

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

33 | 2001

Dictionnaire du cinéma français des années vingt

N

Nadejdine, Nalpas, Natan, Navarre...



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/98>

DOI : 10.4000/1895.98

ISBN : 978-2-8218-1034-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 296-307

ISBN : 2-913758-06-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« N », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 33 | 2001, mis en ligne le 26 juin 2006, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/98> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.98>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

N

Nadejdine, Nalpas, Natan, Navarre...

NADEJDINE Serge (1880- ?)

- 1 Serge Nadejdine apparaît brusquement dans le paysage du cinéma français, tourne quatre films dont trois chez Albatros la seule année 1924 et disparaît sans laisser de trace...
- 2 Né à Moscou en 1880, il commence sa carrière au Théâtre impérial Alexandre à Saint-Pétersbourg où il est maître de ballet et metteur en scène.
- 3 Il participe à deux films du cinéma de l'époque tsariste qu'il jugera par la suite « mauvais » et, la révolution venue, on le retrouve, comme tant d'autres en Crimée, à Yalta où il entre en relation avec la troupe Ermoliev. Il tourne là quelques films qu'il juge « pas fameux ». Quand la troupe part pour la France en février-mars 1920, il reste, lui, à Constantinople, sollicité par un groupe d'Américains qui lui font miroiter un engagement aux États-Unis. En attendant il est maître de ballet et metteur en scène de théâtre et demeure « désemparé » quand il comprend qu'il ne partira pas.
- 4 C'est alors que l'administrateur de la troupe Ermolieff, Alexandre Kamenka, qu'il avait connu à Pétrograd, lui propose de venir en France. Il accepte et entre dans la troupe de Montreuil où il est d'abord assistant de Mosjoukine et de Volkoff (sur *les Ombres qui passent* – non crédité au générique) ; puis il réalise *le Chiffonnier de Paris* en 1923. *Mon Ciné* découvre « un metteur en scène russe encore inconnu chez nous » dans cette adaptation d'un drame de Félix Pyat dont le sous-titre est : *Tranche de la vie parisienne sous Louis-Philippe*. Mélodrame comportant tous les ingrédients du misérabilisme – une erreur judiciaire, un enfant trouvé, la vilénie d'un riche officier – et une issue finale heureuse, un mariage où la vérité éclate. Le personnage central du film est un chiffonnier interprété par Nicolas Koline que son partenariat avec Mosjoukine dans *Kean* a rendu célèbre et qui campe ici un personnage attachant de vieil homme généreux. Le décor de Lochakoff oppose la mansarde du Père Jean, surchargée d'objets hétéroclites, sales, brisés, aux murs lépreux laissant çà et là apparaître la brique tandis que la lucarne découpe dans cette noirceur un rectangle de lumière, aux salons et à la magnificence des intérieurs du baron Hoffmann. Le scénario vise à résoudre cette antinomie en ménageant l'irruption du Père Jean dans le salon. Ses haillons et sa barbe hirsute tranchent avec les perruques et les peaux poudrées, mais, en proclamant la

vérité (meurtre et abandon d'enfant), son dénuement est transcendé... Un incendie dramatique, où risque de périr un bébé recueilli par le vieil homme, forme un morceau d'anthologie.

