Universite paul valery – Montpellier

ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

**La restauration : remise en cause des notions d’original et d’auteur en cinéma ?**

Mémoire présenté par

Coralie Calas

en vue de l’obtention du diplôme de

MASTER 2 RECHERCHE

Domaine : Art du spectacle

Mention : Cinéma et Audiovisuel

Préparé sous la direction de M. Marc Vernet

****Année 2016 - 2017

**Table des matières**

[Introduction (essai) 2](#_Toc493176493)

[Chapitre 1 : Les notions d’original et d’auteurs dans les arts 5](#_Toc493176494)

[1) L’œuvre d’art 5](#_Toc493176495)

[a) Qu’est-ce qu’une œuvre d’art ? 5](#_Toc493176496)

[b) L’auteur 6](#_Toc493176497)

[2) L’œuvre d’art et son reflet : le concept de reproductibilité 8](#_Toc493176498)

[Chapitre 2 : L’œuvre originale en cinéma et sa restauration 11](#_Toc493176499)

[3) L’œuvre originale en cinéma : cet idéal à atteindre 11](#_Toc493176500)

[c) « Œuvre » originale ? 11](#_Toc493176501)

[d) Visée des restaurateurs : définition théorique de la version originale 12](#_Toc493176502)

[4) Définition de la version originale en pratique : un parcours rempli d’obstacles 16](#_Toc493176503)

[a) La mutilation de l’œuvre : l’œuvre produit de vente et de censure locale 17](#_Toc493176504)

[b) La mutilation de l’œuvre : impact de la censure nationale 19](#_Toc493176505)

[a) Les versions multiples pour l’exploitation à l’étranger 20](#_Toc493176506)

[b) La ressortie d’un film 24](#_Toc493176507)

[c) Modification de l’œuvre par son auteur 26](#_Toc493176508)

[5) Conclusions sur la version originale 28](#_Toc493176509)

[Chapitre 3 : Limites et problèmes de la restauration en cinéma 31](#_Toc493176510)

[1) Prévention de l’interprétation en restauration cinématographique 31](#_Toc493176511)

[a) Le travail d’investigation et de documentation : l’importance des archives non-film dans la recherche de la logique de l’œuvre 32](#_Toc493176512)

[b) Les éléments filmiques 36](#_Toc493176513)

[c) Limiter la subjectivité par l’effort collectif 38](#_Toc493176514)

[2) Les problématiques de certaines restaurations 41](#_Toc493176515)

[a) Amélioration de l’original 41](#_Toc493176516)

[b) Recherche de l’original, destruction de l’originalité : les restaurations trop poussées 45](#_Toc493176517)

[c) Les dérives de la restauration 48](#_Toc493176518)

[3) Possibilité de solution ? 49](#_Toc493176519)

[Conclusion 50](#_Toc493176520)

[Filmographie des œuvres citées 51](#_Toc493176521)

# Introduction (essai)

La restauration de film, qu’est-ce que c’est ? De manière générale, « on parle de restauration lorsqu’on estime que l’élément filmique, la pellicule, dans son état actuel, ne correspond pas à son état d’origine et nécessite une intervention afin de le rendre à nouveau projetable. Restaurer, c’est donc entreprendre les travaux nécessaires pour remettre le film au plus près de son état d’origine[[1]](#footnote-1) ». Le but principal de la restauration, comme le confirme cette définition, est de restituer au film détérioré son état d’origine afin de le rendre à nouveau projetable, ou autrement dit, de lui donner une nouvelle vie sur les écrans. Mais alors, que signifie « état d’origine » ? Certainement un film dans un état non seulement impeccable physiquement parlant, mais également proche du film original. Mais là, la notion de « film original » complexifie l’atteinte à une définition car nul ne sait réellement ce que cela signifie. C’est justement ce que nous allons chercher à comprendre au cours de ce mémoire. En effet, la notion d’original est ambigüe en cinéma et il est difficile à la profession de convenir unanimement à une définition de ce terme, qui est pourtant essentiel lorsque l’on se lance dans des travaux de restauration. De plus, ce terme est utilisé dans tous les codes éthiques, mais là toujours, sans définition, comme s’en offusque Leo Enticknap :

« Central to this notion of originality, and implicit in that is the belief or assumption, that there is such a thing as the “original version” of any given film : in other words, a definitive form of the film from which others can be considered deviations and which, if it is not known to exist, it is the restorer’s aim to recreate. The problem is that no one is really clear what “original” means. The International Federation of Film Archives’ (FIAF) code of ethics requires its adherents to ‘not seek to distort or change the nature of the original material”, while the AMIA charges its membres “to restore and preserve artefacts without altering original materials, wherever possible”. Neither of these codes defines what is original and what isn’t, and nor, to any useful level of objectivity, does the only monograph-length work on the subject, Ray Edmonson’s *Philosophy of Audiovisual Archiving[[2]](#footnote-2)*. »

Cette ambigüité est d’une ampleur internationale et la majorité des grands noms des archives n’en donne pas la définition dans leurs codes éthiques ou dans leurs écrits réflexifs sur le sujet, alors qu’ils prônent un travail de restauration se rapprochant de cet idéal.

Compte tenu de l’ambigüité terminologique, il nous a paru évident de consacrer un mémoire à ce sujet épineux et souvent contesté, notamment en cinéma où la complexité dépasse celle de tous les autres domaines artistiques.

Déjà, dès la naissance de la restauration dans les années vingt, définie comme étant les premiers travaux de reconstruction filmique[[3]](#footnote-3), le terme « original » était utilisé pour désigner certaines copies non restaurées. A cette époque, ce sont certains des films de Georges Méliès qui sont les premiers films à connaitre ce type de travaux afin de tenter de les rendre à nouveau visibles dans leur forme originelle, suite à leur redécouverte par Jean Placide Mauclaire dans la Collection Dufayel. Après leur reconstruction, les films furent projetés pour la première fois le seize décembre 1929 lors du Gala Méliès à la Salle Pleyel à Paris, composé d’une programmation de huit films[[4]](#footnote-4) du réalisateur en son honneur. La majorité d’entre eux sont projetés en l’état comme l’indique la mention « copie originale »[[5]](#footnote-5), sous-entendant que les bandes des films *Le Voyage dans la Lune, Le Juif errant* et *Les 400 Coups du diable* « devaient être trop endommagées pour être présentées telle quelles au public[[6]](#footnote-6) ». Il a donc été question de restauration de seulement trois des huit films présentés au public, mais ici, la notion de « copie originale » désigne en réalité une copie telle que retrouvée, c’est-à-dire, dans l’état de sa découverte, mais elle n’est peut-être pas une copie originale. Le doute sur l’originalité d’une copie doit en permanence être remis en question, et cela pour plusieurs raisons que nous allons aborder au cours de ce mémoire, mais dont l’énonciation du seul terme de « versions » doit déjà évoquer quelque chose chez le lecteur que vous êtes.

On entend souvent parler de version originale, etc. mais que signifie ce terme souvent galvaudé (employé à tord).

# Chapitre 1 : Les notions d’original et d’auteurs dans les arts

Définition simple en philosophie (*Esthétique* de Hegel, *L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique* de Benjamin, notion d’Aura, Intérêt social d’une œuvre en s’appuyant sur *De Caligari à Hitler* de Kracauer, politique des auteurs de Truffaut).

Rapport entre reproductibilité/ cinéma et restauration -> la restauration c’est reproduire le plus fidèlement une œuvre déjà existante Finir sur la notion d’originalité on voit que ça bloque en cinéma.

Dans un premier temps, avant d’évoquer les questions essentielles de la restauration d’une œuvre cinématographique, il faut commencer par explorer quelques notions clés relatives au monde de la restauration. Nous verrons dans ce Chapitre ce qui définit une œuvre d’art et la place occupe l’artiste dans cette relation.

## L’œuvre d’art

### Qu’est-ce qu’une œuvre d’art ?

Nous ne pouvons pas aujourd’hui remettre en cause l’existence de l’art qui a été à théorisée au cours de l’Histoire par de nombreux philosophe notamment. L’art existe, il est le résultat de la création de l’homme, en opposition à la création de la nature, à destination de la contentassions de l’homme. Dans son sens premier, l’art est un dérivé de l’artisanat qui se définit comme étant une pratique qui met en œuvre l'application de connaissances et d'un savoir-faire en vue d'un objectif créatif. Le sens du mot a évolué pour devenir ce qu’il est aujourd’hui, soit une production d'œuvres créatives susceptibles d'exprimer un idéal par la manifestation du beau. L’idée du beau dans l’art est l’élément central dans toutes les théories et « réside dans l’union et l’harmonie de deux termes qui apparaissent à la pensée comme séparés et opposés : l’*idéal* et le *réel*, l’*idée* et la *forme*, etc.[[7]](#footnote-7) ». L’œuvre d’art désigne alors une œuvre manifestant un idéal par sa forme harmonieuse, le beau, souvent vertu d’idées et émotions pour celui qui la contemple. Elle est le résultat du travail d’un artiste, qui émane de son génie créatif puisé dans son imagination, son talent et génie et son inspiration[[8]](#footnote-8).

L’art est un tout composé d’œuvres appartenant à différents courants artistiques. Comme le dit si bien Hegel, « l’art, […] doit être conçu comme un tout organisé en soi, un *organisme* dont les divers éléments, quoique différents et indépendants les uns des autres, conservent leur rapport mutuel et forment une unité systématique[[9]](#footnote-9) ». Il apparut très tôt presque évident, afin de clarifier l’ordre des choses, de classifier ces différents courants artistiques. Dès l’antiquité, alors que le concept d’« art » n’existait pas, les Grecs ont classifiés, ou symbolisés, neuf activités par neuf Muses[[10]](#footnote-10). Cette classification a évolué en fonctions des différents âges de l’Histoire. La classification moderne des arts a initialement été théorisé par Hegel son ouvrage *Esthétique* en deux volumes. Elle comprenait une classification de cinq arts classés selon leur expressivité et matérialité : le premier art est l’architecture, le deuxième est la sculpture, puis vient la peinture, la musique et la poésie en cinquième position. Cette classification a été remaniée de sorte à l’actualiser avec les nouveaux arts[[11]](#footnote-11). Mais, l’art qui nous intéresse est bien le cinéma. Le désignant comme synthèse des « arts du temps », « des arts de l’espace » et « des arts corporels », Ricciotto Canudo a proposée le cinéma, alors encore « cinématographe », comme le septième des arts de cette classification à la fin des années 1910. Même s’il lui à fallu quelques années avant d’être perçu en tant que tel et élevé au rang d’art, aujourd’hui le cinéma en tant que septième art est ancré dans la mémoire collective. Il est l’un des arts, si ce n’est pas l’art, le plus populaire grâce son accessibilité idéologique se manifestant dans sa capacité de toucher tout le monde, et médiatique car il est facilement diffusable en salle ou chez soi que ce soit à la télévision ou sur les supports vidéo.

