The Sea Wolf* tourné par son ami Bosworth et c'est pourquoi King, qui lui ressemblait vaguement, fut engagé par Horkheimer comme *leading man* pour \$75 par semaine.

« *J'étais là depuis quelques semaines et je n'avais reçu aucun salaire – simplement parce qu'il n'y avait pas d'argent. Mais ces gens pensaient qu'un homme qui a du travail ne s'inquiète pas de son salaire. Ainsi ils nous laissent faire un tas de choses qu'en temps normal ils n'auraient jamais autorisées* » racontera-t-il.

Il fallait également une *leading lady* ; ce fut Jeanie MacPherson.

Jeanie MacPherson (1887-1946) est connue comme la scénariste des succès de Cecil B. DeMille jusque dans les années trente. Certains historiens lui attribuent les séquences bibliques qui émaillent l'œuvre muette du cinéaste. Selon Charles Higham, elle était courageuse, dotée d'une volonté de fer, fière, jalouse et dominatrice. Et elle tenait tête à DeMille. Jeanie était issue d'une famille aisée de Boston, mais des revers de fortune l'avaient conduite à monter sur les planches alors qu'elle n'avait pas vingt ans. David Wark Griffith lui avait fait tourner ses premiers films entre 1908 et 1911. Après un an chez EDISON, elle avait en 1912 signé chez UNIVERSAL : Edwin August avait été son partenaire au sein du studio californien de Laemmle. Début 1913, elle avait interprété un film dont elle avait écrit le scénario et qu'elle avait elle-même mis en scène : *The Tarantula*. En milieu d'année, elle acceptait l'offre de Horkheimer, mais elle reprendra vite la plume pour UNIVERSAL. Sa rencontre avec Cecil B. DeMille interviendra en milieu d'année 1914.

Deux autres acteurs sont présents dès ces premiers films : William Wolbert, venu du théâtre, et Charles Dudley qui croisera King jusque dans les studios de la FOX. Dudley était né en Arizona en 1883. Plus que dans le théâtre dramatique, c'est dans la comédie musicale, dans l'opérette, voire dans l'opéra qu'il avait tenté sa chance. Il devait ses débuts au cinéma à Milton H. Fahrney qui l'avait dirigé dans les westerns qu'il tournait pour NESTOR. Quelques mois avant de gagner Long Beach, il avait rejoint MONOPOL, puis KEYSTONE. Chez

² Ayres est mort des suites d'une longue maladie en septembre 1916. Sydney Ayres et Jack London décédés à deux mois d'intervalle, Fred Mace disparu en 1917 et William Wolbert fauché par la grippe espagnole en décembre 1918, il ne resta bientôt plus grand monde, hormis Horkheimer, pour témoigner des premiers jours du studio BALBOA.

³ L'acteur en question s'appelait Otto Elmo Linkenhelt, plus tard connu sous le nom d'Elmo Lincoln, le premier Tarzan de l'écran.

BALBOA, il sera à la fois acteur et maquilleur, et cette dernière activité le fera connaître, jusqu'à devenir dans les années trente le chef du département correspondant chez FOX FILM. Il est mort en 1952.

La réalisation de *The Sea Wolf* fut assurée par Richard Garrick. Le tournage eut lieu à San Francisco et sur une île déserte au large de Santa Barbara, où un bateau échoué à dix kilomètres des côtes fournit le décor des scènes de haute mer. Quelques semaines après *The Mate of the Schooner 'Sadie'*, ce tournage fut le théâtre d'un accident qui faillit coûter la vie à King et à Jeanie MacPherson. Ils étaient tous deux suspendus à une corde, à six mètres au-dessus des flots, lorsque le filin céda et les deux acteurs furent précipités dans l'océan. L'un et l'autre tardèrent à réapparaître et ce fut King, excellent nageur (chose exceptionnelle à l'époque), qui sauva la vie à sa partenaire.

The Sea Wolf raconte l'histoire suivante :

Perdu en haute mer, Walter van Brunt (Henry King) est secouru par un sombre brick, le *Hell Ship*. Le capitaine Parsons (Lawrence Peyton) le contraint à travailler comme esclave à la cuisine du navire, et quelques jours plus tard une jeune femme est recueillie à son tour (Jeanie MacPherson). Walter la protège face au capitaine et en tombe amoureux. Tous deux s'enfuient et échouent sur une île déserte.

Le capitaine Parsons souffre de violents maux de tête qui le laissent aveugle ; son équipage se mutine et abandonne le navire. Le *Hell Ship* part à la dérive et échoue sur l'île où sont réfugiés Walter et la jeune femme. Walter affronte Parsons qui, vaincu, met le feu au navire. L'incendie est maîtrisé, mais Parsons meurt de ses brûlures. Les deux jeunes gens regagnent le continent⁴.

To Kill a Man fut le troisième et dernier film adapté de l'œuvre de Jack London, par la même équipe que précédemment :

Croxton (Charles Dudley) a roulé Booth (Henry King) en lui vendant très cher une mine sans valeur. Booth entend récupérer son argent et le réclame à Croxton qui l'éconduit. Il pénètre alors chez l'homme d'affaires armé d'un pistolet, bien décidé à se servir lui-même. Mrs. Croxton (Jeanie MacPherson) est seule en compagnie de son valet (William Wolbert). Elle surprend Booth qui lui raconte son histoire. La jeune femme l'écoute attentivement, manifeste même une certaine sympathie. Mais du pied elle presse un bouton qui alerte le valet, puis elle s'empare du pistolet et ordonne au valet d'avertir la police. Une fois le valet sorti, Booth se lève et se dirige vers la porte, affirmant crânement qu'il faut des 'nerfs' pour tuer un homme de sang froid. Sur le seuil, il est capturé par des policiers, mais Mrs. Croxton, prise de remords, explique qu'elle s'est trompée, que cet homme est en réalité son frère... Puis elle rembourse Booth qui s'en va.

La fin de l'histoire n'est pas conforme au roman de London, beaucoup plus noir.

Pendant que Garrick, King et MacPherson tournaient ces deux films, BOSWORTH produisait de son côté une version plus ambitieuse de *The Sea Wolf*, et il n'y avait aucun doute que les deux adaptations allaient se trouver simultanément sur les écrans.

Sûrs de leur bon droit, London et Garbutt portèrent le 19 septembre le différend devant l'*United States District Court of Los Angeles*. La défense choisie par Horkheimer sur les conseils de l'avocat new-yorkais Ligon Johnson, spécialiste des problèmes de *copyrights*, exploita sans vergogne les failles de la législation : au lieu de plaider une rupture abusive de contrat, Johnson expliqua que l'œuvre de London était dans le domaine public en ce qui concernait les adaptations cinématographiques, puisqu'elle avait été pré-publiée dans des magazines.

Début novembre la cour débouta London tout en l'autorisant à se pourvoir en appel, ce qui était une façon de se déclarer incompétente. Horkheimer fêta sa victoire en montrant début décembre sa version de *The Sea Wolf* en avant-première à Long Beach. Il l'offrit à la vente et le film sortit sur les écrans à Los Angeles. Pure provocation de sa part, il annonça la mise en chantier d'autres adaptations (qui ne virent jamais le jour). London porta l'affaire en référé et l'emporta en janvier 1914. Horkheimer retira *The Sea Wolf* de la circulation, jusqu'à ce qu'un accord à l'amiable intervienne en avril : London autorisa BALBOA à vendre les trois films inspirés de ses nouvelles, pourvu que leurs titres soient changés et qu'aucune exploitation ne soit faite de son nom. Ainsi *The Sea Wolf* et *To Kill a Man* furent-ils distribués aux Etats-Unis par William Fox⁵ sous les titres respectifs ***The Cruise of the Hell Ship*** et ***Nerve***.

Sorti un an après avoir été tourné, *The Cruise of the Hell Ship* fut vanté par MPW, qui loua la mise en scène, claire, et la photographie, nette. "Les scènes de naufrage offrent un bel exemple de ce qu'une caméra peut créer comme illusion d'optique lorsqu'elle est correctement utilisée." Mais la narration n'était pas exempte d'incohérences. Jack London se réjouit dans une de ses lettres que le film ait été fraîchement accueilli à Los Angeles, et il ne rencontra pas un grand succès ailleurs.

Nerve fut peu goûté par la critique. Typique des petits drames tournés par la suite par BALBOA, ce petit drame sera tout de même refait à deux reprises.

Gypsy Abbott

Au cours des mois suivants, King tourna sous la direction de David Porter une dizaine de petits films qui préfigurent ce mélange de mélodrames bourgeois, de drames policiers, pimentées de scènes d'actions dignes des futurs *serials*, que sera la production du studio. Jeanie MacPherson partie, Madeline L. Pardee, une belle actrice brune aux grands yeux sombres, prendra sa place aux côtés de King. On la verra souvent entre 1913 et

⁴ L'accord conclu en 1914 avec London (voir ci-après) stipule que les personnages soient rebaptisés : van Weyden est devenu Walter van Brunt, et Wolf Larsen, Parsons.

⁵ William Fox avait distribué en *State's Right* la version BOSWORTH de *The Sea Wolf* sortie en décembre 1913. Le film de Hobart Bosworth fut le premier long métrage (sept bobines) jamais tourné dans la région de Los Angeles, quatre mois avant que Cecil B. DeMille ne réalise *The Squaw Man* (six bobines) à Hollywood ; la version BALBOA de *The Sea Wolf* ne durait que trois bobines.

1915, à la fois dans des rôles principaux et dans des rôles de composition. Puis ce sera Augusta Bolle, apparition fugitive au prénom désuet.

L'ordre dans lequel ces films furent tournés n'est pas connu avec certitude. *The Moth and the Flame* fut un des premiers. Ce mélodrame peut-être inspiré d'une pièce homonyme de Clyde Fitch développe un thème récurrent du cinéma et du théâtre de l'époque, enclins à voir en chaque jeune femme une réincarnation d'Eve. On en devine un reflet déformé dans *Wait 'Till the Sun Shines, Nellie*, à quarante ans de distance, et le premier épisode de *Who Pays ?*, *The Price of Fame*, raconte à peu près la même histoire. *By Impulse* est une des rares comédies tournées par King chez BALBOA. Dans *You've Got to Pay*, un ancien détenu retrouve le droit chemin mais doit faire face à un maître chanteur. King reprendra la même trame dans son premier long métrage.

The Power of the Print est plus long que les précédents : deux bobines.

la **Fille d'un homme politique influent (David Porter), Jessie Farnell (Madeline Pardee) est courtisée en vain par Cartwright (William Wolbert), le propriétaire du Times qui soutient la carrière politique de son père. Robert Whitney (Henry King), le fils du propriétaire du quotidien concurrent, vient d'achever ses études et obtient un emploi dans l'entreprise familiale. Très vite il accède à la fonction de rédacteur en chef et s'éprend de Jessie. Cartwright menace celle-ci d'utiliser The Times contre son père si elle ne cède pas à ses avances, mais Robert obtient de Mr. Farnell que son journal le soutienne aux prochaines élections...**

Abide With Me présente un homme de la haute société victime de ses penchants criminels. L'amour le ramènera dans le droit chemin. *The Silver Lining* est plus complexe :

Jack Alden (Henry King), un riche héritier, rompt avec son père qui s'oppose à ce qu'il vive de ses talents d'artiste. Il se rend dans un petit port et s'éprend de la fille d'un pêcheur, Hulda, qu'il épouse sous un nom d'emprunt. Mais pris de remords, il l'abandonne, retourne en ville et épouse Lucille, une jeune femme de bonne famille ; Hulda meurt le cœur brisé après avoir mis au monde une petite fille. Joe Clarke, l'ancien prétendant de Hulda, reconnaît Jack et le dénonce auprès de Lucille. Déshonoré, Jack est contraint de s'exiler.

Quinze années passent. La fille de Jack et de Hulda a grandi, et pour survivre, elle vend le portrait de sa mère jadis peint par son père. Jack, qui ignore l'existence de sa fille, revient au pays. Au volant de sa voiture, il manque de la renverser et lorsqu'il la voit, il est frappé par la ressemblance... Il décide de réparer ses torts et de s'occuper de la jeune fille.

A Race for the Mine est construit autour d'une poursuite en voiture, une intrigue qui exploite de façon simple et agréable les possibilités du cinématographe en matière de montage parallèle. Le film fut apprécié, la photographie, la conduite de l'action et le jeu des acteurs furent vantés.

Comme toute la colonie cinématographique, King fréquentait en cette année 1913 le *Photoplayers' Club*. Il ne s'agissait pas d'un syndicat dont la législation californienne décourageait la création, mais d'un club où les gens d'un même métier se retrouvaient pour prendre du bon temps et discuter de problèmes les concernant tous ; le *Photoplayers'* servait aussi de boîte à lettres aux acteurs en recherche d'emploi, à une époque où les agents n'avaient pas fait leur apparition. Il existait depuis le début de l'année et fonctionnait par cooptation ; son achèvement sera quinze ans plus tard l'*Academy of Motion Picture Arts and Science*. La participation de King à toutes ces organisations para-professionnelles (*Photoplayers'*, *Academy*, dont il compte parmi les fondateurs, mais aussi *Motion Picture Directors Association* (fondée en février 1915) qui fera le pont entre ces deux organisations, et bien plus tard *Screen Directors Guild*) est révélatrice de l'importance qu'il accordait à une certaine forme de solidarité au sein de sa profession.

Le club organisait des soirées dans un local sur Hill Street. Des spectacles étaient donnés, et c'est ainsi que King revit une actrice qui avait joué sur les planches à ses côtés dans *The Minister's Daughter*. Gypsy Abbott était née à Atlanta en 1897. Dès l'âge de dix ans, elle avait entamé une carrière d'actrice de vaudeville. Son chemin avait croisé celui de King à Chicago, à Saint Joseph et à Kansas City. Gypsy était petite et menue, son allure gracile et enfantine contrastait avec la carrure massive de son futur époux. Au *Photoplayers' Club*, elle interprétait avec trois autres filles un numéro chanté et dansé et s'apprêtait à repartir pour Salt Lake City. King obtint qu'elle tente sa chance à Long Beach ; ils se marieront en mars 1914⁶.

Leur premier film en commun fut un petit drame d'une bobine se déroulant dans les Blue Ridge Mountains, voisins des pays natals de Henry et de Gypsy : *The Imprint*, où une jeune femme (Augusta Bolle) sauve son fiancé (Henry King) accusé de meurtre.

Tous ces films furent financés avec des deniers que BALBOA ne possédait pas. Cela n'a pas été sans poser quelques problèmes : intervention du shérif déjà évoquée et départs successifs de Jeanie MacPherson et de Richard Garrick qui s'expliquent sans doute de la même façon. Sans doute aussi le studio avait-il fait projeter quelques films sur le *Pike* ou à Los Angeles, mais aucun n'avait été présenté au niveau national. Or voici que début novembre Horkheimer vendit une dizaine de bandes à PATHÉ FRÈRES, distribué aux Etats-Unis à travers GENERAL FILM Co., le circuit le plus important en 1913. Sans doute la somme payée par PATHÉ fut-elle modeste, inférieure à \$1 le pied de négatif, mais cet accord fit connaître BALBOA et Horkheimer fut en mesure de payer ses employés.

By Impulse fut le 19 novembre le premier film BALBOA montré sur tout le territoire américain. Début 1914, KALEM (également distribué par GENERAL FILM Co.) emboîtera le pas, et au total douze films BALBOA seront montrés au public américain entre novembre 1913 et avril 1914. Ce succès permit à Horkheimer de franchir plusieurs étapes : embauche d'un second réalisateur, nouvelles vedettes, agrandissement du studio. Son frère aîné, Elwood David, le rejoignit. Né le 8 février 1881, il assurera à Long Beach la fonction de secrétaire et de

⁶ Cette date est fournie par le livre de Walter Coppedge.

trésorier. Son expérience du cinéma était encore plus mince que celle de son cadet ; des études d'ingénieur l'avaient conduit à superviser pendant huit ans l'installation d'équipements miniers pour le compte de JEFFREY Mfg. Co., puis il avait repris l'affaire paternelle à Wheeling, GENERAL MORRIS HORKHEIMER⁷.

Bertram Bracken, réalisateur des films de King chez LUBIN, fut engagé le 3 novembre sur les conseils de l'acteur. King joua sous sa direction peu après, et leur premier film en commun fut *The Path of Sorrow*.

La fin de l'automne fut aussi marquée par l'arrivée d'actrices et d'acteurs de valeur qui allaient marquer le studio par une fidélité de nombreuses années (le Hongrois Frank A. Erlanger, Mollie McConnell), et pour certains en être les véritables stars. Belle Bennett et surtout Jackie Saunders appartiennent à cette seconde catégorie. Disons ici quelques mots de Mollie McConnell. Née Mollie Sherwood à Lafayette, Indiana, vers 1865, élevée à Chicago et veuve de l'acteur de théâtre Will A. McConnell, elle avait fait ses premiers pas devant une caméra chez UNIVERSAL en mai 1913. Dorénavant vouée aux rôles de femme mûre, voire de grand-mère 'gâteau', elle était de petite taille, plutôt menue, et un épais chignon retenait sa chevelure argentée. Elle avait grands yeux clairs et un regard emprunt de lassitude. Elle restera au studio jusqu'à ce qu'il ferme ses portes en 1918 et jouera dans un nombre incalculable de films de King.

En décembre, les frères Horkheimer décidèrent d'agrandir leur studio : pour \$50.000, un second plateau de 15 x 30 m fut élevé, ainsi qu'une remise à décors et un magasin d'accessoires, dans le style des précédentes constructions, de l'autre côté de la 6th St. Quelques mois plus tard, en juin 1914, Arthur H. Lotto, l'assistant manager, estima l'investissement total à quelques \$200.000, montant exagéré pour un studio encore démuné d'installation électrique et dressé en rase campagne. Nous sommes en décembre 1913, Cecil B. DeMille découvre Los Angeles et choisit un hangar près de Sunset Boulevard pour tourner *The Squaw Man*. Les installations de Long Beach, toutes rustiques qu'elles étaient, furent un temps parmi les plus importantes de la côte Ouest.

BALBOA fêta cette première année le 24 décembre à l'hôtel *Virginia* de Long Beach, réunissant tous les employés et des invités de marque comme Mary Pickford (qui tournait sous la direction d'Edwin Porter), Velma Whitman, Laura Oakley, future 'maîtresse' de Universal City, Ruth Roland, Francis Grandin et quelques autres. Le menu des festivités nous est parvenu, ainsi que la liste des invités 'd'honneur', c'est-à-dire les employés du studio, quarante-deux personnes dont la moitié environ d'acteurs et d'actrices, les deux réalisateurs (Bracken et Porter), le personnel technique, complétés du scénariste Clifford Howard et d'un artiste engagé pour peindre les décors, Leroy J. Frechette.

Ainsi s'acheva pour Henry King cette première année de cinéma passée d'un studio dédié aux westerns, à un autre qui proposait surtout des mélodrames. Il est intéressant d'en relever les thèmes récurrents : la richesse qui pervertit, et bien sûr l'argent qui ne fait pas le bonheur, un mauvais garçon ou un homme du monde déchu qui se battent pour se réinsérer dans la société, un homme riche qui épouse une femme pauvre parce qu'elle lui plaît, puis l'abandonne, sans oublier la lutte pour s'approprier des concessions minières. La place et le rôle des femmes dans la société méritent un commentaire : elles sont l'instrument qui brise l'amitié entre deux hommes soudain rivaux, alors qu'une fois mariées elles sont facilement tentées par les éclats pernicieux de la ville et y sacrifient le bonheur de leur mari et de leurs enfants, leur propre bonheur ; elles sont celles par qui le malheur arrive, les folles filles d'Eve. Par la suite, les films BALBOA présenteront des personnages féminins plus intéressants, peut-être parce qu'à partir de 1914 les véritables stars du studio seront des femmes : Jackie Saunders, Belle Bennett, et plus tard Neva Gerber, Dorothy Davenport, Ruth Roland, Lillian Lorraine, Lois Meredith, Kathleen Clifford ou Anita King. King allait être le faire-valoir de ses partenaires, jusqu'à ce qu'il obtienne de passer derrière la caméra, ce qui sera chose faite dès l'été 1914, mais ne sera définitif qu'en juin 1915.

Belle Bennett

Belle était une enfant de la balle. Son père, une vedette du cirque qui possédait son propre chapiteau *Billie Bennett's Circus Tent*, l'avait présentée au public alors qu'elle n'avait que deux ans. C'était en 1892. Onze ans plus tard, elle était la petite trapéziste du *Bennett's Stock Co.*, et grâce à Billie la transition vers le théâtre pour lequel elle nourrit toute sa vie une prédilection s'effectua naturellement. Elle avait eu un premier enfant naturel à l'âge de 15 ans (qu'elle avait perdu), suivi d'un second, fruit d'un mariage malheureux avec un certain William Macy qui l'avait quittée. Elle présentait cet enfant de trois ans, un garçon appelé William [Billie] Howard, comme son petit frère.

Ses débuts au cinéma dataient d'un film tourné à Juarez début 1912 par Wilbert Melville, une histoire de courses de chevaux intitulée *The Handicap*. Depuis, Belle était actrice chez UNIVERSAL et trésorière (Jeanie MacPherson était juge de paix) du premier *Universal City*, à Oak Crest. Après quelques mois passés chez MAJESTIC à Los Angeles, elle s'était rendue à Long Beach dans les tous premiers jours de décembre 1913. C'était une belle femme et une grande actrice, hélas disparue à l'orée du cinéma parlant. Grande, blonde ou brune selon l'époque (brune en 1913, blonde en 1925), les yeux en amande, les pommettes légèrement saillantes, elle fut la plus belle des stars que BALBOA eut sous contrat, et peut-être la plus talentueuse. Hélas, elle ne resta que quelques mois. Henry fut son principal partenaire.

Tourné en décembre 1913 par Bert Bracken, *The Unexpected* emprunte son titre à Jack London mais l'histoire rappelle *A Romance of the Ozarks* de LUBIN. Elle est surprenante :

Dorothy Madison (Belle Bennett) est une femme policier (le résumé du film dit 'agent secret') qui enquête

⁷ Dont la vente à la mort de Morris Horkheimer avait financé tout ou partie des \$7.000 qui constituaient le capital initial de BALBOA. Les deux frères avaient une sœur, Florence Cohan, qui était également actionnaire et passa chaque année quelques semaines à Long Beach, jouant à l'occasion dans des films.

sur une distillerie clandestine cachée au plus profond d'une forêt de Virginie Occidentale. Elle croise un jeune fermier, Dave Parks (Henry King), qu'elle soupçonne d'être un contrebandier, et feignant s'être foulé une cheville, elle obtient qu'il la conduise chez lui : elle fait connaissance de la mère de Dave (Mollie McConnell) et de sa fiancée, Nell (Augusta Bolle). Nell est jalouse de celle qu'elle considère comme une rivale, mais le hasard veut qu'elle lui sauve la vie en tuant un serpent qui la menaçait.

Dorothy découvre la cachette de l'alambic et Dave, trompé par la jeune femme, prévient inconsidérément la police. Une bataille s'engage et Dave est blessé ; Dorothy lui sauve la mise et le cache chez elle à New York. Mais Nell soupçonne tout autre chose et décide de se venger. Sur le point de commettre le geste fatal, elle apprend que Dorothy est mariée à un policier (Charles Dudley) et de surcroît la mère d'une charmante petite fille de trois ans (Billie Bennett !). Le spectateur apprend que c'est le geste de Nell la sauvant de la morsure mortelle du serpent qui l'a décidée à aider Dave. Tout finit donc bien.

Nous sommes à la veille de la prohibition, la fabrication clandestine d'alcool était de notoriété publique une des activités favorites des paysans de Virginie Occidentale, et les contrebandiers étaient poétiquement surnommés *moonshiners* !

Parmi les quatre films que King tourna avec Belle, un au moins fut remarqué. Mis en scène en fin décembre 1913 par Bert Bracken, il s'agit d'un plagiat de la pièce *Madame Butterfly* de John Luther Long et David Belasco, dont Puccini avait déjà tiré un opéra. Qu'on en juge : ***Sacrificial Fires*** raconte l'histoire d'un jeune Américain...

Dick Matthews (Henry King), dont le père est mort ruiné, quitte les Etats-Unis et s'installe au Japon comme représentant d'une firme américaine. Il s'éprend de Cherry Blossom (improbable Belle Bennett), la fille d'un antiquaire japonais, et l'épouse. Dick convertit la jeune femme au mode de vie occidental mais refuse qu'elle l'accompagne lorsque la nouvelle de la mort de son oncle le rappelle à San Francisco. Son absence, qui ne devait durer qu'un mois, s'éternise, ses lettres se font de plus en plus rares. De fait, il a renoué avec son ancien milieu et rencontré Helen Morrow (Madeline Pardee) dont il s'est épris. Cherry, inquiète d'être ainsi délaissée, gagne San Francisco et découvre la vérité. Elle retourne au Japon, défait ses vêtements occidentaux, se drape dans la bannière étoilée et se tue d'un coup de poignard. Rongé par le remords, Dick lui écrit pour annoncer son retour lorsqu'un télégramme lui apprend le drame.

Il y a des différences avec la pièce de Belasco : Cherry Blossom n'est pas une Geisha, une partie de l'histoire se déroule à San Francisco, le nom de l'héroïne est modifié. Mais l'essentiel de l'intrigue est repris sans que la source littéraire soit jamais mentionnée, faute d'avoir acquitté les droits. Le film sera bien accueilli en juillet 1914 et un remake sera distribué en 1918 par TRIANGLE sous le titre *Her American Husband*. A noter enfin que l'histoire présente quelques analogies avec celle de *Stella Dallas* que Belle Bennett et Henry King tourneront ensemble en 1925.

Jackie Saunders et *The Will o' the Wisp*

Un film à marquer d'une croix blanche : le premier long métrage de King (une petite heure de projection) et son succès commercial contribua à lancer la firme de William Fox, aujourd'hui la 20th CENTURY – FOX. Enfin l'histoire de son tournage est connue dans ses grandes lignes grâce au récit qu'en fit le scénariste Frank M. Wiltermoor dans *The Movie Pictorial* : *The Will o' the Wisp* bénéficia des paysages désolés de la plaine de Long Beach envahie par les eaux lors de la grande inondation de janvier 1914.

« Un lundi matin, le 26 janvier dernier, je quittai ma maison de Redondo Beach pour me rendre au studio BALBOA où je travaille comme scénariste. Quand le trolley qui me transportait aborda le pont de Los Cerritos au nord de Long Beach, il apparut que celui-ci avait été fragilisé par la puissance des flots consécutifs aux pluies torrentielles de ces jours derniers. Comme à tous les passagers du trolley, il m'a été demandé de traverser le pont à pied, après quoi un autre bus nous a emmenés à Long Beach. Alors que je franchissais le pont, je fus sidéré par la vue qu'offraient les paysages inondés et je me suis dit : "Voici une chance extraordinaire de faire un grand film." L'eau avait complètement submergé plusieurs habitations, je voyais les fermiers en barque tentant de sauver leur bétail, au milieu d'une campagne désolée qui s'étendait à perte de vue. Sur la route de Long Beach, je recherchai une histoire qui pourrait mettre en valeur un tel spectacle : "Dans quelle pièce de théâtre y a-t-il un tel orage ?" C'est alors que je me rappelai avoir vu enfant une étoile fameuse, Charles W. Couldock, jouer le rôle d'un vieil aveugle dans un drame romantique célèbre, Hazel Kirke. Au milieu de la pièce, le vieux père aveugle de Hazel se trouve seul dans une maison croulante, au cœur de la nuit, alors qu'une tempête menace de tout emporter. Hazel, sa fille errante, retourne chez elle ce soir-là, entre dans la pièce où l'aveugle se lamente de son absence, et elle lui chante une mélodie qui lui fait croire qu'elle l'a rejoint en songe à travers ses rêves. Je décidai d'utiliser l'idée du vieux père aveugle abandonné en pleine tempête, et arrivé au studio j'avais en tête une histoire propre à faire un film de quatre bobines. Je rencontrai un des réalisateurs, Henry W. Otto, et je lui dis que je pensais qu'un grand film pourrait être tourné qui profiterait des inondations. Il se montra intéressé et me demanda quelle histoire j'avais en tête ; je lui racontai celle du vieux père dans Hazel Kirke, lui expliquant que je pouvais modifier la trame de la fameuse pièce, ne plus faire du vieillard le personnage central afin d'obtenir un scénario plus attractif⁸.

« Mr. Otto me dit qu'il allait se rendre immédiatement sur les lieux de l'inondation afin de repérer quelques extérieurs. Pendant son absence, j'écrivis le scénario afin qu'il soit prêt à son retour en fin d'après-midi. Il sauta dans une voiture et partit alors que je m'asseyais devant ma machine à écrire, et je passai la plus grande partie de la journée à taper un texte de mille mots racontant l'histoire de Hazel, la fille unique d'un vieux miséreux

⁸ Début 1916, PATHÉ EXCHANGE distribuera une adaptation de *Hazel Kirke*, avec Pearl White.

aveugle qui vit au confluent d'une rivière et devient prisonnier de sa maison suite à une montée des flots provoquée par un gigantesque orage. J'avais le 'vilain', Allen, un fermier qui tente de voler le vieil homme et l'emprisonne dans une pièce. Le titre du film, *The Will o'the Wisp*, fut choisi parce que Hazel était une créature sauvage, impulsive, qui hantait la lande telle un fantôme souligné par les rayons du soleil. A son retour en fin d'après-midi, Mr. Otto emporta le scénario avec lui et passa une partie de la nuit à s'interroger sur la façon dont il pourrait produire le film. Dès le lendemain, lui et sa company commençaient à tourner. »

The Will o' the Wisp fut en partie filmé dans le vieil *Old Dominguez Ranch*, au nord de Long Beach, là où l'année suivante Griffith reconstituera le camp de Cyrus pour *Intolerance* : « un endroit marécageux raviné par les pluies et parfois inondé par des eaux torrentielles cherchant leur chemin vers la mer ; et ce marécage avait de toute évidence du pétrole dans son sous-sol » détaillera Joe Henabery dans ses mémoires. Joe Brotherton s'installa derrière la caméra et Jackie Saunders prit le rôle principal. Jackie était belle et sportive, son visage fin, ses cheveux blonds cendrés et bouclés, et ses grands yeux clairs lui donnaient un air mélancolique ; les frères Horkheimer voulurent l'imposer dans des rôles de garçon manqué, puis comme une concurrente de Mary Pickford, mais elle ne possédait ni la grâce fragile, ni le sourire enjôleur de Little Mary ; trente ans avant Odette Joyeux, elle incarnait le charme ambigu de l'adolescence plutôt que l'innocence de l'enfance. Jackie, de son vrai nom Anna Jackel, était née en octobre 1892, et des plaquettes publicitaires firent valoir qu'elle avait été élevée dans un couvent à Philadelphie. En parallèle avec cette pieuse éducation, elle était apparue sur scène à Atlantic City à l'âge de cinq ans, et elle avait continué au théâtre jusqu'à ce qu'elle trouve un emploi comme modèle à New York : elle avait posé pour Clarence Underwood et d'autres peintres spécialisés dans les couvertures pour magazines de mode. Suivant les conseils d'Underwood, elle avait débuté chez RELIANCE en 1911.