- 5 En 1924, Nadejdine tourne *la Cible* qui débute à Constantinople. Koline, à nouveau, incarne le personnage principal, Diaz de Toledo, réfugié sud-américain qui se rend à Marseille puis à Chamonix où il trouve à s'employer comme maître d'hôtel. Mais cette fois, Koline a un alter ego maléfique, un escroc qu'incarne un autre exilé russe, Nicolas Rimsky. Ce dernier a d'ailleurs collaboré au scénario avec Nadejdine. Outre l'utilisation des paysages enneigés et une séquence de poursuite et de bagarre en traîneau dans une tempête de neige, le film se distingue par un décor d'hôtel au bon goût du modernisme. Koline est fidèle à son personnage d'homme blessé, prompt au sacrifice qu'il reconduit jusqu'à la caricature dans *le Brasier ardent* en cocu consentant.
- 6 Le deuxième film où Nadejdine travaille avec Rimsky acteur et scénariste est *l'Heureuse mort* qui sort en décembre 1924. Il s'agit cette fois d'une comédie noire où Rimsky incarne un écrivain médiocre, Théodore Larue, qui, après l'échec de sa pièce de théâtre, décide de partir en mer avec sa femme. À la faveur d'une tempête où il croit périr, il se fait passer pour mort afin d'observer comment on va traiter sa mémoire. L'hypocrisie sociale est à son comble puisque ceux qui le vilipendaient font son éloge et, mieux, sa carrière « posthume » prend un tour inattendu, le voici célèbre, les tirages de ses livres explosent, on le joue sur toutes les scènes ! Prisonnier de sa supercherie, l'écrivain « revient » en se faisant passer pour son frère...
- 7 Outre cette intrigue de comédie et de satire, ce film de Nadejdine adopte avec ostentation toute une série de traits du cinéma « d'avant-garde » en tant que procédés : la tempête où est pris le bateau lors de la sortie en mer « fatale » à l'écrivain est l'occasion d'une séquence « expérimentale » où le montage ultra-court (certains plans ne comportent que quelques photogrammes), les décadrages, inversions de direction (gauche-droite et haut-bas) se multiplient. Mais l'usage de telles figures stylistiques, rendues fameuses par les films d'Epstein et de L'Herbier, dans un contexte drôlatique – Rimsky ballotté de toute part, nauséux, cul par-dessus tête – s'apparente plus à la parodie ou à la moquerie qu'à autre chose.
- 8 Quittant ensuite Albatros pour des raisons inconnues mais qui coïncident avec le « tournant » du studio du côté des cinéastes français, Nadejdine tourne encore un film *Naples au baiser de feu* en 1925 qui avait été commencé par Jacques Robert pour les Films Legrand, puis disparaît.

9 Fr.A.

Filmographie

- 10 *Les Ombres qui passent* (REAL. Volkoff. Assistant, 1924) ; *Le Chiffonnier de Paris* (id.) ; *La Cible* (id.) ; *L'Heureuse mort* (1924) ; *Naples au baiser de feu* (1925).

NALPAS Louis (1884-1948)

- 11 Louis Nalpas est un personnage difficile à cerner, caché par son parcours tortueux et pénible. Né à Smyrne (Turquie) dans la communauté grecque, Nalpas quitte vite l'Anatolie pour s'installer à Paris en 1909. Il manifeste immédiatement une vocation pour les affaires, mais, comme l'écrit Henri Fescourt, « Louis Nalpas n'était point, à proprement parler, un homme d'affaires ; c'était un poète d'affaires ». Au départ, Nalpas se charge de l'exportation de films en Turquie pour la Société Générale

Cinématographique Astaix Kastor Lallament ; mais à partir de 1911 il entre au Film d'Art, dont il devient directeur intérimaire quand Delac est appelé aux armes.

- 12 La période au Film d'Art l'installe dans le cinéma français. La maison de Neuilly est le principal fournisseur de Pathé pendant la Première Guerre mondiale, avec la SGAGL ; la direction artistique de Nalpas institue un standard productif dans le cinéma français des années dix. Nalpas se distingue par une politique productive sans grande prétention, mais attentive aux débutants. Delluc écrit en 1918 dans *Le Film* : « Il n'a pas produit un chef-d'œuvre, par bonheur. Il a produit une atmosphère, ce qui vaut mieux. ». Au Film d'Art voient le jour des œuvres de Gaston Ravel, Maurice Mariaud, Charles Burget (*l'Âme de Pierre*) du désormais âgé Henri Pouctal, dont Nalpas produira le *serial Monte-Cristo* (1917), exemple canonique, avec *le Travail* (1919), pour les cinéromans de la décennie à venir. Surtout, l'entrepreneur producteur fera une place à l'encombrante personnalité d'Abel Gance, à ses tous débuts, lui permettant de réaliser une bonne partie de ses premiers films, de *Un drame au château d'Acre* (1915) à *la Dixième Symphonie* (1918), en passant par la curieuse expérimentation de *la Folie du Docteur Tube* (1915).
- 13 En 1918, Nalpas abandonne le Film d'Art et signe un contrat avec Pathé pour une superproduction, *la Sultane de l'amour*, inspiré des *Mille et une nuits*. Les considérables coûts de réalisation de ce film, dont le scénario est confié à Franz Toussaint, provoque le divorce entre Pathé et Nalpas et la création d'une nouvelle entreprise par l'infatigable levantin, le consortium avec Serge Sandberg. De l'union de Sandberg et Nalpas naît le projet d'une Hollywood niçoise, les Studios de la Victorine et la société Louis Nalpas Films. La gestion de Nalpas apporte une stratégie productive précise, fondée sur la conjugaison de la sérialité et de la qualité artistique d'une part, et sur la diffusion d'autre part, ou si l'on préfère sur la constitution des programmes en salle selon différentes typologies de produit : des films comiques (la série *Serpentin*, avec Marcel Levesque, dirigée par Jean Durand), des *serials* (*Mathias Sandorf*, réalisé par Fescourt), de grosses productions (*la Sultane de l'amour*, *Tristan et Yseult*). Nalpas assume idéalement le modèle hollywoodien sur le plan narratif comme sur celui productif ; en 1928 déjà il confesse dans une lettre à Sandberg : « D'une façon générale, j'adopterai pour mes films le procédé américain qui consiste à condenser l'action sur deux ou trois personnages, et à choisir le plus possible un milieu et des caractères originaux ». C'est peut-être pour cette raison que Georges Sadoul reproche à plusieurs reprises, à Nalpas de vouloir devenir le Ince français. Au niveau productif, Nalpas pense la Victorine comme une entreprise autonome, où concentrer les différents stades du cycle de production, alors que Sandberg voit les studios comme une infrastructure prestatrice de services. Ces divergences et les coûts toujours grandissants des productions Nalpas, amènent la séparation des deux entrepreneurs en 1920.
- 14 Louis Nalpas est bientôt le protagoniste d'un nouvel épisode fondamental de l'histoire du cinéma français : la Société des Cinéromans, dirigée par Jean Sapène. Le directeur du *Matin* reprend l'entreprise de René Navarre en 1922 et constitue en consortium quatre quotidiens pour établir un circuit de communication dans lequel le cinéma est associé à la littérature et à l'édition ; il structure rigidement la production par département et type de programmation et confie à Nalpas la direction artistique de la société. Face à la haute standardisation de la production, Nalpas fournit un idéal contrepoint esthétique, à travers un « goût d'antiquaire » et une prédilection pour les films en costume. La Société des Cinéromans garantit la plus grande partie des entrées du cinéma français