### L’auteur

Si définir ce qu’est une œuvre est relativement facile, soit, la production qui résulte du travail de son auteur, c’est bien définir la notion d’auteur qui est plus complexe. Effectivement, sans se préoccuper du caractère artistique d’une œuvre ou de la démarche de son auteur, on remarque que dans les grands arts classiques, la notion d’auteur désigne généralement la personne qui est à l’origine, ou qui est en charge, du développement artistique d’une œuvre. Un peintre sera l’auteur de son tableau car c’est par sa production artistique qu’il l’a réalisé dans ses moindres détails, depuis l’idée même du concept de sa toile, jusqu’au dernier coup de pinceau. Personne ne contestera la paternité de la toile *Impression, Soleil levant[[12]](#footnote-12)* à Claude Monet, il en est bien son auteur. Il en va de même pour un compositeur et son opéra, ou un écrivain et son roman.

Pourtant, comme souvent, tout ce qui parait simple et évident, comme la notion que l’on vient de définir, cache parfois une plus grande complexité. En effet, la notion d’auteur est parfois débattue, comme cela est souvent le cas en cinéma. Pour comprendre cette difficulté à déterminer la paternité d’une œuvre, commençons tout d’abord un exemple pictural. Michel-Ange, maître de la peinture et de la sculpture à la Renaissance, est reconnu incontestablement comme l’auteur de la fresque du plafond de la Chapelle Sixtine, néanmoins, il n’en a pas moins été assisté[[13]](#footnote-13) pour exécuter cette œuvre monumentale, qu’il ne pouvait pas tirer seul à bout de bras. Dans la mémoire collective, ces ouvriers exécutant ont été depuis longtemps été oubliés au profit du « maitre » qui restera comme seul auteur. Un autre exemple, plus évocateur encore concerne un courant artistique tout entier de l’art conceptuel, le *ready made* dans lequel comme son nom en anglais l’évoque, des artistes utilise des objets afin de les détourner et en faire une œuvre d’art. L’exemple le plus célèbre est *Fontaine[[14]](#footnote-14)* de Marcel Duchamp, représentant un urinoir en porcelaine renversé sur lequel est écrit « R. Mutt 1917 ». Dans ce cas, on peut dire que c’est la démarche de l’auteur qui confère à un objet quotidien son aura artistique, puisqu’il n’est pas l’auteur à proprement parler de l’objet qu’il met en scène. Le septième art, celui que Hegel n’aura pas vu existé, ne fait pas exception à ce flou concernant l’identité de l’auteur d’une œuvre. Les films de cinéma sont l’aboutissement d’un long et complexe processus impliquant un nombre important de personnes à différents postes de la création artistique. Un seul homme est capable d’écrire un chef d’œuvre de littérature ou d’exécuter une sculpture à la perfection, c’est là que le cinéma se distingue. Un homme, aussi talentueux soit-il, ne parviendra pas à produire une œuvre de cinéma complète seul. La multiplication des corps de métiers, qui justifies parfois la longueur des génériques de certains films, oblige une collaboration entre plusieurs individus. Même si toute fois une personne seule arrivait à tirer à bout de bras un projet de film, il aura besoin d’aide à un moment ou un autre, si ce n’est derrière la caméra, ce sera alors devant. Alors, à quel moment peut-on considérer qu’une personne est l’auteur d’un film ? Est-ce son réalisateur qui fournit une vision, le producteur qui amène de l’argent et son point de vue, le monteur qui donne au film sa ponctuation, le preneur son sans qui les films seraient encore muet ou l’équipe du film dans son entier qui par la collaboration est parvenu au résultat final : l’œuvre.

## L’œuvre d’art et son reflet : le concept de reproductibilité

A l’inverse de certains arts, où il faut se déplacer à un lieu donné à un moment donné pour admirer une œuvre, comme par exemple *Guernica[[15]](#footnote-15)* qui fut exposé partout dans le monde[[16]](#footnote-16), le cinéma n’est pas un art immobile, pour lequel, pour en voir les œuvres, le public doit se déplacer à un endroit précis, mais est accessible près de chez soi, voire même dans son salon. C’est ici du principe de reproductibilité dont il est question. Ce dernier émane principalement des travaux du philosophe Allemand Walter Benjamin qui le théorise dans son ouvrage *L’œuvre d’art à l’heure de sa reproductibilité technique* (1939). Le principe de reproductibilité touche tous les arts depuis la nuit des temps, il n’en est donc pas surpris : « Il est du principe de l’œuvre d’art d’avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d’autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l’apprentissage de l’art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers par amour du gain[[17]](#footnote-17) ». Il parle là principalement des répliques, soit des reproductions d’œuvres, qui par essences ne sont pas l’œuvre originale. Chaque art possède un type de reproductibilité qui lui est propre et un nom servant à le distinguer, par exemple pour la peinture on utilisera le mot « réplique », en littérature on parlera de « plagiat », en photographie de « duplication », en musique de « *re masterisation* », etc. Ayant déjà connaissance de ce principe très rependu, il va axer son propos sur un sujet plus récent, celui de la reproductibilité technique d’une œuvre, soit la reproductibilité par le biais d’outils et non par la main de l’homme. La reproduction technique de l’œuvre d’art « représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l’histoire, par bonds successifs séparés de longs intervalles, mais avec une intensité croissante[[18]](#footnote-18) ». Comment est-on passé de l’empreinte, système de reproduction ayant été créée par les Grecs, à l’imprimerie, ou au tirage photographique en série ? Vers les années 1990, ce système atteint un tel niveau qu’il « était en mesure désormais, non seulement de s’appliquer à toutes les œuvres d’art du passé et d’en modifier de façon très profonde, les modes d’action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques[[19]](#footnote-19) ». Désormais, la reproduction technique n’est plus un moyen de reproduire une œuvre mais d’en créer une nouvelle, n’ayant jamais vu le jour avant. Elle est devenue un outil de création en soi.

Le philosophe utilise principalement la photographie, mais son voisin le cinéma, tous deux arts de l’image, comme support de sa réflexion. On ne peut pas aujourd’hui évoquer une œuvre d’art, surtout en ce qui concerne les arts visuels tels que la photographie ou le cinéma, sans mentionner sa propre reproductibilité. Il ne peut qu’être fasciné devant le principe de ce *medium* qui pour exister doit être reproduit et dupliqué. De plus, cette reproductibilité n’a pas de limite, si ce n’est la destruction du négatif suite à ces tirages à répétition. Il se rend compte dès son ouvrage intitulé *Petite Histoire de la Photographie* (1931), de l’accessibilité de ce *medium*, de cet art que tout le monde veut et peut posséder.

« Mais “rapprocher” les choses de soi, ou plutôt des masses, c’est chez les hommes d’aujourd’hui un penchant tout aussi passionné que le désir de réduire l’unicité de chaque situation en la soumettant à la reproduction. De jours en jours, s’affirme plus impérieusement le besoin de posséder l’objet d’aussi près que possible, dans l’image, ou plutôt sa reproduction[[20]](#footnote-20) ».

Il cherche notamment à savoir si la reproductibilité d’une œuvre photographique cause la diminution de l’aura de celle-ci. La notion d’aura est ce « quelque chose de spécial » difficilement quantifiable qui entoure une œuvre, elle est le véhicule de l’émotion ressenti par l’individu face à une œuvre. Il ne peut que remarquer que cette aura ne diminue pas avec la reproductibilité de ces œuvres. Le medium devant nécessairement être au moins reproduit une fois afin d’être admiré, cette reproductibilité fait partie du processus de l’œuvre car il est impossible d’observer un négatif sans l’avoir tiré sur une pellicule positive. Il explique que « dégager l’objet de son enveloppe, détruire son aura, c’est la marque d’une perception qui a poussé le sens de tout ce qui est identique dans le monde au point qu’elle parvient même, au moyen de la reproduction, à trouver de l’identité dans ce qui est unique[[21]](#footnote-21) ».

Mais, alors une question à se poser lorsqu’on est face à ces œuvres multiples par essence, est : qu’elle est l’œuvre originale ? Est-ce que toutes les reproductions de ces œuvres sont considérés comme œuvre originale ou est-ce qu’une seule des entités ne l’est ? Si, on considère que toutes les reproductions, étant donné le processus, sont des œuvres originales, on se retrouve alors devant une multitude d’œuvres, toutes semblables les unes aux autres, qui sont le reflet de ce qu’a photographié l’auteur. La deuxième situation et plus complexe et suscite des questions. En effet, qu’elle entité est alors l’originale ? Deux théories se distingues, soit l’original est le négatif sur lequel la photographie du monde réel s’est impressionnée, soit il s’agit du tirage premier de ce négatif. Beaucoup d’auteurs numérotes leurs tirages, le premier tirage sera évidemment de meilleure qualité que le centième car nous le savons, la reproductibilité technique à une limite en termes de tirage du négatif.

🡪 Parler de l’original !

# Chapitre 2 : L’œuvre originale en cinéma et sa restauration

Utilisation limitée/ commerciale de la notion/ l’idée d’originalité

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, les termes d’œuvre originale et d’auteur, paraissant aux yeux de novices comme évidents, sont en réalité ambigus quel que soit le domaine artistique. Néanmoins, compte tenu des nombreux intervenants dans la création d’un film et de la complexité à mener une œuvre cinématographique à son terme sans encombre, le cinéma est certainement le domaine artistique pour lequel il est le plus difficile de désigner l’auteur de l’œuvre, ainsi que dans le même temps, l’œuvre originale.

Dans le domaine de la restauration d’œuvre d’art, comprenant bien évidement la restauration cinématographique, toute entreprise de restauration a un but ultime à atteindre, un idéal : une œuvre ressemblant trait pour trait à l’œuvre originale. Mais alors, qu’est-ce que l’œuvre originale en cinéma ? Qu’est-ce qui la défini ? Mais surtout, en existe-t-il réellement une ? C’est ce que nous allons tenter de savoir dans ce second chapitre.

## L’œuvre originale en cinéma : cet idéal à atteindre

La question d’« original » en cinéma est sujet à discussion dans la profession car beaucoup de critères, parfois se contredisant les uns les autres, écartent la possibilité d’en formuler une définition claire et définitive. Pourtant, le but de toute entreprise de restauration est de restaurer une œuvre à la manière de l’œuvre première, l’œuvre originale. Ce but est bien l’objectif premier de ce domaine, tant, qu’il figure dans tous les codes éthiques.