Jackie avait suivi D.W. Griffith en Californie en décembre 1911 et avait accepté un engagement chez PATHÉ WESTERN à Edendale. Elle y joua sous la direction d'un authentique Indien de la tribu des Winnebago, James Young Deer. Vers la fin de 1912, elle tournait pour KINEMACOLOR à Hollywood quelques films en couleurs avec David Miles. En 1913, elle était la partenaire d'Edwin August chez UNIVERSAL. Elle aimait danser, et un des rêves qu'elle concrétisera occasionnellement était d'écrire ses propres histoires.

Tout comme Belle Bennett, Jackie avait rejoint BALBOA au tout début du mois de décembre 1913 après qu'une maladie l'ait tenue quelques semaines à l'écart des caméras.

Otto, le réalisateur de *The Will o'the Wisp*, est ignoré des histoires du cinéma, alors qu'il était une personnalité importante du cinéma américain du milieu des années dix. Né à Saint Louis en 1877, il avait été acteur de théâtre, jusqu'à ce que des problèmes de santé lui imposent de résider en Californie. Grand et mince, le profil aquilin, il avait fait ses débuts à l'écran en 1911 comme acteur chez NESTOR, puis chez SELIG à Edendale qu'il avait quitté fin 1913 pour occuper chez BALBOA la place délaissée par David Porter. Horkheimer lui avait confié la réalisation des films de Jackie Saunders et c'est lui qui aida la jeune actrice à camper le personnage qu'elle allait rendre populaire à travers *Little Sunbeam*. Lorsque fin janvier Belle Bennett dut être opérée de l'appendicite, Henry King rejoignit Jackie sous la direction d'Otto, alors que Bert Bracken et la nouvelle vedette du studio, Francis J. McDonald, mettaient en chantier leur premier long métrage, *St. Elmo*. *The Will o'the Wisp* fut aussi un long métrage, de sorte que BALBOA produisit simultanément ses deux premiers films ambitieux.

L'histoire concoctée par Wiltermood est la suivante :

Le romancier Larry Thorn (Henry King) est fiancé à une jeune femme de la bonne société, Julie Rider (Madeline Pardee), mais au cours d'un bal il surprend son amie encourager les avances du Baron von Keller (Robert Grey). Quelques jours plus tard, le Baron insulte Larry et les deux hommes décident de se mesurer en duel. Mais von Keller n'est pas pressé d'affronter Larry dans une bagarre dont il pressent l'issue funeste ; il alerte Julie qui interrompt le duel et rend sa bague à Larry. Dégoûté, le romancier s'exile en pleine nature. Pour s'abriter, il se construit un refuge dans un arbre.

Près de là vivent un vieil aveugle misérable (Charles Dudley) et sa fille, Hazel (Jackie Saunders), aussi sauvage que belle. Tout d'abord il y attache peu d'importance, mais peu à peu Hazel devient la source d'inspiration d'un grand roman. Il n'est pas seul à s'intéresser à elle : Allen (Dick Johnson), un fermier des environs, a des espérances plus concrètes, et moins de scrupules. Avec une grosse somme d'argent, il achète la main de la jeune femme au vieillard.

Hazel a tout entendu de sa chambre et profite de la nuit pour s'enfuir dans les bois. Elle s'aventure sur des sables mouvants ; alerté par ses cris, Larry intervient à temps. Comme il se propose pour la reconduire, Hazel lui apprend le marché dont elle est l'enjeu et la victime. Une fermière (Mollie McConnell) lui offre l'hospitalité et lui fournit des vêtements décents : à la vue de Hazel ainsi transformée, Larry comprend qu'il en est amoureux. Au même moment, les pluies diluviennes qui s'abattent sans discontinuer provoquent une rupture des digues et le pays entier est noyé sous les eaux.

Allen tient l'instrument de sa vengeance. La maison du père de Hazel est menacée par la crue ; il propose son aide au vieillard, et une fois que celui-ci lui a révélé la cachette de son trésor, Allen le vole et l'enferme. Il prend la fuite en barque, mais le débit torrentiel déstabilise l'embarcation ; l'homme et le trésor sont emportés par le courant. Pendant ce temps, Hazel tente de sauver son père : sa maison est portée par les flots, mais il a pu se hisser sur le toit. Larry parvient à le secourir. Il épouse Hazel et un chirurgien soigne le vieillard. Le roman inspiré par Hazel rencontre un grand succès et Hazel devient une célébrité mondiale.

Mr. William Fox acquit plus tard les droits du film et le distribua de septembre à décembre ; le simple fait que *The Will o'the Wisp* eût droit (avec *St. Elmo*) à des annonces en gros caractères pendant trois mois confirme qu'il rencontra un grand succès public⁹. Sans doute les images prises pendant les inondations y contribuèrent-elles

⁹ Un résumé sur trois pages fut publié dans l'édition du 11 juillet 1914 de *The Movie Pictorial*.

pour beaucoup. Ce ne fut d'ailleurs pas la seule fois qu'une inondation de la plaine de Los Angeles, fut mise à profit : il suffit de se souvenir de la toute première réalisation de Victor Fleming, *When the Clouds Roll By* (1919, avec Douglas Fairbanks), une comédie dont certaines images rappellent la dernière bobine de *The Will o'the Wisp*, film aujourd'hui disparu.

King resta avec Henry Otto et retrouva Belle Bennett. Ensemble ils tournèrent ***The Rat***, une réplique de *The Musketeers of Pig Alley* de Griffith ayant pour cadre la banlieue prolétaire de Long Beach, près des docks. L'histoire est simple, ce fut sans doute une de ses qualités. Le film est plus court que les précédents – à peine plus de deux bobines – et *Variety* s'en félicita. De tous les acteurs, seul King trouva grâce auprès du critique : "King possède un jeu vivant et bien qu'il paraisse un peu jeune pour le rôle, il sait retenir l'intérêt alors que le personnage qu'il interprète n'est vraiment pas nouveau." Les autres acteurs s'en sortent moins bien : Belle Bennett est belle mais trop effacée, "R. Henry Grey est aussi beau que son sobriquet l'indique et c'est une honte de transformer un si beau jeune homme en une canaille méprisable. Il ressemble à tout sauf à un dangereux chef de bande !" La photographie met en valeur les extérieurs – c'est une qualité fréquemment soulignée dans les films BALBOA de cette époque. Mais la bataille finale, qui aurait dû être le point fort, est trop courte et le journaliste, qui n'en était pas à une contradiction près, conclut que le metteur en scène fut prisonnier de la longueur qu'il s'était imposée.

Nous verrons Belle Bennett réapparaître plus tard dans ce récit : l'actrice délaissa BALBOA en mars 1914 et gagna UNIVERSAL. Après quelques mois au sein de la troupe de son père, et fin 1915 quelques *Cub Comedies* face à George Ovey pour HORSLEY, elle comptera pour un temps en 1916 parmi les stars de TRIANGLE. Mais dans les années qui suivront, le théâtre occupera la plus grande place de sa vie d'artiste.

Lucille Younger

Otto dirigea King dans *Seeds of Jealousy* et *Message of the Mind*. A sa nouvelle partenaire, Lucille Younger, on attribuait facilement une ascendance espagnole, ou italienne si on se fie aux rôles qu'on lui confia. Née à Detroit, elle venait du théâtre lorsqu'elle esquissa en 1911, âgée de 24 ans, ses premiers pas devant une caméra, pour THANHOUSER. Elle a joué face à King Baggott pour IMP et rejoint MAJESTIC comme partenaire de William Garwood, puis USONA. A la fois excellente danseuse et remarquable cavalière, elle avait trouvé dans le cinéma un métier à sa mesure.

Seeds of Jealousy est fort bien résumé par son titre. Produit fin avril, ***Message of the Mind*** s'inspire de *Called Back* de Hugh Conway et se déroule en Italie

Le Dr. Rolla (Jack Bryce), un Révolutionnaire, s'approprie l'héritage de ses deux pupilles, Arthur Rice et sa sœur Rosa (Lucille Younger). Craignant que les jeunes gens se rebellent, il ordonne à ses complices Riccardo (un prétendant malheureux de Rosa) et Petroff d'enlever Arthur pour le faire enfermer dans un asile psychiatrique. Alors qu'ils tentent de s'emparer du jeune homme, la situation dégénère et Arthur est tué. Alertée par le bruit, Rosa se précipite et aperçoit le cadavre de son frère ; le choc lui fait perdre la raison. Au même moment, un jeune mendiant aveugle, Harry French (Henry King), franchit le seuil de la maison. Les meurtriers s'emparent de lui pour le perdre en pleine nature.

Deux années s'écoulent. Harry retrouve la vue et rencontre Rose dont il tombe amoureux, sans qu'ils se reconnaissent. Les complices du Dr. Rolla convainquent Harry d'épouser Rosa, et Harry n'apprend la folie de sa fiancée qu'à l'issue de la cérémonie nuptiale. Un soir, il joue à Rosa l'air qu'elle chantait la nuit du drame, et elle retrouve la mémoire. Ils se rendent à la maison du crime. Pendant ce temps, les conspirateurs sont arrêtés et passés par les armes. Lentement Rosa guérit sous la conduite attentive de son mari.

Le mélodrame fut distribué le 10 novembre 1914 sans que le nom de Conway soit mentionné. Il sera adapté deux autres fois, et ces deux adaptations sortiront aux Etats-Unis presque simultanément fin 1914, sous le titre original *Called Back*¹⁰.

Lucille Younger tourna aux côtés de Francis McDonald sous la direction de Bert Bracken, puis elle quittera le studio pour rejoindre Wilbert Melville à Pasadena. Elle interprétera de nombreux films au cours des années dix, sans vraiment percer. Sa carrière s'essouffera vite. King la fera figurer dans *Lighthnin'* en 1930, pour sa dernière apparition à l'écran. Lucille mourra jeune en 1934.

Henry fit encore deux films avec Otto et Jackie Saunders (***Through Night to Light*** et ***When Fate was Kind***), avant que le réalisateur ne quitte le studio faute d'avoir été payé. Il gagna Santa Barbara et trouva un emploi chez SANTA BARBARA MOTION PICTURES Co.. En octobre, il rejoindra AMERICAN FILM Co. où il dirigera les comédiens Winifred Greenwood et Ed Coxen. Plus tard, Otto travaillera pour UNIVERSAL et début 1916 pour METRO où il mettra en scène les comédies de Harold Lockwood et May Allison, un couple cinématographique populaire en ce milieu des années dix. Tout en acceptant de plus en plus de seconds rôles, il dirigera au cours des années vingt, principalement pour FOX FILM, des films dont certains ont survécu comme ce curieux *Dante's Inferno*, remarqué pour ses séquences oniriques, et supérieur à la version parlante que Harry Lachman massacrera dix ans plus tard. Vers la fin des années vingt, la maladie le contraindra à espacer ses activités.

Henry Otto s'éteindra en 1952, oublié de tous.

Dans le sillage de Mr. Fox

¹⁰ Un film anglais produit par LONDON FILM Co. mis en scène par George Loane Tucker et sorti en novembre, et une production UNIVERSAL, mise en scène par Otis Turner avec Herbert Rawlinson, Anna Little et Alan Forest. Début 1912, THANHOUSER avait déjà adapté ce roman.

Mai 1914 marque un tournant important : pour la première fois, Horkheimer est parvenu à vendre un stock significatif de films à un réseau d'envergure nationale – en fait presque tous ceux produits à cette date, à l'exception de ceux déjà cédés à PATHÉ FRÈRES ou à KALEM. L'édition du 9 mai 1914 de *MPW* signale que cet accord permit à BALBOA de se faire connaître sur la côte est. En Californie, BALBOA vendait déjà ses films sur le marché libre.

H.M. Horkheimer s'était rendu à New York fin avril, emportant avec lui une centaine de bobines constituant le total de la production BALBOA à cette date. Son studio était en déficit chronique et fonctionnait en empruntant aux banques, avec des artistes et des techniciens payés avec du retard. Il est probable qu'il n'aurait pas longtemps résisté sans rentrée significative d'argent frais. Et c'est avec William Fox – l'homme à l'origine de 20th CENTURY – FOX – que Horkheimer conclut son premier accord de distribution solide lui apportant de quoi payer ses employés et rembourser ses emprunts.

Malheureusement, il semble avoir tiré de cet accord une leçon erronée : que son studio pourrait se développer sans réseau commercial, en totale indépendance et sur ses fonds propres. Horkheimer continuera à faire plusieurs fois par an le voyage pour New York avec un stock de plusieurs dizaines de milliers de pieds de négatif à vendre. Ce mode de financement fonctionnera jusque fin 1915, mais ses inconvénients seront insupportables après la venue des longs métrages. Ils ne pourront conduire qu'au désastre final.

De son vrai nom Wilhelm Fried, William Fox était un émigrant juif hongrois, né de parents allemands à Tulchra le 1^{er} janvier 1879. Venu à New York à l'âge de neuf mois, il avait débuté adolescent dans la confection chez Cohen & Son. Lancé dans l'exploitation d'un *nickelodeon* dès 1904 en achetant un local situé au 200, Broadway (Brooklyn), il s'était hissé à force de persévérance à la tête d'une douzaine de salles, et vers 1910 il s'était intéressé à la distribution. Il avait conclu un accord de licence avec la MPPC, fondant ainsi le GREATER NEW YORK FILM Exchange.

Pour Fox, tout s'était bien passé jusqu'au jour où, en 1911, J. J. Kennedy, patron de GENERAL FILM Co. nouvellement créée, avait décidé d'accaparer à tout prix le monopole de la distribution des films des studios liés à la MPPC. Kennedy avait fait une offre de \$75.000 pour le rachat de la licence exclusive que le *Trust* avait octroyée à Fox quelques mois plus tôt, et Fox l'avait déclinée (il demanda dix fois plus). Sans le contrôle du GREATER NEW YORK FILM Exchange, GENERAL FILM Co. n'avait pas accès aux salles sur la région de New York. C'était insupportable : Kennedy, qui se trouvait être à la tête de la MPPC, menaçait Fox de suspendre sa licence...

C'est ainsi qu'en octobre 1911, William Fox avait fait son entrée dans l'Histoire du Cinéma. Conseillé par le jeune Winfield R. Sheehan et par l'avocat new-yorkais Gustavus E. Rogers, profitant du climat politique électrisé par la lutte pour la présidence entre Taft, Roosevelt et l'outsider Démocrate Wilson, il avait déposé une plainte devant la Cour Suprême contre la MPPC et GENERAL FILM Co. pour collusion frauduleuse et violation de la loi anti-trust. Le combat dura quatre ans : en avril 1915, à l'issue d'une procédure compliquée et sans rapport avec l'art cinématographique, la Cour Suprême décréta caduque la liste des brevets sur lesquels s'appuyait le *Trust*. Cette décision, symbolique à la date où elle sera prise, sera renforcée en octobre de la même année lorsque la même juridiction ordonnera la dissolution de la MPPC.

Chemin faisant, Fox édifiait un empire : au sein d'une FOX AMUSEMENT Co. qui gérait aussi bien la distribution des films que des salles de spectacle, il ajouta au GREATER NEW YORK FILM Exchange BOX OFFICE ATTRACTION FILM RENTAL (BOA), vouée aux productions indépendantes. La BOA ouvrit ses bureaux le 15 décembre 1913 au 5^e étage d'un building au 146th St., New York. A sa tête, William Fox plaça Abraham Carlos, un homme qui fut autant que Sheehan son bras droit durant ces temps héroïques. Il passa des accords avec des petits producteurs presque tous associés à l'échelon national au sein de la moribonde EXCLUSIVE FILM Corp. : RAMO, SOLAX, GREAT NORTHERN, ALL STAR Corp., ..., ainsi que BOSWORTH (*The Sea Wolf*). La BOA présenta son premier film le 9 février 1914 sur l'Etat de New York, et très vite Carlos étendit le réseau à travers les Etats-Unis : la Nouvelle-Angleterre, le New Jersey en février 1914, la Pennsylvanie, Washington, le Middle West en juin, la côte Ouest en septembre. Lorsqu'il ne disposait pas de représentant, Carlos vendait ses films sous forme de *State's Rights* à des distributeurs locaux, mais quand en septembre 1914 son réseau couvrit la totalité des Etats-Unis avec un maillage suffisamment fin, les films BOA cesseront d'être proposés sur le marché libre.

Comme les studios avec lesquels il avait des accords étaient déjà distribués à l'échelon national par une autre structure (EFC), Fox décida de gérer sa propre production. Jugeant prématuré d'investir lui-même dans un studio, il chercha une compagnie libre de tout contrat avec un distributeur : ce fut la chance de Horkheimer d'être disponible au bon moment, de disposer d'un stock de films suffisant, et de proposer à Carlos les positifs nécessaires. William Fox et Abraham Carlos lui achetèrent deux films de long métrage : *The Will o'the Wisp* et *St. Elmo*, et une quantité de productions d'une à trois bobines : quelques comédies, des mélodrames à foison, mais très peu de westerns, ce qui distinguait BALBOA de ses concurrents. Carlos proposa *St. Elmo* en *State's Rights* : ce mélodrame populaire et sulpicien peut à juste titre revendiquer la place de premier film FOX (c'est-à-dire le premier film américain présenté en exclusivité par William Fox). A sa sortie, *Variety* l'expédia en ces termes : "Si le livre ressemble au film, comment a-t-il pu devenir célèbre ?" Il sera pourtant projeté tout au long de l'année 1914 et rapportera, paraît-il, quelques \$200.000 au distributeur¹¹.

Etre distribué par William Fox valut à Horkheimer en juillet 1914 ses premières critiques dans *Variety*. Elles furent rarement élogieuses. La qualité de la photographie fut soulignée, mais moins que l'indigence des

¹¹ Fox disposait aussi des droits des films BALBOA pour le Canada, l'Amérique Latine et les Indes. Horkheimer conclut début mai un autre accord avec BISHOP, PESSERS & Co., Ltd. de Londres, qui assura la projection de ses films sur le marché britannique jusqu'en 1915. Début juillet, Edwood embarqua pour l'Europe afin de conclure des accords de distribution couvrant le Vieux Continent, mais la déclaration de guerre mit un terme à cette entreprise.

scénarios. En fait, si on met de côté ces idées dignes du Grand Guignol, dont les scénaristes étaient friands, BALBOA se heurtait à une difficulté sur laquelle trébuchaient la plupart des réalisateurs lorsqu'ils passaient aux *features*. Bracken et tout le personnel du studio avaient appris leur métier en fabriquant à la chaîne des films d'une bobine. Ils concevaient les *features* comme une extension des précédents et se contentaient de diluer l'intrigue en rajoutant des rebondissements. Ils ne savaient pas structurer une histoire sur plusieurs 'actes'¹². D'où la situation paradoxale où un grand magazine comme *Variety* se plaignait de la longueur excessive de certains films, "alors qu'il existe une demande croissante pour des films plus courts."

Dorothy Davenport

Son père Harry était un acteur brillant, sa mère Alice s'était spécialisée dans le vaudeville (elle jouait chez KEYSTONE en ce début d'année 1913), sa tante et son oncle Fanny Davenport et Edgar Loomis Davenport étaient deux célébrités mondiales. La voie de la petite Dorothy était toute tracée lorsqu'elle avait commencé chez Keith & Proctor comme actrice de vaudeville. En 1910, âgée quinze ans à peine, elle avait tourné pour BIOGRAPH et RELIANCE, et fin 1911, elle avait rejoint la Californie et le fameux premier studio hollywoodien, NESTOR, dont elle avait été la vedette une année durant. Fin 1912, elle avait quitté NESTOR pour SELIG, à Edendale, et tourné un ou deux films pour Melville. Eternel papillon, elle s'est posée ensuite chez Ince, puis en fin d'année à nouveau chez UNIVERSAL où elle a rencontré celui qui sera son partenaire, son metteur en scène, puis son époux : Wallace Reid. En avril 1914, tous deux quittaient le studio de Carl Laemmle, lui pour rejoindre Griffith (on l'aperçoit dans *The Birth of a Nation*), elle pour gagner Long Beach où les frères Horkheimer lui signèrent un contrat de huit films. Bert Bracken en réalisa la majorité et King fut son partenaire.

The Storms of Life est un mélodrame qui s'inspire de *Madame Butterfly* et de *Tess of the Storm Country*, tout en rappelant *The Silver Lining*. Le scénario de *The Dream of Loco Juan* fait penser aux films « mexicains » tournés chez Melville. Il fait référence à la Vierge de Guadalupe, vénérée au Mexique, dont le miracle passionnera King au point d'y consacrer l'essentiel de ses dernières années pour un projet de film qui n'aboutira pas. Il y a davantage à dire de *The Test of Manhood*, dont voici l'histoire :

Harry Wentworth (Henry King) est contremaître dans le ranch de son père (Daniel Giffether). Ce mauvais garçon passe ses journées et ses nuits à jouer et à boire, au point de vendre le bétail dont il a la garde pour satisfaire ses vices. Son père le renvoie et le met au défi de devenir un homme. Il engage à sa place un Mexicain véreux, Jose (Joe Massey), à la solde d'un avocat corrompu, Jim Martin (Charles Dudley). Ensemble, les deux aigrefins complotent pour ruiner le vieillard en volant son bétail. Ralph Crandall (Fred Whitman), un ami de Harry, joueur comme lui, fait venir sa sœur Ethel de New York (Dorothy Davenport), et il supplie ses amis de garder secrète la vie qu'il mène. Jim Martin est séduit par Ethel et menace Ralph de tout dévoiler, à moins qu'il ne lui accorde la main de sa sœur.

Harry s'embarque sur un caboteur. Mais le voyage se passe mal, il a un accrochage avec le capitaine, provoque une bagarre avec ses amis Mack et Beanie ; les trois hommes sautent à l'eau et gagnent la terre ferme. De retour chez lui, Harry apprend les déboires de son père. Il rencontre Ethel et les deux jeunes gens sympathisent. Harry et Ralph tentent le tout pour le tout pour sauver Mr. Wentworth de la faillite, et au cours d'une partie de cartes ils plument Martin qui, pour se venger, tente d'enlever Ethel. Mack et Beanie l'en empêchent et le film finit bien.

Saisissons l'occasion de présenter le doyen du studio, Daniel Giffether malicieusement surnommé le 'Major' par les autres acteurs. *The Test of Manhood* est avec *The Judge's Wife* le plus ancien film BALBOA où sa présence est authentifiée. Giffether était un vieil acteur de Broadway, et toute sa vie King en gardera un souvenir ému. Franc-maçon et membre actif d'une loge new-yorkaise, il était né à Boston en 1854 et avait joué adolescent face au légendaire Frank Mayo dans un *David Crockett* qui avait fait date. Vers 1870, il avait appartenu à la troupe de Miss Anne Pixley, et les théâtres de Broadway lui avaient ouvert leurs portes ; Giffether s'était alors fait une spécialité de Shakespeare. Ses débuts au cinéma remontaient à 1913, et il avait travaillé pour MAJESTIC et Thomas Ince. Il passa chez BALBOA la presque totalité de sa carrière cinématographique qui s'étend jusqu'en 1918.

Venons-en à *The Test of Manhood*, un western autant qu'un film policier. Les 'westerns' décrivaient alors une réalité vivace, et des studios comme ESSANAY (Broncho Billy) ou SELIG (Tom Mix) s'en étaient fait une spécialité. L'univers au sein duquel les héros de l'Ouest évoluaient n'était pas circonscrit comme il le sera quelques décennies plus tard : la dimension nostalgique et épique, a fortiori mythologique, manquait encore, et le western pouvait contenir des ingrédients qui plus tard sembleront déplacés : un épisode à New York, où comme ici une séquence sur un bateau.

Le 25 mars 1914, William S. Selig avait triomphé avec un western de très long métrage : *The Spoilers*. Adapté d'une nouvelle de Rex Beach maintes fois portée à l'écran, il se déroule en Alaska lors de la ruée vers l'or de 1893. Colin Campbell l'avait mis en scène avec dans les principaux rôles William Farnum, Bessie Eyton, Tom Santschi et Kathryn Williams. Son succès était mérité : malgré une mise en scène statique, un montage ne respectant pas les règles les plus élémentaires et un héros bonasse et peu excitant (William Farnum), *The Spoilers* peut encore être vu sans ennui. Une fois n'est pas coutume, l'intrigue, tirée d'un roman à succès, est bien construite, les personnages secondaires, Kathryn Williams (dans le rôle d'une prostituée au grand cœur) et surtout Tom Santschi, sont bons. Le film raconte comment McNamara, un politicien corrompu, tente de spolier les mineurs grâce à la complicité d'un juge et d'un shérif à sa solde. Santschi porte le personnage de McNamara

¹² Au milieu des années 10, un film de 3 bobines était présenté en 3 parties, ou 3 actes selon la terminologie de l'époque : la plupart des salles ne disposant que d'un seul projecteur, le passage d'une bobine à la suivante entraînait une interruption et il fallait que le réalisateur s'y plie.

d'une façon étonnement moderne : grand et mince, un port de tête hautain, vêtu d'une chemise blanche et d'un costume noir, coiffé d'un chapeau de la même couleur, avec un cigare cloué entre les dents, il domine l'ensemble du film et n'aurait pas détonné chez Sergio Leone.

A la fin du film, Santschi et Farnum en viennent aux mains, chacun s'efforçant d'étrangler l'autre. Ce corps à corps est photographié en plan lointain et en plan américain, sans qu'aucun gros plan n'en souligne la bestialité. Et le monteur s'est contenté de mettre bout à bout quelques plans. Mais en 1914, cette courte séquence était vantée comme le sommet du genre, et elle était souvent copiée.

Dans beaucoup de ses interviews, King racontait une anecdote se rapportant à un film dont il avait oublié le nom – il se souvenait simplement que Bracken en avait été le réalisateur – et auquel il associait sa première expérience de la mise en scène. Dans ce film, *The Test of Manhood*, King a dirigé la séquence de la bagarre sur le pont du bateau :

« *Dans presque tous les films de cette époque, il y avait une bagarre entre le bon et le méchant [copiée sur celle de The Spoilers]. C'était presque toujours la même chose. Je conseillai à [Bert Bracken] de présenter la bagarre d'une autre façon. Il me demanda comment. Je lui proposai alors de l'écrire pour lui : j'avais à l'esprit une bagarre [entre deux Noirs, dont un était bagagiste à Elliston] dont j'avais été le témoin à l'âge de huit ans. Le jour suivant, l'équipe tournait en extérieur des scènes où je n'apparaissais pas. J'écrivis la scène de la bagarre dans les moindres détails. Le metteur en scène la lut, dit qu'il trouvait cela bon, mais qu'il ne pouvait pas la filmer : il y avait trop de coupes et de séquences très brèves. Devant ma conviction à lui expliquer la manière de faire, il décida de me laisser la mettre en scène. »*

Interviewé par Bill Gleason pour sa série télévisée sur l'aube du cinéma, il se fera plus précis :

« *Je jouais, je faisais la mise en scène avec des gros plans sur les mains qui essayaient de ramasser des projectiles et beaucoup d'autres détails. Quand tout fut terminé et envoyé à la salle de montage, ils m'ont dit qu'ils ne savaient qu'en faire. Il y avait une scène d'environ vingt centimètres [soit une demie seconde de projection] que la monteuse [May Brotherton] refusait d'utiliser parce qu'aucune scène dans un film ne devait mesurer moins d'un mètre. J'ai demandé : "Mais pouvez-vous m'expliquer pourquoi ? Qui a établi cette loi ?" Plus tard, quand elle a vu le film, elle a avoué qu'elle n'avait jamais vu une bagarre mieux réglée. "Alors, vous souvenez-vous de cette scène de vingt centimètres ? Et bien, il faut me la réduire à quinze. Parce que, quand il le frappe à la tête, il a une hésitation et je veux la supprimer." Tous les responsables du studio ont vu et aimé le film, et c'a été la fin de ma carrière d'acteur. Et c'est peut-être tant mieux pour le public. Je n'ai jamais cessé de diriger depuis ce jour-là. »*

Avec cette dernière phrase, King prend un raccourci avec l'histoire du cinéma, car son implication régulière dans la mise en scène ne sera effective qu'à partir de juin 1915 et ce film date de juillet 1914, quatre mois après la sortie de *The Spoilers*. Qu'il revendique la paternité de l'utilisation d'un montage très serré est significatif, d'autant qu'il sera toujours discret sur sa technique de mise en scène, à l'image des cinéastes de sa génération. Mais une des caractéristiques de ses films muets tient au rythme accéléré imposé aux scènes d'action, en grande partie par des effets de montage : voir par exemple les scènes finales de *To'able David* ou de *The White Sister*.

The Test of Manhood fut bien accueilli lors de sa présentation publique le 12 octobre 1914. Critique au prestigieux *MPW*, Hanford C. Judson lui consacra un article d'une longueur inhabituelle, soulignant au passage ce qui, de son point de vue, faisait la qualité des films BALBOA : une photographie magnifique et des scènes d'action poignantes, "aussi vraies que des battements de cœur." Et Judson d'insister sur la séquence de la mutinerie, une bagarre à coups de poings "qui n'aurait pas paru plus vraie si la caméra l'avait saisie dans la vie réelle." Judson conclut en disant que parmi toutes les qualités des films BALBOA, la plus belle est sans doute de préférer la logique sentimentale à la stricte vraisemblance. On peut en discuter. Ce qui est significatif, c'est que les débuts accidentels – et anonymes – de King derrière une caméra aient été appréciés à l'extérieur du studio. Bracken sans doute en était-il conscient car, dans les semaines qui suivirent, il offrit au jeune acteur d'autres occasions de faire ses preuves.

Winfield Sheehan

Nul doute que prochainement William Fox disposerait d'un réseau à l'échelle du pays tout entier, et il lui fallait prendre une décision sur la production de longs métrages. Devait-il renforcer ses liens avec BALBOA, ou lui fallait-il opter pour une autre solution, par exemple produire ses propres films ? William Fox dépêcha à Long Beach son nouvel adjoint, Winfield (Winnie) Sheehan. Ancien journaliste au *Courier* de Buffalo, sa ville natale, Sheehan était venu en 1903 à New York pour bénéficier d'un emploi au *New York World*. Ce jeune Irlandais ambitieux avait rendu quelques services au boss de Tammany Hall, et Rhinelander Waldo l'avait promu en 1910 secrétaire au *Police Department* alors qu'il n'avait pas trente ans (il était né en 1883), chargé d'attribuer les licences de salles de cinéma. Il était brusquement devenu un homme puissant au sein de la police new-yorkaise où il conservera longtemps de précieux amis. C'est dit-on grâce à son appui que Fox l'emporta face à Kennedy. Mais, plus ou moins corrompu dans des affaires de tripots clandestins, il avait dû démissionner quelques mois plus tôt, et depuis, il disputait à Carlos la place de second dans l'organisation de William Fox.