pendant les années vingt. Sous la direction de Nalpas, un nombre considérable de *serials* voit le jour : *Gossette* (G. Dulac, 1923), *Mandrin* (H. Fescourt, 1924), *les Misérables* (H. Fescourt, 1925), *Fanfan la Tulipe* (R. Leprince, 1925), *le Juif errant* (Luitz-Morat, 1926). Après un voyage aux États-Unis, Nalpas fondera une véritable maison de production qui réalisera un très bon remake de *Monte Cristo* (Henri Fescourt, 1929).

- 15 Louis Nalpas est une figure clé de la cinématographie française entre les années dix et vingt. Éminence grise d'une production sérialisée en même temps que vigilant vis-à-vis de la recherche expressive, il permet à des personnalités importantes d'accéder au cinéma : Abel Gance, Germaine Dulac et Louis Deluc (*la Fête espagnole*, 1919). Nalpas concrétise l'idée d'un cinéma de producteur, intervenant souvent de manière directe dans la réalisation des films, se réservant une option sur le scénario, pratiquant des stratégies serrées, et surtout se posant comme un filtre intelligent entre financiers (Pathé, Sandberg, Sapène) et cinéastes. Delluc fut à de nombreuses reprises un oracle aux prévisions exactes, ainsi il écrit de Nalpas en 1919 dans *Cinéma et Cie* : « Louis Nalpas, artiste, impérieux, audacieux, averti de tout et de soi, a eu sur le cinéma français une grosse influence qui sera commentée un jour. » Un travail qui reste encore à faire.

NATAN Bernard (1886-1941)