### « Œuvre » originale ?

Comme nous avons pu le voir à maintes reprises, le restaurateur a pour but de recréer l’œuvre originale d’un film, mais il y a là encore une nouvelle ambigüité terminologique, ou tout du moins une précision importante à donner afin d’éclaircir le but du restaurateur. Pour s’en rendre compte, revenons quelque peu sur la citation de Léo Enticknap incluse en introduction et focalisons-nous plus précisément sur la première phrase. Il dit ceci :

« Central to this notion of originality, and implicit in that is the belief or assumption, that there is such a thing as the “original version” of any given film : in other words, a definitive form of the film from which others can be considered deviations and which, if it is not known to exist, it is the restorer’s aim to recreate*[[22]](#footnote-22)*. »

Ici, on remarque l’utilisation d’un terme plus précis que celui d’« œuvre originale » utilisé précédemment. En effet, Leo Enticknap y préfèrera celui de « version originale », qu’il désigne lui-même de central et sera donc qualifié comme le déterminant pour nommer cette notion. Nous préfèrerons donc à présent ce dernier au terme d’« œuvre originale » que nous avions utilisé précédemment, qui apparait plus précis car il ouvre vers l’éventualité d’une multitude de versions. Le but du restaurateur sera donc de viser cette version originale ou, autrement dit, version première du film afin de la reconstituer. Le danger, ou du moins la difficulté, se situera dans la visée finale du restaurateur, si la version visée n’est pas celle originellement produite. On s’aperçoit alors que la présente mise au point n’a éclairci qu’une part du problème auquel les restaurateurs seront confrontés, en mettant en lumière la potentielle présence de plusieurs versions, cette mise au clair terminologique a peut-être eu l’effet inverse. A présent, il faudra non plus seulement se demander quelle est l’œuvre originale, mais quelle est la version originale face à une multitude de version possible. Il sera donc nécessaire d’effectuer un travail de recherche conséquent afin de la déterminer.

### Visée des restaurateurs : définition théorique de la version originale

Nous l’avons bien compris, les restaurateurs d’œuvres cinématographiques ont une visée simple, enfin, en théorie : se rapprocher au plus près de la version originale. Mais alors, comment s’y prennent-ils pour la définir ? Quels sont les critères à prendre en compte ? C’est le sujet sur lequel nous allons nous pencher à présent en dressant le portrait théorique de ce qu’est une version originale.

Tout d’abord, pour tenter de retrouver cette version, il faudra joindre à cette notion de version originale, la notion d’auteur qui lui est nécessairement et étroitement liée. Mais, pour autant, là encore, nous nous apercevons que l’auteur est difficile à définir. Comme l’explique Marie-Thérèse Journot dans son ouvrage, « La question de l’auteur au cinéma a toujours posé un problème à la fois juridique, économique, esthétique et critique. A l’exception de quelques films expérimentaux dont toutes les étapes sont assurées par un créateur unique, le cinéma résulte d’une collaboration : c’est un art collectif, œuvre d’une équipe[[23]](#footnote-23) ». Ainsi, hormis quelques rares exceptions de films menés de bout en bout par un auteur unique, la majorité des œuvres cinématographiques sont des œuvres collectives. Le réalisateur, souvent considéré comme le principal responsable du film et donc comme l’auteur de référence par les spectateurs, mais également par certains spécialistes, ne l’est en réalité pas vraiment. En effet, souvent au départ maître de son film de l’écriture du scénario au premier montage, dont par ailleurs les efforts pour mener à bien le projet sont collectifs, il perd généralement le contrôle de son film en post-production. En effet, le producteur, maître monétaire du film est le réel décisionnaire de la finalité du projet. C’est ce dernier qui décidera du montage final et donnera son feu vert pour l’exploitation du film en salle du cinéma. Le réalisateur est donc considéré à tort d’auteur de l’œuvre, même si sans sa participation au projet l’œuvre n’aurait jamais vu le jour.

Ce paramètre d’œuvre collective vient grandement complexifier la désignation d’un auteur unique, non seulement de manière critique, mais surtout de manière juridique. A qui devront s’adresser les institutions patrimoniales pour avoir l’accord juridique et une potentielle aide (morale ou financière) dans la restauration d’un film ? Pour le savoir, elles devront étudier les registres de droits d’auteur, dont les critères varient en fonction de l’époque de la première sortie en salle et du pays dont est originaire le film. En France par exemple, les droits d’auteurs d’une œuvre cinématographique sont soumis à la propriété intellectuelle et on remarque que le réalisateur est loin d’être l’auteur unique d’un film :

« Ont la qualité d'auteur d'une œuvre audiovisuelle la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette œuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire, coauteurs d'une œuvre audiovisuelle réalisée en collaboration :

1° L'auteur du scénario ;

2° L'auteur de l'adaptation ;

3° L'auteur du texte parlé ;

4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'œuvre ;

5° Le réalisateur.

Lorsque l'œuvre audiovisuelle est tirée d'une œuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'œuvre originaire sont assimilés aux auteurs de l'œuvre nouvelle [[24]](#footnote-24). »

De pays en pays, la législation varie et par exemple dans certains pays Européen tels de l’Allemagne, seul le directeur de la photographie est désigné comme auteur de ses images. Aux Etats-Unis, suite au modèle des Studios, ce sont les sociétés de productions qui sont considérées comme auteur de leurs films[[25]](#footnote-25). Ainsi, entre auteurs réels et auteurs juridiques, les institutions se retrouvent parfois bien désemparées face à ce problème. Elles devront demander une aide juridique au détenteur des droits, mais potentiellement une aide morale et technique à un auteur secondaire juridiquement, mais principal réellement. Il ne peut donc y avoir, comme nous venons de le voir, de réponse établie et universelle à la question de l’auteur. Néanmoins, dans ce cadre d’une restauration, un travail de recherche sera effectué afin de définir l’origine de l’œuvre et les intentions de l’auteur lors de l’acte de création. Cette recherche historique et juridiction, effectuée au cas par cas permettra au restaurateur de se rapprocher de la version originale de l’œuvre.

Le second critère à prendre en compte et très certainement celui qui compte le plus pour le restaurateur, est le critère historique. Au-delà de la simple notion d’auteur, dont nous n’avons pu que démontrer la complexité, la question historique permettra une meilleure approche, plus précise de cette version originale. Nous avons déjà mis en lumière l’éventualité de l’existence de multiples versions, le but ici sera de définir, comme vous devez vous en douter, la version première : la version originale. Le critère historique ne désigne pas seulement « version de l’époque », mais la définition va bien au-delà de cela car elle souligne l’importance d’un paramètre purement spécifique au cinéma : la projection.

« Paolo Cherchi Usai donne dans un de ses articles la description de l’original « idéal », celui qui d’un point de vue théorique a été le modèle premier d’une œuvre cinématographique. Il s’agit de la copie d’exploitation et notamment de la première copie tirée à partir du négatif original […], telle qu’elle a été vue lors de sa première projection. Considérée comme la copie « complète », possédant théoriquement toutes les qualités esthétiques, techniques et narratives d’origine, elle devient alors la copie de référence pour la restauration[[26]](#footnote-26). »

Ici, la version visée, telle qu’idéalement vue par Paolo Cherchi Usai, sera donc plus spécifiquement la première projection, soit la version que les premiers spectateurs ont pu découvrir en salle lors du premier jour d’exploitation dans le pays originaire du film. Mêlé à ce critère historique, on retrouvera donc nécessairement un critère géographique, car par définition, la version originale est celle encrée dans son pays d’origine. En effet, comme nous allons le voir avec plus de précision par la suite, dans une partie consacrée aux multiples versions[[27]](#footnote-27), les versions d’exploitation à l’étranger peuvent varier de la version originale, celle du pays d’origine. Il sera ainsi primordial de viser une de ces versions. Pour des questions d’éthique, sauf manque de matériel filmique, il sera rare de voir un restaurateur viser la version d’exploitation première de son pays d’origine si celui-ci est différent du pays dont est originaire le film.

Enfin, le dernier critère à prendre en compte, et pas des moindres, est la copie sur laquelle le restaurateur va travailler : le négatif original. Mais alors qu’est-ce que les restaurateurs qualifient comme négatif original ? Quel est-il ? En existe-t-il un ? Ces questions sont bien complexes lorsque l’on sait que la version originale du film est elle-même difficilement déterminable car un film est bien souvent composé de différentes versions et de séquences tournées qui n’ont jamais étaient utilisées. Évidemment, dans une perspective de reconstitution de la version originale, le restaurateur ne va pas utiliser de séquence n’aillant jamais fait partie de l’œuvre originale, mais reconstruire la version qu’il a défini comme étant originale. Mais, afin d’éclaircir le sujet, rappelons brièvement que dans sa genèse, un film est composé de plusieurs éléments, soit plusieurs générations, ayant permis d’arriver à la version finale du film projetée en salle. Tout d’abord, lorsqu’elle enregistre les images, la caméra impressionne le négatif caméra, l’élément de première génération. Ce premier élément permettra de tirer un positif intermédiaire, élément de deuxième génération dont le but est de ne plus manipuler le négatif. A partir du positif intermédiaire, un ou plusieurs internégatifs sont tirés. Cet élément de troisième génération permettra pour finir, de tirer des copies positives. Alors, de manière générale, l’élément qui sera qualifié de négatif original par les institutions patrimoniales sera le négatif prémonté et teinté, appelé « copie de travail », ayant servi à éditer la copie d’exploitation et reflétant par conséquent parfaitement la version originale du film, défini comme nous l’avons vu comme la version telle que diffusée en salle lors de la première projection publique. Cette copie de travail, élément primordial du film, n’est pas le premier élément prémonté du film car il s’agit en effet d’une copie conforme au positif de travail. Effectivement, avant de travailler le montage sur une copie négative, par facilité, celui-ci s’effectue sur une copie positive, dont les prises de vues paraissant les meilleures lors du tournage ont été sélectionné en amont dans un but économique. Marie Frappat explique ce processus en prenant pour point de départ cet élément, la copie de travail positive :

C’est sur lui que s’effectue le montage qui consiste à mettre bout à bout puis à affiner les transitions entre les plans, et c’est dans un deuxième temps que l’on revient au négatif original pour procéder à sa conformation, c’est-à-dire en réaliser le montage conformément à la copie de travail positive. […] Une fois le négatif conformé, on peut en tirer des copies. Ces copies positives sont des copies d’exploitation, c’est-à-dire qu’elles sont destinées à être projetées dans les salles de cinéma auprès du public[[28]](#footnote-28). »

Par conséquent, étant donné que la copie désignée comme originale par la définition de Paolo Cherchi Usai est la copie d’exploitation, ici, cette copie de travail sera celle sur laquelle les institutions devront s’appuyer. En effet, étant le reflet parfait de la copie d’exploitation, ce sera cette copie qui sera désignée comme négatif original par la profession.

L’œuvre telle que l’auteur l’a conçue n’est pas le seul critère important ici, les restaurateurs seront attachés à la question historique qui entoure le film. On pourra finalement définir la version originale comme étant l’œuvre première et par conséquent, l’œuvre d’un auteur défini juridiquement en tant que tel et telle que diffusée pour la première fois lors d’une projection publique dans le pays dont le film est originaire, suivant la copie de travail négative dont elle est originaire. La version que les restaurateurs cherchent donc à obtenir est définitivement celle qui est ancrée dans une mémoire collective.