Lorsque fin juillet 1914, Sheehan s'installa à l'hôtel *Virginia*, BALBOA connaissait une période de prospérité exceptionnelle. Douta-t-il de la pérennité de l'entreprise Horkheimer ? Jugea-t-il que ce qu'il avait vu serait aisément dupliqué à New York avec de meilleurs résultats ? Quelqu'en fut la raison, Fox acheta à Horkheimer l'ensemble des films produits de mai à juillet, et dès lors les relations entre BALBOA et BOA cessèrent. Entretiens, King avait fait connaissance de Sheehan à l'occasion d'une soirée au *Virginia*. Il noua avec le New-Yorkais des relations cordiales qui lui seront utiles lorsqu'en 1930 il négociera son premier contrat avec FOX FILM.

Quelques jours après la venue de Sheehan à Long Beach, c'était la guerre en Europe. Que pèse le reflux du cinéma français face aux événements à venir ? Mais il fut brutal. Le déclenchement des hostilités ébranla PATHÉ FRÈRES et son président dut, à l'occasion d'un voyage aux Etats-Unis, stopper la production outre-Atlantique. Fox en profita pour accomplir le troisième acte de sa transformation : le studio de Jersey City était disponible, il le loua en septembre pour produire son premier film, *Life's Shop Window*. D'autres longs métrages suivront, qui seront distribués en fin d'année. En février 1915, ayant accompli sa mutation, William Fox donna à BOA le nom de FOX FILM.

Produits à partir d'août 1914, les films à venir ne seront pas distribués par William Fox.

King réalisateur

De *The Dolls of Intrigue*, King n'a jamais dit un mot, et sans doute l'avait-il oublié. Un entrefilet datant du tournage de ce petit film précise que Bracken commença à le mettre en scène, et que King le termina. C'est une histoire d'espionnage comme BALBOA en produisit quelques-unes :

Une puissance étrangère envoie deux de ses agents voler les plans d'un fusil mitrailleur utilisé par la défense côtière californienne. En cas d'échec, c'est la mort ! Or ces plans sont en possession du lieutenant Thomas Sheldon (Henry King) et de son adjoint Simms (Fred Whitman), un bon à rien qui passe son temps à jouer ou en compagnie des femmes. Simms perd au jeu contre un des espions et comme il ne peut s'acquitter de sa dette, le bandit exige la livraison des plans.

Sheldon est en tournée d'inspection dans les quartiers déshérités. Il croise une fillette à qui il promet une poupée. Au même moment, Simms, qui est amoureux de l'espionne et a accepté de livrer les plans, les subtilise et les cache dans une poupée. Mais le sac renfermant la poupée est volé par un pickpocket qui l'abandonne. Les deux espions voient Sheldon tenant la poupée qu'il destine à la petite fille et se méprennent. Ils exigent sa restitution, et comme le lieutenant refuse, ils le menacent de mort. Pendant ce temps, la petite amie de Sheldon (Dorothy Davenport) découvre par hasard la poupée contenant les plans. Elle la remet à Sheldon pour qui tout s'éclaire. Ils tendent un piège aux aigrefins. Simms est révoqué et les espions sont extradés vers leur pays où une sentence de mort les attend. Sheldon et son amie gardent la poupée comme mascotte.

Ce film sortira un an après son tournage, le 5 juillet 1915. Le public aura entre-temps découvert *The Birth of a Nation*, et les petits drames de deux bobines auront cessé de retenir l'attention, sauf à être intégrés dans un *serial*. Condamné sans appel, le court métrage dramatique disparaîtra pour ainsi dire au cours de l'année 1916. *The Dolls of Intrigue* passera inaperçu.

Who Paid ? fut le premier film complètement mis en scène par Henry King. Son titre, proche de celui de la série *Who Pays ?* qui rencontrera bientôt un vif succès, a prêté à confusion, y compris dans les souvenirs du cinéaste. La similitude des deux titres n'est pas fortuite, c'est sans doute pour conserver un titre original et attractif pour une production plus ambitieuse que ce film-ci sera présenté sous un autre nom. *Who Paid ?*, puis *Who Pays ?*, exploitent la même idée : présenter une action dramatique et ses conséquences malheureuses sans qu'un coupable puisse être clairement désigné. Que sait-on de *Who Paid ?* ? Aucun film portant ce titre ne sera présenté en public, et pourtant il a été tourné en août 1914 en l'absence de Bert Bracken. King, Dorothy Davenport, Mollie McConnell et Gypsy Abbott en furent les principaux acteurs. Et de l'avis de ceux qui le virent, ce fut une réussite dont il fallait féliciter Henry King, à la fois metteur en scène et auteur de l'histoire originale.

Pour identifier le mystérieux *Who Paid ?*, disons deux mots de *Who Pays ?* qui, selon King, trouva son origine dans l'histoire suivante :

« *Il s'agit d'un incident dont je fus témoin dans ma jeunesse à Abington, Virginie : sur le quai de la gare, une jeune fille se séparait d'un jeune garçon – je la revois encore courant dans l'herbe en pleurant – un déraillement du train [dans la vallée de Shenandoah] coûta la vie au garçon et à une vingtaine de ses camarades, et elle-même se suicida quelques jours plus tard.* »

Cette courte histoire ne correspond à aucun film connu, et en particulier à aucun épisode de *Who Pays ?*, dont Harry Harvey assura la réalisation (à l'exception, nous le verrons, du dernier épisode dû à Bert Bracken). Mais donnons à nouveau la parole au cinéaste :

« *Partant de cette situation [décrite ci-dessus], j'écrivis un scénario dans lequel un jeune homme abandonnait son amie qui accouchait d'un enfant auquel elle faisait croire que son père était mort. Des années après, elle retrouvait cet homme mais leurs chemins se séparaient à nouveau. Le film s'achevait sur ce carton : 'Qui Paye ?'* »

Le film dont parle King en le confondant avec *Who Pays ?*, c'est *Letters Entangled* :

John Wilson (Henry King) et Grace Livingston (Dorothy Davenport) sont épris l'un de l'autre. John part à la ville et demande à Grace de garder leur liaison secrète, jusqu'au jour où il aura trouvé un travail. Alors il viendra la chercher et ils se marieront. Grace part à son tour pour la ville. Sa tante (Mrs. McAllister) retourne une lettre de John qui renferme son adresse, de sorte qu'ils perdent la trace l'un de l'autre. Grace est embauchée dans un atelier de confection tenu par Mrs. Day (Mollie McConnell), et met au monde une petite fille, Florence.

Seize années se sont écoulées. John est un avocat établi et s'apprête à épouser Gloria Ashton (Madeline Pardee), une jeune femme de la haute société. Grace possède son propre atelier de confection et reçoit la commande de la robe de mariée de Gloria. La robe terminée, elle se présente chez les parents de la fiancée et tombe nez à nez avec John. Ils se reconnaissent et John la prend dans ses bras. Il la suit chez elle et ils se racontent leurs vies. Ensemble ils regardent par la fenêtre et John aperçoit sa fille (Gypsy Abbott), jouant au milieu des roses. Grace avoue que Florence a été élevée dans la croyance que

son père était mort, et il est trop tard à présent pour lui avouer la vérité.

Nous sommes là en présence de *Who Paid ?*, le premier film réalisé par Henry King, sorti sous un autre titre en juin 1915. Selon les critères de l'époque, ce fut un essai réussi. King avait l'étoffe d'un metteur en scène.

Dorothy Davenport quitta le studio fin août 1914 pour tourner aux côtés du futur réalisateur Rupert Julian pour le studio MICA/THISTLE, sous la direction de Donald MacDonald. En fin d'année, elle rejoindra son époux chez Griffith. Elle reféra un ou deux films à Long Beach, avant de signer comme Reid chez LASKY. Sa carrière n'offre plus d'intérêt dans le cadre de cette histoire, mais impossible de passer sous silence l'action qu'elle poursuivra après la mort de son époux survenue le 18 janvier 1923. Mrs. Reid produira quelques films sociaux d'un grand intérêt. Aujourd'hui disparu, *Human Wreckage* de John Griffith Wray avec Bessie Love dénonce le trafic de narcotique avec une audace qui lui vaudra quelques problèmes de distribution mais également une réputation flatteuse. Dorothy Davenport s'est éteinte le 12 octobre 1977. Sa carrière cinématographique s'est interrompue au tout début du cinéma parlant.

The Coveted Heritage

De retour au studio, Bracken retrouva Jackie Saunders et Henry King. *The Acid Test* fut présenté à la presse comme un grand film sur les chemins de fer. Datant de la même époque, *The Coveted Heritage* est sous réserve d'inventaire le plus ancien film de King (comme acteur) chez BALBOA qui ait survécu, dans les archives de la *Cinémathèque Française*.

En Australie, Arnold Truesdell (Daniel Gilfether), un vieillard à l'agonie, dicte son testament à son notaire (Fred Whitman). Il y a très longtemps, il a recueilli Marion Robertson, la fille d'un ami défunt dont il a fait son héritière, mais qui a été enlevée par un Gitan voulant se venger de lui. Tout doit être mis en œuvre pour la retrouver, mais en cas d'échec, au bout d'un an sa fortune ira à son secrétaire Robert Sheridan (Henry Stanley) et à sa gouvernante Margaret Frazer (Madeline Pardee). Hélas, il s'agit de deux aigrefins qui, dès que le vieil homme a rendu l'âme, complotent avec le notaire pour s'accaparer l'héritage.

Marion (Jackie Saunders) a été élevée par les Gitans et emmenée en Californie. Devenue une belle jeune femme aux longs cheveux d'or, elle dit la bonne aventure aux passants à Glendale sous le nom de *La Zingora*. Gypsy Joe en est épris. Alors qu'elle est victime d'une agression, il se précipite pour la défendre. Mais Marion rêve d'une autre vie. Elle se rend en ville et pénètre dans un temple où le pasteur, Ralph Hamlin (Henry King), dit la messe. Ralph l'interroge puis la confie à une de ses paroissiennes, Mrs. Macey (Mollie McConnell), qui l'adopte. Les jours passent et le pasteur s'éprend de Marion. Il s'en ouvre à Mrs. Macey.

Grâce à un article paru dans un quotidien de Melbourne, les deux aigrefins et le notaire ont appris ce que Marion est devenue. Ils payent deux Gitans pour qu'ils la tuent. En pleine nuit, les deux hommes s'introduisent chez Mrs. Macey et enlèvent la jeune femme. Ils l'enferment dans une malle qu'ils jettent dans le fleuve. La malle part à la dérive et gagne la mer.

Affolée, Mrs. Macey se précipite chez Ralph. Ils partent à la recherche de Marion et par hasard, le pasteur surprend une discussion entre les bandits. Il prend leur voiture en filature avec deux policiers, et celle-ci les mène chez Mrs. Macey. Les deux bandits se présentent pour annoncer que Marion va hériter, et Mrs. Macey leur explique que la jeune femme a mystérieusement disparu... Pendant ce temps, Gypsy Joe, occupé à pêcher dans la baie, aperçoit la malle flottant au gré du courant qui la pousse vers le large. Il l'ouvre et découvre Marion. Avec son sauveur, elle se précipite chez Mrs. Macey. Les deux aigrefins sont arrêtés et Marion épousera Ralph, au grand chagrin du Gitan.

Reposant sur une accumulation de coïncidences, l'histoire est représentative de toute une littérature populaire en vogue à la Belle Epoque. Les acteurs sont bien dirigés et jouent avec un naturel qui tranche avec beaucoup de films contemporains. Certes, on relève ici et là des tics hérités du théâtre, qui imprègnent la mise en scène. Celui de jouer en se positionnant par rapport au public sans tenir compte des autres acteurs en est un : pour que le spectateur saisisse les états d'âmes des personnages, ceux-ci font face à la caméra qui cadre la scène sans bouger. En 1914, le champ / contrechamp ne faisait pas partie des usages. De même, on peut s'étonner de l'usage excessif du maquillage. Le (très) vieil homme qui meurt au début du film n'est autre que Daniel Gilfether affublé d'une perruque ridicule. Insupportables au cinéma, ces conventions disparaîtront vite des écrans.

Les critiques américaines et britanniques s'accordaient à reconnaître que les films BALBOA étaient bien photographiés et faisaient la part belle aux paysages californiens. Ceux-ci n'apparaissent guère dans *The Coveted Heritage*, tourné en intérieur, dans les quartiers résidentiels et dans le port de Long Beach. On relève quelques plans en surimpression, dont on abusait souvent (le vieillard se souvient de Marion à l'instant où il meurt). Il y a surtout, lorsque Jackie pénètre dans le temple, une image digne du cinéma suédois : elle est très sombre et éclairée uniquement par deux vitraux en forme d'ogive. Difficile à obtenir avec les pellicules dont on disposait alors, ce genre de photographie témoigne que la réputation du studio – *The Picture Beautiful* – n'était pas usurpée.

Le 21 septembre 1914, Bracken quitta BALBOA pour prendre quelques semaines de vacances au Texas. Horkheimer n'offrit pas à King de prendre sa place, et proposa à William Desmond Taylor de le diriger aux côtés de Jackie Saunders.

William Desmond Taylor

King avouera un demi-siècle plus tard avoir apprécié William Desmond Taylor qu'il trouvait amusant, en dépit

de la causticité de son humour. Après sa mort, on apprendra que son véritable nom était William Cunningham Deane-Tanner, qu'il était né en 1872 en Irlande près de Cork, et qu'il avait connu une vie agitée avant de s'installer à Los Angeles sous une identité d'emprunt. Inutile donc d'accorder du crédit aux multiples biographies qui fleurissent au milieu des années dix, où est expliqué que Taylor, un Irlandais de bonne famille, a connu une carrière théâtrale prestigieuse aux côtés de Fanny Davenport et Katherine Ridder, en Europe et sur la côte Est. Il est par contre à peu près certain qu'il a débuté comme acteur de cinéma à Inceville fin 1912. En octobre 1913, il a rejoint le studio VITAGRAPH à Santa Monica pour apparaître dans des westerns sous la direction de Rollin Sturgeon. Il a accédé à une certaine notoriété après avoir interprété aux côtés d'Edith Storey le rôle titre de *Captain Alvarez*, et pendant au moins une année, on s'obstinera à le surnommer *Alvarez Taylor*.

A la fin du printemps 1914, il a rejoint BALBOA comme acteur et, pour la première fois, réalisateur. Très vite, il a dirigé Neva Gerber, ou plutôt Neva Delorez comme la jeune femme se faisait appeler. Fin septembre, Neva quitta le studio et Taylor cessa de jouer pour prendre la place de Bracken et diriger Henry et Jackie.

Passons sur *Saved From Himself* : il s'agit d'un *remake* inavoué de *Nerve*, adapté un an plus tôt de *To Kill a Man* de London. *Eyes that Cannot See* est une nouvelle variation sur le thème de la jalousie qui détruit les couples. *The Tomboy* fut tourné en pleine forêt près de Chatsworth Pass, à une cinquantaine de kilomètres au nord de Los Angeles :

Comptable de la mine, Bob Seaton (Henry King) est amoureux de la fille du propriétaire, Dot Cory (Jackie Saunders, le garçon manqué du titre). Buck, un contremaître, éprouve le même sentiment et ne pardonne pas à Dot de l'avoir rejeté. Un soir, il s'approche de trop près de la fille d'un mineur et Bob intervient. Pour se venger, Buck et quelques complices l'entraînent dans une maison déserte au fond des bois où ils l'enferment. Pendant ce temps, Dot achève une partie de tennis contre son frère Jim et se prépare pour une promenade en voiture. En pleine montagne, la voiture a un accident et Dot est projetée hors du véhicule ; reprenant ses esprits, elle cherche de l'aide et tombe sur la maison où Bob est retenu prisonnier. Elle s'enfuit mais est rattrapée par les bandits.

Prisonnière à son tour, elle s'aperçoit avec horreur que sa prison est infestée de serpents ; elle en repousse un en lui jetant un paquet de cigarettes. Venue la chercher, un bandit est mordu à la jambe. Il s'effondre du cheval sur lequel il s'est hissé avec sa prisonnière. Dot descend vers la ville à bride abattue et prévient son frère Jim. Jim délivre Bob et les deux hommes arrivent à temps pour rassurer les mineurs inquiets de ne plus être payés.

Selon *MPW*, la photographie de William Beckway fut digne de tous les éloges. Le scénario offre de belles opportunités pour une intrigue purement cinématographique. Est-ce l'influence des *serials* naissants ? Son histoire n'aurait pas déparé les meilleurs de la période, comme *The Diamond From the Sky* mis en scène par Taylor lui-même moins d'un an plus tard.

King, Saunders et Taylor tournèrent leur quatrième et dernier film en novembre. Il s'agit d'un quatre bobines intitulé *The Price of Crime*, et vraisemblablement présenté sous le titre *Reaping the Whirlwind*. C'est une hypothèse, car je n'ai trouvé la trace d'aucune sortie, que ce soit aux Etats-Unis ou en Angleterre, si bien qu'il est impossible d'en donner un résumé. C'est dommage, car *Reaping the Whirlwind* est le second long métrage de King, et c'est la preuve qu'une partie de la filmographie du studio nous échappe. Elle correspond à des films vendus à des propriétaires de salles sans l'intermédiaire d'un circuit de distribution. Nous verrons que *Reaping the Whirlwind* ne fut pas un cas isolé.

Fin novembre, *Alvarez Taylor* rejoignit Neva Gerber chez FAVORITE PLAYERS à Glendale (Gypsy Abbott fut également du voyage). Puis l'un et l'autre furent engagés par AMERICAN à Santa Barbara. Quelques années plus tard, Neva Gerber régnera sur le *serial* muet aux côtés de Ben Wilson, et W.D. Taylor sera un metteur en scène apprécié jusqu'à sa mort prématurée en 1922. Plus nombreux qu'on ne croit, les films qui nous restent de lui témoignent d'un talent modeste, mais certain. Sa fin tragique a détourné les regards d'un réalisateur qui, s'il avait vécu, occuperait une meilleure place dans les Histoires du Cinéma.

Dorothy Granville et les joies de l'ignorance

Dorothy Granville est née en 1892 à San Francisco. Petite-fille du prédicateur anglo-saxon John Ford, nièce de Granville Barker, un auteur et acteur célèbre sur la place de Londres, la jeune fille avait naturellement choisi le théâtre, tout d'abord à l'*Alcazar Theatre* de San Francisco, puis, toujours à San Francisco, au sein de la troupe de Kolb & Dill. Elle s'était produite à Chicago et à New York, sous les auspices des Lieber, presque les égaux des frères Frohman. Sa carrière au cinéma débuta et finit à Long Beach après quelques semaines (je passe sous silence une expérience guère concluante chez ESSANAY en 1915). Elle fut saluée comme un événement et il est difficile de savoir pourquoi elle s'en alla après, semble-t-il, deux films seulement.

The Bliss of Ignorance raconte les mésaventures d'un jeune homme ignorant et pervers par les idées anarchistes.

Ernest Gray (Henry King) s'ennuie à la ferme et affiche ses sympathies pour les idées anarchistes, au grand désespoir de sa mère (Mollie McConnell) et de son frère John (Frank Mayo). Un jour qu'Arthur Ferro, un militant anarchiste, est pris à parti par la population, Ernest le soustrait à la fureur de la foule et le suit. Il devient le leader d'un mouvement anticapitaliste et le maire, Brown (Daniel Gilfether), séduit par sa faconde, lui offre un poste à la librairie municipale. Une jeune femme romantique, Mary Peerce (Dorothy Granville), est attirée par le jeune homme et l'épouse. Mais le mariage est annulé pour vice de forme et Ernest rejette celle qu'il a aimée. Offusqué, Brown le renvoie alors que Mary s'exile à la campagne à proximité d'une ferme qu'elle ignore être celle de John... Ernest ne pense qu'à se venger. Il rejoint une bande d'anarchistes, organise un attentat au cours duquel il tire une balle en direction du

maire ; arrêté, il est conduit en prison. Des années plus tard, ses ardeurs refroidies, il rentre chez lui pour découvrir que son frère a épousé Mary.

Frank Mayo et Gordon Sackville jouèrent l'un et l'autre dans ce film¹³. Ancien acteur de Porter chez EDISON (il a appartenu à la *company* de J. Searle Dawley à Long Beach), le Canadien Sackville venait de rejoindre le studio et lui restera fidèle jusqu'à sa fermeture en 1918, enfilant un nombre formidable d'habits de policier, de détective, d'homme d'affaires, ou de truand. Il a joué l'année précédente dans les deux premiers longs métrages jamais tournés à Los Angeles : la version BOSWORTH de *The Sea Wolf* et *The Squaw Man*. Il mourra jeune (46 ans) en 1926.

Précurseurs du cinéma hollywoodien, les petits drames que King a tournés au cours des années 1913-1914 reflètent l'idée que se faisaient du contrat social ceux qui les produisaient. Ils opposent le bien et le mal en associant qualité morale et position sociale, rachat et pardon ; destinés à un public souvent constitué de nouveaux émigrants (ce qui était le cas de la famille Horkheimer, mais aussi de la grande majorité des dirigeants de studios), ces films veulent montrer que la société américaine donne leur chance à ceux qui savent la saisir. Les hommes et femmes riches sont 'bons' ou susceptibles de se racheter, alors que les pauvres ne sont 'bons' que s'ils acceptent leur condition, ce en quoi ils sont parfois récompensés en devenant riches à leur tour.

Ces films n'hésitent pas à dénoncer une injustice quand l'occasion s'en présente, mais sans jamais remettre en cause la société. Ce sont des individus abusant de leur pouvoir qui sont dénoncés, tel l'odieux propriétaire de *The Storm of Life* et le soi-disant Révolutionnaire de *Message of the Mind*. Si la loi ne les punit pas, la société les isole et les rejette : les hommes riches qui font un mauvais usage de leur fortune vivent seuls, quand ils ne finissent pas ruinés par le jeu, l'alcool ou les femmes faciles.

The Bliss of Ignorance va au-delà, car il dénonce un programme politique, l'anarchisme, et ceux qui s'en font les porte-parole, taxés d'hypocrisie. Assimilant marxisme, anarchisme et d'autres formes de rejets du capitalisme, c'est le premier film de King à délivrer un message partisan. D'autres suivront, plus progressistes : quelques épisodes de *Who Pays ?* et l'étonnant *When Might is Right*. 1915 sera également l'année où Griffith tournera *The Mother and the Law*, plus tard intégré dans le montage de *Intolerance*. Ce type de films deviendra de plus en plus rare après 1916.

* *
*

Qu'en était-il du studio de Long Beach en cette veille de Noël 1914 ? L'année écoulée avait vu l'érection d'infrastructures et l'achat d'équipements : derrière le vieux plateau de Dawley, les négatifs étaient stockés dans une chambre à l'épreuve du feu aménagée à l'étage du bâtiment principal ; le studio comptait un laboratoire de montage placé sous la responsabilité de May Brotherton, un autre de développement dirigé par son frère Robert, équipé de dix machines de tirage de positifs, et une salle de séchage avec 36 tambours, chaque cylindre pouvant sécher jusqu'à 1200 mètres de pellicule, l'équivalent de trois bobines – BALBOA développait alors tous ses films et fut, semble-t-il, le premier à le faire sur la côte Ouest. Une chambre noire était à la disposition du photographe de plateau. Haut d'une dizaine de mètres, un château d'eau dominait le carrefour. Il alimentait les laboratoires, l'eau amenée par la ville n'étant pas suffisamment fraîche.

A l'angle nord-est formé par la 6th St. et Alamitos Avenue, un plateau de 500m² à ciel ouvert construit fin 1913 jouxtait un magasin d'accessoires, un autre pour les costumes, très fourni, et un atelier de menuiserie. S'ajoutait un parc de huit automobiles, et la ville de Long Beach avait fait goudronner les rues conduisant au studio. Suspendus au-dessus des deux plateaux, des réseaux de diffuseurs permettaient de moduler avec une certaine aisance la luminosité, de gommer le contraste entre ombres et lumière, mais encore fallait-il qu'il y eût du soleil !

Arthur A. Lotto avait cédé la place de vice-président et sous-directeur à Charles Mortimer Peck, un journaliste autrefois associé à William Fox. Norman Manning avait gravi des échelons pour devenir le chef du studio. A Clifford Howard, jadis responsable du département scénario, avait succédé Frank Wiltermoor, lequel était parti à son tour en décembre, et Will Ritchey l'avait remplacé. King connaissait Ritchey depuis l'époque LUBIN et l'avait introduit auprès de Horkheimer, alors que l'ancien journaliste travaillait pour SELIG en même temps qu'il assurait les éditoriaux de *The Script*, l'organe de la PHOTOPLAY AUTHORS LEAGUE OF AMERICA. Bien qu'à la tête d'une petite équipe d'écrivains (dont Bess Meredyth, la future épouse de Michael Curtiz), Ritchey s'adressait aussi à des scénaristes occasionnels. Les tarifs étaient codifiés : \$5 pour un 'deux bobines' à \$15 pour un 'quatre bobines' lorsqu'il s'agissait d'un scénariste amateur, entre \$25 et \$100 par bobine lorsqu'il fallait rétribuer un professionnel.

Ayant commencé 1914 avec seulement deux *companies* (celles de Bracken et de Otto), le studio en avait de temps à autre accueilli une troisième : Harvey en mars, Wulze en mai, Wolbert en septembre. L'expérience n'avait jamais duré au-delà de quelques semaines, jusqu'à ce que fin 1914 trois *companies* fonctionnent en permanence, dirigées par Bracken, Harvey et Charles Hayden, vite remplacé par Sherwood MacDonald¹⁴.

Au 1^{er} janvier 1915, Norman Manning confia à Bracken la direction d'une vedette de D.W. Griffith engagée à grands frais, Henry Walthall. Les droits de *Beulah*, une suite de *St. Elmo*, avaient été achetés pour cet acteur prestigieux, à qui on associa une partenaire anglaise, Joyce Moore. Walthall, le petit colonel de *The Birth of a Nation*, allait tourner deux films à Long Beach avant de claquer la porte au milieu du mois de mars ; car l'acteur devint à la sortie du film de Griffith en janvier une vedette d'un tout autre calibre, susceptible de se montrer

¹³ Il s'agit de l'unique film que Mayo et King tournèrent ensemble, et probablement du premier film BALBOA de Mayo. Cet acteur sera en 1915 et 1916 la principale vedette masculine du studio, et il sera opposé à Ruth Roland dans le *serial* *The Red Circle*.

¹⁴ Sherwood MacDonald avait fait des études de droit à Yale, et avait passé sept ans dans un cabinet d'avocat à écrire des pièces de théâtre. En 1913, il avait tenté sa chance en Californie et Aitken lui avait offert de devenir acteur. Engagé à Long Beach en fin d'année 1914, il accéda à la mise en scène début 1915. Il épousa l'actrice Mollie McConnell.

exigeante, et Horkheimer eut quelques difficultés à lui payer les \$250 hebdomadaires promis. L'éternel problème de trésorerie dont le studio ne saura jamais s'affranchir.

Un client exigeant : Charles Pathé

Comme l'avait prédit un critique de *MPW*, les accords conclus en mai 1914 avec William Fox avaient révélé BALBOA au public américain. Ils n'avaient pas été renouvelés mais Horkheimer avait vendu à Charles Pathé un mélodrame de trois bobines avec Jackie Saunders et Henry King, *When Fate Was Kind*, qui avait rencontré un certain succès, et ce nouveau client était prêt à renouveler l'expérience sur une plus grande échelle.

L'industriel Charles Pathé était un autodidacte qui avait bâti avec son frère Emile un empire du cinématographe et du phonographe couvrant la terre entière, imposant sa loi aux Américains sur leur propre terrain. La mainmise du coq PATHÉ sur le cinéma français avant la guerre a été racontée maintes fois. Celle de sa conquête du continent américain est plus méconnue.

Pathé avait amorcé son expansion internationale en 1904, lorsque J.A. Berst avait ouvert une première succursale à New York. Il proposait Outre-Atlantique des films déjà amortis, et on assistait à la situation inédite où un producteur français, profitant de la faiblesse d'une industrie engluée dans une guerre de brevets, submergeait le Nouveau Monde de productions européennes. PATHÉ contrôlait avant 1910 près du tiers de la production mondiale, ce qu'il fut le seul à jamais réussir. Bien que produisant en France – où les brevets Edison n'avaient pas force de loi devant ceux de Lumière – Charles Pathé adhéra à la MPPC et il assura à ses films un débouché dans les meilleures salles du pays.

Freiné par la faible croissance du marché européen, Pathé avait intensifié son effort sur le continent américain et s'était lancé en mai 1909 dans la production de fictions à Bound Brook, dans le New Jersey (un studio remplacé en 1912 par un autre, plus moderne et moins isolé, sur Congress St., à Jersey City), puis près de Los Angeles, à Edendale. Grâce à la complicité de Hearst et de Eastman, il avait pu en août 1911 proposer ses *Pathé's Weekly*, une des premières bandes d'actualités. Mais malgré tous ses efforts, il n'avait pas maintenu son emprise face à des concurrents qui s'étaient organisés. Pire, en 1913, sa position sur le marché américain s'était singulièrement réduite, loin derrière ses partenaires au sein du *Trust*. Les *Pathé's Weekly* auraient pu constituer une source de profits substantiels si le bénéfice accordé au producteur par GENERAL FILM Co., proportionnel au métrage de positifs tirés, avait été calculé dans le même rapport que celui des films de fiction. Or c'est exactement ce que la MPPC lui refusait. Charles Pathé avait tiré la leçon de cette attitude inamicale et décida de distribuer lui-même ses films.

Les trois coups du troisième acte avaient été frappés discrètement en novembre 1912 : pour renforcer sa présence sur le marché américain sans alerter ses concurrents, c'est en sous-main que Pathé avait créé ECLECTIC FILMS, dédié à l'importation de *features* européens. Début 1914, les liens entre PATHÉ et ECLECTIC avaient été rendus publics et la position de ECLECTIC renforcée par un accord passé avec William Randolph Hearst à l'occasion de la mise en chantier du *serial The Perils of Pauline*.