- 16 Nuham Tanentzoph (Bernard Natan) est né à Jassy en Roumanie près de la frontière russo-roumaine le 18 juillet 1886. Il arrive en France, seul en 1905, dans la vague de réfugiés des années 1903-1910, qui fuient les pogroms des années 1880-1890 (qui frappèrent la ville voisine de Kechinev, sur le versant russe de la frontière), préférant l'exil aux persécutions tsaristes. Il est plus que probable que le pogrom de Kechinev (1903), dont les répercussions se manifestèrent dans les capitales européennes par des meetings de soutiens aux victimes, fut l'un des éléments qui poussèrent le jeune bachelier Tanentzoph vers l'émigration en direction de la « patrie des Droits de l'Homme ». Il entre aux établissements Pathé à Vincennes en 1906, pour travailler, semble-t-il, dans les laboratoires de développement et tirage. En 1909, Nathan Tanenzapf, qui demeure alors à Maison Alfort, 29 rue de la Belle Image, s'associe à Henri Grognet et Henri Rasse et fonde le 11 octobre 1909 Ciné-Actualité, au capital de 15 000 F. Cette société a pour objet : « La fabrication et l'édition de films cinématographiques et le commerce de ces films et appareils qui les concernent ». La société est établie à Maison Alfort. Nathan Tanenzapf est chargé de la partie administrative et commerciale tandis que ses associés sont chargés des parties techniques. Deux mois plus tard il se marie avec Marie-Louise Chatillon.
- 17 Les activités de cette firme, hormis quelques titres (*À qui le Pôle ?*, *l'Adjudant Grinchepin*, *Un drame en aéroplane...*) et la condamnation de ses fondateurs, ne nous sont pas connues. En effet le 11 janvier 1911, Nathan Tanenzapf et ses associés sont légèrement condamnés pour « délit d'outrage aux bonnes mœurs par la vente, la mise en vente ou l'offre même non publique d'imprimés autre que le livre, dessins, gravures, objets ou images obscènes ou contraire aux bonnes mœurs », à quatre mois de prison et 1 000 F d'amende. Cette condamnation frappe la diffusion, par la vente, de films grivois et non leur fabrication et moins encore celle de films pornographiques (dans lesquels, nous dit la légende, Bernard Natan aurait figuré), et que les juges n'auraient pas hésité à sanctionner bien plus lourdement si cela avait été le cas). Cette condamnation qui s'inscrit dans la campagne moralisatrice du sénateur Bérenger est toute-fois importante, car amplifiée, elle constituera vingt

ans plus tard, un des éléments de calomnie des campagnes de presse de « l'affaire Natan ».

- 18 C'est dans le numéro du 5 avril 1913, du *Courrier Cinématographique*, qu'apparaît la première publicité pour Rapid-Film, spécialisée dans le développement, tirage et titres à l'adresse où habite Nathan dans le XVIII^e arrondissement. D'après les souvenirs de Paul Thomas, un de ses plus anciens collaborateurs, c'est fin 1913, qu'il crée « Ciné-Gazette », pour la prise de vues et la diffusion « de documentaires authentiques ». Thomas ajoute même, que ce fut « en quelques semaines, un gros succès ». Parmi les films retrouvés dominant, pour l'année 1913, des sujets sur le sport (*Grand Prix de France automobile, la Coupe de la Sarthe, le Rallye auto Paris/Rouen*, etc.). La guerre n'interrompt apparemment pas ce service, puisque des sujets de 1916 furent aussi réalisés (*Manifestation de l'Union ouvrière Syndicale de Genève, Une délégation irlandaise à Paris, Zouaves embarquant pour le front, Présentation d'une compagnie d'ambulance*, etc.). En revanche, elle en arrête brutalement le développement par le départ de son principal animateur qui s'engage pour le front. Nathan Tanenzapf se présente à la Mairie du X^e dès le 2 août, rejoint le corps d'armée et s'engage comme volontaire étranger dans la Légion pour la durée de la guerre. Il passe vingt-et-un mois au front, est gazé en 1916, cité à l'ordre de la division. Il est libéré le 11 octobre 1918. Le 7 novembre 1919, il est lavé de sa condamnation de 1911 et réhabilité par un arrêt de la cour de Paris. À cette date, sa signature est déjà connue des professionnels de l'industrie du film, il signe de son prénom : Natan. Cette signature qui agit déjà comme une véritable marque de fabrique est promise à un grand développement.
- 19 Ayant fait preuve de son attachement pour sa patrie d'adoption, ayant connu la guerre et ses horreurs, c'est, comme ancien combattant, un autre homme qui aborde les années vingt. Rapid-Film, dont la direction avait été assurée par sa femme pendant toute la durée de la guerre, prend avec son retour un nouvel élan. En mars 1920, il transfère sa société à quelques pâtés de maisons plus loin, dans les anciens bâtiments du Grand Bazar du Bâtiment de la famille Daval, au 6 rue Francœur (actuels locaux de la FEMIS). En septembre, il fait une demande de naturalisation et l'acquiert le 17 février 1921. À partir de cette date l'extension de Rapid-Film au sein du site de la rue Francœur ira de paire avec ses activités de laboratoires et de productions cinématographiques.
- 20 À cette période, Charles Pathé et les administrateurs de son groupe ont déjà engagé le démembrement de l'ancien Empire Pathé-Frères dans le cadre de leur politique très rémunératrice de réalisation de capital. En 1918, ils se sont donnés douze ans pour tout liquider au mieux de leur intérêts. Charles Pathé a fait ratifier aux assemblées générales de 1918 et 1920 des dispositions en cas de cessions d'actifs : il a droit à 5 % des bénéfices de Pathé-Cinéma jusqu'en mars 1930 et à 10 % du montant des transactions en cas de vente. En 1920 Pathé-Cinéma cède à des conditions draconiennes sa branche de productions cinématographiques à une nouvelle société : Pathé-Consortium-Cinéma. Celle-ci se lancera, sous la gestion de ses différents dirigeants dans l'aventure de l'intégration. C'est sur cette base que se constituera à partir de 1924 avec P.C.C. et les Cinéromans le trust Sapène, véritable fer de lance de la production française de la deuxième moitié des années vingt. Quand à Gaumont, sa politique de productions est totalement en sommeil à partir de 1924.
- 21 Le développement de Rapid-Film, dans ce contexte, bien que plus modeste que celui de Sapène, n'en reste pas moins très dynamique. Parallèlement aux activités de laboratoire se poursuivent des activités de production. S'il ne produit plus de « Ciné-