## Définition de la version originale en pratique : un parcours rempli d’obstacles

Malheureusement, la définition de la version originale établie précédemment est une définition théorique valable pour toutes les œuvres cinématographiques, qui en pratique sera difficile à mettre en œuvre au cas par cas, car chaque film est un cas unique en ce qui concerne la création et le parcours d’exploitation. De ce fait, de nombreux obstacles encombreront la route des restaurateurs et viendront lui rendre parfois la tâche difficile. Nous l’avons vu, le terme de « version originale », suggère sans conteste l’existence potentielle de multiples versions d’une même œuvre et c’est bien cette existence de plusieurs versions d’un même film qui viendra compliquer le ressort à une version précise, l’originale. Loïc Arteaga dans sa thèse, en s’appuyant sur l’exemple des films muets, très largement valables également pour les films sonores, explicite en détail quelques raisons pour lesquelles un film peut avoir connu différentes versions :

« - Tout d’abord, à l’occasion de leur sortie nationale, suite à l’avis de la commission de censure ou sous l’impulsion de l’exploitant ; ce qui est particulièrement le cas pour les films américains du fait de leur exploitation fragmentée et en plusieurs temps et dans les différents États.

* Par la suite, au moment de leur distribution à l’étranger où le film subissait souvent des remontages allant d’infimes modifications à la transformation significative en version courte plus ou moins fidèle à celle d’origine […].
* Enfin, à l’occasion de leur ressortie où il était courant de transformer l’œuvre pour la rendre conforme aux goûts de l’époque par le biais d’un montage plus resserré, des modifications d’intertitres, voire la censure de certains passages devenus désuets en cas d’évolution des mœurs ou, au contraire, délicats en cas de durcissement des lois […][[29]](#footnote-29). »

Finalement, la définition théorique de la version originale d’une œuvre n’est pas si facile à mettre en pratique face à ces paramètres. Nous allons voir avec plus de précisions dans cette présente partie, les exemples que Loïc Arteaga vient d’expliciter, soit les différentes problématiques de la censure ou de la mutilation dues à l’exploitant, de la version multiple pour l’exploitation à l’étranger et les mutilations commerciales lors d’une ressortie. Egalement, nous pouvons ajouter au propos de Loïc Arteaga un dernier paramètre, celui de la modification de l’œuvre par son auteur après sa première sortie.

Le film est ainsi pluriel comme nous pouvons le comprendre et le travail du restaurateur va se corser, car un même film est composé de différentes versions. Le restaurateur, devra choisir une posture qui lui permettra de définir la version qui lui semble être celle originale, car souvent il sera difficile d’affirmer que telle version est celle d’origine.

### La mutilation de l’œuvre : l’œuvre produit de vente et de censure locale

Dans son histoire, le cinéma n’a longtemps pas été considéré comme un art, mais plutôt comme un objet de commerce. Ainsi, à l’époque des débuts, les exploitants, forains ou propriétaires de salles procédaient souvent à des modifications des films qu’ils projetaient afin de correspondre aux attentes de leur public.

« Ces atteintes à l’intégrité des œuvres ne datent pas de l’époque du parlant. Dès les débuts du cinéma les films étaient considérés, non pas comme des produits finis, à préserver et à diffuser tels quels, mais comme des produits transformables à leur guise par les exploitants et soumis à la censure. Les cas de films projetés dans des versions différentes d’une salle à une autre ou d’un village à un autre à cause des censures locales, notamment, sont innombrables. Rien d’étonnant à cela dans une industrie qui ne considère pas le film comme une œuvre à part entière, mais comme l’objet d’un “*business pure and simple*”, selon les termes d’un arrêt de la Cour suprême américaine datant de 1915[[30]](#footnote-30). »

Comme l’a expliqué Marie Frappat ici, cette procédure était courante. Les exploitants effectuaient des suppressions de plans, suppressions d’intertitres, etc. Ces multiples mutilations, résultant à des copies rarement retrouvées au complet, avaient deux origines : soit les exploitants suivaient les directives de la censure locale, ce qui était légitime, mais portait préjudice au film ; soit ils exerçaient une sorte de censure personnelle, principalement à des fins commerciales. Finalement, quelle que soit la raison de ces modifications apportées à la nature même de l’œuvre, ils exerçaient sans scrupule leur droit de modification du film qui n’était légalement qu’un objet de commerce qui devait attirer le plus de public éventuel.

Mais aussi, les mutilations avaient un rôle autre que celui de la censure locale ou commerciale. Effectivement, bon nombre de films étaient intégrés dans une projection en double programme. Dans sa thèse, Marie Frappat cite Lotte Eisner[[31]](#footnote-31) qui s’exprime par ces mots : « Il faut se résigner : la plupart des films muets ne nous sont parvenus que sous forme de copies incomplètes, amputées par les soins de quelque distributeur ou propriétaire de cinéma, avide de double programme. Chose plus curieuse : il arrive que l’ordre du montage soit altéré[[32]](#footnote-32) ». Cette programmation, double, qui devait rester d’une longueur modérée, donnait lieu à des coupes nécessaires des films qu’il incluait. Les exploitants coupaient sans remords des bouts de films, des séquences qui leur semblaient superflues pour la compréhension du film ou problématique afin de faire une programmation plus longue et d’attirer toujours plus de public. Là encore en des fins commerciales, le résultat reste inchangé : des films projetés incomplets et souvent différents d’une salle à une autre. Mais également, comme l’évoque Lotte Eisner, une chose plus curieuse et que là, le montage original n’est pas toujours respecté et soit modifié sans raison apparente. Nous ne trouvons aujourd’hui aucune explication valable à ces remontages, sinon le besoin de quelques exploitants d’exprimer leur créativité ou encore de se reconvertir en monteur. Les exploitants s’amusaient donc à modifier les œuvres comme bon leur semblait, sans respect pour l’œuvre originale et dans un objectif purement commercial.

Quelle que soit la raison des coupes et remontages, le résultat reste toujours le même : des films mutilés, différents d’un cinéma à un autre. Il est aujourd’hui difficile, ou pour ainsi dire quasiment impossible, de trouver un film de l’époque du muet dans sa version complète et originale, car comme Lotte Eisner le dit, peu sont ceux qui ont été trouvés intacts. Ces mutilations compliqueront le travail du restaurateur, car, pour reconstituer un film dans sa version originale il lui faudra plusieurs copies amputées et en faire un patchwork.

### La mutilation de l’œuvre : impact de la censure nationale

Le cas de la censure nationale, ou plus précisément des censures nationales se rapproche de celui précédemment évoqué par les actes de mutilations inférés à l’œuvre, mais possède un but significativement différent. En effet, la censure nationale, quoique de provenance multiple, car elle peut être à l’origine d’instances gouvernementales, visuelles (on y trouve par exemple le CNC pour la France), du corps religieux ou des distributeurs, a pour but de taire des opinions politiques et esthétiques en réprimandant certains films jugés potentiellement polémiques. Elle vise à l’interdiction des représentations contraires à ses jugements. Sont ainsi principalement visés, les films polémiques ayant un discours politique contestataire ou antipolitique, et les films possédant des séquences pouvant heurter la sensibilité du spectateur, notamment des scènes sexuelles ou de violence, voire où des jurons sont prononcés[[33]](#footnote-33).

Le pouvoir de la commission de censure est double, elle peut procéder soit à l’interdiction totale de sortie du film en salle, soit, lorsque seules quelques séquences sont problématiques, elle contraint le producteur à la suppression de ces dernières. C’est particulièrement cette deuxième alternative qui nous intéresse ici car la première ne pose pas de problème quant à l’intégrité de l’œuvre. Mais attention, contrairement à ce qui est communément admis, la commission de censure ne procède pas elle-même à une découpe du film. En effet, après l’examen du film, cette-dernière conseille au producteur de supprimer les séquences « problématiques » sous peine d’interdiction du film, le producteur doit alors réfléchir aux séquences qu’il doit supprimer et procéder lui-même à cette censure. Par cette manœuvre, la commission n’est pas responsable des séquences supprimées et par conséquent, ne peut donc être accusée de mutilation de l’œuvre censurée. Seule l’Eglise catholique supprimait elle-même ce qu’elle jugeait inopportun, procédant donc ouvertement à une mutilation du film.

Néanmoins, la censure ne s’applique pas de la même manière suivant les pays et c’est ce qui fera toute la complexité dans la recherche du restaurateur. De manière générale, on se retrouve face à ce type de censure : la version originale sera exploitée dans son pays d’origine, mais à l’étranger, le film sera tronqué suite à un avis de censure. L’inverse, plus rare, est également possible, là, si une forte censure est effectuée dans le pays d’origine, la version sera tronquée, mais cela n’empêchera pas à la version originale d’être exploitée telle quelle dans d’autres pays dans lesquels la censure est plus souple. Cette problématique de censure indépendamment appliquée en fonction du pays d’exploitation, complique la tâche des institutions qui devront alors se poser la question de la version qu’ils vont restaurer : celle de l’auteur, celle du pays d’origine ou celle du pays où l’institution est installée. Evidemment, cette question dépendra aussi grandement de la matière film dont elles disposeront pour restaurer, moins elles en auront, plus le choix se dirigera vers la version la plus courte.

Aujourd’hui, bien que la censure ait fait de nombreux dégâts sur les films en procédant à de nombreuses mutilations, elle a laissé des traces dans l’histoire du film. En effet, la commission de censure transmettait au producteur à l’issu de l’autorisation de diffusion du film, un dossier de censure qui indiquait les différentes modifications dont le film a fait l’objet. S’il est retrouvé, ce dossier témoignant des modifications est un allié du restaurateur qui s’y réfèrera afin de retrouver la logique de la version originale de l’œuvre.

### Les versions multiples pour l’exploitation à l’étranger

Egalement, outre des questions de censures, une autre problématique relative à la version de l’œuvre viendra compliquer le travail du restaurateur, celle de la multiplicité des versions et des négatifs originaux. En effet, il fut un temps où pour une même œuvre cinématographique, quasiment chaque pays d’exploitation possédait sa propre version de celle-ci. Il s’agit ici de deux systèmes d’exploitation précis et distincts l’un de l’autre, apparut dans le but de régler des problématiques spécifiques, dont le premier a été créé à l’époque du muet et le second au tout début de l’époque du parlant.

#### Le tournage d’un film à plusieurs caméras pour l’exportation

Le premier système, apparut à l’époque du muet, concerne une certaine catégorie de film destiné à l’exploitation. Ici, l’œuvre sera tournée avec plusieurs caméras dans le but d’en exploiter plusieurs versions, chacune d’entre elles destinée à une exportation. Attention, il ne faudra pas confondre cette pratique avec celle des films qui sont volontairement tournés avec plusieurs caméras afin de varier les points de vue et rendre ainsi le film plus dynamique. Cette technique, spécifique à une certaine époque du muet, aboutira à l’existence plusieurs négatifs, dont chacun d’eux correspondra à une certaine version.