Charles Pathé ne pouvait plus faire marche arrière quand, en août 1914, la déclaration de guerre était venue tout compliquer : sa production européenne avait été stoppée sans qu'on sache quand elle pourrait reprendre. L'association avec la MPPC était rompue, Charles Pathé n'avait plus de films à offrir une fois son stock écoulé, et il disposait aux Etats-Unis d'un studio et d'un circuit de distribution (ECLECTIC) qui devaient être vendus (ce qu'avait fait ECLAIR), ou restructurés pour être à nouveau rentables. En octobre 1914, il opta pour la seconde solution ; en janvier 1915, ECLECTIC devint PATHÉ EXCHANGE, distribuant des petites sociétés indépendantes contrôlées de près. Il abandonna la production de films estimée peu lucrative et risquée (une opinion renforcée par l'émergence des longs métrages) pour se consacrer à la seule distribution, et noua des accords avec des studios indépendants dont BALBOA fut un des premiers et le plus important. Par la suite, PATHÉ EXCHANGE maintiendra vis-à-vis de ses fournisseurs une politique de non-engagement, compréhensible en 1914, mais qui évoluera peu : achetant le produit fini, sans aucune obligation de sa part, il lui arrivera de refuser des lots de films jugés indignes de ses clients ou ne répondant pas à la demande du public. Les fournisseurs de PATHÉ, BALBOA et quelques autres, seront mis dans une position critique, car des films déjà tournés pourront leur rester sur les bras.

Lorsque début décembre 1914 E.D. Horkheimer fit le voyage à New York avec quelques 40.000 pieds de négatifs, il trouva un Charles Pathé aux abois qui lui acheta le lot complet à un prix trois fois supérieur à celui que les deux frères négociaient un an plus tôt : \$3 le pied. PATHÉ achetait ainsi les droits sur l'ensemble du Monde, dont l'Europe. Et le projet *Who Pays ?* que Horkheimer préparait depuis deux mois pouvait se concrétiser avec une nouvelle star féminine, Ruth Roland.

Ruth Roland et *Who Pays ?*

« *Ruth Roland était née à San Francisco en 1892, d'une famille d'origine helvético-allemande ; elle n'avait que deux ans lorsqu'elle monta pour la première fois sur une scène, sous le nom de Baby Ruth, au sein d'une troupe d'enfants [son principal succès fut Little Lord Fauntleroy]. Elle parcourut ainsi les salles des Etats-Unis jusqu'à la mort de son père en 1900, vivant alors à Los Angeles où elle suivit des cours, puis joua dans les tournées de Belasco et du 'Circuit Orpheum'. Pat Hartigan, un metteur en scène de la KALEM qui venait de s'installer provisoirement à Santa Monica, l'ayant remarquée au music-hall, elle se vit offrir son premier rôle dans un western d'une bobine intitulé A Chance Shot, et elle débuta avec un salaire de cinq dollars par jour. Pendant trois ans, elle tourna environ un court métrage par semaine, avec parfois comme partenaire Marshall Neilan qui devait être son metteur en scène lorsqu'elle devint la jeune première des slapsticks de Lloyd Hamilton et Bud Duncan*

pour la série Ham and Bud. A partir de 1912, elle fut connue sous le nom de 'The Kalem Girl', son salaire hebdomadaire s'élevait alors à cinquante dollars et devait doubler deux ans plus tard. The Girl Detective, une série de courts métrages dirigés par Jimmy Horne, constitua l'adieu de Ruth à la KALEM. » Robert Florey – Hollywood Années Zéro.

Ajoutons que Ruth était de taille moyenne – 1m63, – sportive, qu'elle avait des cheveux châtons clairs et des yeux violets, et qu'elle n'était pas une actrice dramatique. A peine arrivée à Long Beach le 14 décembre 1914, elle entreprit une série de films qui allaient quelques mois plus tard être très populaires sous le titre générique *Who Pays ?*. Henry King était son partenaire¹⁵, Joseph Brotherton, le cameraman, et Harry Harvey le metteur en scène.

Né en 1873, issu d'une famille d'acteurs anglais et élevé à Kansas City, Harry Harvey enfant avait fait les levers de rideau. Jeune homme, il s'était engagé dans les *Marines* et avait été décoré aux Philippines. Ses débuts au cinéma sont peu documentés ; son premier employeur aurait été FEDERAL MUTOSCOPE Co. de Boston, puis il aurait rejoint IDOLOSCOPE Co. à New York et joué pour plusieurs studios new-yorkais : BIOGRAPH, GAUMONT, SOLAX, EDISON, YANKEE, CAMERAPHONE, dans le désordre. En Californie, il avait travaillé pour RELIANCE et FRONTIER. Il occupa ces emplois comme acteur de second ordre, et il n'en reste guère de traces. A en croire *MPW*, un des premiers films qu'il réalisa fut *The Life of Sitting Bull*, produit par le ministère de la guerre (il n'est pas mentionné dans l'*American Film – Index*). Selon *The New York Clipper*, il fut en 1913 réalisateur pour FAMOUS PLAYERS et ALL STAR Prod.. Sa venue à Long Beach date de mars 1914, mais il n'y fit qu'un bref séjour avant de rejoindre UNIVERSAL, puis ECLAIR à Tucson (*The Caballero's Way*, première adaptation des aventures du *Cisco Kid* à l'écran), peut-être FRONTIER, et être recruté par George Sontag, un voleur de diligences, pour filmer un six bobines narrant les exploits, fameux en Californie, du gang Sontag & Evans. Le film – *A Folly of Life and Crime* – fut projeté dans les foires avec un commentaire édifiant d'un hors-la-loi repent, Ed Morrell.

Vers novembre 1914, Harvey rejoignait BALBOA.

Who Pays ? n'est pas un *serial*¹⁶. C'est une suite de douze mélodrames, de trois bobines chacun, sans rapport entre eux, joués par les mêmes acteurs (Roland, King et Gilfether) et qui comportent tous une morale que résume le dernier carton : « Qui Paye ? », ou « Quel est le vrai coupable du drame qui vient de vous être présenté ? »

L'idée avait germé en octobre 1914, peut-être plus tôt lors du tournage de *Who Paid ?*, comme King l'a suggéré. Le 19 décembre, Charles M. Peck faisait paraître une publicité annonçant la mise en chantier de *Twelve Vital Questions of Life* : le nombre d'épisodes était déjà fixé. Entre le premier tour de manivelle mi-décembre et l'achèvement du dernier épisode, il s'écoula six mois, ce qui porte le rythme de tournage à deux semaines par film de trois bobines. Conservée à l'UCLA, une copie intégrale des douze épisodes de *Who Pays ?* a survécu dans les combles d'une maison ayant appartenu à Ruth Roland. C'est une chance extraordinaire, car peu de films BALBOA antérieurs à juin 1915 ont échappé aux ravages du temps. Il s'agit aussi d'un témoignage unique sur Henry King à l'apogée de sa carrière d'acteur.

When Justice Sleeps fut le premier épisode produit, même s'il fut présenté en troisième lors de sa sortie dans les salles, le 1^{er} mai 1915. Un jeune caissier vole son entreprise pour satisfaire les goûts dispendieux de son épouse. Au-delà d'une intrigue tirée par les cheveux, le spectateur constate que bien-mal-acquis-profite ! C'est exceptionnel dans tout le cinéma américain jusque dans les années soixante. Le film souligne que l'homme et la femme devront assumer leur faute, qu'ils ne s'en tirent pas à si bon compte, mais le fait est qu'ils sont impunis lorsque le film s'achève.

Les ressorts de l'intrigue de ***The Price of Fame*** sont démodés et prêtent à sourire. Ce fut l'unique épisode jamais distribué en France, sous le titre *Ambition*. Il a été restauré par UCLA et projeté à plusieurs reprises, malgré une troisième bobine détériorée.

Henry Merwyn (Henry King) est un jeune fermier. Un jour qu'il chante tout en travaillant aux champs, le Professeur de Retzby (Frank Erlanger), un New-Yorkais en vacances à Los Angeles, lui suggère de cultiver sa voix. Henry demande conseil à sa jeune épouse Ann (Ruth Roland) et deux mois plus tard le voici parti pour New York. Le Professeur lui donne quelques leçons et, constatant les progrès de son élève, il l'envoie à Paris dans les meilleures écoles.

Cinq mois s'écoulaient et Henry est de retour à New York. Il trouve un engagement à l'Opéra. Le soir d'une première, le directeur (Daniel Gilfether) est privé de son ténor et il offre le rôle à Henry. Celui-ci apparaît sur scène grîmé en Pierrot et chante. C'est un triomphe, le lendemain à la Une de tous les journaux. La gloire et la fortune sont au rendez-vous : Henry obtient d'Ann qu'elle le rejoigne avec leur petite fille (Virginia Printzau Clark).

A l'occasion d'une réception organisée par Mrs. Van Rolfe (Mollie McConnell), Henry fait la connaissance d'Olga Drake (Mae Prestell), une mondaine qui fait la pluie et le beau temps dans les salons. Elle le séduit et lorsqu'Ann arrive enfin, celle-ci retrouve son époux distrait et distant. Ann se sent déplacée lors d'une soirée où elle l'accompagne et où il fait la cour à Olga. Elle refuse de l'y accompagner à nouveau et Henry prend prétexte de ce refus pour exiger le divorce, lui expliquant que sa maladresse et son manque d'éducation nuisent à sa carrière. Il lui laisse \$50.000 et la garde de l'enfant. Ann se résigne à l'inévitable.

Peu de temps après, Henry demande sa main à Olga, mais celle-ci se refuse, prétexte qu'elle préfère

¹⁵ Roland est la véritable star : sur les affiches, son nom apparaît en premier, en gros caractères ou en lettres capitales, alors que celui de King vient en second, en lettres minuscules.

¹⁶ Un *serial* s'apparente aux séries télévisées actuelles : la suite au prochain épisode.

attendre. Un soir, alors que Henry monte sur scène, sa voix lui fait soudain défaut. C'est en vain qu'il se soigne, sa carrière est brisée. Olga le rejette, et c'est la dégringolade. Quelques mois plus tard, Henry en est réduit à mendier. Un policier le découvre inanimé sur un quai et le conduit à l'hospice. La presse annonce la déchéance du ténor et Ann l'apprend. Elle se précipite à son chevet et constate qu'il délire et ne la reconnaît pas. Il meurt devant elle en appelant Olga. **Qui paye ?**

Il aurait fallu beaucoup de talent et d'humour pour tirer de cette histoire un film digne d'intérêt, et Harvey ne possédait ni l'un, ni l'autre. Dépouvé d'imagination et de subtilité, les plans se succèdent en rafale sans qu'on puisse en sentir l'ambiance ni parfois en deviner la signification. Réalisateur médiocre, Harvey a filmé le script sans rien ajouter qui étoffe les personnages et les situations. Quant au jeu de King, dont le personnage est au centre du film, mieux vaut n'en rien dire. Quand il constate avec effroi qu'il a perdu la voix, il porte les deux mains à sa gorge et s'agite comme si c'était son portefeuille qui lui avait été volé.

Malgré tout, *MPW* trouva l'histoire intéressante, quoique confuse. La photographie de Brotherton fut complimentée, surtout celle des extérieurs, alors que ceux-ci sont pratiquement absents.

On peut s'interroger sur la morale à tirer de ***The Pursuit of Pleasure***, où une jeune femme est forcée par un père bigot d'épouser un homme qu'elle n'a pas choisi. Elle est inoffensive mais tranche avec la production ambiante, car elle finit mal (c'est la règle de *Who Pays ?*). Sa morale est primaire et le critique de *MPW* trouva le personnage du clergyman (le père) stéréotypé. Néanmoins cet épisode fut apprécié, parce que bien construit et maintenant éveillé l'intérêt du spectateur. Comme pour les autres épisodes, les acteurs eurent leur part aux louanges. *MPN* fit une remarque intéressante : le découpage est anormalement serré – le critique compta 210 plans d'une durée moyenne de 4,2 m – une dizaine de secondes – et tous mesurent entre 2,4 et 10 m. On pense naturellement aux déclarations que fit King à propos de *The Test of Manhood*, mais la vision de *The Price of Fame* suggère une toute autre explication : Harvey maîtrisait mal les rudiments de son métier.

The Love Liar est le premier des épisodes de *Who Pays ?* à insinuer que l'argent ne fait pas le bonheur. C'est ce qu'apprend à ses dépens une jeune femme de bonne famille soudain ruinée et qui épouse un riche vieillard. ***Unto Herself Alone*** est un drame 'psychologique', une autre spécialité du studio. Même le critique de *MPW*, toujours bien disposé envers *Who Pays ?*, ne put s'empêcher de regretter la tournure improbable prise par le film dans sa troisième bobine.

Today and Tomorrow anticipe *Toil and Tyranny*, le meilleur de la série, et traite comme lui mais de façon plus superficielle des relations entre un patron et ses employés. La perception du prolétariat est à l'image de l'ensemble de ces petits films : paternaliste, la classe ouvrière est infantile, les mouvements de grève aussi incontrôlés que la colère d'un enfant. En détruisant son instrument de travail, l'ouvrier dépossède son patron, mais il est sa première victime puisqu'il perd son emploi ; il faut donc faire son bonheur malgré lui. Le film a pour cadre les champs de derricks qui se multipliaient au nord de Long Beach.

Julia Monroe (Ruth Roland) est la fille du propriétaire d'un champ de pétrole. Elle est aimée de l'assistant de son père, Lee Payne (Henry King), et sa richesse l'a rendue inconsciente des réalités de la vie. Un jour, les ouvriers s'émeuvent de la maigre quantité de nourriture qui leur est servie. Ces hommes travaillent jusqu'à l'épuisement et ne disposent d'aucun loisir. Un repas correct est le seul plaisir qui leur reste et leur manifestation risque de prendre un mauvais tour. Aussi Monroe envoie-t-il son adjoint en ville acheter des vivres. Là-bas, il rencontre Julia qui lui fait oublier son devoir... Lorsque le jour s'achève, les grévistes s'en prennent à Monroe et dévastent la cantine. Une étincelle allume un incendie qui se propage à plusieurs puits. Au petit matin, après l'intervention des forces de l'ordre, les puits sont détruits, les ouvriers n'ont plus de travail et Julia prend conscience de sa responsabilité dans le désastre. Qui Paye ?

La responsabilité de Julia n'est pas si grande. Que, dans l'esprit des scénaristes, des ouvriers puissent mettre le feu à leur usine parce qu'ils n'ont pas obtenu satisfaction sur un problème de cantine, eux qui acceptent des conditions de travail effroyables, laisse songeur. Ces petits films pèsent sur une même balance des faits qui ne sont pas de même nature. Mais tout cela fut oublié devant les images impressionnantes de l'incendie, dont *NYDM* et *MPW* se firent l'écho.

Avec ***Houses of Glasses***, la série s'en prend aux effets pernicieux des commérages sans fondements, à la rumeur publique qui condamne sans preuve. Cet épisode est celui qui synthétise le mieux l'esprit de *Who Pays ?*, où des hommes et des femmes sont les victimes innocentes de situations dans lesquelles ils et elles ont été placés à leur insu. L'histoire dénonce un vice de la société comme principal coupable : c'est une évolution sensible par rapport aux films tournés par King l'année précédente, qu'il faut sans doute attribuer au scénariste Will Ritchey.

Blue Blood and Yellow reprend le même canevas que *The Love Liar*, mais ici la naissance remplace la fortune. Les détours invraisemblables empruntés par l'intrigue font de ce film un des plus faibles de la série. Malgré tout, c'est un des premiers à avoir été restaurés :

Anita (Ruth Roland) et sa sœur Bessie héritent chacune de la moitié de l'immense fortune de feu leur père Walter Logan. Paul Reed (Henry King), un jeune astronome désargenté, est épris d'Anita ; il la voit dans sa lunette parmi les étoiles ! Il lui demande sa main, mais la jeune femme rêve d'épouser un homme au sang bleu.

Allan Scott (Ed Brady) est un véritable aristocrate et aussi un individu sans scrupule qui a perdu sa fortune au jeu. Huff (Philo McCullough), son créancier, lui réclame de l'argent, mais au lieu de s'exécuter Allan se rend chez Anita et lui demande sa main. Elle accepte.

Paul part à la montagne travailler dans un observatoire. Non loin de là, Allan et Anita se marient secrètement. De retour en ville, ils reçoivent la visite du notaire (Daniel Gilfether) qui leur révèle un étrange codicille dans le testament de feu Walter Logan : si l'une de ses filles se marie avant l'âge de

vingt-cinq ans, elle sera déshéritée et sa part ira à une œuvre de charité. Scott est affolé mais la jeune femme, amusée, le rassure innocemment : ils n'ont qu'à garder leur mariage secret jusqu'à son anniversaire qui aura lieu dans une quinzaine de jours.

Après deux ans d'absence, Bessie (Margaret Nichols) est de retour à Los Angeles. Une réception est organisée en son honneur et Scott lui fait une cour insistante. Accompagnées de Scott, les deux sœurs partent à la montagne, car Bessie a besoin d'air pur et de repos. Scott et Anita font une promenade, mais alors qu'ils longent un passage dangereux Anita fait une chute et dévale une pente abrupte. Craignant de tomber à son tour, Scott n'a pas un geste pour l'aider mais Paul, qui rêvait non loin de là (!), entend les cris et se précipite. Il sauve la vie d'Anita sans que Scott intervienne.

Plus tard, Scott propose à Bessie de faire quelques pas en sa compagnie, et Anita les accompagne. Anita s'assoupit auprès d'un arbre, et Bessie et Scott en profitent pour s'éclipser. A son réveil, Anita retrouve Paul qu'elle repousse à nouveau. C'est alors que surgit Huff (!!) qui demande à la jeune femme de payer les dettes de son époux. Un instant plus tard, elle surprend Scott essayant d'embrasser Bessie. Furieuse, elle lui jette au visage qu'elle préfère être déshéritée plutôt que le laisser jouir de sa fortune. Les deux sœurs regagnent la ville en compagnie de Paul. Ils se rendent chez le notaire et Anita avoue qu'elle est déjà mariée. Mais Scott s'est lancé à leur poursuite et arrive à son tour. Elle lui dit vouloir divorcer mais l'infâme aristocrate menace de déshonorer Bessie et refuse le divorce. Bessie aura assez d'argent pour deux, ricane-t-il... *Qui Paye ?*

Dire que cette histoire est idiote relève de l'euphémisme. Et comme pour *The Price of Fame*, la mise en scène est sans odeur ni saveur. Le film a été tourné en extérieur près du Mont Wilson au nord de Pasadena, mais quoiqu'en dise *NYDM*, les magnifiques paysages des *San Gabriel Mountains* sont à peine exploités. Quant au rôle de King, il est insignifiant. Passons à autre chose.

For the Commonwealth règle son compte à la corruption dans les administrations. *Pomp of the Earth* est une intrigue policière confuse et aussi peu réussie que *Blue Blood and Yellow*. Avant-dernier épisode, *Fruit of Folly* est intéressant par la manière dont le scénario est construit : il entrelace plusieurs intrigues et parvient à garder l'ensemble compréhensible.

Mrs. Isabel Clay (Ruth Roland) est victime de son amour du jeu. Elle a perdu de fortes sommes d'argent aux cartes chez Mrs. Blake, et elle signe à son hôtesse une reconnaissance de dettes. Porté sur la bouteille, Mr. Edgar Clay (Henry King) est à la tête d'une entreprise en difficulté. Pour s'en sortir, il fait chanter Horace Stone, un homme coupable de vol. Clay détient des aveux signés de l'ancien complice de Stone, aujourd'hui décédé ; ces aveux sont détenus dans le coffre de Mrs. Clay, et Stone le sait.

Stone est fiancé à Mrs. Blake et obtient qu'elle utilise la reconnaissance de dettes pour arracher le document qui le compromet à Mrs. Clay. La jeune femme, dont le mari ignore les dettes et le goût pour le jeu, accepte le marché. Mrs. Blake se rend chez Stone et le surprend s'apprêtant à sortir avec une autre femme. Elle lui refuse le document. Alertée par Mr. Clay, la police intervient pour constater la culpabilité de Stone, mais Clay ne peut plus fournir de preuve. Sa femme se tait et les Clay finiront ruinés. *Qui Paye ?*

Curieuse histoire où aucun personnage n'est sympathique.

Le douzième et dernier épisode de *Who Pays ?* passa inaperçu. C'est pourtant le plus audacieux dans sa dénonciation des tares de la société. Preuve de la popularité dont jouissait *Who Pays ?*, *Toil and Tyranny* fut introduit par une présentation très théâtrale (ils saluent le public) des quatre principaux acteurs (Roland, King, Gilfether et Brady) au pied d'un gigantesque point d'interrogation, symbole de la série.

Karl Hurd (Henry King) travaille à la scierie de David Powers (Daniel Gilfether), qui oblige ses ouvriers à de longues journées de labeur pour un salaire de misère. Epuisé et meurtri par un mal au dos, il se repose un instant, mais le contremaître Jake Snyder (William Conklin) le surprend et lui assène un violent coup de pied. Karl réagit en frappant son agresseur, puis s'enfuit. Snyder le poursuit et l'assomme à l'aide d'une planche. "Si tu traites ces gars-là autrement, ils ne comprennent pas !" commente Travis (Edwin J. Brady), l'homme de loi de Powers.

Tandis que Karl est amené chez lui auprès de sa femme, atteinte de tuberculose, Powers invite Travis à déjeuner en compagnie de sa fille Laura (Ruth Roland), qu'il adore. Travis est le fiancé de Laura, une jeune femme indolente qui jouit dans l'insouciance de la fortune amassée par son père. De son côté, Karl retourne au travail malgré une fracture du crâne, car sa famille est à bout de ressources. Mais Powers le renvoie.

Alléché par une demande en forte hausse pour les produits de sa scierie, Powers veut contraindre ses ouvriers à faire des heures supplémentaires sans augmentation de salaire. Chargé de transmettre la nouvelle, Snyder est fraîchement accueilli et finit dans la rivière. Une grève s'ensuit, les ouvriers manifestent et perturbent la fête d'anniversaire de Laura. Powers fait appel à la police et aux briseurs de grèves, et Travis le convainc de forcer les ouvriers à quitter les maisons qu'ils occupent mais qui appartiennent à la compagnie. Laura est choquée par l'attitude de son père et de son fiancé ; elle se rend chez Karl qu'elle découvre prostré au pied du lit de sa femme, décédée. Honteuse, elle prend fait et cause pour les ouvriers.

Le meneur des grévistes veut forcer Powers à négocier. Il demande à Karl de se poster à la sortie de la propriété du magnat, pour alerter ses camarades dès que la limousine se présentera à la grille. Mais Karl veut venger la mort de son épouse, et il considère que Powers en est responsable. Il subtilise le pistolet du meneur et fait feu sur la voiture... tuant Laura venue porter secours aux familles des grévistes. Il est arrêté. Et le film conclut : *Qui paye pour cette tragédie du labeur et de la tyrannie ?*

Dans *Behind the Mask of Innocence*, Kevin Brownlow prend *Toil and Tyranny* comme exemple de traitement

des problèmes sociaux par le cinéma américain du milieu des années dix :

« Il s'agit d'une puissante pièce de propagande socialiste qui montre comment un homme peut se voir subtiliser son moyen d'existence à l'issue d'une perte momentanée de sang-froid. Le montage en parallèle des scènes de misère avec celles montrant la vie indolente de la fille du patron aurait ravi les cinéastes soviétiques une dizaine d'années plus tard. Néanmoins, le système capitaliste est moins la cible du film que la ladrerie du patron : la leçon est plus morale que politique. »

Le système capitaliste est néanmoins visé. Le film montre comment la pression du marché est utilisée par le patron pour exploiter chaque jour davantage ses ouvriers, qui ne bénéficient d'aucun recours légal et qui peuvent dans l'instant être licenciés, expulsés de chez eux et remplacés par du personnel avec des salaires encore plus faibles. On voit aussi les ouvriers s'organiser sous la conduite d'un meneur de grève armé d'un pistolet... Et la description des conditions de vie de Karl (une seule pièce dans une cabane en bois) donne à l'histoire un cachet d'authenticité indéniable. De *The Bliss of Ignorance* à *Toil and Tyranny*, en passant par *Today and Tomorrow* et, quelques mois plus tard, *When Might is Right*, tous ces films font écho au désarroi de l'opinion publique face aux dérives du système capitaliste américain au début du XX^e siècle, dont le sommet fut atteint lors du massacre de Ludlow, Colorado, en avril 1914. Soixante-six personnes, pour beaucoup des femmes et des enfants, trouvèrent la mort lors d'une grève de mineurs réprimée dans le sang par la Garde Nationale et des miliciens aux ordres de la famille Rockefeller. Le *New York Times* avait donné à cette boucherie une publicité qui avait secoué l'Amérique, et ces films tournés entre 1914 et début 1916 en portent la trace.

La mise en scène de *Toil and Tyranny* est remarquable, et même incroyable si on la compare aux précédentes. En fait, depuis le début du mois de juin, Harry Harvey, le réalisateur pitoyable des onze premiers épisodes, était chargé du premier *serial* BALBOA, une commande PATHÉ intitulée *Neal of the Navy*. Il avait laissé sa place sur *Who Pays ?* à Bracken, de retour au studio après quelques semaines passées chez SANTA BARBARA MOTION PICTURE Co.. Bracken était un réalisateur d'une autre envergure (King apprendra de lui les rudiments du métier), et c'est pourquoi ce dernier épisode est d'une toute autre qualité : la mise en scène est aérée, les décors naturels (la scierie) sont bien utilisés pour un film de cette époque, l'ambiance parfaitement sentie, que ce soit dans la scierie, à l'intérieur des logements ouvriers et dans la propriété des Powers. Les acteurs secondaires (Conklin, Gilfether) sont étonnants de naturel. Seuls les deux acteurs principaux (Roland et King) ont une fâcheuse tendance à fixer la caméra, mais sans doute faut-il encore faire la part d'un effet de mode qui disparaîtra vite (il était classique dans un film du début des années 10 que les stars du muet adressent au public des regards appuyés !) ; King en est la première victime à cause de ses yeux bleus.

« [Bracken] est une dynamo parfaite, précisa Ruth Roland à Robert G. Duncan, journaliste à *Picture-Play*. Fait de fils et de nerfs, il a acquis une réputation par ses méthodes excentriques. Les truqueurs dans notre métier n'aiment pas travailler avec lui. Sa langue est trop caustique. Mais les vrais acteurs n'aiment rien de mieux que de jouer sous sa direction, car ils apprennent une chose nouvelle chaque jour ! »

Grâce à PATHÉ EXCHANGE, la série *Who Pays ?* bénéficia d'une publicité comme aucune autre production BALBOA avant elle, y compris *St. Elmo* et *The Will o' the Wisp*. Plusieurs journaux à grand tirage, dont le *Los Angeles Times*, en offrirent un résumé quotidien à leurs lecteurs, un privilège d'ordinaire réservé aux *serials*. PATHÉ en confia la diffusion au NORMAN MACK SYNDICATE, et la tâche de traduire les petits films en autant de nouvelles échet à Edwin P. Bliss. Après la mort de l'écrivain survenue mi-avril, ce fut Ritchey, auteur de la plupart des épisodes, qui acheva la rédaction.

Who Pays ? offrit au studio son plus grand succès public et fit de Henry King et de Ruth Roland deux vedettes de cinéma, eux qui n'étaient que des acteurs plus populaires que d'autres. En novembre 1916, soit un an et demi plus tard, *Motion Picture* et son supplément, *Motion Picture Classic*, publieront un sondage classant les acteurs par ordre de popularité. Seuls deux acteurs de BALBOA apparaîtront parmi les cent premiers : Ruth Roland et Henry King, respectivement à la 17^e et à la 59^e place.

Tout succès appelle une suite, et il y aura plusieurs tentatives : en octobre 1915, PATHÉ EXCHANGE commandera une série à partir d'histoires écrites par l'épouse du président Wilson, sous le titre *Who's Guilty ?* Will Ritchey travaillera sur l'adaptation, mais peut-être à cause des déboires essuyés dans la production de *Neal of the Navy*, PATHÉ confiera *Who's Guilty ?* au studio new-yorkais ARROW FILM Corp. et offrira à l'actrice suédoise Anna Q. Nilsson un de ses premiers grands rôles. BALBOA produira de son côté en 1916 deux séries dans l'esprit de *Who Pays ?* : la première intitulée *The Grip of Evil*, avec Jackie Saunders et Robert Bottomley, la seconde *Who Wins ?* avec Ruth Roland et Frank Mayo. B. Reeves Eason réalisera *Who Wins ?* qui sera distribuée bien plus tard, en 1918, sous le titre *The Price of Folly*.

Il reste à dire quelques mots des hommes et des femmes arrivés à Long Beach au cours du premier semestre 1915 et qu'on aperçoit pour la première fois dans certains épisodes de *Who Pays ?*

A Long Beach depuis mars 1915, Edward J. Brady (1889-1942) fut de tous les épisodes à compter de *Today and Tomorrow*, acceptant des rôles peu faits pour lui attirer la sympathie du public. A l'image de Tom Santschi chez SELIG, Ed était le « méchant » parfait. Chaussé de bottes, les mains dissimulées dans des gants sombres, une cigarette aux lèvres et les traits d'une brute, il jouait de son physique à l'écran comme à la ville – ce qui ne nuisait pas à sa popularité auprès des autres acteurs. Il était, comme King, passionné d'automobile. Difficile de dater ses débuts. Selon *Feature Movie Magazine* (juin 1916), à l'âge de quinze ans il aurait suivi un cirque, et sa percée dans la comédie musicale à Pocatello, Idaho, n'aurait duré qu'un seul jour. Pendant quatre ans, il aurait mené une vie de clochard, et c'est Pat Powers qui lui aurait donné sa chance au cinéma. Selon *Photoplay* (juin 1912), c'est au contraire chez VITAGRAPH qu'il aurait fait ses débuts après quelques années sur les planches. Quoiqu'il en soit, en juin 1912 il jouait pour un petit studio vite disparu (et totalement tombé dans l'oubli) du nom de REPUBLIC. En janvier 1914, il était chez UNIVERSAL, en milieu d'année il jouait face à Tom Mix pour SELIG qu'il avait quitté pour rejoindre BALBOA. Après un bref retour chez UNIVERSAL vers juillet 1916, Burton King le

dirigera dans une série de petits films d'une bobine, aux côtés de Robyn Adair et de Virginia Kirtley. Brady fera ensuite de la figuration, parfois dans des films de King.

Margaret Cullen dite Margaret Landis (1896-1982) apparaît fugitivement dans les derniers épisodes de *Who Pays ?*. La carrière de cette actrice blonde et séduisante ne débutera qu'au début de l'automne, sous la direction de son futur époux Bert Bracken. Elle était à Long Beach depuis le début de l'année 1915, tout droit venue de sa ville natale, Nashville, Tennessee. A la différence de la plupart des comédiens des années dix, elle n'avait aucune expérience des planches. Margaret ne rêvait pas d'être actrice, elle voulait être danseuse et c'est à ce titre que Horkheimer l'avait engagée en même temps que son jeune frère J. Cullen, plus tard connu sous le nom Cullen Landis, pour l'instant simple camionneur.