Gazette », en revanche, il se lance dans la production et coproduction de films documentaires dès 1920-1921 avec des films touristiques pour des comités régionaux et des syndicats d'initiatives. Il aide à la production et fait de l'avance sur prestation qui peut atteindre jusqu'à 25 % du budget total d'un film. À cela, s'ajoute la production de films d'enseignements techniques et des films sportifs. Rapid-Film couvre les Internationaux de France de tennis de juin 1921 et filme les victoires de Suzanne Lenglen. L'année suivante, il couvre le match de boxe entre Carpentier-Batting Siki, qui voit la victoire du Sénégalais. La croissance de Rapid-Film est donc importante. Mais la fierté de Nathan Tanenzapf est la réalisation, pour le compte de la Société des Films Sportifs et le Comité Olympique Français, de la couverture des Jeux Olympiques de 1924. Il accompagne cette commande par la transformation en février de son entreprise en Société Anonyme au capital de deux millions de francs et lui adjoint une branche supplémentaire : Rapid-Publicité (qui sera après la guerre à la base de la société Jean Mineur). En juin, il produit un film dirigé par Jean de Rovera sur l'histoire des J.O. dans l'Antiquité.

- 22 Les résultats de la première année d'exploitation sont bons. Le chiffre d'affaire est de cinq millions de francs et les bénéfices bruts de plus d'un million. Les années 1925-1926 vont donc constituer des années charnières pour Rapid-Film. Son Conseil d'Administration décide le 30 avril de porter le capital de la société à sept millions afin de transformer les immeubles apportés par la famille Daval, « en studios et ateliers [pour] accomplir le cycle complet de l'industrie cinématographique ». Parallèlement, Nathan Tanenzapf élabore les premiers projets de productions et coproductions de longs métrages de fictions. En janvier 1926 sont annoncés *la Madone des Sleepings* et *Mon cœur au ralenti*, en février sort *la Châtelaine du Liban* de Marco de Gastyne. Parallèlement à la distribution de ce film aux États-Unis en juillet, sont entrepris au cours de l'été les tournages de *la Femme nue* (L. Perret), *Rue de la Paix* (H. Diamant-Berger), *Palace* (J. Durand), *la Tournée Farigoul* (M. Manchez) et *Une aventure de la rue* (H. Le Page). Enfin, les premiers travaux de construction des studios sont entrepris en septembre.
- 23 Le détail de ces réalisations annoncées comme des productions Natan ne nous sont pas connus. En revanche, les projets de la saison suivante nous permettent de mieux cerner les modes de coproductions de cette période. Du 1^{er} au 9 octobre 1926 est élaboré et signé un contrat de coproduction entre Rapid-Film et l'un de ses plus anciens clients Louis Aubert pour « la confection de six longs métrages et d'un *serial* français ». Le coût total est estimé à 10 millions de francs. 70 % de ce budget est assuré par Rapid-Film et les 30 % restant par Aubert. Sur la base de ce contrat sont notamment produits en 1927, *la Merveilleuse Vie de Jeanne d'Arc* (c'est le *serial* annoncé dans le contrat), *la Madone des Sleepings* et *Éducation de Prince* (l'unique film européen d'Edna Purviance). Le mois suivant, le 30 novembre 1926 est créée la SARL les Productions Natan avec le dirigeant du trust Wardour Film ABC (distribution exploitation) et de la société de production British International Films : John Maxwell, Henri Diamant-Berger et trois autres associés. Par ce contrat, Natan Tanenzapf, que nous pouvons à partir de cette date nommer Natan, souhaite s'assurer les garanties de pouvoir distribuer ses productions sur le marché britannique et renforcer les possibilités de pénétrer le marché américain.
- 24 Le 22 janvier 1927 sont inaugurés les studios Natan de la rue Francœur en présence de Paul Painlevé, Ministre de la Guerre. Cet ensemble constitue l'outil de production cinématographique le plus moderne de Paris. Doublé de son programme de production, Rapid-Film-Productions Natan, il talonne de près le groupe Sapène. En octobre 1927, le