Mais alors, dans quel but ce système a-t-il été créé ? Comme nous le savons, le film est pluriel dès sa génèse car il est le résultat d’une série de générations de pellicule ayant eu lieu par le tirage initial du négatif caméra, pour aboutir au positif d’exploitation qui sera tiré en autant de copies que nécessaire. Un problème de taille s’est manifesté lors de cette dernière manipulation. En effet, ces tirages successifs, aboutissent à une perte de qualité flagrante à mesure qu’une nouvelle copie est tirée. La seule solution pour retirer une copie positive d’une qualité suffisante et de retirer un positif intermédiaire à partir du négatif, élément le plus précieux du film, qui lui aussi, au cours des multiples tirages, se dégrade à grande vitesse. Ainsi, pour ne pas détériorer le négatif en tirant d’autres copies intermédiaires, à partir des années vingt, les productions ont pris l’initiative de tourner le film simultanément avec plusieurs caméras, permettant donc de posséder plusieurs négatifs d’un même film. Cette technique soulage par conséquent ces problèmes de tirages successifs, dont il est encore plus question lorsque le film est destiné également à des exploitations à l’étranger. Comme l’explique ici Iris Deniosou, « À l’époque du cinéma muet, il était commun de tourner sur deux ou plusieurs négatifs, un pour le marché intérieur et un ou plusieurs pour les ventes à l’étranger […]. Ces négatifs provenaient soit de caméras différentes soit de prises de vues différentes[[34]](#footnote-34) ». Ainsi, il était courant que le film soit tourné en plusieurs versions par la production. De manière générale la première caméra, celle placée à la meilleure place, constituait le négatif original destiné au pays d’origine, la ou les autres caméras placées à côté de la première ou à d’autres points de vue, constituaient les autres versions de négatifs destinées l’exploitation à l’étranger.

#### La « multi-version », un même film tourné en plusieurs langues

La deuxième pratique concerne une certaine catégorie de films, dont le cas est particulier au début du parlant. Ces films destinés à une exportation vers les pays étrangers, seront tournés en différentes versions, chacune correspondant à une langue différente. Mais alors, on pourrait se demander pourquoi ce procédé apparaît-il à l’origine ? Martin Barnier, dans son article sur le sujet, intitulé « Versions multiples et langues en Europe », répond à cette question de cette manière :

« Ce procédé apparaît parce que le muet s’arrête et qu’il n’est plus aussi facile d’exporter les films. C’est d’abord une nécessité linguistique. Les langues variées sur le continent européen incitent à utiliser des troupes d’acteurs de chaque pays. Les trois plus grands pays producteurs européens tournent la première version multiple […]. Puis, comme les premiers films hollywoodiens « 100 % parlant anglais » sont rejetés violemment dans les pays non-anglophones, des acteurs de toute l’Europe sont conviés dans les studios de Hollywood, et par la Paramount installée à Paris[[35]](#footnote-35). »

Il s’agissait donc à l’origine, d’une question de barrière linguistique bloquant toute exploitation dans les pays étrangers à la langue originale du film. Ne pouvant plus exploiter les films à l’étranger, trouver une solution devient une nécessité, et c’est face à cette problématique que les techniques des années 1930 ne pouvaient pas résoudre, que cette solution des versions multiples est née. En effet, au début du parlant la technique du doublage n’existant pas, il fallait donc trouver un stratagème afin de remédier à ce problème linguistique.

Tout d’abord, pour contrer ce problème linguistique, les Versions Originales sous-titrées ont rapidement fait leur apparition dès 1929. Mais, en Europe, le public habitué aux cartons, rejetait vivement ces versions et on se retrouve face à la difficulté de diffusion de films dans une langue étrangère menant à la chute des exportations de films Hollywoodiens dans toute l’Europe. Ces réactions vives peuvent principalement s’expliquer par le rapport idéologique et politique de chaque pays Européen à leur langue. Par exemple en France, « les intellectuels ont peur d’une perte de l’influence culturelle du français. Mais, le plus souvent, il s’agit surtout de l’effroi face à un langage qu’on ne comprend pas. Les publics français qui fréquentent les salles des années 1929-1932 ne parlent pas l’anglais[[36]](#footnote-36) ».

La technique de la Version Originale sous-titrée ne fonctionnant pas sur le public, les productions se sont orientées vers une autre solution, celle de la version multiple. Ainsi, il était courant que le film soit tourné en plusieurs versions par la production, en au minimum deux versions différentes, afin de pouvoir exporter le film vers l’étranger. La première version était destinée au pays d’origine, puis le film était tourné à nouveau dans le nombre de versions étrangères nécessaires. De manière générale, les « multi-version » incluaient le même réalisateur, ou souvent une collaboration entre le réalisateur de la version originale et un nouveau réalisateur originaire du pays exportateur, les mêmes décors, costumes et accessoires, et la même histoire suivant les scripts traduits. Le seul changement significatif, hors-mis la langue, se situait finalement sur les acteurs. En effets, les nouvelles versions étaient ordinairement tournées avec d’autres acteurs que les acteurs originaux. Les comédiens originaires du pays d’exportation rejouaient donc les scènes du film afin d’enregistrer leur performance dans leur langue. Il arrivait parfois, plus rarement, que les acteurs originaux du film tournent à nouveau leurs scènes dans une autre langue, mais il fallait ici faire attention à l’accent que pouvait avoir les acteurs afin de ne pas perturber le spectateur.

Mais contrairement à ce que l’on pourrait penser, bien qu’une majorité de films concernés par la multi-version soient des films américains adaptés dans de multiples langues Européennes[[37]](#footnote-37), de nombreux films Français et Européens furent également tournés en multiples versions. On pourra citer notamment pour exemple le classique *Marius*, dont le scénario fut adapté par Marcel Pagnol d’après sa pièce de théâtre éponyme, puis réalisé en trois versions sous la supervision de l’écrivain. Ces versions furent toutes trois tournées aux studios Paramount de Joinville-Saint-Maurice-Réservoir, spécialisés dans la multi-version. La première fut la version française réalisée en 1931 par Alexander Korda et ayant pour acteurs principaux tous les comédiens de la pièce d’origine (Raimu, Pierre Fresnay ou encore Orane Demazis). Le scénario fut ensuite adapté en une version suédoise nommée *Längtan till havet*, réalisée par John W. Brunius et Alexander Korda en 1931. Une dernière version verra le jour en allemand, là encore réalisée par Alexader Korda, sous le nom *Zum goldenen Anker* et sortie en 1932.

Même après la création du doublage, cette technique a persisté plusieurs années. En effet, comme l’explique Martin Barnier, « même quand la technique du doublage progresse (à partir de 1933) les versions multiples européennes continuent. Ce phénomène, créé par nécessité linguistique, devient un argument économique […] pour vendre un même film sous deux ou trois versions différentes. Nous avons retrouvé des multiversions jusqu’à la fin des années 1960[[38]](#footnote-38) ».

Aujourd’hui, ces versions multiples d’un même film viendront obscurcir les perspectives sur le travail de restauration. En effet, cette problématique complexifie le choix d’œuvre à restaurer car l’institution devra choisir entre la version originale et l’œuvre nouvelle. Cette question, concernera principalement les institutions installées dans un pays importateur d’une version nouvelle du film, ayant connu originairement une version tournée en un point de vue différent que celui de la version originale ou en une langue autre que la langue originelle. Ces dernières devront se demander si elles privilégieront la version originale de l’œuvre ou la version inscrite dans la mémoire collective de leur pays.

### La ressortie d’un film

« C’est une question récurrente dans l’histoire de la diffusion et la projection des films anciens que celle de la confrontation entre des spectateurs modernes, qui se situent dans un contexte éloigné, dans le temps, mais aussi dans la technique et dans les habitudes spectatorielles, des films qu’ils voient. Comment instaurer un lien entre un public forcément actuel et renouvelé et des films qui, eux, sont d’une autre époque ? Faut-il les adapter aux prétendues attentes de ce nouveau public et à son “confort”, faut-il les actualiser et les conformer aux techniques modernes ? Ou bien faut-il au contraire respecter l’œuvre originelle jusque dans son contexte de diffusion et ses techniques d’origine, alors que ceux-ci sont *a priori* non reproductibles puisque l’époque a changé[[39]](#footnote-39) ? »

Ce paragraphe tiré de la thèse de Marie Frappat, résume bien la pensée dont il va être question ici. Ce dilemme est à l’œuvre à chaque instant où il est question de la ressortie d’un film ancien, que ce soit en salle ou bien sur support vidéo (Cassette vidéo, DVD, Blu-Ray ou VàD). Bien entendu, la projection d’un film telle qu’à l’époque de sa sortie est remise en cause car il serait aujourd’hui quasiment impossible de le diffuser dans de telles conditions, tant celles-ci impliquent un nombre important de paramètres outre une projection sur projecteur d’origine. Par conséquent, nous ne parlerons pas de ce sujet, pourtant important en tout ce qu’implique le mot « original », mais dont nous savons qu’aujourd’hui il serait impossible à atteindre. Nous nous pencherons plutôt sur la matière film, dont le dilemme est palpable tant celle-ci est modelable et dont l’originalité est mise en danger. Ici la grande question est finalement : faut-il se conformer aux goûts du nouveau public, dont les habitudes et les mœurs ont changé depuis l’époque à laquelle était originellement sorti le film et actualiser le film, ou bien respecter l’œuvre originale et simplement ressortir le film sur un support plus moderne ? Cette question d’actualisation est légitime face à toutes les mutations qui ont eu lieu depuis, mais touche directement l’œuvre originale, objet sacré, auquel en vertu de l’éthique, il ne faudrait pas toucher.

L’actualisation est un sujet pourtant récurrent dans l’histoire du cinéma, et cela dès l’apparition du sonore à l’aube des années 1930. Cette nouvelle pratique, courante à l’époque, a pour principe la sonorisation des films muets anciens, soit les films sortis à l’époque du muet ayant été « conçus pour être muets […] et qui, bien longtemps après leur fabrication, sont sonorisés pour être de nouveau exploités en salles et rencontrer un nouveau public[[40]](#footnote-40) ». Cette adaptation, on le comprend bien, a un but commercial. En effet, ressortir un film quelques années plus tard, de plus cette fois-ci sonore, est une chose incroyable pour le public qui va se déplacer en masse vers les salles et permettre aux distributeurs d’engranger de l’argent. Mais comme nous le savons, les films muets n’ont jamais été complètement muets car un orchestre accompagnait la projection et une partition de la longueur du métrage était donc créée pour chaque film. Le problème ici, est que lors de ces ressortie, la partition d’origine n’était pas toujours respectée, une musique nouvelle était spécialement créée pour l’occasion. Ce changement de partition peut avoir eu lieu suite à une mésentente entre le distributeur et le compositeur (comme cela a été le cas pour *Cabiria*, film de 1914, sonorisé en 1931[[41]](#footnote-41)) ou bien être volontaire.

Néanmoins, en plus de modifier la nature originale de l’œuvre, il arrive que ces actualisations aient un effet bien plus grave : la mutilation. Cela a été notamment le cas de *Napoléon[[42]](#footnote-42)* d’Abel Gance (1927), que ce dernier a voulu lui-même remettre au goût du jour en le sonorisant en 1934. Il a agi directement sur les négatifs originels, ce qui aura des conséquences dramatiques. Mais alors comment a-t-il pu autant mutiler son œuvre ? Comme la différence entre la taille d’une bobine muette et sonore est sensiblement différente, « la bande-son est venue empiéter sur l’image muette, la rognant en partie. Par ailleurs, entre-temps, la cadence adoptée pour les films sonores a été standardisée à 24 images par seconde. Or, celle adoptée à l’époque du muet était bien moins élevée […] Il en est résulté un effet d’accélération des séquences muettes à l’origine[[43]](#footnote-43) ». Cette nouvelle version, sortie sous le titre *Napoléon Bonaparte*, a conduit a eu de graves conséquences sur le film car les négatifs originels ont été définitivement perdus et cela par la faute de l’auteur lui-même.