Partenaire régulière de King dans les films qu'il mettra en scène au cours du second semestre 1915, Margaret Nichols fut engagée par BALBOA vers mars-avril 1915. La plupart des documents qui citent sa date de naissance donnent l'année 1900, ce qui fait d'elle une actrice bien jeune pour les rôles qu'elle interpréta, et sans doute faut-il la vieillir de quelques années (l'année de naissance 1895 est la plus plausible). Plus tard, elle épousera Hal Roach et négligera sa carrière. Elle est morte en 1941.

BALBOA s'agrandit

Procéder à un agrandissement du studio était devenu nécessaire : datant pour le plus récent de fin 1913, les plateaux étaient insuffisants pour accueillir quatre ou cinq équipes de tournage. Il était aussi indispensable de procéder aux améliorations techniques qui s'étaient généralisées sur la côte Est, notamment l'éclairage électrique. En janvier 1915, H.M. Horkheimer parlait du 'gigantesque' studio vitré qu'il entendait faire construire entre février et avril, pour un coût estimé à \$100.000. Ses projets furent retardés, leur concrétisation mit plus des deux mois escomptés et le nouveau plateau ne fut pas plus vitré que les précédents. Mais en fin d'année 1915, le studio occupait les quatre coins du carrefour Alamitos Av. – 6th St..

A l'angle nord-ouest fut érigé un troisième plateau de 500 m², ce qui porta la surface totale de tournage à plus de 1.200 m². Comme les deux autres, ce plateau était à ciel ouvert, coiffé d'un réseau de câbles tendus à cinq ou six mètres au-dessus du sol. Derrière fut érigé un bâtiment de deux étages où des loges climatisées furent aménagées.

Dans le coin sud-ouest, des garages accueillirent la douzaine de véhicules que possédait le studio ; grâce à la Ford T introduite dès 1908 et dont la production de masse avait démarré cinq ans plus tard, l'automobile était aux Etats-Unis beaucoup plus répandue qu'en Europe. La vue de ces garages fut masquée de la rue par deux bungalows, l'un abritant la direction, l'autre le département scénario et une bibliothèque, fierté du studio. Un vaste terrain acheté à l'angle nord-est fut conservé en l'état pour l'érection de décors qui ne pouvaient tenir sur l'un ou l'autre plateau. Pour le tournage des extérieurs, Horkheimer se porta acquéreur de quatre hectares et demi quelques kilomètres au nord sur Alamitos Av., à Signal Hill. Il investit dans un dispositif complet d'éclairage électrique : douze projecteurs sur trépied, à lumière actinique, alimentés sous 60 Ampères / 6.000 Volts chacun, furent livrés fin octobre par M.J. Wohl & Co. de Brooklyn. Ces projecteurs portables pouvaient être placés sur l'un ou l'autre plateau en fonction des besoins et de l'ensoleillement, et mis à l'abri le soir ou quand il pleuvait.

Le studio de Long Beach était selon *MPN* le mieux équipé de la région de Los Angeles. C'était en tout cas un des plus étendus, UNIVERSAL mis à part. BALBOA était une compagnie de moyenne importance dont la pérennité semblait assurée : ainsi un journaliste de *MPW* s'exclamait : "Vous voyez que BALBOA sera encore ici cet hiver !" Preuve que cela n'était pas évident pour tout le monde. Elle employait environ 250 personnes, dont quatre à cinq équipes de tournage. Quatre d'entre elles furent à peu près stables : celles de Bracken (puis de Eason), de Harvey, de King et de MacDonald, alors que la cinquième, successivement confiée à Frank Cooley, à Edwin N. Wallock et plus tard à Charles Bartlett, ne fonctionna que par intermittence.

L'extraordinaire succès de *The Birth of a Nation* et des premiers *serials* comme *The Perils of Pauline* avait rendu inévitable l'évolution du cinéma vers des films plus longs et mieux structurés. Au début de l'été 1915, les frères Horkheimer conçurent un programme de production ambitieux qui devait franchir les deux marches à la fois. Le premier *serial* fut mis en production avant même l'achèvement de *Who Pays ?* avec le même réalisateur, Harry Harvey ; ce fut *Neal of the Navy*, une épopée maritime inspirée des aventures de Robinson Crusoë, avec deux vedettes, William Courtleigh, Jr. et Lillian Lorraine. Il fut suivi de *The Red Circle*, réalisé par MacDonald et qui rencontra un vif succès, à l'origine de la réputation de Ruth Roland comme 'reine de *serials*'.

Le studio produisit aussi une demi-douzaine de longs métrages durant l'été 1915, y consacrant trois *companies* sur cinq : celle de Bert Bracken (*Comrade John* – une curiosité qui a survécu dans les archives de la *Cinéma-thèque Française* et témoigne du développement des sectes au début du siècle – et *Shrine of Happiness*), celle de Sherwood MacDonald (*A Message from Reno*), et celle de Henry King (*The Nemesis*, *A Lady of Perfume* avec Lillian Lorraine). Difficile de juger de la qualité de bandes qui n'existent plus pour la plupart, mais BALBOA n'en était pas à son coup d'essai, ses premiers longs métrages remontant en février 1914.

Le travail fut organisé de façon désordonnée : *A Lady of Perfume* fut tourné en même temps que *Neal of the Navy*, avec la même actrice, profitant du retard accumulé dans le tournage du *serial*. Certains longs métrages furent coproduits par leurs distributeurs, propriétaires des droits des œuvres adaptées : ce fut le cas de *PATHÉ* pour *Comrade John*, et peut-être de *EQUITABLE* pour *The Lady of Perfume*. Mais les films que les frères Horkheimer financèrent eux-mêmes rencontreront de grandes difficultés à trouver preneur : *The Nemesis*, *A Message from Reno*, distribué en juin 1916 par *PATHÉ* sous le titre *A Matrimonial Martyr*, ou d'autres *features* que B.S. MOSS achètera en 1916. BALBOA peinera à porter des œuvres ambitieuses à l'écran et n'y réussira qu'exceptionnellement. Aussi jusqu'en fin d'année 1916, le studio maintiendra une production significative de courts métrages mélodramatiques (2 ou 3 bobines) et ne l'interrompra que lorsque le marché sera tari.

A Gentleman's Agreement

En juin 1915, à l'issue du tournage de *Who Pays ?*, Horkheimer offrit à King quelques jours de vacances. Le jeune acteur – il a 29 ans – lui fit une contre-proposition : diriger lui-même un film pendant cette période. Celui qu'il avait signé un an plus tôt en l'absence de Bracken (*Who Paid ?*) sortait sur les écrans et la réaction du public était favorable, aussi le studio ajouta à son cachet (\$75 par semaine) \$25 supplémentaires pour qu'il assure la mise en scène. L'écart entre ces deux chiffres reflète qu'à l'évidence King restait avant tout un acteur ; son évolution n'est pourtant pas une surprise et certains magazines la pressentaient dès 1914. Mais ils n'imaginaient pas qu'elle allait se révéler définitive.

King ne joua pas dans *A Gentleman's Agreement*, se contentant d'assurer la mise en scène. L'histoire anticipe sur un genre très hollywoodien : le film sur les milieux du cinéma, personnifiés ici par un couple d'acteurs de théâtre (William Lampe et Edith Reeves) que Horkheimer avait récemment faits venir de New York. Le personnage principal ne fait pas mystère de son modèle...

Employée chez un agent de change, Ruth Nolan (Edith Reeves) est l'unique soutien de sa vieille mère (Ruth Lackaye). Elle se voit licenciée pour avoir repoussé les avances de son employeur ; à bout de ressource, elle rencontre Richard Folsom (William Lampe), directeur de la *Star Moving Picture Co.*, qui se montre impressionné par sa beauté et lui offre un travail. Or Folsom a contracté une dette d'honneur envers son principal acteur, Sidney Bowen (Thomas Allen Rector). Le comédien l'a sauvé d'une noyade et Folsom s'est engagé par écrit à lui donner ce qu'il possède au moment où l'acteur en émettra le désir : c'est le *Gentleman's Agreement*. Ainsi Folsom devra renoncer à son amour pour Ruth au profit de Bowen.

On meurt d'envie de conclure : *Qui Paye ?*

L'histoire est invraisemblable, et selon *MPW* l'actrice principale (Edith Reeves) était défigurée par son maquillage. La condamnation ne fut cependant pas unanime. *MPN* estima que King avait su restituer l'atmosphère des lieux, que "la description de la vie d'un studio devrait être bien reçue par tous les amateurs de cinéma. Les scènes de studio contiennent plusieurs petites touches réalistes qui, en de nombreuses occasions, sont vraiment artistiques et donnent au film une justification supplémentaire." Il est symptomatique que, dès ce premier film, King ait introduit en marge de l'histoire des courtes séquences qui l'étoffent, donnent de l'épaisseur aux personnages et décrivent le milieu dans lequel ils évoluent. Il s'agit-là d'un trait récurrent que l'on retrouve à différents degrés dans tous ses films et que l'on constate également chez Bracken.

The Brand of Man

Il est un film que King présentait comme son premier long métrage : *The Nemesis*, et dont il affirmait qu'il fut produit juste après *Who Pays ?*. Un « deux bobines » portant ce titre sortit sur les écrans le 31 mai 1915, distribué par PATHÉ EXCHANGE qui l'avait annoncé dès janvier. Aucune mention de producteur, d'acteur ou de réalisateur n'accompagnant cette sortie, plusieurs auteurs n'ont pas hésité à l'attribuer à King, alors qu'il s'agit d'un film allemand. King a dit à plusieurs reprises que son film sortit sous un autre titre, *The Brand of Man* (il s'en indignait, trouvant ce choix ridicule), et il insistait sur le fait que c'était un long métrage distribué par un indépendant. Hélas, ce circuit devait être de bien petite taille, car aucun des grands hebdomadaires nationaux ne mentionne la sortie de *The Brand of Man* qui, par conséquent, n'apparaît pas non plus dans les pages du catalogue de l'AFI. Comme il ne semble pas être sorti en Angleterre, nous sommes dans une situation voisine de *Reaping the Whirlwind*, en présence d'un film qui ne fut projeté que dans quelques salles.

De quelles informations dispose-t-on ? Tout d'abord de ce que nous a dit King : il s'agit d'un film qu'il a écrit, dont il a vendu le scénario pour \$75 à Horkheimer (c'était la première fois qu'il monnayait une de ses histoires), qu'il a lui-même dirigé et dans lequel il joue. C'est un long métrage, probablement de 5 bobines. *Motography*, *The Movie Pictorial* et *MPN* nous apprennent qu'il fut produit en juillet 1915 et que l'acteur new-yorkais William Elliott devait initialement tenir le rôle principal – il préféra apparaître dans *Comrade John*. Une publicité de BALBOA publiée un an plus tard dans *MPW* témoigne que ce film était alors connu du public. Grâce à l'index publié par *MPN* en janvier 1916, on sait qu'il fut aussi interprété par Dick Johnson et par Ethel Fleming. Quant à l'histoire qu'il raconte, la seule trace connue date de l'époque où le film a été tourné¹⁷ :

Un jeune homme (Henry King) est envoyé en prison pour un crime qu'il n'a pas commis. Lorsqu'il est libéré, il s'exile dans une autre ville où il entame une nouvelle vie et trouve un emploi dans une banque. Rapidement son employeur lui confie des responsabilités. Mais son passé ressurgit. Un ancien codétenu embauché dans la même banque extorque de l'argent et falsifie un livre de comptes pour que le jeune homme soit soupçonné à sa place. Tous deux sont appréhendés. Le bandit est tué par un policier mais le jeune homme parvient à s'enfuir et, après avoir erré de ville en ville, commet un crime. Sa conscience le pousse à tout confesser à la police à l'issue de quoi il s'écroule, mort.

Impossible de savoir ce qu'en pensa la critique, mais le scénario révèle des similitudes troublantes avec *You've Got to Pay*, un des premiers films de BALBOA, ainsi qu'avec *The Nemesis*, le petit film allemand dont il a été question ci-dessus.

Lillian Lorraine et *Should a Wife Forgive ?*

En août, King entreprit la réalisation d'un second long métrage. Il n'y fit référence dans aucune interview, alors

¹⁷ *MPN*, édition du 17 juillet 1915.

qu'il s'agit de son premier film à connaître une véritable audience, que sa partenaire était une authentique vedette de Broadway, 'Lilly' Lorraine, l'actrice la plus consacrée qu'il aura à diriger jusqu'à ce qu'il travaille avec Mary Miles Minter en 1917. C'est enfin son premier film avec la petite Helen Marie Osborne.

Florenz Ziegfeld voyait en Lillian Lorraine une des plus belles femmes du monde : habillée (sur scène et hors scène) de façon extravagante, couverte de diamants de la tête aux pieds, elle fut, dit-on, la première femme de Broadway à apparaître avec un bracelet à la cheville, son manteau d'hermine traînant sur le sol. Sa vie fut pavée de scandales retentissants : en 1911, à Denver, Frank Harwood tua en duel le pilote Tony van Pühl ; elle épousa et divorça à plusieurs reprises du milliardaire Frederick Gresheimer ; ivre, elle mit le feu à un hôtel, ... Billie Burke, la seconde femme du 'Grand Ziegfeld', confessa après la mort de son époux : « *De toutes les filles qui traversèrent la vie de Flo, je pense que c'est de Lillian dont j'ai été la plus jalouse. Je pense qu'il l'aimait vraiment.* »

D'origine irlandaise, Lillian Lorraine était née à San Francisco en 1892 et était apparue sur scène dès l'âge de quatre ans, en égayant une adaptation de *Uncle Tom's Cabin*. A quatorze ans, on la voyait au *Central Theater* de San Francisco, et trois mois avant que sa ville natale ne soit en partie rasée par le formidable tremblement de terre que l'on sait, elle avait obtenu à New York un petit rôle dans une comédie musicale dirigée par Richard Golden. Plus tard, on l'avait vue dans *The Orchid* d'Eddie Foy, dans *The Great White Way* aux côtés de Blanche Ring et Jeff de Los Angeles, dans *The Tourist* où Ziegfeld l'avait remarquée parmi les chorus girls, et dans *Miss Innocence* où l'actrice jouait, chantait et dansait face à Anna Held, épouse et danseuse étoile du producteur alors à ses débuts.

Ziegfeld avait proposé à Lillian d'animer un sketch de ses *Ziegfeld Follies*. Durant les quatre ans qu'elle passa aux *Follies* (1909 à 1912), elle fascina le public en interprétant de façon délirante des chansons comme *Up, Up, Up, In My Airplane* ou *By The Light Of The Silvery Moon* à grand renfort d'effets de scène. Elle était devenue la maîtresse en titre du producteur, malgré un comportement irrationnel et autodestructeur, un penchant irrépressible pour l'alcool, et la publicité désastreuse que valait à Ziegfeld, un homme marié, une liaison aussi peu discrète avec cette très jeune femme, de 25 ans sa cadette. En 1914, alors que Lillian était l'épouse depuis deux ans de Freddie Gresheimer (dont elle divorcera fin 1915), elle poursuivit Ziegfeld à la terrasse d'un restaurant huppé sur le toit du théâtre *New Amsterdam*, nue sous son manteau de fourrure, et menaçant de l'ôter s'il ne renonçait pas à sa liaison avec Billie Burke.

En 1912, Ziegfeld avait divorcé de la partenaire de ses débuts, Anna Held, mais c'est Billie Burke qu'il avait épousée en secondes noces en 1914. Cette même année, Lillian avait obtenu son propre show au *Winter Garden* des frères Shubert, un show qu'elle avait ensuite présenté à travers les Etats-Unis : *The Whirl of the World*. Herbert Horkheimer l'avait approchée début 1915 alors qu'elle se produisait à Los Angeles. Lilly, vedette de Broadway et célébrité mondaine, avait des velléités d'entamer une carrière cinématographique. Elle avait tourné dans quelques courts métrages en 1912, mais *The Lady of Perfume* (intitulé *Should a Wife Forgive ?* lors de sa sortie en salles) fut son premier véritable film, produit en même temps que *Neal of the Navy* où elle tenait la vedette.

Inspirée d'une pièce homonyme de Joseph E. Howard, l'histoire racontée par *A Lady of Perfume* n'offre pas un grand intérêt, mais on l'imagine taillée sur mesure pour Lilly Lorraine :

Un 24 décembre au soir, à San Francisco. Surnommé 'Straight Liquor', le milliardaire Alfred Bedford (Lew Cody) fête Noël dans un cabaret. Sur scène se produit la 'Belle Rose' (Lillian Lorraine), l'attraction principale du night-club et l'amie de Bedford. Pendant ce temps, dans une demeure bourgeoise de la ville, la famille Holmes s'apprête aussi à fêter Noël : il y a là un petit garçon, Robert (Helen Marie Osborne), sa mère Mary (Mabel van Buren), et sa grand-mère Mrs. Forrester (Mollie McConnell). Le père, Jack (Henry King), n'est pas rentré : il négocie de nouvelles affaires et Mary, qui possède la fortune, s'inquiète du succès de ces opérations.

Pendant que le petit Robert attend ses jouets avec impatience, Bedford est attablé en compagnie de Rose. Il est ivre et apostrophe le Dr. Hoffman (William Lampe), le directeur d'un hospice qui doit beaucoup à la générosité de Mrs. Holmes. Les deux hommes se battent. Jack rentre chez lui et passe devant le cabaret. Attiré par le bruit, il s'interpose. Les deux pugilistes sont ses amis et il s'attable en leur compagnie et celle de Rose à qui il est présenté. Pendant ce temps, Mrs. Holmes se résigne à donner les cadeaux à son fils. Comme Bedford est ivre mort, on le reconduit chez lui et Jack se retrouve seul en compagnie de la jeune danseuse. Il n'est pas insensible à son charme, alors qu'elle est surtout attirée par la fortune de l'homme qui lui tient compagnie...

Le lendemain, Jack avoue à son épouse qu'il ne pourra partager le repas de Noël avec sa famille et ses amis. Des affaires requièrent sa présence de toute urgence, prétexte-t-il.

[Jack s'entend avec un impresario pour financer – avec \$10.000 appartenant à son épouse – le prochain show de la danseuse. Le soir de la première, il explique à Mary qu'il doit s'absenter, mais la jeune femme se rend au spectacle, l'aperçoit et soupçonne son infidélité. Elle s'introduit dans les coulisses du cabaret en se faisant passer pour une journaliste et voit ses doutes confirmés lorsqu'elle pénètre dans la loge de Rose et surprend une conversation téléphonique avec son époux.

Le show est un échec et Bedford poursuit à nouveau Rose de ses assiduités. Celle-ci a reçu une lettre de Mary qui lui apprend la vérité sur son soi-disant fiancé. Désespérée, elle écrit à son tour une lettre où elle confie sa décision de mettre fin à ses jours. Jack survient et elle tente de le convaincre de mourir avec elle ! Alfred pénètre dans la pièce, armé d'un revolver. Holmes éteint la lampe, une lutte confuse s'en suit, un coup de feu est tiré. Lorsque la lumière est rétablie, Rose est étendue sur le sol, blessée par une balle perdue. La croyant morte, les deux hommes s'enfuient et ils ne seront pas inquiétés grâce à la lettre abandonnée par Rose. Celle-ci est conduite à l'hôpital entre la vie et la mort, mais miracle, elle se

rétablit et, touchée par la grâce, elle choisit de devenir Sœur de la Charité.]

Jack s'en retourne chez lui. Mary le met à la porte. Le film se termine sur cette petite question : *Should a Wife Forgive ?*

De l'aveu de Horkheimer, il fallut treize semaines de quatre jours pour venir à bout du tournage. Pour la séquence du show, le clou du film, un décor spécial fut dressé début septembre : John Wyse reconstitua une partie de la salle, la fosse d'orchestre et le *box office*. Ceci n'empêcha pas *Variety* de regretter que le show soit à l'évidence une pièce dramatique, et non pas une comédie musicale. D'autres séquences furent filmées à Pasadena dans une résidence appartenant à des amis de la star.

Les critiques et le public espéraient admirer les tenues excentriques qui avaient fait la réputation de Lilly. Ils furent servis, même si selon *Variety* une partie de la garde-robe n'était pas nouvelle. Le film fut bien reçu, mais le jeu de Lillian Lorraine, tout 'artistique' qu'il fut, n'attira pas les louanges. Plus naturelle, Mabel van Buren fut jugée plus convaincante. *Variety* complimenta Henry King, mais le critique ne cacha pas que "ce n'est pas le genre d'homme dont une fille comme Lillian Lorraine pourrait tomber amoureuse !" *MPW* reconnut que le personnage de King n'offrait guère d'intérêt, que celui de Lillian était stéréotypé. Le journal conclut qu'il s'agissait d'un bon travail de mise en scène appliqué à une histoire convenue.

La première bobine de film (environ douze minutes) est conservée dans les archives de la *Library of Congress*. Dans un état de décomposition avancé, elle permet de dire quelques mots de la technique du cinéaste alors à ses débuts. C'est aussi le seul témoignage sur pellicule de l'art de Lillian Lorraine qui ait survécu. La partie disparue figure entre crochets dans le résumé ci-dessus.

Sans être remarquable, la mise en scène est maîtrisée. Les angles de vue sont bien choisis, le réalisateur s'offre le luxe d'utiliser la profondeur de champ, et le rythme des scènes est adéquat. Les acteurs en font toujours un peu trop et certains peinent à oublier la caméra, en particulier Lillian, une très belle femme au demeurant, plutôt grande et brune, avec de très grands yeux. Mais elle les tourne vers la caméra comme si elle s'adressait au public. Ceci étant, le principal est ailleurs. La première bobine nous présente deux actions en parallèle : la soirée de Noël chez les Holmes et dans un night-club. Pour bien signifier que ces deux séquences sont simultanées, la monteuse les a si bien imbriquées que l'on passe sans cesse de l'une à l'autre sans que l'action ne l'exige. Cet excès de montage gâche l'intérêt que l'on porte au film et trahit une maîtrise imparfaite de sa construction. Ce défaut de jeunesse se retrouve dans *Little Mary Sunshine* tourné quelques semaines plus tard.

Ni *Neal of the Navy*, ni *Should a Wife Forgive ?* ne consacreront Lilly Lorraine star de cinéma, et elle eut la sagesse d'arrêter-là cette expérience. En 1917, elle fera une apparition comme *guest star* dans un épisode de l'interminable *serial* de KALEM *The Hazard of Helen* (l'épisode s'intitule *The Prima Donna Special*). En 1918, elle retournera aux *Follies* pour une saison, puis elle espacera ses apparitions. Plusieurs comédies musicales, dont une version musicale de *Sonny*, n'auront aucun succès. Son dernier rôle mémorable sera celui de Totoche dans *The Blue Kitten* en janvier 1922. On lui offrira un rôle secondaire dans un film lui-même secondaire, *Lonesome Corner* d'Edgar Jones. C'est alors qu'elle chutera sur un trottoir verglacé et se fracturera plusieurs vertèbres ; l'accident la laissera immobilisée pendant des mois. Déjà à bout de souffle, sa carrière ne s'en remettra pas et elle mourra misérable et oubliée de tous, en 1955.

Tout à fait à son aise dans le rôle de la femme bafouée du titre, Mabel Van Buren était née à Chicago en 1878 d'un père anglais et d'une mère hollandaise. Elle avait fait du théâtre dès 1902, puis avait été actrice chez BIOGRAPH (1912), KINEMACOLOR, SELIG, LASKY, et enfin ECLAIR (IDEAL) en avril 1915. IDEAL avait cessé de produire vers juin 1915 et Mabel avait rejoint BALBOA pour cet unique film ; elle resta un mois à Long Beach qu'elle quitta fin août. Elle sera alors la seconde *Ramona* de l'écran dans la version signée par Donald Crisp. Actrice dans de nombreux films de Cecil B. DeMille, celui-ci ne l'oubliera pas (sa fidélité vis-à-vis de ses anciens acteurs sera proverbiale), et Mabel Van Buren continuera à faire de la figuration tout au long des années vingt et trente, notamment dans *The King of Kings*. Elle se retirera en 1941 et disparaîtra six ans plus tard.

La petite Marie Osborne joua dans *Should a Wife Forgive ?* le rôle d'un petit garçon. Comme elle l'expliquera : « Le réalisateur Henry King souhaitait avoir un petit garçon pour une scène importante, mais aucun n'était disponible immédiatement. C'est alors que mes parents ont proposé : "Et pourquoi ne pas utiliser notre petite fille habillée en garçon ?" On m'a mis un bob, avec une petite frange et tout, et je ressemblais à un petit garçon pour ma première apparition devant la caméra. J'avais trois ans et demi. »

Il ne s'agit pas tout à fait de son premier film puisque Marie était apparue dans *The Maid of the Wild* tourné quelques jours plus tôt par Sherwood MacDonald. Helen Marie Osborne était née à Denver en novembre 1911. Agée de quelques jours à peine, elle fut déposée au 'Colorado State Home for Dependant Children', et Leon T. Osborne et son épouse Edythe [Babe St. Clair] l'adoptèrent. Tous deux vivaient non loin de là à Trinidad, où ils tenaient une salle de spectacle, l'*Isis Theatre*. Quelques années plus tard, ils tentèrent leur chance en Californie, accompagnés de toute une ménagerie : un chat sauvage, un ours et un singe. Horkheimer les avait vus alors qu'ils se produisaient dans un carnaval ambulante à Long Beach, et il prit homme, femme, enfant et animaux sous contrat. La ménagerie fut mise à contribution dans plusieurs films, mais Horkheimer n'avait pas imaginé faire la meilleure affaire de sa carrière grâce à une petite fille... (à suivre...)

Autre célébrité du cinéma muet, Lew Cody tient un rôle important dans *Should a Wife Forgive ?*. Comme il reviendra dans le cours de cette histoire, je ne dirai ici que quelques mots de ce célèbre dandy : Lewis J. Cody (1884-1934) était d'origine canadienne (son véritable nom était Louis Coté ; Mack Sennett qui l'a bien connu écrira qu'il était né à Waterville dans le Maine et qu'il fit ses études à Montréal). Après avoir fait du théâtre chez Charles Frohman et au *Winter Garden* des frères Shubert, il avait débuté au cinéma en mars 1915 à Inceville ; Ince l'avait engagé alors qu'il était en tournée à Los Angeles où il jouait sur scène *The Whirl of the World* aux côtés de Lillian Lorraine. Chez Ince, Cody avait tourné un film important, *The Mating*, avec Bessie Barriscale, qui le rendra fameux lorsqu'il sortira en 1916. King dirigea l'acteur à deux reprises pendant les quelques mois qu'il

resta à Long Beach : en octobre, il passera avec armes et bagages au service du colonel Selig. Nous le retrouverons dans un prochain chapitre.

Concluons sur quelques mots des conditions dans lesquels *Should a Wife Forgive ?* fut distribué. Au milieu des années dix, une poignée de circuits alimentait les Etats-Unis en longs métrages. Parmi eux, WORLD FILM avait été créée en février 1914 par un homme d'affaires de Cleveland, Emanuel Mandelbraun, sur la base d'une agence de distribution locale qu'il possédait. Cette société en plein essor avait été reprise en juillet 1914 par Arthur Spiegel et Lewis J. Selznick, et elle occupait en 1915 une des premières places sur son marché, aux côtés de PARAMOUNT. De surcroît, WORLD était le second grand circuit en date à s'assurer au moins partiellement le contrôle de sa production (UNIVERSAL avait ouvert la voie trois ans plus tôt, et TRIANGLE allait suivre quelques semaines plus tard) : elle avait pris le contrôle du studio PEERLESS de Fort Lee, jusqu'alors son principal fournisseur, organisé une année plus tôt par William Brady sur les ruines de ECLAIR.

PEERLESS (où tournait Maurice Tourneur) ne pouvait fournir plus d'un film par semaine, et en 1915 la demande était telle qu'un second film hebdomadaire était nécessaire. Pour y répondre, Spiegel et Selznick avaient créé en juillet 1915 EQUITABLE MOTION PICTURES, un montage financier qui ne produira pratiquement aucun film : cette société sous-traitera la production à TRIUMPH, une filiale installée près de New York. Tout ceci prendra quelques mois avant d'être opérationnel, et entre-temps EQUITABLE, qui devait par contrat un film par semaine à WORLD, en achètera quelques-uns à des indépendants. Deux seront commandés à BALBOA, dont *Should a Wife Forgive ?*.

Little Mary Sunshine

Little Mary Sunshine fut réalisé en octobre 1915. Maintes fois racontée par King, l'histoire du tournage illustre la façon dont on travaillait chez BALBOA. C'est aussi celle des débuts d'une petite vedette de l'écran : 'Baby' Marie Osborne.

« Je prenais mon petit-déjeuner à la cantine du studio quand j'aperçus une petite fille de deux ou trois ans, absolument adorable, qui faisait des mines. Mon scénariste, Daniel Whitcomb¹⁸, vint me rejoindre. En plaisantant, je lui ai présenté la fillette : "Voici ma prochaine partenaire !" [...] L'après-midi, Dan revint me voir et me dit : "Qu'est-ce que tu penses d'une histoire qui commencerait comme ça : tu es un homme très riche, tu sors d'un night-club avec ton queue-de-pie et ta cravate blanche. Tu te rends à ton automobile et tu y découvres une petite fille endormie..." Je lui ai répondu que cela me semblait une bonne idée. [...] Quelques jours plus tard, Dan me proposait un scénario d'une dizaine de pages que je présentais au studio. Le directeur, Horkheimer, pensait que le public se fichait royalement de voir un film avec une gamine en vedette. Son frère, par contre, soutint mon projet. [...] Ceci étant, ils se moquaient pas mal des films qu'ils faisaient. Tout ce qu'ils faisaient était de tenir tout le monde occupé, et je n'étais pas le premier à faire un film ainsi. Ils disaient : "Partez et filmez une histoire" et vous partiez et filmiez une histoire. [...] Nous n'avions aucun décor, et au moment où nous sommes montés en voiture pour trouver des extérieurs, Marie sauta sur mes genoux et elle me demanda de lui raconter une histoire. Je lui ai raconté une de ces histoires fabuleuses et j'ignore quelles furent mes qualités de conteur, mais tout ce que je lui ai dit, elle l'a fait, et nous avons tourné le film exactement comme je le lui ai raconté. »

« Les frères Horkheimer inclurent cette bande, [dont le titre était *Once Upon a Time*] probablement sans l'avoir vue, dans un lot de 100.000 pieds de films destinés à PATHÉ, [décidés à vendre le tout \$1 le pied selon King, probablement un peu plus]. Les gens de PATHÉ visionnèrent tout ce matériau et répondirent que seul mon film les intéressait¹⁹. [Ils le payèrent un prix exorbitant, \$3 à \$4 le pied, y ajoutèrent des intertitres et en firent un cinq bobines qui sortit sous le titre *Little Mary Sunshine*. Ce fut un énorme succès. Le public adora ce film parce qu'il était crédible et authentique.] »

Comme l'explique King, ce fut PATHÉ qui intitula le film *Little Mary Sunshine*, et ce fut rapidement le surnom de Marie Osborne elle-même.