groupe Natan se développe encore avec la constitution des Studios Réunis, qui regroupe derrière Rapid-Film : l'Union Française Cinématographique, Charles Jourjon et semble-t-il la Société des exclusivités Jean de Merly. Les Studios Réunis, autour des studios d'Épinay et de Francœur constitue, après le trust Sapène, le deuxième groupe de production-distribution français. Bernard Natan devient un représentant officiel de l'industrie du film et un successeur potentiel des Pathé, Gaumont, Aubert. Membre de la Chambre Syndicale de la Cinématographie depuis 1924, il est en concurrence avec Jacques Pathé aux élections de juin 1928 pour la direction de la section des fabricants de pellicules et tireurs. La lutte se réglera par la nomination de Natan au poste de trésorier de la Chambre Syndicale, au retrait de Jacques Pathé et à la nomination au poste initialement convoité de Jacques Meignan pour Kodak-Pathé. Parmi les productions engagées pour la saison nous trouvons *Vivre, le Second Amant, Une aventure de Paris, Partir*, d'après le roman de Dorgelès (annoncé avec Maurice Tourneur à la réalisation) et *les Nouveaux Messieurs* de J. Feyder, qui est présenté en juin comme une coproduction Albatros-Studios-Réunis. Les Studios-Réunis participent par ailleurs par des crédits studios à la productions de *l'Argent* de M. L'Herbier. C'est dans ce contexte qu'un projet de coproduction de *Dorian Gray* est apporté par L'Herbier (l'unique détenteur des droits d'adaptation du roman de Wilde) à Natan. Le projet n'aboutit pas car à cette période toute l'activité de Bernard Natan est concentrée sur le rachat et la prise de contrôle des restes de l'Empire Pathé.

- 25 Le groupe de Charles Pathé a liquidé à son profit les plus beaux bijoux de la couronne impériale, les filiales étrangères à la tête desquelles se trouvait Pathé-Exchange et surtout le fleuron du groupe, la branche pellicule négociée à son concurrent direct Kodak ont été vendus à des taux de bénéfices record. En 1928, il ne leur reste plus que deux ans pour trouver un acquéreur pour Pathé-Cinéma qui n'est plus constitué que par les laboratoires de Joinville à moderniser et la branche formats réduits encore peu rentable. L'arrivée du cinéma parlant va un peu précipiter les choses. Le 12 juin 1928, le groupe Charles Pathé crée 50 000 actions à vote plural au prix de un millions deux cent cinquante mille francs. Réservées aux membres du CA, elles doivent éviter l'intrusion de tous groupes étrangers en son sein. En réalité, le groupe Ch. Pathé possède depuis toujours la majorité absolue des actions et les actions à vote plural ne constituent qu'une opération spéculative très rémunératrice, puisque ces actions sont revendues au groupe Natan huit mois plus tard 50 millions. Cette acquisition entraîne la fusion de Rapid-Film et Pathé-Cinéma et est à la base du futur groupe « Pathé-Natan », le premier ensemble industriel du cinéma français des années trente. De cette opération commencent aussi les attaques contre Bernard Natan qui le mèneront sur les voies du meurtre industrialisé à Auschwitz treize ans plus tard.