Egalement, outre le système de sonorisation dont nous venons de faire l’état, certains films (en majorité des films muets) vont subir d’autres traitements lors de leur ressortie en salle, à la télévision ou sur support vidéo. On peut notamment citer la coupe d’intertitres paraissant superflus, la coupure de séquences ou scènes étant devenues désuètes ou politiquement incorrectes et risquant la censure, un remontage, le remontage de films à épisodes dans le but d’en faire un long métrage, etc. Mais, un dernier type d’actualisation existe également et concerne autant les films muets, que les films sonores ou parlants. Ce dernier concerne la couleur. Qui n’a jamais rêvé de voir certains films fabuleux, originairement en noir et blanc, transpercer l’écran par des couleurs éclatantes de réalisme et fantaisie ? Par les procédés de colorisations, c’est devenu possible, et cela très tôt dans l’histoire. On se souvient de films tels que *Danse serpentine[[44]](#footnote-44)* (dans lequel la robe de la danseuse changeait de couleur au fur et à mesure de ses mouvements) ou encore *Cyrano de Bergerac[[45]](#footnote-45)* (qui fut le premier film entièrement colorisé), qui ont été colorisés à l’époque de leur sortie sur les écrans. Mais, plusieurs années après leur sortie, de nombreux films en noir et blanc ont également été colorisés. La colorisation des longs métrages de fictions commence vers l’aube des années 1980, mais la première redistribution d’un film noir et blanc colorisé n’eut lieu qu’en 1985 pour *Topper*[[46]](#footnote-46), un film de 1937. Tout l’audiovisuel en noir et blanc connait de telles manipulations : du court au long métrage, de la fiction au documentaire, en passant par les séries télévisées ou les dessins animés, tout l’audiovisuel est touché[[47]](#footnote-47). Ces colorisations ont suscité de nombreuses réactions de la part du public et de la profession, partagées entre certains qui apprécient le projet et d’autres qui trouvent que ce cela dénature l’œuvre.

Face à toutes ces modifications, qui peuvent parfois être évidentes comme cela est le cas pour une sonorisation par exemple, mais moins pour une colorisation (car le contre-exemple de *Cyrano de Bergerac* déjà cité démontre bien des techniques avancées des années 1920), le restaurateur devra faire de longues recherches avant de commencer à restaurer une œuvre. Ici, il devra rarement se positionner sur une version, la version originale prévalent sur toute nouvelle version sortie par la suite dans un but généralement commercial.

### Modification de l’œuvre par son auteur

Enfin, un dernier problème vient rendre difficile le travail du restaurateur, il s’agit de celle des différentes versions d’une œuvre suite à la modification de l’œuvre originale (ou celles qui ont suivi) par son auteur. Ici, le terme d’auteur sera pris au sens large et désignera autant le réalisateur que le producteur d’un film. Attention, pour qu’il y ait modification de l’œuvre originale, il faut qu’il y ait eu une première diffusion publique en salle de cette dernière, cet élément marquant la naissance de cette première version. Car en effet, comme l’explique Iris Deniosou dans sa thèse, l’auteur peut modifier son œuvre à sa guise, et cela même après la première diffusion de cette dernière :

« L’auteur peut décider d’effectuer des changements sur son film après sa première diffusion et ceci à plusieurs reprises. C’est le même cas pour le producteur. Une version postérieure peut avoir marqué à sa façon le public d’une certaine époque et ainsi l’histoire du film et du cinéma. Toutes ces versions peuvent légitimement être considérées comme originales car historiques et engager une restauration[[48]](#footnote-48). »

Comme le confirme Iris Deniosou, l’auteur, peut choisir de modifier la version originale de son œuvre comme bon lui semble et autant de fois lorsque cela lui parait nécessaire. On peut principalement observer ce phénomène dans trois cas de figures. Le premier donnera lui à une version modifiée suite à l’insatisfaction du public lors de la première projection (qu’il s’agisse d’une projection test, avant-première ou sortie nationale) amenant l’auteur à modifier l’œuvre. Les scènes qui déplaisaient, le montage et les points faibles du film seront repensés en conséquence afin de correspondre aux attentes du public et d’engranger le plus d’entrées possible. Le second cas de figure donnera naissance à deux versions d’un même film qui coexisteront mais dont seulement l’une d’entre elle, la version officielle sortie par le producteur sera considérée comme la version originale. Cette nouvelle version, nommée *director’s cut[[49]](#footnote-49)* fera généralement suite à un conflit entre le réalisateur et le producteur, mais pourra également sortir d’un commun accord entre les deux auteurs. Enfin, l’auteur pourra également choisir de modifier son œuvre des années après la sortie de cette dernière pour quelconque raison, telle que par exemple un œil ayant changé sur ce dernier le rendant mécontent de son œuvre. Le film *Paris qui dort[[50]](#footnote-50)* est une formidable illustration de ce dernier cas de figure. Celui-ci fut expliqué par Marie Frappat dans sa thèse, dont voici l’extrait :

« En 1971, c’est au tour de *Paris qui dort* d’être revu et corrigé. Ce film, tourné à l’été 1923 et distribué seulement en 1925, est le premier film de René Clair. Presque cinquante ans plus tard, quand il le revoit, il considère qu’une bonne partie de ses éléments sont des erreurs de jeunesse. Il en coupe alors environ six cents mètres, retravaille la continuité du récit, élimine les faux raccords, resserre le rythme, mais fait disparaître ce qui, selon Lenny Borger, en fait le charme, c’est-à-dire cette « atmosphère de flânerie estivale ». L’image est mutilée pour ajouter la bande sonore – une partition au piano de Jean Wiener – et la cadence de projection n’est pas respectée. Pendant plusieurs dizaines d’années, cette version remplace la version originale[[51]](#footnote-51) ».

René Clair a donc modifié grandement la version originale de *Paris qui dort*, en changeant à foison le film, près de cinquante ans après sa sortie. En est ressortie une œuvre nouvelle, portant néanmoins toujours le nom l’œuvre originale, l’ayant finalement remplacé en en faisant oublier l’existence.

Quelle que soit la raison, la démarche initiale dans la création d’une nouvelle version, en modifiant son œuvre, l’auteur n’aura pas seulement créé une nouvelle version de l’œuvre, mais une œuvre nouvelle s’inspirant de la version originale. Même si les différences entre les œuvres peuvent parfois être minimes et insignifiantes, ces versions seront dans tous les cas des entités indépendantes, dont l’une d’entre elles a le dessus sur l’autre en termes de diffusion et d’impact dans la mémoire collective. Néanmoins, les deux versions, au moins, de l’œuvre sont inscrites dans une histoire et dans une volonté de l’auteur et ainsi toutes sont admissibles et restaurables. Ainsi, le restaurateur devra prendre parti afin de décider la version qu’il veut restaurer et devra définir s’il choisit de privilégier l’œuvre originale ou les autres versions qui lui sont associées par modification de la première par l’auteur. Comme l’explique Iris Deniosou, les deux solutions sont défendables et sont donc approuvables et légitimes compte tenu du contexte historique.

## Conclusion sur la version originale

Nous avons pu, dans ce présent chapitre, éclaircir le terme d’« original » et en observer tous les aspects dans une perspective de restauration. Nous avons pu comprendre la complexité quant à définir ce terme grâce à la partie décrivant la mise en application pratique de la définition théorique. La théorie, idéalise le projet qui parait être à portée de main, mais nous nous apercevons qu’en pratique, de nombreux paramètres entrant en compte, condamnent le restaurateur à exercer sa profession selon son bon sens et ses estimations quant aux applications éthiques de l’aspect théorique. En guise de conclusion de ce second chapitre nous pourrions citer un extrait de la thèse de Marie Frappat, dans lequel elle reprend les concepts de version originale :

« Plus généralement, le respect du film comme œuvre d’art voudrait que toute intervention sur lui tende à lui faire « retrouver sa forme d’origine ». Mais la définition de cette forme d’origine est questionnée. Première présentation au public ? Forme voulue par l’auteur ? Les films apparaissent désormais comme pluriels dès leur fabrication, et non pas simplement à l’occasion d’un conflit entre l’artiste et le commerce ou la censure. L’idée de l’“original” est donc battue en brèche. La définition de la restauration, qui voudrait pourtant s’écarter des tentatives de modernisation et d’actualisation et se donner pour mission de tendre le plus possible à faire retrouver au film son aspect d’origine, s’en trouve singulièrement compliquée. On se demande même parfois dans quelle mesure elle est possible[[52]](#footnote-52). »

Marie Frappat confirme ici la difficulté d’une restauration cinématographique face à la multiplicité d’une même œuvre. L’aspect multiple de l’œuvre dont l’origine est variée, comme nous avons pu le voir en seconde partie de ce chapitre, fait de la restauration un travail complexe et réflexif en matière d’éthique. Le travail du restaurateur sera grandement compliqué car rare sont les films n’ayant pour unique version, la version originale. Comme l’explique Marie Frappat, l’œuvre originale est une notion multiple dépendante de nombreux critères et il n’existera pas aux yeux des restaurateurs une version définie unanimement comme étant originale, mais bien plusieurs écoles de pensée. Ainsi, le restaurateur devra définir la version sur laquelle il souhaite travailler, dont le choix sera défini entre la version originale et une des versions secondaires qui sont elles aussi encrées dans la mémoire collective (d’un pays et d’une époque). Selon ses origines et de la mémoire collective de cette dernière, il devra définir quelle version est pour lui la version à restaurer, l’œuvre originale du pays de production ou la version d’importation de son pays (lorsque celle-ci a subi la censure, la multi-version, etc.) ou enfin la version modifiée par l’auteur. Ainsi, toutes ces versions peuvent être valables pour le restaurateur qui fera son choix principalement en fonction de l’école dans laquelle il s’inscrit. Nous nous apercevons que les avis entre restaurateurs divergent et, suivant la position de ce dernier, une restauration d’un même film ne sera pas effectuée suivant les mêmes critères. La version restaurée par un restaurateur ne sera pas la même que celle du même film par un autre restaurateur. Néanmoins, toute intervention sur une œuvre, sans justification, ne peux être bonne, il lui faudra prendre position sur la version qui lui semble éthiquement restaurable et longuement s’interroger sur chaque élément grâce à l’appui d’une documentation fournie.

Mais, lorsque qu’il aura réussi à définir la version sur laquelle il va travailler, d’autres problématiques, inscrites dans la pratique de la restauration, pourront intervenir. En effet, on pourra retrouver des problématiques dues à une perte ou manque de séquences du film et de documentation, ne permettant pas une restauration complètement aboutit de l’œuvre. Cette problématique matérielle influencera donc son choix, qui ne dépendra alors plus seulement de l’école à laquelle il appartient, mais bien des outils qu’il a à disposition. Il devra là s’arrêter sur un choix, qui sera soit de travailler sur une version tronquée ou alors sur une version hybride.