Bob (Henry King) est riche et noceur. Un après-midi, il néglige un rendez-vous avec Sylvia, sa fiancée (Margaret Nichols), au profit d'une fête bien arrosée entre amis. La jeune femme l'attend avec impatience en compagnie de sa mère, et lorsque Bob arrive enfin, éméché, Sylvia le renvoie sèchement, non sans avoir rompu leurs fiançailles. Pendant ce temps, Mary (Helen Marie Osborne), une petite fille de quatre ans, tient compagnie à sa mère malade. Elles vivent misérablement dans les faubourgs de la ville. Le père survient, ivre, frappe son épouse et s'enfuit. La mère gît sur le sol. Elle est morte. Epouvantée, l'enfant se sauve et se réfugie dans une voiture stationnée. C'est un taxi et Bob, sur le point de le prendre, découvre la petite fille sous une couverture au pied de la banquette arrière. Il l'emmène chez lui et la confie à ses parents (Andrew Arbuckle et Mollie McConnell) qui décident de l'adopter.

Mary a tôt fait de séduire toute la maisonnée par son charme et sa bonne humeur. Connaissant son histoire et le sort tragique de sa mère, Bob jure de ne plus jamais boire. Mais il ne parvient pas à oublier Sylvia. Un jour, alors qu'il s'amuse avec la petite, un saltimbanque pénètre dans la propriété, tenant en laisse un ours apprivoisé. Mary joue avec l'animal et lorsqu'arrive l'heure de la sieste, elle poursuit ses jeux dans un rêve où l'ours, soudain irrité, la poursuit jusque dans son lit. Le rêve se transforme en cauchemar et Mary se précipite dans les bras de Bob.

Décidé à jouer les ambassadeurs, le père de Bob rend visite à Sylvia. Il explique à la jeune femme que

¹⁸ Dan Whitcomb était un ancien reporter du *Los Angeles Herald Express*. Il travaillait pour le cinéma depuis 1910 environ, en *free-lance* pour UNIVERSAL et KALEM. Il avait rejoint Long Beach au cours du printemps 1915 et était rapidement devenu l'adjoint de Ritchey.

¹⁹ Ce n'est pas tout à fait exact. Mais sur le fond, le problème venait de l'intrusion massive des longs métrages sur le marché du film, qui prenaient définitivement le dessus en cette fin d'année 1915. *Little Mary Sunshine* fut gonflé à cinq bobines (la copie britannique mesurait 4584 pieds), soit 45 mn.

son fils s'est amendé, qu'il a cessé de boire, et comme elle se montre sceptique, il essaye de susciter sa jalousie. Il lui avoue que Bob entretient une relation avec une 'autre femme'. Elle pourra le constater ce soir vers 8 heures. A l'heure dite, Sylvia se rend chez Bob. Elle comprend que son fiancé a cessé de boire et le surprend avec Mary sur les genoux. Tout finit bien et le couple adopte Mary.

On sait le sort que le temps a réservé aux films muets du cinéaste, et c'est un miracle que celui-ci soit parvenu intact jusqu'à nous. C'est un excellent laboratoire d'analyse d'une mise en scène encore balbutiante et maladroite, car *Little Mary Sunshine* présente peu d'intérêt en tant que tel. Un spectateur non averti le trouvera médiocre. Son succès en 1916 tient au fait que le public auquel il s'adressait n'était pas difficile.

Le jeu de l'acteur Henry King manque d'éloquence. Il paraît gêné par sa haute taille et se tient légèrement voûté. A son crédit, il joue plutôt sobrement, sans recourir à ces grands gestes déclamatoires, à ces froncements de sourcils olympiens, à ses hauts de corps effarés qui ridiculisent aujourd'hui les *matinee idols* des années dix. Mais il ne montre pas d'autre talent que celui d'un acteur de composition au jeu limité. Margaret Nichols, la future Mrs. Roach, n'est guère plus expressive. Son visage, triangulaire avec les yeux en amandes, est emprunt de lassitude. Parmi les autres acteurs, plutôt bien dirigés, Andrew Arbuckle mérite d'être mentionné. Frère du comédien Macklyn Arbuckle, il n'avait aucun lien de parenté avec Fatty. Mais ils partageaient la même rondeur.

Le cadrage est statique et moins imaginatif que dans *Should a Wife Forgive ?* : King pratique la mise en scène telle qu'elle l'était en 1915, héritée du théâtre : comme la plupart de ses contemporains, il ne sait pas cadrer une scène en mouvement. La saynète où Marie joue avec l'ours dut beaucoup amuser le public enfantin de 1916, et elle occupe un bon quart du film (peut-être fut-elle rajoutée à la demande de PATHÉ pour gonfler le film à cinq bobines). Mais elle est plus près de l'arroseur arrosé que de Chaplin. La plupart des séquences sont tournées en intérieurs ou dans les jardins d'une riche propriété, la seule exception étant un plan photographié en pleine rue, à Long Beach. Comme dans tous les films de cette époque, les intérieurs bourgeois sont étouffants, avec leurs tapisseries à rayures, leurs bibelots envahissants, leurs bustes désuets ; mais les toiles peintes ont cédé la place à des décors en trois dimensions.

Le montage parallèle est utilisé à l'excès. Dans la première partie, trois histoires s'enchevêtrent : celles de Bob, de Sylvia et de Mary. Le montage fait passer sans cesse de l'une à l'autre, sans laisser au spectateur le temps de s'intéresser à l'action, comme s'il fallait sans cesse lui rappeler que les trois histoires se déroulent simultanément. La monteuse aurait pu l'exprimer avec plus de fluidité, en insistant davantage sur l'épisode le plus intéressant (Mary) au détriment des deux autres. Mais la construction du film témoigne aussi de la volonté du jeune réalisateur de s'approprier les ficelles de son métier.

En fin de compte, ce film est intéressant par ce qu'il montre : une attaque en règle contre les méfaits de l'alcoolisme, trois ans avant la Prohibition. Nous sommes dans l'air du temps. Et surtout, il y a cette première partie qui oppose la vie misérable dans les faubourgs des grandes villes à la vie indolente d'une certaine bourgeoisie. Elle est filmée avec une crudité dont le cinéma hollywoodien sera plus tard incapable, surtout après 1935.

Little Mary Sunshine sera distribué en mars 1916, mais ce n'est qu'au cours de l'été, avec *Shadows and Sunshine*, que commencera la carrière cinématographique de l'enfant star. 'Baby' Marie Osborne occupera alors, selon King, la troisième place dans le cœur des Américains, après 'Little' Mary Pickford qui officiait dans un registre voisin mais plus évolué. Ce public a toujours adoré les enfants, et le cinéma n'a fait que reprendre à son compte une tradition bien ancrée au théâtre. Dans le courant des années dix, le phénomène atteignit une ampleur particulière, avec Marie Osborne, Virginia Corbin, Mary Miles Minter, Bebe Daniels et une foule d'autres gamins, parfois même des bébés : 'Baby' Marie était âgée de quatre ans à peine quand ce film fut tourné.

Le 4 décembre 1915, *Motography* publia la première tribune confiée au cinéaste dans un magazine à grand tirage. King était alors acteur et réalisateur, sans qu'on sache très bien ce qui pour lui venait en premier. A l'entendre à la fin de sa vie, il n'y a aucun doute : en 1915 et 1916, il était avant tout un acteur. Mais la lecture des lignes qui suivent laisse entendre un son différent. Surtout elles reflètent les liens très forts qui s'étaient tissés entre le cinéma et le théâtre. Elles furent écrites très peu de temps après que le cinéaste ait réalisé *Little Mary Sunshine*.

« J'ai toujours eu comme principe de créditer qui méritait de l'être. L'auteur [le scénariste], le producteur et l'acteur doivent recevoir une part égale, et des contributions significatives sont apportées par des départements inconnus du public et indispensables à la réalisation d'un film. Selon moi, nul ne peut prétendre être le 'grand ordonnateur' dans la production cinématographique, il y a tant d'éléments qui interviennent. Sans les conseils de mon cameraman George Rizard, je serais incapable de faire un film²⁰.

« Ceci étant, l'homme qui contrôle l'ensemble est le réalisateur. En faisant jouer une pièce devant la caméra, j'essaye toujours de retrouver le fondement de l'art théâtral tel que je l'ai appris. Ainsi je crois qu'une expérience des planches est un atout qui n'a pas de prix, il est même essentiel. [...] Et je ne crois pas me tromper en affirmant que les dix meilleurs réalisateurs actuels ont tous à un moment ou à un autre été formés au théâtre.

« Ce dont aujourd'hui nous avons le plus besoin, c'est de disposer de plus de temps pour les répétitions. Nous devrions avoir tout travaillé suffisamment pour qu'au moment de tourner le réalisateur n'ait plus rien à dire. C'est très perturbant pour un acteur d'être apostrophé par le réalisateur alors qu'il joue. Au théâtre, nous répétons. Au cinéma, nous allons y venir rapidement. On constate déjà, avec des acteurs plus expérimentés, avec des réalisateurs plus compétents, une profonde amélioration lorsqu'on compare les films d'aujourd'hui avec

²⁰ Le Parisien George Rizard vivait aux Etats-Unis depuis le début du siècle. Jadis photographe professionnel spécialisé dans les miniatures, il était passé derrière une caméra pour le studio PATHÉ. En mars 1915 il rejoignait MASTERPIECE Co., puis quelques mois plus tard BALBOA. Selon King, Rizard fut le premier cameraman avec qui il travailla, c'est donc probablement lui qui signa la photographie de *A Gentleman's Agreement*, *The Brand of Man*, *Should a Wife Forgive ?* et de la plupart des films avec Margaret Nichols.

ceux d'il y a seulement un an. »

KNICKERBOCKER STAR FEATURES

Fin 1915, Herbert Horkheimer fit le voyage à New York avec quelques 100.000 pieds de négatif, soit environ une trentaine de films. Il se présenta chez PATHÉ dans l'espoir de vendre le tout, mais le distributeur n'accepta que quelques films, dont *Little Mary Sunshine*. Le président de BALBOA reçut ensuite un accueil plus attentif de la part des dirigeants de KNICKERBOCKER STAR FEATURES, derrière qui se cachait ce qui restait de la société fondée jadis par Gaston Méliès, convertie depuis dans la distribution de films sous la houlette de son fils Paul.

Après l'épilogue piteux du *Méliès World Tour* et la retraite de Gaston, Paul avait réorganisé en janvier 1914 une nouvelle société baptisée MELIES GENERAL FILM. Elle avait pour vocation de nouer des accords avec des petits producteurs pour ensuite faire distribuer leurs films à travers GENERAL FILM Co.. Une sorte de grossiste, qui n'exista que par ses accords privilégiés avec GENERAL FILM Co.. Pendant ses premiers mois d'existence, elle proposa des films GAUMONT tournés à Flushing près de New York. Puis, ayant changé de nom pour MELIES Mfg. Co., elle s'entendit avec d'autres studios et reprit leurs films sous les marques MinA, VIM ou KNICKERBOCKER STAR.

Cette dernière avait été créée vers juin 1915 suite à un arrangement entre GAUMONT et MELIES Mfg. Co.. Il avait été question que MUTUAL en distribue les films, mais finalement un accord avait été conclu avec GENERAL FILM Co.. Pour produire, elle utilisait l'ancien studio GAUMONT à Flushing, dirigé par Stanley E.V. Taylor. Marion Leonard, l'épouse du réalisateur, était une des vedettes. Elle n'était pas la seule : Alice Brady, Mary Nash et d'autres apparurent dans des bandes mises en scène par Taylor, Robert Thornby et Joseph Levering.

L'accord entre KNICKERBOCKER et le studio de Flushing prit fin dès le mois d'octobre et Flushing se tourna vers EQUITABLE pour sa distribution. Il est possible qu'il y ait là l'indice d'une rupture entre GAUMONT et MELIES, qui seul continua à être associée avec KNICKERBOCKER, en particulier à l'occasion des dépôts de copyrights.

MELIES Mfg. Co. signa un nouveau contrat avec GENERAL FILM Co. et s'engagea à fournir un petit drame de trois bobines chaque semaine sous l'étiquette KNICKERBOCKER STAR FEATURES. Il sera distribué le vendredi. Le premier sortit le jour de Noël 1915, et très rapidement le studio de Long Beach fournit le film hebdomadaire.

En 1916 KNICKERBOCKER STAR FEATURES permit à Horkheimer d'écouler une cinquantaine de films de trois (et parfois deux ou cinq) bobines, alors que PATHÉ distribuait les *serials* et les longs métrages de 'Baby' Marie Osborne et de Ruth Roland, d'autres longs métrages étant vendus à B.S. MOSS ATTRACTIONS.

* *
*

King eut Margaret Nichols comme partenaire dans chacun des films suivants. Leur collaboration prit fin lorsque l'actrice quitta Long Beach pour rejoindre AMERICAN début mars 1916.

The Oath of Hate, avec Lew Cody, fut tourné en septembre 1915. Daniel Whitcomb signa le scénario d'un mélodrame invraisemblable où se conjuguent amour bafoué, vengeance et amnésie miraculeusement guérie, dont il allait se faire une spécialité. L'histoire ne convainquit personne, mais les critiques furent sensibles au rythme que King sut insuffler au film ; il allait selon eux à l'essentiel en soulignant la violence de certaines situations.

Écrit par Bess Meredyth et tourné juste avant *Little Mary Sunshine*, **Faith Reward** raconte les mésaventures amoureuses d'un chercheur d'or. Ce western tragi-comique – le premier de King – a laissé la critique de marbre.

The Big Brother propose une histoire plus originale, mais raciste :

Consul américain sur une île du Pacifique, John Harrison (Henry King) retourne chez lui en Virginie. Une surprise pénible l'attend : Violet Hempstead (Margaret Nichols), qu'il aime, s'est éprise de son jeune frère Billie (Edward Peters). Découragé, John regagne son île. Billie l'accompagne et tombe amoureux d'une indigène, Ollie. John, qui se souvient de Violet, fait son possible pour dissuader son frère, et pousse le sacrifice jusqu'à épouser Ollie.

De retour en Virginie pour assister aux funérailles de sa mère, Billie revoit Violet qui lui rend son alliance, car entre-temps elle a compris que John est celui qu'elle aime vraiment. Loin de là, John a démissionné et vit en ermite dans une hutte, refusant à son épouse le droit de vivre à ses côtés. Ignorante du mariage de John, Violet décide de le rejoindre. La nuit où elle prend pied sur l'île, John est sur le point de céder aux avances d'Ollie lorsqu'il entend la voix de celle qu'il aime. Il se précipite hors de sa hutte et éloigne la jeune Américaine, promet de lui expliquer. Ollie les surprend et les menace d'une arme : Henley, un ami de John, s'interpose et est mortellement blessé. Ollie est tuée. John avoue la vérité à Violet. Alors qu'elle s'apprête à quitter l'île, Henley, moribond, lui révèle toute l'histoire. Violet et John convoleront ensemble.

Comme l'écrit le critique de *MPW*, ce film met en garde les jeunes Américains contre les dangers qui les attendent sur les îles des mers du sud, s'ils ne prennent garde et se laissent ensorceler par une de ces beautés au teint hâlé !

Produit en décembre, **The Power of Evil** est le 3^e long métrage de King, au scénario quelque peu indigeste. Le personnage principal ressemble comme à un frère à celui de *Little Mary Sunshine*, son épouse est une jeune

femme frivole, et la femme (Lillian West) qui le sauvera de l'alcoolisme et dont il sera aimé est une fille des rues devenue infirmière à l'Armée du Salut. L'histoire a ceci d'original qu'elle ne se conclut pas par le retour de la femme à son mari : les films américains se terminant par un divorce sont assez rares pour être signalés. Celui-ci fut bien photographié et fournit un mélodrame distrayant selon *Variety*. *MPW* souligna l'incohérence du comportement des principaux personnages et regretta que George Bronson Howard, auteur de l'histoire, n'ait pas exploité le contraste entre les milieux au sein desquels ils évoluent. Le magazine distribua ses bons points aux acteurs : King dont le jeu un peu raide manque pourtant d'humour, Margaret Nichols et surtout Lillian West. *The Power of Evil* fut distribué près d'un an après avoir été tourné par le propriétaire de salles Benjamin S. Moss. Créé fin 1915 sur l'Etat de New York, ce petit circuit organisait la vente de films dont il avait acquis les droits sur l'ensemble du territoire américain sous forme de *State's Rights*.

Ed Saunders, le frère de Jackie, avait été le premier assistant de King. Alden Willey prit sa place et fut à son tour remplacé par un jeune réalisateur de westerns formé chez AMERICAN : 'Breezy' Reeves Eason (1886-1956), surtout connu pour ses *serials*. Dans le métier depuis 1913 (il avait commencé comme acteur chez AMERICAN FILM Co. et était passé à la mise en scène en 1915 pour le même studio), il sera assistant de King, puis metteur en scène à part entière au départ de Bracken pour la FOX. Il quittera le studio en fin d'année 1916 et sera plus tard un des meilleurs réalisateurs de seconde équipe de Hollywood : c'est lui qui réglera la course de char de *Ben-Hur* (1925), la charge suicidaire d'Errol Flynn dans *The Charge of the Light Brigade*, l'incendie d'Atlanta dans *Gone With the Wind* (on peut aussi citer *Cimarron*, *The Adventures of Robin Hood*, *Sergeant York*, *They Died With Their Boots On* et *Duel in the Sun*). A partir de 1950, il ne travaillera plus que pour la télévision.

Who Knows ? possède un titre évocateur de l'illustre série. Une biographie de B. Reeves Eason le cite parmi ceux qu'il tourna en tant qu'assistant de King, en décembre 1915. Evidemment, il faut beaucoup de bonne volonté pour croire à l'histoire d'un vieil homme qui, comptant le peu d'années qui lui restent à vivre, accepte de payer pour la faute de son jeune ami ; un tel dénouement deviendra d'ailleurs inimaginable un fois que le code Hays aura force de loi.

When Might is Right

When Might is Right rappelle les meilleurs épisodes de *Who Pays ?* en plus audacieux. Le patron est ici un capitaliste, type Rockefeller, et non pas un petit chef d'entreprise comme dans *Toil and Tyranny*.

Président de la 'Commonwealth Steel Car Co.', Thomas Durkeen (Gordon Sackville) est un homme d'affaires imbu de sa position et de sa fortune, alors que sa fille Elsie (Margaret Nichols) est plus à son aise en compagnie de gens simples et dédaigne les prétendants que son père lui impose. Il répugne à financer 'l'œuvre' du Révérend H. Townsend qui, selon son ami le député Bradley, est un imposteur. Mais il change d'avis lorsque son secrétaire (Fred Whitman) lui suggère d'utiliser la religion pour tenir ses ouvriers en main et lui tend un livre (*Book of Ideas*) à l'appui de sa thèse ; il y est écrit « *Il est connu que dans le passé, l'Eglise fut utilisée par des tyrans pour maintenir assujetties des masses aveuglées, lorsque d'autres moyens avaient échoué.* » . Durkeen apprend avec inquiétude la venue en ville d'un leader politique de gauche en campagne électorale, Jack Crawford (Henry King). A son arrivée, Crawford intervient par hasard pour empêcher la foule de faire un mauvais sort à Elsie et à son chauffeur, qui a renversé une petite fille (Marie Helen Osborne). Il tire la jeune femme d'affaire, malgré la présence du Rev. Townsend (Ed Brady) qui attise la colère de la population.

Rendant visite à Durkeen, Crawford surprend comment celui-ci compte parvenir à ses fins ; après avoir accompagné Elsie chez la mère de la petite fille accidentée, il achète le livre où l'industriel a puisé ses théories sur l'alliance entre pouvoir et religion. Durkeen dépêche Townsend dans son usine pour prêcher l'obéissance. De son côté, Crawford est élu et propose une loi sociale combattue avec succès par le lobby auquel appartient Durkeen. Les ouvriers se mettent en grève, excités par le secrétaire de Durkeen ivre de vengeance, car il a été renvoyé après avoir été frappé, Durkeen ne supportant pas qu'il convoite sa fille.

Durkeen engage des briseurs de grève. La grève tourne au combat de rue, et la mère d'une petite fille est tuée. Alerté par l'ancien secrétaire, un pasteur (Daniel Gilfether) se précipite pour tenter de ramener le calme. Il s'en prend violemment au Rev. Townsend. Celui-ci panique et se réfugie chez Durkeen. Crawford intervient pour mettre fin au pugilat. Il obtient des grévistes une trêve de quelques minutes et se rend chez Durkeen, pour lui expliquer qu'il a perdu, comme le dit la page suivante du fameux livre : « *Mais les masses trouvèrent un leader pour vaincre le tyran et les hypocrites, mettant en lumière la vraie mission de l'Eglise.* ». Elsie menace de se livrer à la foule si son père ne signe pas un papier donnant droit aux revendications des grévistes. Durkeen se soumet, mais il regrette vite son geste lorsque la milice arrive à son secours. Il prend un pistolet, vise Crawford et rate sa cible ; Elsie empêche Townsend d'assommer le jeune homme avec une chaise. Les grévistes font irruption dans le bureau de Durkeen, que l'ancien secrétaire tue d'une balle de pistolet. Le secrétaire est conduit en prison.

Déjà un épisode de *Who Pays ?* (*Toil and Tyranny*) dénonçait la cruauté de certains patrons envers leurs ouvriers, mais il présentait la révolte ouvrière comme une réaction épidermique à la tyrannie d'un homme dont les méthodes inhumaines s'apparentent à celles d'un chef de gang. Avec *When Might is Right* ('quand l'usage de la force se justifie'), l'analyse est plus politique et l'histoire relatée est stupéfiante, même si elle est invraisemblable : elle dénonce les prêtres corrompus qui utilisent la religion pour asservir le prolétariat, avec la complicité de la classe politique. Bien sûr, le film prend soin de préciser que ces hommes ne représentent pas la véritable Eglise, qu'il existe d'autres pasteurs (Gilfether dans le film) dignes de leur mission. Mais le simple fait de dénoncer la corruption de certains ecclésiastiques est en soit inhabituel.

L'histoire ne dit rien des causes immédiates qui ont provoqué la révolte des ouvriers (il est vrai que la copie survivante ne dispose pas d'intertitres), mais on les imagine sans peine. Le film démonte le mécanisme d'oppression mis en place par l'industriel, alors que le héros, un politicien de gauche, ne l'emporte que parce qu'il s'est placé dans le camp de la légalité. Et si le film 'excuse' les mouvements grévistes considérés comme la conséquence mécanique de certains abus, à plusieurs reprises la foule est présentée comme une entité incontrôlable et criminelle, une force brutale sans cervelle. Il faut enfin admirer la mise en scène et la direction d'acteurs, bien maîtrisées pour un film de cette époque. Les extérieurs sont nombreux, sans doute tournés dans les rues de Long Beach.

Ce film étonnant a survécu dans les archives de la *Library of Congress*, mais dans un état qui laisse perplexe : c'est une copie de travail qui n'a jamais été montée (les scènes ne sont pas dans l'ordre), où l'emplacement des intertitres est marqué par des scènes de danse empruntées à un autre film. Seul *MPW* en donna le résumé (sans critique associée), *NYDM*, *EH*, *Motography* et *MPN* le passèrent sous silence, et King n'y fera allusion dans aucun de ses interviews. Le plus probable est qu'il rencontra des difficultés pour être distribué en avril 1916, peut-être à cause de son contenu. Tourné vers janvier 1916, *When Might is Right* marque un point final dans la série de films sociaux initiée dix-huit mois plus tôt à Long Beach. Faut-il y voir l'éloignement du massacre de Ludlow et la radicalisation de certains mouvements ouvriers ? En novembre 1916, à Everett près de Seattle, une manifestation fera une douzaine de morts, dont dix dans l'organisation d'extrême gauche IWW, que l'administration Wilson allait bientôt abattre.

Pay Dirt

Produit en janvier-février 1916 sous le titre *The Strugglers*, à partir d'une pièce que Herbert Horkheimer avait montée quatre ans auparavant, *Pay Dirt* est le premier western de long métrage dont King assura la mise en scène. En partie filmé en décors naturels, il dissimule mal ses origines théâtrales.

[Propriétaire d'une mine d'or, « l'homme de l'Est » (Henry King) perd au cours d'une nuit de jeu le fruit de son travail. Il est aimé de Kate Gardner (Margaret Nichols), qui repousse les avances de Bill Turner (Philo McCullough). Le cow-boy révèle alors à Kate que l'homme qu'elle aime à une liaison avec une autre femme, Doris Wendell (Ruth White), la fille d'un riche propriétaire (Bruce Smith). Peter Gardner (Gordon Sackville), le père de Kate, lorgne vers la mine de l'homme de l'Est.]

L'homme de l'Est rend visite à Moll et à Kate. Moll (Molly McConnell) est aussi une joueuse invétérée, et elle s'est prise de sympathie pour l'homme de l'Est qu'elle tente de faire renoncer au jeu. Dehors, Turner excite une bande de cow-boys contre son rival, et Gardner se joint à eux. Il pénètre chez Moll, menace l'homme de l'Est d'une arme, et le remet aux mains des cow-boys bien décidés à le lyncher. C'est Moll qui, aidée de Kate, le sauve de justesse. Par reconnaissance, l'homme de l'Est promet de ne plus jouer.

Attablée au saloon, Moll est abordée par un clochard amnésique, Oby (Charles Dudley), à qui elle donne une pièce. Gardner et son complice Dick Weed (Daniel Giffether), le propriétaire du saloon, sont là. Ils espèrent forcer l'homme de l'Est à jouer, pour qu'il perde le titre de propriété de la mine d'or. Ils invitent Moll à une partie de poker. L'homme de l'Est entre dans le saloon, mais tient parole : la nuit durant, il tient compagnie aux trois joueuses, sans toucher une carte. Au petit matin, il rattrape Moll chez elle. En chemin, il lui raconte sa vie, comment sa mère l'a abandonné alors qu'il était bébé. Et il tend à la vieille femme une photographie de lui enfant. Elle comprend alors qu'il est ce fils perdu il y a si longtemps. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre. Mais que faire, alors qu'elle-même est une joueuse pathologique et qu'il tient d'elle sa passion des cartes ? Alors que l'homme de l'Est serre sa mère dans ses bras, Doris fait irruption, et quand elle apprend leur situation, elle le rejette. Kate n'a pas la même attitude, mais peut-elle épouser un homme et en priver sa mère après leurs retrouvailles ?

Obi raconte ses malheurs à qui accepte de l'écouter : vingt ans plus tôt, après cinq ans de recherches infructueuses, il avait découvert de l'or dans une rivière. Son partenaire l'avait assommé et abandonné, et s'était enfui avec la femme, sa petite fille, et son or. Suite à cette tragédie, Obi erre de ville en ville, en ayant perdu jusqu'au souvenir de son agresseur.

Plus jaloux que jamais, Turner attaque l'homme de l'Est, et une bagarre féroce s'engage. Gardner et Weed les séparent, et ensemble les trois hommes se rendent chez Moll. Une nouvelle fois, ils tentent l'homme de l'Est en sortant un jeu de cartes, et cette fois il ne résiste pas. Gardner a un full en main et va l'emporter, lorsqu'Obi entre dans la maison de Moll, et d'un geste insensé renverse la table. Furieux, Gardner se précipite sur lui et le frappe violemment. Mais le choc lui fait retrouver la mémoire. Quand il se relève, il reconnaît en Gardner l'associé qui, il y a si longtemps, l'a spolié. Il saisit une arme et l'abat. Avant de mourir, Gardner avoue que Kate est la fille d'Obi. Moll et l'homme de l'Est sont réunis, ainsi que Kate et Obi, et Kate et l'homme de l'Est pourront filer le parfait amour.

Faith Reward étant invisible depuis des décennies, *Pay Dirt* est le plus ancien western de King qui ait survécu, dans les archives de la Bibliothèque du Congrès. Il est à-peu-près complet (il manque tout ou partie de la première bobine ; la partie disparue figure entre crochets ci-dessus) et en bon état. N'ayant pas été restauré, certaines scènes sont montées dans le désordre, les intertitres sont regroupés en trois endroits. Son analyse n'est donc pas aisée. Signalons, et c'est évident à la lecture du synopsis, à quel point l'histoire est ponctuée de coïncidences incroyables dont on imagine qu'elles faisaient le sel de la pièce originale. Mais abstraction faite de ces scories, force est de reconnaître au film des qualités prometteuses.

Il s'agit d'un exemple archaïque de western psychologique. Ce n'est pas l'histoire qui a intéressé King, mais la rencontre entre un homme et sa mère en lutte l'un et l'autre contre un vice que le premier a hérité de la seconde :

le jeu, si souvent dénoncé dans ces petits films des années dix. Et le cinéaste n'hésite pas à faire usage de gros plans et d'un montage adroit pour faire ressortir la psychologie du personnage que lui-même interprète, torturé entre son addiction au poker et l'amour pour sa mère. *Pay Dirt* est le premier film de King qui attache une telle importance aux rapports entre une mère et son fils, prémices de chefs-d'œuvre à venir, dont *Over the Hill*. Si invraisemblables que soient les retrouvailles entre Moll et son fils, King met une conviction et une retenue dans son interprétation et dans sa mise en scène qui emportent l'adhésion. Peu importe l'intrigue et les élans amoureux entre l'homme de l'Est et Kate, tout le film tient dans cette courte scène où l'homme de l'Est retrouve sa mère, perdue depuis si longtemps. L'avenir montrera que la réussite de cette scène n'est pas due au hasard.

Le reste du film appelle moins de commentaires. La mise en scène est maîtrisée, certains acteurs sont remarquables, en particulier le Canadien Gordon Sackville que l'on remarque déjà à son avantage dans *When Might is Right*. D'autres comme Charles Dudley, et même Daniel Gilfether, en font trop, comme c'était souvent le cas au milieu des années dix. Le jeu de King est plus moderne, mais sans grand relief, et son regard très clair, qui ressort presque blanc malgré le maquillage, est à son désavantage, en particulier dans les gros plans. Le principal décor (le saloon) est repris d'autres films (on l'aperçoit, à peine différent, dans *When Might is Right* tourné quelques semaines plus tôt). Le reste du film fait appel à des extérieurs filmés dans la montagne. La figuration est importante, et on aperçoit, chose rarissime chez King, des Indiens peut-être authentiques parmi les habitués du saloon. Enfin, le cinéaste a filmé en un seul plan une bagarre violente entre lui-même et Philo McCullough. On pense à *The Test of Manhood* tourné deux ans plus tôt, et aussi à *Tol'able David*.