NAVARRÉ René (1877-1968)

- 26 D'abord acteur de théâtre, René Navarre ne commence à travailler pour le cinéma qu'en 1909. Il est engagé par Gaumont et joue à partir de 1910 dans les films dirigés par Louis Feuillade. Utilisé par ce dernier indifféremment dans des œuvres dramatiques, des bandes comiques (série des Bébé et des Bout-de-Zan) ou des aventures policières, il connaît la consécration en interprétant *Fantômas* « le Maître de l'effroi, le Génie du crime » dans la *serial* mis en scène par Feuillade en 1913-1914. « Dans ce rôle périlleux – écrit Raymond Chirat – il apporte de la conviction, une violence feutrée, des éclairs de satanisme et son jeu ne paraît pas dater. » Mobilisé au début de la guerre puis réformé en 1915, le comédien décide de se rendre indépendant en créant les Films René Navarre avec l'aide du financier Serge Sandberg. Il produit une dizaine de films ainsi que des

dessins animés de Benjamin Rabier jusqu'en 1917. Navarre produit notamment *la Nouvelle Aurore* d'Émile-Édouard Violet sur un scénario de Gaston Leroux : ce film en seize épisodes, qui sort à partir d'avril 1919, peut être considéré comme l'ancêtre du cinéroman, sa conception repose sur l'idée d'exploiter simultanément un récit dans une série d'épisodes filmés et dans un feuilleton publié dans la presse. René Navarre y incarne un innocent injustement condamné au bain et qui connaît toutes sortes d'aventures avant de pouvoir se disculper.

27 Lorsque la Société des Cinéromans est créée en septembre 1919 par Serge Sandberg, avec la participation d'une dizaine d'industriels et de financiers et de Gaston Leroux et Arthur Bernède, René Navarre est nommé directeur de la société. Celui-ci, plutôt que de travailler aux studios d'Épinay, choisit de s'installer à Nice d'abord dans des studios improvisés puis, après la rupture entre Sandberg et Nalpas en juillet 1920, aux studios de la Victorine. Navarre devient également responsable de la société du Ciné-Studio qui contrôle la Victorine. Huit cinéromans d'une douzaine d'épisodes sont produits en moins de trois ans : *Impéria* (1919) de Jean Durand (scénario d'Arthur Bernède), *le Secret d'Alta Rocca* (1920) d'André Liabel (scénario de Valentin Mandelstamm), *Reine-Lumière* (1921) de Lino Manzoni (scénario de Henri Cain), *l'Homme aux trois masques* (id.) d'Émile Keppens (scénario de Bernède), *Il était deux petits enfants* (1922) de Lino Manzoni (scénario de Gaston Leroux). Navarre dirige lui-même, à partir de scénarios de Leroux, *Tue-la-mort* en 1920 et *le Sept de trèfles* en 1921 et supervise la même année *l'Aiglonne* d'Émile Keppens sur un scénario de Bernède. En juin 1922, Jean Sapène – éminence grise de la société – rachète la Société des Cinéromans, Louis Nalpas devient directeur artistique et Arthur Bernède responsable du département des scénarios ; quant à René Navarre, il est écarté. La société est transférée de Nice à Paris et Navarre, selon Anne-Elyzabeth Dutheil de la Rochère dans son livre sur *les Studios de la Victorine* « las des affaires et désireux de redevenir « l'acteur populaire que j'étais, si gâté, si choyé par un public adorable » y joue dans différents films. » Il apparaît par exemple dans le rôle titre de *Vidocq* de Jean Kemm en 1922, dans *Jean Chouan* de Luitz-Morat en 1925, dans *Belphégor* de Henri Desfontaines en 1926.

28 Dans les années trente, René Navarre est encore acteur dans près d'une vingtaine de films de Henri Debain, Max de Vaucorbeil, Maurice de Canonge, Jean Dréville, Jean de Marguénat, Bernard-Deschamps, Maurice Champreux (*Judex 34*, 1933), Léon Mathot (*Chéri-Bibi*, 1937), Henri Diamant-Berger (*Arsène Lupin détective*, 1937), Pierre Caron (*la Route enchantée*, 1938 ; *Mon oncle et mon curé*, 1939 ; *Bécassine*, id.), Léon Poirier (*Brazza ou l'épopée du Congo*, id.).

NOAILLES vicomte Charles de (1891-1981)

29 Parmi les grands mécènes de l'époque (Pecci-Blunt, Polignac, Doucet, etc.), il fut le seul à chercher l'im-mortalité dans le cinéma. Charles et sa femme Marie-Laure commanditèrent des films à l'assistant de Marcel L'Herbier, Jacques Manuel (*Biceps et bijoux*), à Man Ray, à Buñuel et Dali, et à Jean Cocteau.

30 Marie-Laure Bischoffsheim (1902-1970) était fille de la comtesse Adhéaume de Cheigné, née Laure de Sade, modèle de la duchesse de Guermantes dans le roman de Proust. Marie-Laure étant amoureuse de Jean Cocteau, on la maria rapidement à Charles en 1923, mais Cocteau, qui pourtant lui préférait la princesse russe Natalie Paley, rencontrée lors d'une projection du *Sang d'un poète*, resta toujours son grand amour.