# Chapitre 3 : Limites et problèmes de la restauration en cinéma

Les règles éthiques en matière de restauration sont simples, les différentes opérations doivent en suivre six, qui sont valables quel que soit le domaine artistique visé, elles doivent être : compatibles, réversibles, stables, lisibles, documentés et réalisées avec le souci de l’intervention minimum. Qu’il s’agisse de peinture, de cinéma ou de sculpture, les principes éthiques sont les mêmes, seul le support change et influe sur la manière d’intervenir sur l’œuvre. Le cinéma, dont la particularité est d’être qualifié par des images réalisées à partir de la vie réelle et imprimées sur pellicule, voire désormais en un signal numérique, devra être restauré selon des techniques qui lui sont propres. Celles-ci, aussi avancées soient-elles, auront des limites et des défauts auxquels les restaurateurs devront faire attention et ceci notamment par le biais d’une documentation avancée. Dans ce troisième et dernier chapitre, nous allons nous pencher à présent à la mise en pratique de la restauration de l’œuvre originale et étudier les différentes limites et problématiques relatives aux travaux de restauration cinématographique.

## Prévention de l’interprétation en restauration cinématographique

Nous l’avons bien compris, le travail du restaurateur est de restaurer « l’œuvre originale ». Afin de parfaire à une œuvre la plus proche de cette dernière, il devra travailler de manière objective car, dans le présent domaine, éthique oblige, il n’y a pas de place à l’interprétation sauf dans une relation avec la subjectivité historique de l’œuvre. Pour comprendre son rapport à l’objectivité et à la subjectivité, nous pouvons nous appuyer sur un écrit de Giovanna Fossati qui explique :

« The restorers’ work is based on their knowledge of the historical context from which the work to be restored originates, of the technology used to produce it, as well as the knowledge of the work itself and of its maker(s). Based on this knowledge, the restorer will finally resort to an interpretation to restore the original look of the work. Since the final result of a restoration is partly based on an interpretation, the act of documenting every choice made along the way is an essential part of process. And it is also the only key to reversibility in film restoration practice[[53]](#footnote-53). »

Comme elle l’indique, le restaurateur doit se baser sur des faits historiques pour restaurer une œuvre, il ne devra pas spéculer sur la nature de l’œuvre. C’est pour cela que le travail de restauration est effectué par des restaurateurs ou historiens spécialistes de l’époque du film ou du réalisateur dont il est question. L’interprétation a une part essentielle lorsqu’elle est basée sur des connaissances et le restaurateur ne devra faire appel qu’à ses savoirs et à l’histoire du cinéma et de ses techniques pour mener à bien son travail. De son interprétation basée sur des faits et une documentation riche, couplée à des choix effectués pas à pas, en découlera une œuvre nouvelle, semblable à la version originale de l’œuvre qu’il restaure (ou une autre version de cette œuvre si ce n’est pas sur celle-ci qu’il a choisi de travailler). Il ne devra en aucun cas interpréter l’œuvre à sa manière au risque d’en faire un objet nouveau, nul de tout rapport avec cette version de l’œuvre.

L’interprétation peut amener à une détérioration profonde, volontaire ou inconsciente de l’œuvre. On peut définir cette action par une forme de vandalisme en col blanc qui se traduit par une modification du travail d’autrui, dans le non-respect de l’œuvre et de son auteur. Afin d’évincer toute interprétation du travail de restauration, les restaurateurs auront des outils à leurs dispositions leur donnant des indices, ou leur indiquant clairement la manière dont étaient certains éléments à l’origine.

### Le travail d’investigation et de documentation : l’importance des archives non-film dans la recherche de la logique de l’œuvre

Les premiers éléments sur lesquels les restaurateurs vont pouvoir s’appuyer outre leurs savoirs sont les archives non-film. Ces documents d’archives sont par définition des documents relatifs au cinéma, mais n’étant pas un élément filmique en lui-même. Autrement dit, il s’agit de tout élément n’étant pas une impression de film sur pellicule, toute génération confondue. Les archives non-film, sont vastes et regroupent tous types d’éléments afférés à des films et sont constituées de tous les appareils, objets et documents ayant servis à la production, réalisation, post-production, commercialisation et exploitation d’un film. Celles-ci, grâce au travail des archivistes à les identifier et les classer, sont à majorité ancrées dans l’histoire d’un film en particulier en attestant de ces cinq grandes étapes ou être un témoignage de l’histoire du cinéma. Par exemple des appareils relatifs à l’histoire du cinéma tels que des appareils ayant été utilisés sur des tournages (caméras, appareils de prises de son, etc.) et ayant permis la projection de films tels que les projecteurs sont présents dans ces archives. Les archives retraçant le parcours d’un film, prises dans un ensemble et non dans leur particularité participent à l’histoire du cinéma. En effet, s’ils sont pris dans leur entièreté, indépendamment de leur valeur d’identité à un film et confondus avec les autres documents du fonds non-film, ils renseignent également sur l’histoire du cinéma en donnant des informations sur les productions de leur époque.

Nous nous sommes attachés à introduire ci-dessous une liste non-exhaustive des documents très divers que nous pouvons retrouver dans un fonds d’archives non-film, que nous avons classé en suivant les grandes étapes de création d’un film pour plus de lisibilité. Dans le même temps, nous nous sommes penchés sur la relation du restaurateur avec l’archive en nous demandant dans quelle mesure tel document est important pour son travail et quels indices celui-ci lui donne-t-il sur le film qu’il restaure.

#### La production

Les documents en relation à la production sont à majorité des documents dactylographiés tels que le synopsis, les scénarii ou encore les repérages des tournages ; ou dessinés comme par exemple les story-boards et dessins de décorateurs. En ce qui concerne le synopsis et les scénarii, ceux-ci indiquent le fil conducteur du film et sont le reflet de la version originale et des versions antérieures, car ils ont connu eux-mêmes certainement de nombreuses corrections. Les différentes versions du scenario témoigneront de l’histoire du film, et tel un manuel d’instruction, le restaurateur devra se servir des scenarii et en suivre chaque étape pour remettre les séquences à leur place. Le story-board, donne des indications sur les échelles de plans et les transitions entre ceux-ci, la plastique et les potentiels effets spéciaux, il sera un élément essentiel pour retrouver l’esthétique du film. Enfin, les dessins de costume donneront des indications sur les couleurs des costumes portés par les personnages, ils seront un formidable allié lorsque le film est en noir et blanc et qu’on envisage une restauration en couleur, ou, lorsque que le film est originellement en couleur mais que celles-ci ont viré avec la dégradation de la pellicule.

#### La réalisation

Dans les archives non-film concernant cette étape, les institutions conserveront entre autres les photographies de plateau, les scripts, les décors et les costumes. Tous ces éléments donneront des indications sur le tournage. Pour commencer, les photographies de plateau indiqueront un nombre d’éléments importants tels que la présence de telle personne lors de telle scène ou encore les types de caméras et éclairages utilisés. Elles seront principalement un témoignage technique renseignant sur de nombreux éléments de la réalisation. Plus descriptifs que le scenario, le script mêle à la fois récit du film et techniques en découpant plan par plan le scénario et en indiquant toutes les informations techniques nécessaires au tournage (cadrage, mouvement de caméra et éclairage, acteurs présents sur le plateau et le costume qu’ils doivent porter, etc.). C’est un document riche qui informe sur nombres d’éléments que le scenario seul ne peut donner. Enfin, les décors et costumes renseigneront principalement sur la couleur de ces éléments.

#### La post-production

Les éléments de post-production renseigneront de l’après le tournage, dans la phase de montage et insertion des effets spéciaux. On y retrouvera le découpage décrivant les *rushes* ayant été sélectionnés lors du montage et renseignant sur le montage en lui-même (temps des plans et séquences, transitions entre les plans, etc.). Cet élément est important pour le remontage du film dans la phase de restauration, il permettra de retrouver la logique de l’œuvre. La liste des dialogues et des intertitres (lorsqu’il s’agit d’un film muet) et les documents renseignant sur les ajouts de couleurs (lorsqu’il s’agit d’un film colorisé) renseigneront sur les ajouts effectués en post-productions ayant permis de faire de l’œuvre originale ce qu’elle fut.

#### La commercialisation du film

La commercialisation est une notion plutôt récente qui concerne tout le matériel publicitaire utilisé dans la promotion du film. On peut y trouver par exemple dossiers et articles de presse, cartes postales ou les affiches préventives[[54]](#footnote-54), un concept relativement récent. Pour la restauration de films anciens, aucune affiche préventive ne sera découverte, néanmoins, les dossiers de presses renseigneront sur certains éléments du scénario permettant d’identifier la version originale. Quant aux cartes postales, elles seront un allié historique.

#### L’exploitation et la diffusion du film

Le dernier élément important dans la vie d’un film est l’exploitation, lieu de diffusion à un public, lieu de l’exposition de l’art aux yeux du monde. Lors de cette étape, comme il n’est pas question d’éléments filmiques, nous retrouverons les affiches d’exploitation, les articles de presse, les dossiers de censures, les partitions d’accompagnement concernant les films muets et les supports vidéo, qui étrangement sont classés par la profession dans le non-film. Les affiches renseigneront sur les acteurs, l’équipe technique du film et une certaine esthétique. Les articles de presse donneront leur impression sur le film et la réception qu’il a reçu. La censure laisse des traces non seulement sur les films, mais également dans les archives car tout est minutieusement rapporté par un dossier de censure qui permettra aux restaurateurs d’étudier les découpages et les modifications effectués sur la version originale. Enfin, les partitions musicales permettront de sonoriser le film sur le modèle de la projection de la version originale

Non inclus dans cette liste, mais tout aussi important dans le travail de recherche d’un restaurateur, on retrouve tous les documents personnels relatifs à un auteur, un acteur ou un membre de l’équipe technique. Par exemple les carnets, mémoires, notes et correspondances peuvent témoigner de nombreux éléments historiques afférés au film. Enfin, la recherche s’étendra si besoin « à tous les documents pouvant fournir des renseignements sur les procédés techniques employés dans le film : articles dans la presse professionnelle d’époque, ouvrages sur des techniques spécifiques ou sur l’histoire de la technologie cinématographique, brevets, manuels d’utilisation d’appareils […], etc.[[55]](#footnote-55) ».

Ces différents exemples de documents et éléments constituant un fonds non-film, nous ont éclairé sur les documents qui constituent ces fonds, soit ici tous les éléments recueillis en rapport à un film donné. Nous avons pu voir que ceux-ci sont à majorité des documents papiers, informant sur le processus de création et de production, et permettant donc d’identifier la génèse du film. La recherche s’étendra finalement à tous les éléments permettant de mieux appréhender le film, tant artistiquement, que techniquement et permettant au restaurateur d’être plus près du film et ainsi de la version originale et de s’éloigner le plus possible de tout regain de subjectivité.