Vengeance of the Dead

Vengeance of the Dead a ceci d'exceptionnel qu'il en subsiste une copie (incomplète : trois bobines sur quatre) alors que le film semble n'être jamais sorti en salles. Annoncé en avril 1917 comme l'un des FORTUNE PHOTO-PLAYS et adapté sous forme de nouvelle dans PICTURE PLAY MAGAZINE, il sera distribué au mieux à la sauvette et ne connaîtra pas de véritable audience.

Conçu à l'origine comme un « 5 bobines », il fut tourné en mars 1916 sous le titre *A Message from the Dead*, avec la petite Virginia Lee Corbin. Virginia (1910-1942) et sa sœur Ruth restèrent à Long Beach quelques semaines avant de rejoindre UNIVERSAL, puis FOX FILM en octobre 1916. FOX FILM et le réalisateur Sidney Franklin feront de Virginia l'actrice enfant la plus populaire des années dix. Selon Jean Mitry, ses films valaient ceux de 'Baby' Marie Osborne qui allait lui succéder au sein de BALBOA. Ceux qui ont survécu dénotent une grande fantaisie.

Lillian West, la partenaire de King (et précédemment dans *The Power of Evil*), est loin de posséder le charme de Margaret Nichols, et son jeu manque de finesse. Elle séjourna à Long Beach de juin 1915 à juin 1916 et épousa Edward J. Brady fin septembre 1915. Elle retournera ensuite à New York où elle apparaîtra dans quelques films FOX et METRO, avant de rejoindre TRIANGLE à Culver City fin 1917.

Vers 1900, à Washington. Employé à l'ambassade russe, l'espion Michael Tcheoff (Philo McCullough) est chargé de voler les plans secrets d'un nouveau sous-marin américain. David Royston (Henry King) est l'armateur architecte du submersible pour le compte du gouvernement américain. Michael est en relation avec Lilas Veslo (Lillian West), une danseuse étoile au Ballet Impérial. Elle est russe mais vit aux Etats-Unis avec sa petite fille Mignon (Virginia Corbin). Lilas est éprise de David, mais elle sait son amour sans espoir, car elle est la complice de Michael. David confie à son cousin le capitaine Salwin (Edward Peters) des documents confidentiels. Michael, qui entretient de bonnes relations avec David (sans doute l'a-t-il présenté à Lilas), surprend cette information. Ce même soir, David, Salwin et Michael vont applaudir Lilas sur scène. Sur ordre de Michael, Lilas invite David et Salwin à une soirée de gala après la représentation. Plus tard, prétextant une migraine, elle demande à Salwin de la raccompagner chez elle.

[L'objectif de Michael est de s'emparer des documents. Le plan échoue. Lilas est mortellement blessée.]

David tient Lilas mourante dans ses bras. Elle lui raconte comment elle a été contrainte de servir Michael. *Cinq ans plus tôt, elle vivait misérablement à Saint-Pétersbourg, où elle étudiait la danse. Michael, officier de l'armée impériale, tenta de la séduire, mais elle se refusa à lui. Un jour son mari, un ivrogne violent (Gordon Sackville), la frappa violemment ainsi que son bébé. Pour se défendre, elle lui fracassa une cruche sur la tête et le tua. Témoin de la scène, Michael décida de la faire chanter...* Lilas expire dans les bras de David, qui a promis de s'occuper de Mignon. Michael jure de se venger.

Vers 1915. Mignon (Lillian West à nouveau) est devenue une jeune femme séduisante, qui ressemble beaucoup à sa mère. Elle commence à être courtisée, et David en éprouve de la jalousie. Il comprend qu'il est amoureux, et elle accepte de l'épouser. Peu après leur voyage de noces, elle fait la connaissance de Michael, à présent un vieil homme malade. Leur rencontre n'est pas due au hasard, mais elle l'ignore. Michael, qui vit dans l'obsession de sa vengeance, a organisé une fausse agression lors d'une promenade à cheval, et lui a fait croire qu'il a risqué sa vie pour la sauver. Mignon amène Michael auprès de David qui, après un instant de stupeur, serre la main de celui qui lui confie n'avoir que quelques mois à vivre. Les semaines suivantes, Michael se présente ostensiblement chez Mignon, et David commence à ressentir de la jalousie. Le jour où Michael pressent qu'il va mourir, il appelle Mignon à son chevet. Celle-ci se précipite avec David, et à peine sont-ils mis en présence du moribond que celui-ci s'écroule, mort. Mignon hérite de tous ses biens.

Tout Washington bruisse de rumeurs sur la raison de cet héritage inattendu, et David en est mortifié. Le couple se déchire et Mignon décide de partir. Elle obtient le divorce. Quelques mois plus tard, David reçoit une lettre posthume (« le message du mort ») : Michael lui avoue avoir tout planifié pour se venger

de lui et de Lilas. Il se précipite chez l'avocat de Mignon, laquelle refuse de le revoir. Elle a entretemps accouché d'un bébé qu'elle prétend élever seule. Mais une fois David parti, elle prend connaissance de la lettre, et accepte de retourner vivre à ses côtés.

Le contenu de la bobine disparue (entre crochets) ne peut faire l'objet que de supputations, faute d'un résumé publié lors de la sortie.

Barry Gillam, auteur d'un article sur Henry King dans *American Directors* de J.-P. Coursodon, décrit *The Devil's Bait* et *Vengeance of the Dead* comme « manquant de la technique de Griffith, à la fois quant à la direction d'acteurs, la photographie et surtout son insistance, son sens des impératifs moraux. Les acteurs types, dont King lui-même, jouent une histoire rabâchée de chantage et de vengeance à travers des images insipides, pauvrement cadrées et montées. Bien que cela dut être monnaie courante à l'époque, on est tenté d'y voir l'influence sur King de son expérience des planches conduisant à un usage excessif de plans larges et moyens, faisant de l'acteur la mesure du cadre et le centre de l'attention ; il y a des scènes d'extérieur dans les deux films, mais elles n'apportent rien. »

Comme nous le verrons, *The Devil's Bait* n'est pas un film de King. Mais *Vengeance of the Dead* est une déception par rapport aux deux films qui ont précédé. L'histoire est un patchwork invraisemblable de ces petites histoires dans lesquels King jouait deux ans plus tôt, comme *Dolls of Intrigue*, *Eyes that Cannot See*, ... Nous nageons ici en plein mélodrame populaire à trois sous, où rien n'a inspiré le cinéaste. La médiocre qualité du film explique pourquoi il fallut attendre un an pour qu'il trouve un distributeur. Si Philo McCullough est à-peu-près crédible, les interprétations de Lillian West (souvent à l'écran dans des rôles de *heavy*) et même de King sont tout sauf inspirées. La photographie n'apporte pas grand-chose, à part un plan assez beau où King, agenouillé auprès du lit de Virginia Corbin endormie, réfléchit à l'engagement qu'il a pris auprès de Lillian West mourante. Citons enfin le premier *flash back* significatif (4') dans un film de King (il y en a un, très court, dans *Pay Dirt*). C'est insuffisant pour faire un bon film.

King renonce à la mise en scène...

Après avoir tourné *The Vengeance of the Dead*, King prit ses premières vacances depuis son arrivée à Los Angeles : deux semaines à Arrowhead Spring. A son retour mi-avril, la presse annonça qu'il cessait de mettre en scène pour se consacrer à sa carrière de comédien. Le cinéaste ne s'est jamais exprimé là-dessus, mais on peut y voir la conséquence d'un conflit salarial avec son employeur. King n'avait pas été augmenté depuis son arrivée trois ans plus tôt, mis à part les \$25 supplémentaires royalement octroyés lorsqu'il était passé à la mise en scène.

King retrouva Ruth Roland et Harry Harvey, le piètre réalisateur de *Who Pays ?*, pour *The Devil's Bait*. A vrai dire, son personnage est secondaire, les principaux rôles étant tenus par Ed Brady, William Conklin²¹ et Ruth Roland. Ces trois acteurs venaient d'interpréter *The Sultana*, où deux hommes se disputent une tiare de diamants : on mesurera l'imagination des scénaristes (en l'occurrence Will Ritchey) en lisant en annexe le synopsis du film, introduit par un prologue où le diable en personne explique comment les bijoux et autres joyaux sont des créations maléfiques conçues pour éveiller chez les hommes et chez les femmes leurs pires instincts.

Le commentaire de *Variety*, contemporain de la sortie de *The Devil's Bait* en salles, fut tranché : « Si quiconque ayant vu ce film peut expliquer de quoi il s'agit, il mérite un prix du producteur, du metteur en scène et du monteur. » Et c'est un fait que l'histoire (qui se veut dramatique) n'a aucun sens, basée sur une succession de coïncidences que personne ne s'est soucié de rendre vraisemblable, et surtout pas le metteur en scène. La réalisation est d'une rare indigence : les acteurs jouent mal, envoyant à la caméra des regards appuyés à la moindre occasion. Seul King tire son épingle du jeu, et on imagine qu'il devait se diriger lui-même. De toute façon, son rôle est modeste, et les scènes où il apparaît aux côtés de Ruth Roland (sa fiancée dans le film) ne doivent pas durer plus d'une minute, en les cumulant. Inexistante, la direction d'acteurs n'est pas sauvée par la mise en scène proprement dite : on pourrait 'suivre' l'histoire rien qu'en lisant les intertitres (sans ceux-ci, par contre, elle est incompréhensible). A aucun moment, Harvey ne s'est soucié de mettre ses personnages en situation, de leur donner une épaisseur, d'introduire une scène par un ou deux plans explicatifs (sans doute l'idée ne l'effleura-t-elle pas), de donner la moindre crédibilité ou à défaut un soupçon d'humour à des séquences difficilement croyables ou qui se voudraient fantastiques (le diable, tordu de grimaces, fond ses bijoux dans une cave à vin dont les rares issues donnent sur une fournaise où rôtiennent les damnés). La scène dramatique de l'éboulement, où des mineurs birmans trouvent la mort, est à pouffer de rire, mais c'est involontaire ; on peut en dire autant de la rapidité avec laquelle Davies, le méchant de l'histoire joué par Brady, séduit l'épouse de son ancien ami, et à bien y réfléchir toutes les scènes pourraient être citées. La carrière du cinéaste ne sera pas longue, on comprend pourquoi. Tout juste peut-on sauver, avec beaucoup de bonne volonté, deux scènes de cascade : la chute de King dans une cave lorsqu'il arrache sa veste à un voleur, et la séquence finale où King, encore lui, saute d'une voiture dans une autre. L'espace de ce film, King a éprouvé les émotions d'un héros de *serial* (alors que Ruth Roland, pourtant déjà connue comme héroïne de *serial*, assiste avec passivité aux scènes où elle apparaît – on peut difficilement dire qu'elle joue). Au moins la vision de ce film permet, par comparaison, de mesurer la maîtrise de la mise en scène de King en cette année 1916, à des années-lumière de celle de Harvey.

King eut ensuite et à deux reprises pour partenaire Katherine Burke, une actrice new-yorkaise ayant une petite expérience du cinéma et qui, après quelques semaines, disparaîtra comme elle était venue. Fred Huntley passa quelques semaines à Long Beach, et son séjour eut lieu vers mai 1916. Selon *l'American Film – Index* de

²¹ Vedette masculine de BALBOA, Conklin (1872-1935) était venu à Long Beach en mai 1915 après une longue expérience des planches et quelques films aux côtés d'Augustus Thomas. Il passa un an chez BALBOA, et plus tard on le verra à plusieurs reprises face à Constance Talmadge.

Lauritzen & Lundquist, c'est lui qui réalisa les deux films suivants, mais il est difficile d'en être certain (revoyant *The Crooked Road* dans les années 1970, King en créditera Bracken, mais c'est peu probable, Bracken officiant alors chez FOX ; Huntley demeure l'hypothèse la plus crédible). Fred Huntley (ou Huntly selon les sources) était un acteur né à Londres en 1863 et venu aux Etats-Unis en 1885 avec la DOYLE CARTE OPERA Co.. En 1909, il avait accepté de jouer pour KALEM, puis il avait signé un contrat avec SELIG ; le studio d'Alessandro St. lui avait offert de passer brièvement à la mise en scène, mais il était resté essentiellement un acteur. Il quitta SELIG pour BALBOA l'espace de quelques semaines, puis très vite il rejoindra l'équipe FOX (comme acteur).

Alors que dans *The Devil's Bait* ou dans *The Sultana* deux hommes se disputent des pierres précieuses, dans *The Stained Pearl* des marins s'entre-tuent pour une perle. Ce petit film se déroule sur un bateau ; que les cadavres s'entassent tout au long du film surprit le public des années dix.

The Crooked Road, dont il subsiste une copie intacte à la *Library of Congress*, fit l'objet d'une production soignée. Le film fut, paraît-il, partiellement tourné à San Francisco dans le quartier interlope de Barbary Coast, vestige de la métropole d'avant le tremblement de terre. Cullen Landis y a un tout petit rôle. Le frère de Margaret avait été engagé en même temps que sa sœur, comme camionneur. Outre les seconds rôles qu'il accepta durant son séjour à Long Beach, il fut l'espace de quelques semaines l'assistant de Roland Groom, le cameraman de Harry Harvey. A partir de novembre 1916, Sherwood MacDonald le prendra comme assistant sur les films qu'il tournera avec Jackie Saunders. Cullen Landis accédera à la célébrité en 1919, à la sortie d'un film GOLDWYN PICTURES produit par l'écrivain Rex Beach : *The Girl From Outside*. *The Crooked Road* (résumé en annexe) raconte le parcours d'un chef de gang (joué par King) qui trouve le salut dans le sourire et les bras d'une jeune infirme (Katherine Burke). C'est un film dans la continuité des productions BALBOA de 1913-1914 (*The Rat*). La mise en scène est nettement supérieure à celle de Harvey. Les mœurs politiques de l'époque (le politicien corrompu et un peu ridicule joué par Don Bailey, gros et gras, vêtu avec ostentation), la violence des relations entre les membres du gang et la population (on ne compte pas les échanges de coups), les extérieurs et les intérieurs, misérables, tout cela donnent un caché d'authenticité à cette courte histoire (30') autrement banale et moralisatrice. Il y a même, chose particulièrement rare à cette époque (1916), un fondu-enchaîné que l'histoire n'imposait pas et qui fut plutôt une prouesse technique tentée par le monteur, peut-être à l'instigation du réalisateur.

The Sand Lark fut réalisé par King, de retour derrière la caméra. Ce n'est pas la première histoire de pêcheurs produite à Long Beach, mais c'est la dernière à laquelle King participa. Et ce n'est ni son premier, ni son dernier film qui montre un homme accomplir un meurtre par vengeance, et tuer ainsi un innocent... Il dirigea à cette occasion Margaret Landis, la sœur de Cullen. Produit vers juin 1916, il s'agit du dernier court métrage jamais dirigé ou interprété par le cinéaste. La paralysie dont souffre Henry Stanley 's'expliquerait' par un accident d'automobile dont il fut la victime fin avril, devant l'entrée du studio. Stanley fut renversé par l'automobile de Harry Harvey et en fut quitte pour une double fracture de l'omoplate. *The Sand Lark* est son dernier film connu.

'Baby' Marie Osborne

Fin juillet 1916, Horkheimer annonçait qu'il reformait le couple de *Who Pays ?* pour une nouvelle série, *Who Wins ?* Fausse nouvelle : pendant plus de six mois, d'autres films qui allaient consacrer King comme metteur en scène, et Frank Mayo prit sa place dans *Who Wins ?* sous la direction de B. Reeves Eason.

Little Mary Sunshine avait rencontré un succès inespéré à sa sortie en mars 1916, et le patron de PATHÉ, J.A. Berst, avait demandé à BALBOA de nouvelles bandes avec la petite actrice. Fin juin, il était entendu que le studio fournirait cinq nouveaux films, dirigés par King.

Dans le premier d'entre eux, *Shadows and Sunshine*, un jeune homme est renié par son père après avoir épousé sans son consentement une jeune femme de basse extraction. La réconciliation viendra plus tard grâce à leur petite fille, Mary.

Joy and the Dragon, le second film, est typique des mélodrames BALBOA, très XIX^e siècle : une orpheline est enlevée et se lie avec un des ravisseurs, un garçon de bonne famille qui a mal tourné et qu'elle ramènera dans le droit chemin.

Les trois films suivants ont survécu. *Twin Kiddies* brode sur l'éternel thème des jumeaux : deux enfants très semblables, l'une très riche, l'autre très pauvre, échangent leurs vies.

La famille Van Loan est riche, mais l'ambiance au foyer est détestable. Le grand-père William Van Loan (Daniel Gilfether) est un chef d'entreprise dur et cassant, son fils Baxter (Robert H. Grey) et sa belle-fille Beatrice (Loretta Beecker) se chamaillent sans cesse. De sa petite-fille Fay (Marie Osborne), personne ne s'occupe, pas même sa gouvernante (Mignon Le Brun) plus occupée à lire qu'à la surveiller. Lorsque s'ouvre le film, nous sommes dans la grande maison des Van Loan et Fay tente en vain de capter l'attention de son grand-père. Puis elle rejoint ses parents qui, tout à leurs disputes, n'ont guère de temps à lui consacrer. Alors qu'elle s'amuse dans le salon avec le chien, un valet accourt pour la faire cesser. Spencer (Edward Jobson), le jovial et rondouillard maître d'hôtel, tente de la consoler puis la gouvernante l'emmène et lui demande de jouer avec ses cubes. Furieuse, Fay jette les cubes au loin.

Loin de la ville, dans une vallée verdoyante où se dresse la mine des Van Loan, le contremaître Jasper Hunt (Henry King) donne des instructions aux ouvriers puis rentre chez lui. Sa fille, Bessie (Marie Osborne), ressemble comme une jumelle à Fay. Elle est occupée avec un chat lorsqu'apparaît la cuisinière, Mrs. Flannigan (Ruth Lackaye), qui lui apporte une poupée et la prend sur ses genoux. A la différence de Fay, Bessie est gentille et heureuse.

Fay se rend dans le parc avec sa gouvernante. Elle joue avec les cygnes et son petit voilier, et met les pieds dans l'eau pour le récupérer. Lorsque la gouvernante s'en aperçoit, Fay l'asperge d'eau. De retour à

la maison, le repas est morose. Baxter ordonne à la gouvernante de s'occuper de sa fille, qui lui jette ses jouets à la figure et se précipite dans le jardin où Spencer lui apporte à manger. Lorsqu'elle rentre, son père et sa mère se disputent bruyamment et le grand-père leur impose de se taire. A l'usine, Jasper Hunt discute avec deux ouvriers alors que Bessie aide la cuisinière à faire la vaisselle. Les deux ouvriers quittent Jasper contrariés.

William et Baxter Van Loan se rendent en train à leur mine, accompagnés de Beatrice et de Fay qui les attendent tranquillement en pique-niquant dans une clairière. Profitant d'un instant d'inattention, Fay se dirige vers une mare où elle rencontre Bessie, sa sosie. Les deux petites filles jouent ensemble et échangent leurs vêtements. Beatrice part à la recherche de sa fille et croit l'avoir trouvée alors qu'il s'agit de Bessie. Mais celle-ci ne dit mot et les Van Loan l'emmènent lorsqu'ils repartent en train. Pendant ce temps, Mrs. Flannigan confond Bessie avec Fay. Fay tombe malade et un docteur est appelé à son chevet.

Chez les Van Loan, Bessie surprend tout le monde par son charmant caractère et, comme par miracle, l'ambiance à la maison devient beaucoup plus détendue. Quelques jours plus tard, Hunt rend visite à William Van Loan en compagnie des deux ouvriers. Mais leur discussion tourne court et le vieil homme les renvoie. En sortant, Jasper surprend Bessie qui saute dans ses bras. Nul n'y comprend rien, mais Bessie explique tout. Pendant ce temps, dans la vallée, Fay fait de même avec la cuisinière...

Retour à la maison. Bessie reçoit des Van Loan un magnifique cadeau : une poupée.

Une belle copie de ce film a été conservée à la *Cinémathèque Française*. Elle permet de mesurer les progrès faits par le cinéaste un an après ses débuts. Certes l'histoire n'a pas l'épaisseur d'une feuille de papier et la fin est abrupte, alors que les premières scènes n'en finissent pas. Mais la mise en scène est plus aérée et déliée que dans *Little Marie Sunshine*, équilibrant plans larges et plans moyens, suggérant que le cinéaste a appris à utiliser le cadre de l'image. Le début du film nous offre un très beau plan photographié en profondeur de champ, lorsque Fay se déplace en courant vers la caméra. Plus tard, la vallée où vivent Jasper et Bessie et au fond de laquelle se dresse la mine des Van Loan, nous est montrée par un plan d'ensemble qui annonce *Tol'able David*. Et tout au long du film le cinéaste a accordé une grande place aux extérieurs.

Autre indice des progrès réalisés en un an, le montage entrelace deux actions en parallèle, mais sans qu'elles se nuisent l'une l'autre par un excès de transitions. Les acteurs jouent naturellement et ne se soucient pas de la caméra. Marie est au centre de l'action, Henry et les autres acteurs n'ont qu'un rôle d'appoint. Pour le public de 1917, le clou fut évidemment cette scène où la petite fille apparaît deux fois à l'image, encore que la pratique, courante à l'époque, des doubles expositions ôte à cette performance technique son originalité (performance toute relative, car pendant les quelques instants où l'on voit les « deux » Marie à l'écran, 'l'une' se tient clairement à droite et 'l'autre' à gauche).

Told and Twilight raconte l'histoire d'une amitié entre une fillette et un vieillard misanthrope. On pense à *Little Women*. P.C. Usai insiste sur l'importance dans la première partie des relations interraciales : une petite fille blanche et un petit garçon noir partagent les mêmes jeux. C'était très rare dans les années dix, et même dans tout le cinéma muet.

Sunshine and Gold fut tourné en janvier 1917 et *MPW* en parla comme du moins bon de la série. Sans doute est-ce l'indice d'une lassitude, car ce film, celui qui s'approche le plus d'un conte de fées (son titre français est d'ailleurs *La Petite Cendrillon*), est le plus intéressant de ceux qui ont survécu :

Un après-midi, à l'occasion de l'anniversaire de leur fille, les parents de la petite Mary (Marie Osborne) ont organisé une fête. Le point d'orgue : les enfants jouent sur une scène improvisée une adaptation libre de *Cendrillon*. Bien sûr, Mary tient le rôle principal... Aux cuisines, on confectionne un superbe gâteau et, une fois le rideau baissé, tout le monde se retrouve autour de la table.

Une fois les invités partis, Mary sort se promener avec son chien. Dans la rue elle aperçoit un attroupement autour d'un Gitan et de son ours. Le Dr. Andrews, le père de Mary (Neil Hardin), demande à son chauffeur (Henry King) d'emmener sa fille en promenade. Mais alors qu'ils roulent en pleine campagne, ils voient sur le bord de la route une voiture en panne et deux jeunes femmes déconfites. Galant, le chauffeur offre de les aider. Il s'installe au volant de leur voiture et les conduit au garage le plus proche, laissant Mary à la garde du chien. A peine est-il parti que deux Gitans surgissent. Voyant la voiture abandonnée, ils s'en emparent sans savoir qu'une petite fille est cachée sous une couverture. Arrivée au camp, Mary est découverte et gardée prisonnière.

Le chauffeur avertit ses maîtres de la disparition de Mary, alors qu'au même instant l'homme à l'ours alerte ses compagnons : le père de la petite fille est très influent et peut leur causer bien des ennuis. Il n'est pas écouté et on l'attache à un arbre. Mary s'en approche, et il lui conseille de profiter de la première occasion pour se dissimuler sous une toile abandonnée près du camp. La nuit tombée, l'homme se libère de ses liens et aide Mary à s'enfuir en retenant les Gitans lancés à sa poursuite. Mary s'enfonce dans la forêt et pénètre dans une clairière où un vieil ermite vit dans une cabane en bois. Le vieillard (Daniel Gilfether) la repousse d'abord, puis il la retient. Elle se présente : elle est la fille du Dr. Andrews, et ces mots ramènent une foule de souvenirs dans les yeux du vieil homme. Il y a longtemps, il était à la tête d'une entreprise prospère quand son fils a épousé contre son gré la fille de son pire ennemi...

[On l'aura compris, le vieillard n'est autre que James Andrews, le grand-père de Mary. Pendant ce temps, le Dr. Andrews et le chauffeur se sont lancés à la recherche de la petite fille. Il la retrouve enfin et toute la famille est heureusement réunie.]

La copie visionnée à la *Cinémathèque Française* est incomplète et par endroits décomposée, mais il s'agit d'un positif original teinté et l'image possède une finesse et une luminosité que seuls offrent les films muets lorsqu'on les voit dans une copie nitrée.

L'histoire est prenante, l'ambiance superbement restituée, à la lisière du conte réaliste et du fantastique. La mise en scène est d'un bon niveau, les angles de vue se multiplient et il n'y a plus cet entrelacement d'intrigues qui nuit tant à *Little Mary Sunshine*. Au moment où King allait quitter BALBOA, il ne fait pas de doute que les qualités du cinéaste dépassaient largement celles de l'acteur...

PATHÉ distribuait les bandes avec Marie Osborne en France vers la fin de la guerre. Leurs titres français sont à eux seuls tout un programme : *Joli Rayon de Soleil, Nuages et Rayons de Soleil, Deux Rayons de Soleil, Aube et Crépuscule* ; Jean Mitry les traitera de "sucreries bêtifiantes", mais il s'exprimera un demi-siècle plus tard, alors qu'en 1916 un critique du *NYDM* relevait déjà à propos de *Little Mary Sunshine* le souci du réalisateur de s'attacher à la description de 'petites choses' et il louait ses qualités d'artiste. La critique soulignait le charme de l'enfant, ainsi que l'inconsistance de ces petites histoires qui auraient pu être réduites à deux ou trois bobines : dans chacun de ces films, la petite actrice confisqua les louanges :

« *Les dieux se sont penchés sur le berceau de cette petite fille de cinq ans. Ce n'est pas une actrice accomplie et il serait exagéré de parler d'art ; mais elle a de l'imagination, de l'intelligence, une âme de gagnante et cette chose indescriptible qui s'appelle magnétisme – le pouvoir d'attraper et de retenir l'attention, quelque soit le nombre d'acteurs jouant dans la même scène. [...] Son charme réside dans la grâce de ses mouvements et dans chacun de ses gestes exécutés avec adresse et une confiance qu'elle rend contagieuse.* » MPW – 12 novembre 1917 – Edward Weitzel

Sans s'attacher à trop analyser le maigre contenu de ces films, disons que la classe ouvrière y est présentée comme un milieu où les gens vivent pauvres, mais heureux, alors que les gens riches ne savent que faire de leur argent et souffrent de leur solitude (mais la plupart des héros sont milliardaires !). 'Baby' Marie Osborne était très populaire et il s'agissait de flatter avec opportunisme et paternalisme la sensibilité du public visé par PATHÉ. Autres thèmes récurrents dans ces reflets déformés de la bonne bourgeoisie, l'enfant délaissé ou abandonné, l'homme mûr célibataire et donc débauché, la débauche étant la sœur jumelle de l'alcoolisme, et la rupture entre père et fils pour crime de mésalliance. Plus inattendue est cette caricature du peuple gitan que l'on retrouve depuis les débuts du studio et qui disparaîtra des écrans hollywoodiens.

'Baby' Marie Osborne quitta BALBOA en février 1917²². Exploitant la mine d'or dont le ciel l'avait pourvu, son père adoptif s'était associé avec W. A. S. Douglas, ancien responsable des *serials* chez PATHÉ, pour former une société indépendante : LASALIDA FILM Corp. qui produira dans les studios de David Horsley quatre nouveaux films avec la petite vedette. Osborne avait proposé à King de le suivre, mais le cinéaste déclina l'offre et Eugene Moore sera finalement choisi (il sera remplacé peu après par William Bertram et Harrish Ingraham).

Pour une raison quelconque, Douglas et Osborne liquideront LASALIDA en septembre 1917 pour créer DIANDO (littéralement 'D and O'), pourvu de son propre studio (l'ancien studio KALEM d'Edendale). Douglas signera des contrats avec d'autres jeunes vedettes, dont la future star Betty Compson, ainsi qu'avec l'important metteur en scène Stuart Paton. En dépit d'une gestion aventureuse et grâce au soutien de PATHÉ, l'année 1918 s'annoncera florissante. Aussitôt adoptée, 'Baby' Marie deviendra la fierté de la petite ville d'Edendale. En plus des *features*, elle tournera trois courts métrages écrits par Leila Rogers (la mère de Ginger Rogers, de quelques mois l'aînée de Marie) et se fera là une relation qui lui sera plus tard utile.

Accentuée par l'appel sous les drapeaux d'une partie du personnel (dont W. A. S. Douglas), la chute de DIANDO sera brutale. En 1919, Leon Osborne annoncera en vain "Marie Osborne et son petit agneau". En même temps, il présentera Edythe Sterling dans un western distribué par WORLD. Mais fin 1919 'Baby' Marie Osborne sera à huit ans la plus jeune *has been* de l'histoire du cinéma. Au cours des années qui suivront, elle parcourra les Etats-Unis, tenant la vedette de petits spectacles et échouera dans un come-back à l'âge de onze ans. Ses beaux-parents divorceront vers 1923, ce qui mettra un terme à sa carrière. Comme d'autres enfants acteurs du muet (Jackie Coogan en sera le plus bel exemple), elle ne touchera jamais un centime de l'argent qu'elle aura gagné (environ \$1.000 par semaine en 1917).

Une fois ses études terminées, Marie entrera à dix-huit ans comme vendeuse chez Kress, à Los Angeles. Rien d'excitant pour une jeune femme qui toute petite a goûté une gloire éphémère, mais elle l'acceptera et fondera un foyer. Fin 1933, elle reprendra contact avec Henry King, qui lui confiera un petit rôle dans *Carolina*. Grâce à Leila Rogers, Ginger la choisira comme doublure sur *The Gay Divorcee* et leur collaboration durera jusqu'en 1937. Cette année-là, RKO annoncera le retour de Marie Osborne, mais le film en question, *Special Investigator*, sera réalisé plus tard par Louis King, le frère de Henry, sans Marie.

UNIVERSAL l'engagera comme doublure de Deanna Durbin, puis ce seront PARAMOUNT et Betty Hutton. En 1952, à l'issue du tournage de *The Greatest Show on Earth*, Marie alors âgée de quarante ans décidera d'apprendre un autre métier : costumière. Elle trouvera un emploi chez WESTERN COSTUME Co.²³ et y restera deux ans. Elle aura ensuite l'occasion de participer à des films prestigieux : *Guys and Dolls* en 1955, *Spartacus* (1960), *Cleopatra* (1963 – elle habillera Liz Taylor), *The Chase* (1966), ..., sans oublier sa dernière collaboration avec King sur *This Earth is Mine* en 1958.