- 31 Le couple de Noailles habitait un hôtel particulier place des États-Unis, où ils avaient fait installer une cabine pour projection sonore. Ce fut la première salle de cinéma parlant privée de Paris. Mais ce n'était pas seulement à Paris qu'ils recevaient leurs amis et protégés. En effet « en 1923 Charles et Marie-Laure de Noailles, nouvellement mariés, avaient commandité à Robert Mallet-Stevens la construction d'une villa dans le domaine de Saint-Bernard à Hyères, sur les vestiges d'un ancien couvent cistercien. La villa devait répondre à un mode de vie nouveau, dans lequel les activités avaient une place importante : la construction comprenait une piscine couverte dont les baies pouvaient disparaître dans le sol, une salle de *squash*, un gymnase... Dans cette villa, les Noailles reçurent tout le monde artistique et culturel de l'époque. En 1928, Jacques Manuel réalisa un film de près d'une heure, *Biceps et bijoux* (un pseudo-Feuillade se passant à Saint-Bernard) ; l'année suivante, Charles de Noailles commanditera à Man Ray le film *les Mystères du château du dé* ; il aura pour décor la villa de Saint-Bernard et pour acteurs les Noailles et leurs amis, que le cinéaste représentera masqués de bas noirs ». L'année suivante les Noailles financèrent deux films, *le Sang d'un poète* de Cocteau, et *l'Âge d'or* de Buñuel.
- 32 Les Noailles, ayant eu l'occasion de connaître Buñuel grâce à Christian Zervos, directeur des *Cahiers d'Art*, et à Georges-Henri Rivière, se pressèrent d'organiser chez eux une projection d'*Un chien andalou*, à laquelle furent invités, entre autres, Dreyer, Fargue, Crevel, Leiris, Moussinac et Tedesco, qui manifestèrent leur enthousiasme en demandant un deuxième passage du film. Le 18 novembre 1929 « après le dîner, auprès du feu de bois d'une cheminée, Charles de Noailles me dit : – Voilà, nous vous proposons de réaliser un film d'une vingtaine de minutes. Liberté totale ».
- 33 *L'Âge d'or* sera présenté pour la première fois en projection privée chez les Noailles le 30 juin 1930, et en projection publique sur invitation au cinéma Panthéon le 22 octobre. Buñuel, dans son compte-rendu de la séance, fait remarquer qu'à la fin de la projection « les invités partaient rapidement, froidement, sans un mot. Le lendemain Charles de Noailles fut mis à la porte du Jockey-Club. Sa mère dut même faire un voyage à Rome pour parlementer avec le Pape, car on parlait d'excommunication » (L. Buñuel). Si l'excommunication n'a été qu'une légende comme cela a été démontré récemment (cf. 1895, n° 32, décembre 2000), il est toutefois indéniable que la production de *l'Âge d'or* eut de fortes répercussions sociales sur Charles de Noailles. Le vicomte garda chez lui le négatif du film et vécut jusqu'à la fin de ses jours sous l'interdiction – qu'un prêtre, et sa propre conscience catholique, lui avait imposée – de ne jamais montrer le film afin de ne pas renouveler le scandale contre l'Église. Le négatif du film fut légué à sa fille Laure, qui le déposa aux Archives du Film de Bois d'Arcy en 1977. Malgré tout, l'amitié et le respect entre Charles de Noailles et Buñuel ne furent jamais en péril, comme en témoigne leur correspondance qui se poursuivit jusqu'à la mort de Charles de Noailles.
- 34 Cette amitié est soulignée aussi par Jean Cocteau, lorsqu'il écrit « nous avons conservé, tous les deux [Buñuel et lui], une gratitude profonde au vicomte de Noailles » sans doute parce qu'il était l'expression d'un monde où les exigences d'argent cédaient la place aux ressources de la poésie, de la beauté. En effet « *le Sang d'un poète* et *l'Âge d'or* furent possibles parce que Charles de Noailles n'en attendait aucun bénéfice ni le remboursement ». C'est peut-être là, justement, le sens de l'œuvre de Noailles, celui d'avoir pressenti et combattu les dangers d'une civilisation nouvelle qui associerait l'art à l'argent, dont le cinéma serait le symbole principal. En finançant deux œuvres

parmi les plus importantes de l'avant-garde cinématographique, Charles de Noailles avouait en réalité la fin et la défaite de son époque.