Marie abandonnera le cinéma en 1976 après avoir travaillé aux costumes de *The Godfather, Part II*. Sa carrière cinématographique sera une des plus longues que Hollywood aura connu, puisqu'elle s'étendra sur 62 ans. Epousé en 1945, son second époux Murray F. Yeats, un acteur UNIVERSAL, décédera en 1975. Dernière à avoir connu BALBOA, le studio de Long Beach, elle vivra tranquillement ses dernières années à San Clemente, sur la côte Pacifique, au sud de Los Angeles, où elle disparaîtra à 99 ans, en novembre 2010.

²² Ruth Roland suivit quelques semaines plus tard, ce qui mit un point final aux relations entre le studio et PATHÉ.

²³ Créée en 1912, WESTERN COSTUME Co. était spécialisée dans les habits de cow-boys, d'où son nom. Cette société deviendra le plus gros fournisseur de costumes à Hollywood, en particulier des plus petits studios qui ne possédaient pas le magasin de costumes.

FORTUNE PHOTO-PLAYS

1915... 1916... 1917... Les années s'égrainaient et peu à peu l'industrie du cinéma se structurait. D'ores et déjà quelques grosses firmes la dominaient : TRIANGLE et WORLD ne survivrèrent pas aux années dix, SELECT, PATHÉ, VITAGRAPH ou FIRST NATIONAL (créée en avril 1917) ne connaîtront pas ou à peine le cinéma parlant, mais PARAMOUNT, FOX, UNIVERSAL, METRO, GOLDWYN sont déjà en place. Souvent fondées pour assurer la distribution de longs métrages, la plupart de ces sociétés avaient fin 1916 absorbé sous une forme ou sous une autre les petits producteurs qui étaient leurs fournisseurs.

BALBOA était resté à l'écart de ses restructurations. Les circuits qui achetaient sa production étaient, mis à part PATHÉ, fragiles et condamnés à disparaître à brève échéance, tels MELIES Mfg. Co., ou B.S. MOSS. Les frères Horkheimer tentèrent en 1917 de nouer des alliances avec des circuits apparemment plus solides, mais ils manquèrent de flair et choisirent deux moribonds, GENERAL FILM Co. et MUTUAL.

Les accords signés avec GENERAL FILM Co. et MUTUAL furent annoncés par la presse le 24 février et le 17 mars 1917. Seul le premier nous intéresse ici, le second concernant des productions avec Jackie Saunders.

Signe des temps, Benjamin B. Hampton, le président de GENERAL FILM Co. depuis fin 1916, décidait enfin de proposer des longs métrages. Il était temps, car à l'exception des KNICKERBOCKER STAR FEATURES, aucun film de GENERAL FILM Co. n'excédait deux bobines²⁴ !

GENERAL FILM Co. se condamnait à se marginaliser, et Hampton le savait. Sans doute avait-il été recruté pour y remédier. Mais peut-être était-il déjà trop tard, car le marché des *features* était fermement tenu par PARAMOUNT, METRO, TRIANGLE, WORLD, FOX ou GOLDWYN. Pour se différencier de ses concurrents, il s'entendit avec BALBOA et MELIES et proposa des films plus courts que les habituels *features*, d'une durée de quatre bobines (moins d'une heure), qu'il baptisa FORTUNE PHOTO-PLAYS. L'avenir montrera l'inanité d'un tel choix, n'en déplaise à Horkheimer :

« Pour raconter correctement une bonne histoire dramatique, trois bobines, c'est trop court, et cinq bobines, trop long. J'ai donc opté pour quatre, un heureux compromis. Après tout, les meilleures pièces de théâtre durent quatre actes, expliqua-t-il laconiquement, tout en ajoutant à l'intention de ses futurs clients :

« De nombreux propriétaires de salles se plaignent des films de cinq bobines, qui ont souvent du mal à tenir une telle longueur. De plus, ils veulent de la variété dans leur programme. C'est tout à fait possible avec des films de quatre bobines qui sont projetés en une heure. Cela laisse une place pour un court métrage comique, quelques nouvelles et une autre nouveauté comme les dessins animés. » Il est vrai que depuis mai 1916, BALBOA produisait également des *cartoons*.

Début mars 1917, la presse annonça un programme ambitieux d'un million de dollars, comptant pas moins de 52 films, tous produits à Long Beach. Henry King, Bert Bracken (de retour pour la troisième fois), Edgar Jones et Harry Harvey se lancèrent dans la production des FORTUNE PHOTO-PLAYS.

Parmi les films annoncés, trois étaient d'anciennes productions datant de 1916 (*Vengeance of the Dead*, *The Devil's Bait* et *The Yellow Bullet*). Les autres furent mis en chantier début 1917. Tel fut le cas de *The Mainspring* et *The Climber*, dirigés par Henry King respectivement en février et en mars.

The Mainspring est le second western de long métrage signé par King²⁵. Il est tiré d'une histoire originale de Louis Joseph Vance, elle-même inspirée de *The Spoilers* de Rex Beach. Vance est un auteur mineur, lancé par une pièce policière en un acte, *Compromise*, qui avait rencontré un certain succès à sa sortie en 1907. Il devait sa renommée à un personnage de roman de gare, *The Lone Wolf*, dont les aventures furent à plusieurs reprises adaptées au cinéma. *The Mainspring* fut filmé à Ransford où existait une mine d'or, *Yellow Astor Mine*, aussi ancienne, selon King, que la légendaire *Homestead*. Anna Modiese Jacobson, la fiancée du responsable du studio, y tint un petit rôle. Fille du 'Roi de la Prune', originaire de Payette, Idaho, Anna était venue à Los Angeles dans l'espoir de faire du cinéma et elle épousa Norman Manning quelques semaines après le tournage du film.

The Climber nous fait pénétrer le monde de la boxe :

Ultime rejeton (ce qu'il ignore) d'une vieille famille hollandaise de New Amsterdam (New York), William Beerdheim Van Broom (Henry King) travaille au bowling de Tom Tarney (Charles Blaisdell) dans les bas quartiers de la ville. Sa popularité auprès des clients exaspère le gérant de l'établissement, Slats O'Keefe (Bruce Smith), qui lui cherche querelle. Le ton monte, et d'un coup de poing William projette Slats à terre. Stupéfait du punch de son employé, Tarney, lui-même un ancien boxeur qui a renoncé à sa carrière suite à un accident, prend William sous contrat et le confie à son ex-entraîneur, 'Happy' O'Brien (Frank Erlanger).

Non loin de là, dans les faubourgs aisés de la ville, vit la riche famille Crosby. Le fils, Bruce (Jack McLaughlin), est imbu de sa personne. Il est marié à Ethel (Leah Gibbs), mais trop occupé à courtiser une jeune invitée soi-disant d'origine française, Madelyn Rosseau (Arma Carlton), c'est à peine s'il a encore un regard pour son épouse. Bruce a une sœur, Eva (Lucille Pietz), qu'il accompagne en voiture dans les bas quartiers où la jeune femme fait œuvre de charité. Au moment de repartir, Eva constate que sa voiture a un pneu crevé, et de mauvaise grâce Bruce l'aide à changer la roue. Non loin, au *Homestead Social & Athletic Club*, Buck Stringer (Gibson Gowland), une célébrité locale, termine son entraînement de boxe sous la houlette de Sweeney (James Keer), lequel est plein d'espoir pour son poulain. En sortant du *Homestead*, Buck surprend Bruce occupé à remonter la roue et lui cherche querelle. Mais à peine a-t-il levé le bras que William intervient et met le pugiliste au sol d'un seul coup de poing. Pour le remercier,

²⁴ Les films distribués par GENERAL FILM Co. début 1917 provenaient de BROADWAY STAR (c'est-à-dire VITAGRAPH), ESSANAY, KALEM et MELIES. Pour leurs longs métrages, VITAGRAPH, EDISON, ESSANAY et SELIG s'étaient tournés vers d'autres structures.

²⁵ *The Mainspring* ne doit pas être confondu avec un autre film de même titre réalisé à la même époque par Jack Conway pour UNIVERSAL.

Bruce et Eva déposent William chez lui et l'invitent à dîner.

Le lendemain soir, William fait connaissance de la riche famille Crosby, dont la mère de Bruce et d'Eva (Mollie McConnell). William croit reconnaître Madelyn et Grafton, le maître d'hôtel (Bert Ensminger). Après le repas, il surprend des échanges intimes entre Madelyn et Grafton, qui éveillent davantage ses soupçons.

Un mois plus tard, William est suffisamment entraîné pour affronter Buck sur un ring. Les tribunes sont pleines, et Bruce a été invité par William. En deux rounds, celui-ci met Buck au tapis.

[Madelyn et Grafton sont deux aigrefins décidés à faire chanter Bruce. La jeune femme est la sœur de Buck, et la maîtresse du faux maître d'hôtel. Des sentiments dépassant la simple amitié naissent entre William et Eva, auxquels Bruce s'oppose, considérant les origines modestes du boxeur. William sauve Crosby des manœuvres de Madelyn et de son complice, mais Bruce est trop fier pour en éprouver de la reconnaissance. Pire, il accuse William d'être de mèche avec les deux escrocs. Il changera d'avis lorsque William apprendra la vérité sur ses origines et héritera d'une petite fortune. Il épousera Eva.]

Seule une version mutilée du film existe encore. Le synopsis des deux dernières bobines (entre crochets) est repris de résumés publiés lors de sa sortie en 1917.

Il y a dans *The Climber* de grosses ficelles (l'histoire des deux voleurs, le comportement arrogant de Bruce), mais le film réserve aussi de belles surprises. Tout d'abord, saluons à l'instar de l'historien du cinéma muet Paolo Cherchi Usai 'le sens aigu et énergique du réalisme' dont fait preuve Henry King. Les scènes filmées en extérieur, sans doute dans les bas quartiers de Long Beach, sont nombreuses et remarquables, et pourraient figurer dans un documentaire sur la ville. Les progrès constatés au travers de *Twin Kiddies* ou *Sunshine and Gold* sont ici manifestes, au service d'une histoire somme toute plutôt intéressante. On trouve aussi pour la première fois, introduite lors du combat de boxe (par ailleurs filmé sans beaucoup d'imagination), quelques scénettes comiques (entre spectateurs emballés par le match) qui rendent attachants des personnages arrachés un instant à l'anonymat du public (d'ailleurs assez nombreux : le film bénéficie d'une figuration importante).

Enfin, ce n'est pas la moindre des surprises que d'apercevoir le comédien anglais Gibson Gowland au tout début de sa carrière américaine, et déjà remarquable dans le rôle d'une brute au crâne épais. Gowland interpréta trois films BALBOA au début de 1917. Ensuite il rejoindra PARAMOUNT, METRO et enfin UNIVERSAL où il rencontrera Stroheim. King dirigera à nouveau le futur McTeague douze ans plus tard dans son premier film parlant, *Hell Harbor*. Sa sœur – ou son épouse – Sylvia Gibson Gowland était en 1917 employée au département scénario de BALBOA.

The Climber est un des derniers films interprétés par King, et le plus récent encore visible. L'endroit se prête donc à un ultime avis sur ses qualités d'acteur après une dizaine d'années sur les planches puis à l'écran. Aucun doute que son regard très clair l'a desservi à une époque où la sensibilité des pellicules était limitée. Mais aucun doute aussi que les qualités de l'acteur n'atteignaient pas celles du metteur en scène. Si, pour l'époque, son jeu reste crédible – il savait éviter les boursoufflures dont les plus grandes stars parsemaient leurs prestations – il était trop appliqué, il lui manquait une étincelle de vie. King ne crevait pas l'écran et pouvait laisser le spectateur indifférent. Les rares moments où son jeu emporte la conviction sont des instants en creux, mélancoliques, mais dès que le personnage qu'il interprète exprime des sentiments forts, a fortiori violents, l'acteur cesse d'être convaincant. Peut-être est-ce pour cela qu'entre 1915 et 1917, où il jouait les premiers rôles dans des films populaires, il ne parvint pas à franchir la fine pellicule qui sépare la star de la simple vedette.

La formule FORTUNE PHOTO-PLAYS ne vécut que l'espace de quelques semaines et sept films furent effectivement distribués, avec un doute pour les trois derniers. La disparition brutale des FORTUNE PHOTO-PLAYS début avril 1917 s'explique peut-être par les difficultés financières de la société MELIES Mfg. Co.. Les actifs de cette compagnie, toujours dirigée par Paul Méliès, seront vendus à GENERAL FILM Co. début juillet 1917.

Une autre explication – qui n'exclut pas la première – tient à la démission le 21 avril de Benjamin Hampton, après seulement cinq mois à la présidence de GENERAL FILM Co.. Hampton justifia sa décision par son désir de se consacrer à la production de ses propres films, tirés de nouvelles de Rex Beach, mais il est probable qu'il ait jugé sa tâche impossible. Harold Bolster, ancien *business manager* de VITAGRAPH, prendra sa place et mi-juin les FORTUNE PHOTO-PLAYS disparaîtront du catalogue. Pendant les semaines qui suivront, GENERAL FILM Co. cessera de proposer des longs métrages à ses clients.

Le 30 juin Bolster annoncera une nouvelle série de quatre bobines, intitulée cette fois SUNSET FEATURES, et qui seront proposés à partir de mi-août sous le titre générique FALCON FEATURES. Ce seront en fait les FORTUNE PHOTO-PLAYS restés inédits, et parmi eux on trouve *The Mainspring* et *The Climber*.

Ces attermoissements ne sauveront pas GENERAL FILM Co. de la débâcle et le circuit disparaîtra dans l'indifférence générale le 10 juin 1919, lorsque ses actionnaires refuseront de voter une augmentation de capital.

Gloria Joy

Au *Little Theatre* de Los Angeles chantait et dansait une petite fille du nom de Gloria Joy. Née à Los Angeles le 26 octobre 1911, elle avait le même âge que 'Baby' Marie, à quelques jours près. Aux abois après avoir perdu sa petite vedette, Horkheimer recruta la fillette et la confia à King. Il demanda à Dan Whitcomb d'écrire un succès pour la nouvelle 'Little Mary Sunshine'. Ce fut *The Locked Heart*, l'histoire d'un homme dont l'épouse (Vola Vale) meurt en couches, et qui rejette obstinément l'enfant qui est né.

Cette fois la mayonnaise ne prit pas. Ce film et les suivants ne trouveront pas preneur et PATHÉ refusera que BALBOA utilise le titre 'Little Mary Sunshine' pour les films de Gloria Joy ; Horkheimer essayera 'The Wonder Child', ou encore 'Nazimova Baby', mais rien n'y fera. *The Locked Heart* fut le dernier film de King pour BALBOA.

Bert Ensminger, son assistant depuis près d'un an, prendra sa place avant d'être relayé en juillet par Sherwood MacDonald²⁶. Bien qu'annoncés à plusieurs reprises en 1917 et en 1918, les films de Gloria Joy ne connaîtront qu'une sortie anonyme, après la faillite du studio. Ils seront rachetés et distribués par GENERAL FILM Co. à l'agonie, sous l'étiquette OAKDALE PRODUCTION.

Le jour où ses films sortiront enfin, Gloria aura quitté Long Beach depuis longtemps pour Universal City, où elle fera de la figuration aux côtés de Dorothy Phillips et Allan Holubar. Début 1919, elle sera l'héroïne de trois courts métrages réalisés par Charles E. Bartlett (la série des *Corinne*). On la verra dans des petits rôles jusqu'en 1923, et son nom figurera au générique de deux films distribués au début du parlant.

Vola Vale était une vedette d'un autre calibre. Elle réapparaîtra plus tard dans ce récit. Elle venait de quitter LASKY au moment où elle fit un séjour de quelques mois à Long Beach. Dans peu de temps, elle donnera la réplique à une des plus grandes stars de la seconde moitié des années dix : William S. Hart.

Le prix de l'indépendance

Fin avril 1917, King s'en alla.

« Je venais de recevoir une offre émanant de AMERICAN FILM Co.. A l'époque, je ne gagnais que \$75 comme acteur, plus \$25 comme réalisateur. H.M. était des deux frères le plus agréable, et aussi le plus intelligent. Mais il se trouvait à New York lorsque je reçus cette offre. Je suis donc allé voir E.D. Horkheimer et je lui ai expliqué la situation. "Quelle offre vous a-t-on faite ? me demanda-t-il – Eh bien, ai-je dit, on m'offre \$350 par semaine pour commencer, et tous les six mois je suis augmenté de \$50. Au bout de deux ans, je me retrouve avec \$500. – Mon Dieu, s'est exclamé E.D., on ne pourra jamais vous offrir une somme pareille !" J'ai alors répondu que j'accepterai l'offre qui m'était faite. Quand H.M. est revenu de New York, il était bouleversé. Il m'a pris à part pour me dire : "BALBOA est un excellent endroit pour vous. Vous devriez rester là toute votre vie ! – Eh bien E.D. a commis une erreur. Il n'a même pas essayé de me faire une contre-proposition." Je me suis insurgé. "Il est trop tard maintenant ! Je m'en vais." Bien qu'ayant dirigé quelques films pour BALBOA, je ne me considérais pas vraiment comme un réalisateur. De mon point de vue, j'étais avant tout un acteur. Mais AMERICAN m'avait fait une offre comme réalisateur. J'ai eu un pincement au cœur. J'espérais qu'ils connaissaient ma réputation d'acteur, qu'ils me demanderaient de jouer. Mais ils ne l'ont pas fait. [...]

« J'ai quitté le studio en avril, alors qu'il se portait moyennement. Ils me donnèrent un chèque pour solde de tout compte ; je leur ai dit que ma banque était à Long Beach et je me suis rendu là-bas pour encaisser le chèque... En fait, je crois qu'ils m'ont donné trois chèques en me demandant de ne pas les encaisser tout de suite. Je les ai donnés à la banque, en demandant de virer l'argent dès que le compte serait provisionné. Ce qui fut fait. »

Le salaire offert à King reflétait l'état du marché, mais au début de l'année 1917 les frères Horkheimer surmontaient leurs problèmes financiers avec difficulté. Certes le studio connaissait une certaine frénésie due à l'ensemble des productions en cours : les FORTUNE PHOTO-PLAYS, une série de comédies avec Jackie Saunders pour MUTUAL, les films de Gloria Joy et le *serial The Twisted Thread* avec Kathleen Clifford²⁷. Mais cette activité masquait mal un affaiblissement consécutif à une série de départs : Ruth Roland, Henry King, Marie Osborne, Norman Manning, Will Ritchey, autant de désertions pour un studio qui depuis cinq ans fonctionnait comme une cellule familiale, enregistrant au moins huit mariages au sein de son personnel ! Et fin juin, Jackie Saunders cessera provisoirement de tourner pour donner naissance à une petite fille, Jackie, Jr..

Dès l'été, le studio souffrira d'une sérieuse baisse d'activité que ne réussira pas à compenser l'arrivée d'Anita King, une vedette de westerns auparavant chez DeMille. En mai, Horkheimer louera une partie de ses plateaux à B. Reaves Eason. Qu'est-ce qui justifiera dès lors la construction d'un plateau vitré de 2700 m², pour laquelle le studio s'endettera jusqu'au cou ? En 1918, la généralisation de l'éclairage électrique faisait que les vitrages étaient de plus en plus souvent opacifiés avec de la laque noire ! A peine achevé en novembre 1917, ce plateau sera loué à Roscoe *Fatty* Arbuckle. Il l'occupera jusqu'en août 1918, après quoi il s'installera à Edendale chez DIANDO.

Pour Horkheimer, la catastrophe sera au bout du chemin. Trois *companies* tourneront à Long Beach lorsqu'elle se présentera : celles de Kathleen Clifford (dirigée par Howard Mitchell), d'Anita King (dirigée par Bert Ensminger) et de 'Mona Lisa' (dirigée par Paul Powell). Les films de Clifford et de King seront plus tard vendus à TRIANGLE et à WW HODKINSON, mais impossible de savoir ce qu'il adviendra de ceux de la mystérieuse Mona Lisa.

« Le sigle de BALBOA [le buste du conquistador espagnol] fut immortalisé le jour où le shérif arriva avec un ordre de saisie consécutif aux plaintes déposées par les crédateurs. Manifestement, c'était la fin. Mais les Horkheimer, courtois et rusés, se comportèrent en gentlemen jusqu'au bout. Ils invitèrent le shérif et son suppléant à visiter les plateaux pour se faire une idée personnelle du studio avant que la sentence ne soit notifiée. Dans l'heure qui suivit, le shérif et son suppléant interprétaient chacun un rôle avantageux devant la caméra. La sentence fut reportée et le studio provisoirement sauvé. » Telle est la légende imprimée par Terry Ramsaye en 1926 dans *A Million and One Nights*.

Ce début d'année 1918 marquera le sommet de la première crise qui frappera le jeune cinéma américain. D'abord interne à l'industrie, cette crise sera amplifiée par la guerre et ses conséquences : baisse du marché européen mais aussi américain. En mai 1918, 32 des 93 salles de Los Angeles auront fermé leurs portes. La

²⁶ *No Children Wanted*, qui sortit en août 1918, fut attribué à Henry King par MPN, mais il s'agit en fait d'un film de Sherwood MacDonald tourné en juillet 1917.

²⁷ Ce *serial* sera distribué par PARAMOUNT sous le titre *Who is Number 'One' ?*.

plupart des studios en feront autant, ne serait-ce que quelques semaines. Plus fragiles que d'autres, le lundi 25 mars 1918, les frères H.M. et E.D. Horkheimer demanderont la liquidation de leur société auprès du *Los Angeles Wholesalers' Board of Trade*. Leurs dettes cumulées atteindront \$200.000, majoritairement dus à trois banques de Long Beach, auxquelles s'ajouteront quelques employés à hauteur de \$50.000. Laissons à Herbert Horkheimer le soin de l'épithaphe :

« La saisie effectuée sur le studio BALBOA ce lundi par le Los Angeles Wholesalers' Board of Trade a été faite à la suggestion et avant tout pour sauvegarder les intérêts de tous les créditeurs du studio. C'est un fait bien connu que le tassement actuel du marché du film s'est concrétisé par de nombreuses coupes budgétaires dans des studios autrement plus importants que BALBOA. J'attendais que le marché prenne un tour plus favorable, mais comme ce retournement n'a pas eu lieu, j'ai immédiatement averti les trois banques de Long Beach dont nous sommes débiteurs, et après discussion avec elles j'ai proposé une saisie de la société, afin d'éviter une dispersion des actifs qui aurait eu lieu au détriment des créditeurs. J'ai simplement attendu le retour de mon frère E.D. Horkheimer, qui est secrétaire et trésorier de BALBOA, avant d'annoncer publiquement cette décision.

« Compte tenu des circonstances, deux solutions s'offraient à nous : la faillite ou la saisie. La première solution était la plus facile, car elle m'aurait personnellement dégagé de toute obligation pendant une période somme toute assez longue. Mais je ne suis pas ce genre d'homme et j'ai préféré assumer mes responsabilités et tenter de sauver ma société, dans le cadre d'une saisie, afin que chaque créditeur retrouve son argent.

« Le 25 mars, un conseil réunissant tous les créditeurs et présidé par Will Cook, commis par la National Bank of Long Beach, a décidé d'envoyer une demande de saisie volontaire à F.C. Delano, secrétaire du Wholesalers' Board of Trade. Cette organisation représente à présent tous les créditeurs. Elle va diriger le studio, en coopération avec un comité représentant les employés, les banques et autres créditeurs.

« Je pense partir pour New York dans les jours qui viennent, et j'espère y vendre un certain nombre de films terminés que j'ai sous la main. J'ai cru percevoir une amélioration des conditions, comme cela arrive souvent avec l'arrivée du printemps. La société BALBOA est loin d'être insolvable : nos actifs couvrent plusieurs fois notre passif. J'ai monté cette entreprise en mai 1913 avec un capital de \$7.000, et j'ai construit en cinq ans une entreprise qui pèse un demi million de dollars. Aucune action n'a jamais été vendue, moi et mon frère en sommes les uniques propriétaires. Sans faire de promesse inconsidérée, je puis dire que chaque revendication sera honorée au dollar près. Et nous continuerons à faire des affaires comme nous n'en avons jamais faites par le passé. »

Seules les *companies* de Fatty Arbuckle et de Mona Lisa continueront d'occuper le studio. GOLDWYN PICTURES envisagera un instant de le reprendre, mais se tournera vers celui de TRIANGLE. Le 20 septembre 1918, 100.000 pièces seront cédées aux enchères : des films, des costumes, fierté de la petite compagnie, les caméras en état de marche, et quelques automobiles. Les plateaux seront conservés dans l'espoir que la fin de la guerre pousse certains producteurs à investir ; ils seront loués à partir de mars 1919 à de petits indépendants. O.A. Greybeal, le nouveau propriétaire, fera appel à H.M. Horkheimer pour remettre le studio à flot, mais cette tentative fera long feu. Le 8 décembre 1923, Charles W. Harlow rachètera pour \$260.000 des locaux réduits à l'angle nord-est (où se dressait l'unique plateau vitré) et vidés de leurs occupants. Il fera raser les installations et vendra le terrain en parcelles.

Quelques adieux

Le 'Major' Daniel Gilfether jouera en 1918 dans *The Mantle of Charity* d'Edward Sloman avec Margarita Fisher, pour AMERICAN FILM Co.. Il disparaîtra dans la nuit du samedi 3 septembre 1919, dans sa maison de Long Beach. La douce Mollie McConnell le suivra un an plus tard, le 17 décembre 1920.

Pour Ruth Roland, 1916 n'avait pas été à la hauteur de 1915, et ce n'est que bien plus tard que le public verra *The Stolen Play* et la série *Who Wins ?*. Curieusement, Ruth n'a pas immédiatement transformé l'essai réussi qu'avait été *The Red Circle* : le *serial* suivant, *The Neglected Wife*, n'a été produit que fin 1916 par le Canadien William Bertram. Début 1917, l'actrice quittait BALBOA. Après avoir joué en juillet face à Milton Sills dans une production indépendante, elle se consacra exclusivement aux *serials*. C'est entre 1919 et 1923 que l'on parlera d'elle comme de la reine du genre, succédant à Pearl White qui, de son côté, en acceptant une proposition que lui fera William Fox en 1919, tentera en vain de se renouveler dans des productions mélodramatiques.

« Parmi les grandes figures du *serial*, Ruth Roland était, et est encore aujourd'hui, considérée comme la deuxième reine des cliffhangers.²⁸ Le public des cinémas de quartier et du Middle West américain attendait à l'époque la projection de ses aventures avec la même impatience que celles de Pearl White. Après avoir tourné le dernier de sa carrière, *The Haunted Valley* [mis en scène par George Marshall], elle s'occupa d'achat et de vente de terrains, ayant acquis, entre autres, plusieurs acres situés à l'actuel carrefour Wilshire-Fairfax. Son retour à l'écran en 1925 et 1927 ne fut pas un succès, et en 1928 elle fit construire, au coin sud-est de Wilshire et Fairfax, un théâtre-école que dirigea l'acteur Ben Bard (Benjamin Greenberg) qu'elle venait d'épouser. Son premier film parlant, Reno, en 1930, fut un échec ; elle fit un tour de chant à travers le pays l'année suivante, puis un dernier film au Canada en 1935, et mourut [d'un cancer] en 1937 oubliée de Hollywood et du public. » [Pearl White disparaîtra un an plus tard] Robert Florey – *Hollywood Années Zéro*.

Woody S. Van Dyke, le jour des funérailles, lira son éloge funèbre.

En 1919, Jackie Saunders tourna un film avec Gail Kane, un autre sous la direction de Robert Z. Leonard, puis elle signa un contrat avec WORLD. De cette compagnie sur le point de disparaître et en pleine déconfiture,

²⁸ Robert Florey fait allusion aux situations désespérées qui concluent chaque épisode d'un (bon) *serial*, obligeant le spectateur angoissé à revenir huit jours plus tard découvrir l'épisode suivant supposé dénouer la situation.

il n'en sortira pas grand-chose. Jackie rejoindra alors FOX FILM et donnera la réplique à deux reprises à William Farnum sous la direction de J. Gordon Edwards. Elle jouera pour METRO, puis dans des productions de plus en plus négligeables. Elle renoncera au cinéma en 1925 et mourra à Palm Springs en 1954, âgée de 62 ans. Entre-temps elle aura fondé en 1927 la *Film Welfare League* dans l'espoir d'aider d'anciens comédiens et techniciens du cinéma. Elle sera également à l'origine de la carrière d'une couturière célèbre de la M-G-M, Irene.

Bertram Bracken, le metteur en scène le plus expérimenté et le plus prestigieux de BALBOA, avait quitté Long Beach début 1916 pour rejoindre le studio new-yorkais de la FOX et diriger Theda Bara dans plusieurs mélodrames ; un an plus tard, il était de retour et dirigeait sa future épouse Margaret Landis. Désormais sur le déclin, on le retrouvera fin 1917 à nouveau chez FOX, chez SELECT PICTURES l'année suivante, puis en 1919 comme réalisateur au sein d'un studio fondé avec son vieux complice Henry B. Walthall ; la même année, il épousera Margaret Landis (ils divorceront en 1923). *The Confession* date de cette époque, et ce film est encore visible aujourd'hui. Il comprend quelques beaux extérieurs, peut-être tournés au Montana. La mise en scène est honorable, compte tenu de l'âge du film (1919), mais sans génie. Bracken n'a pas su exploiter des situations qu'il aurait pu rendre beaucoup plus angoissantes.

Bracken réalisera encore quelques productions fauchées. Il persistera jusqu'au début du parlant, puis ne fera plus que de la figuration. Il est mort en 1952. Auteur de *St Elmo*, le premier film distribué en exclusivité par William Fox, c'est aussi lui qui a appris à King les rudiments de son métier, à une époque où il les découvrait lui-même : au milieu des années dix, ce cinéaste était plus solide et imaginatif que beaucoup de ses collègues, mais il n'a pas su évoluer. En 1914, il a fourni à King l'occasion de passer derrière la caméra. A ce titre, il méritait cet hommage particulier.

Herbert Horkheimer disparaîtra en 1962. King le croisera, par hasard, à New York : « *C'était vers 1920. Il n'avait plus un sou. Il m'a emprunté de l'argent et c'est la dernière fois que j'ai entendu parlé de lui.* »

Il semble qu'après 1923 (il n'avait que 41 ans) Herbert referra surface comme producteur de théâtre. Son frère Elwood divorcera de Jackie Saunders vers la même époque. En avril 1933, la *Los Angeles Amusement Organisation* (membre de l'IATSE) soutiendra sa candidature comme représentant de Hollywood au conseil municipal. Il est mort en 1966. Les deux frères vivront près de Los Angeles et de Hollywood. Mais le cinéma, indifférent et négligeant ses dettes, oubliera jusqu'à leur nom après 1918.