Nous l’avons bien compris, lorsqu’elles concernent un film en particulier, les archives non-film permettent d’identifier et de retracer la pensée de l’auteur, le processus de création, l’intention de l’œuvre, etc. Mais, qu’apportent concrètement les archives non-film lors d’une restauration ? Lorsqu’ils sont mis en relation, étudiés, comparés et analysés, les documents présents dans ces archives donnent des indications sur les différentes versions de l’œuvre, les séquences qui peuvent manquer pour des causes multiples allant de la mauvaise conservation, en passant par la mutilation et la censure. Bien évidemment, ils ne permettent pas de reconstruire une séquence ou un plan manquant lorsque ce problème se présente, mais, permettent de retrouver la logique de l’œuvre en informant du contenu du contenu disparu. Deux solutions sont possibles lorsque cette perte se présente : la reconstruction des séquences et plans manquants à partir d’un élément filmique différent lorsque celui-ci est retrouvé sur une autre copie, ou le cas échéant, les séquences manquantes « seront comblés par des procédés de substitutions permettant d’expliciter ces lacunes narratives : création d’intertitres explicatifs résumant l’action manquante […] ; le tout parfois complété par l’intégration de photographie ou autre document visuel […] permettant une représentation illustrée de ces manques[[56]](#footnote-56) ». Dans le cas présent, les documents permettant aux laboratoires de retrouver la logique de l’œuvre sont principalement les scénarii, le story-board, le script, le découpage et la liste des intertitres, mais d’autres éléments peuvent surprendre par la richesse des informations qu’ils donnent sur le sujet. On pensera là notamment aux dossiers de censure.

Finalement, même si, bien entendu toute cette documentation n’est pas le film lui-même, elle permettra de le reconstituer. Elle permettra au restaurateur d’en apprendre plus sur lui en l’informant sur les étapes par lesquelles il est passé, les différentes versions qu’il a connu pour arriver à la version finale, la version dite originale. Il lui permettra à la fois d’avoir une vue d’ensemble sur le film et de le détailler en de très courte séquence, voire en plan, sans même avoir d’élément filmique devant lui. Quoi qu’il en soit, tous les éléments relatifs à un film sont bons à consulter et à étudier minutieusement pour en tirer les informations qu’ils renferment, certains seront peu utile dans ce travail, d’autres seront l’outil principal.

### Les éléments filmiques

Nous l’avons vu précédemment, la copie étant désignée comme négatif original par la profession est la copie de travail négative étant le reflet de la copie d’exploitation. Mais, cet élément négatif est un élément exceptionnel que peu d’institution ont en leur possession. En effet, la majorité d’entre eux ont souvent été perdu pour des causes multiples, dont les deux raisons principales sont la décomposition totale de la pellicule ou l’incendie[[57]](#footnote-57) ou tout simplement la perte suite à la non conservation de cet élément par l’auteur. Si par chance, il n’est pas perdu et a été conservé il ne l’est généralement et malheureusement que de manière incomplète. En effet, comme nous le savons, un métrage est composé de plusieurs bobine, qui misent bout à bout font le métrage complet d’un film, le problème ici se situe dans la perte d’au moins une des bobines qui le composait. Bien entendu, lorsqu’elles sont conservées, à cela vient se rajouter les problèmes de dégradations, pouvant aller jusqu’à compromettre sa lisibilité.

La mise à disposition du négatif original étant quasiment idéaliste et illusoire, les restaurateurs devront se pencher sur d’autres éléments filmiques émanant eux-aussi de la même œuvre mais ne composant pas toujours la version originale. Un film étant composé de tout genre d’éléments filmiques, du négatif caméra aux positifs d’exploitation, en passant par les nombreuses générations de pellicule, toute source est utile à un degré plus ou moins élevé. Certains, comme le positif d’exploitation, ne serviront que de référence de continuité, de montage ou même d’étalonnage et de sonorisation, la qualité d’image n’étant pas assez élevé pour servir de matériel de restauration. D’autres, comme le négatif caméra, sera redécoupé, tel qu’a pu le faire l’auteur à l’époque, pour servir de matériel inclus dans le film. En effet, le négatif caméra est un original, « mais ne contient pas suffisamment d’informations photographiques, de contenu ou même de montage. Dans ce cas on parle de “rushes”[[58]](#footnote-58) ».

Mais en amont du travail de restauration et quel que soit le nombre d’élément filmique mis à disposition, un travail de recherche sur ces sources devra avoir lieu. Cette recherche consistera à mettre les éléments récupérés ensemble dans le but de les confronter, les comparer et de des analyser. Ce type de travail, constituant la recherche sur l’œuvre et son support est indispensable pour abroger toute subjectivité et se rapprocher au plus près du but de toute entreprise de restauration. Iris Deniosou développe sur ce travail de recherche au cours de sa thèse :

« Il s’agit d’une recherche de nature plus technique que celle effectuée dans les sources non-film, mais qui est en même temps profondément historique. Quand plusieurs éléments de l’œuvre ont survécu, l’étude comprend leur comparaison, qui peut se faire image par image. Cette comparaison permet la définition des diverses versions éventuelles de l’œuvre, la localisation des lacunes respectives et des différences esthétiques et techniques. Les résultats de cette étude comparative peuvent orienter les choix des restaurateurs[[59]](#footnote-59). »

L’analyse et la comparaison de ces éléments permettent finalement de retracer l’histoire du film à travers les âges, des informations que les documents non-films ne permettent pas forcément d’établir. La pellicule, ainsi que sa boite permettent de dater le film[[60]](#footnote-60), l’analyse des caractéristiques techniques[[61]](#footnote-61) et de l’état des matériaux permettent de reconstituer le parcours historique d’une pellicule et d’identifier les points sur lesquels il faudra être attentif. Ce travail de recherche permettra de révéler et d’identifier les différentes versions du film, ainsi que leur état de dégradation qu’il faudra prendre en compte dans le travail de restauration lui-même en mettant en place des travaux qui respectent les caractéristiques techniques et esthétiques de l’œuvre. Ce travail débouchera sur des informations tant historiques, que techniques, permettant d’en apprendre plus sur le film et ainsi de s’assurer du résultat qu’ils ont pour objectif. Le but final de ce travail sera d’identifier les éléments faisant parti de la version originale afin de les inclurent dans la restauration.

### Limiter la subjectivité par l’effort collectif

Afin de limiter et d’évincer toute interprétation lors du travail de restauration, les restaurateurs ne travailleront pas seuls sur un projet. En effet, malgré toutes les sources mises à disposition, travailler seul peut amener à prendre des décisions subjectives, souvent non-volontaires, ne permettant pas une restauration reflétant l’œuvre originale. Les laboratoires vont ainsi faire la restauration d’un film à plusieurs mains, en mettant à contribution plusieurs restaurateurs travaillant en groupe sur le projet, puis séparément sur la technique car chacun d’entre eux aura généralement son domaine de prédilection. En effet, chacun d’eux sera spécialisé sur une étape de la restauration, que ce soit la correction de l’image, la restauration du son ou encore l’étalonnage du film. A la fin de chaque grande étape du processus, une projection aura lieu afin de confronter toutes les parties et observer l’avancement du projet. Si lors de la concertation, aucun élément paraissant être de nature subjective n’est désigné, le travail peut continuer jusqu’à la version finale qui devra être le reflet de la version originale. Le laboratoire effectuera le travail de restauration avec ses propres techniques et savoirs, en s’appuyant sur une documentation importante afin de se rapprocher de l’œuvre originale et ce travail collectif sera un gage d’objectivité accrue. Il sera donc très important pour les institutions de suivre cette règle simple, préventive sur le sujet, afin que le film restauré ne soit pas finalement « la version de » ou « la version originale selon » tel restaurateur comme cela a été longtemps le cas dans l’histoire de la restauration cinématographique. Effectivement, les premières restaurations sont des projets personnels, mis en place par des amateurs cinéphiles (souvent historiens) agissant seuls et par leurs propres moyens dans le but de reconstituer la version originale de classiques. Ce sont dans ces conditions, dans le but de stopper ces restaurations amatrices, destructrices et subjectives, que la profession prend conscience qu’une éthique de la restauration doit être instaurée. Et c’est ainsi dès 1985, que des textes vont paraître et des évènements vont être organisés autour d’une réflexion sur la restauration. Depuis, les restaurations sont faites dans le respect d’une éthique et ne suivent pas les estimations d’un restaurateur unique, mais le regard objectif d’une équipe de restaurateurs.

Egalement, outre cet effort collectif en interne, il est courant que les laboratoires travaillent d’un commun accord avec l’institution à l’origine de la restauration et d’autres institutions. Ces collaborations permettront premièrement au laboratoire d’accéder à une source plus étendue dans la recherche. En effet, une bonne entente entre un laboratoire ou un restaurateur et une institution est essentiel afin de ne pas mettre en péril l’aboutissement du projet.

« La restauration d’un film ou le rétablissement de ce que l’on considère comme étant une version originale est essentiellement fonction de la connaissance historique que l’on a du film et par conséquent de l’accès aux sources, filmiques ou non, qui en témoignent. Une mésentente entre deux personnes peut tout simplement bloquer l’accès à ces sources et remettre en question la validité d’un projet restauratif[[62]](#footnote-62). »

Deuxièmement, ces collaborations seront efficaces pour limiter la subjectivité. Les professionnels extérieurs au laboratoire auront une vision sur le film qui peut être utile. Ce regard neuf, donné de la part de professionnels, donc légitime, est nécessaire pour faire avancer le projet sur la bonne ligne éthique en faisant de l’effort collectif un outil anti-subjectivité.

Les laboratoires vont également s’appuyer sur des professionnels de la technique. Chefs opérateurs, monteurs, étalonneurs, etc. peuvent avoir une vision utile sur les éléments techniques du film à restaurer. Leur expérience professionnelle fait d’eux des techniciens avisés qui peuvent d’être d’une grande utilité. Dans la mesure du possible, les laboratoires vont chercher à travailler avec des membres de l’équipe technique de la version originale, qui ont une connaissance étendue sur le film étant donné leur statut. Leur participation sur le film sera un atout de taille en matière d’objectivité. Malheureusement, les conditions ne le permettent pas toujours[[63]](#footnote-63) et ils vont devoir faire appel à des professionnels extérieurs. Certainement moins avisés sur le projet, ils n’en restent pas moins des professionnels chevronnés qui peuvent avoir une vision intéressante sur certains éléments techniques.

Enfin, possédant les droits du film, les détenteurs des droits, ou ayants-droits sont des intervenants essentiels dans le processus de restauration[[64]](#footnote-64). De manière générale, ils apporteront également un soutien financier et en droits d’exploitation. En effet, les institutions signent couramment une convention avec les ayants-droits, stipulant que ces derniers « s’engagent à déposer les éléments restaurés à la Cinémathèque, ce qui permet à cette dernière de disposer gratuitement des droits d’exploitation non commerciale pour son propre usage, mais aussi pour celui des cinémathèques françaises et étrangères qui sont membres de la Fédération Internationale des Archives de Films[[65]](#footnote-65) ». Outre ces soutiens, déjà très profitables, ils apportent également généralement un soutien moral à la restauration de leurs films. Cette collaboration est essentielle afin de limiter toute subjectivité, et est avantageuse pour les deux parties. Elle permettra aux ayants-droits de contrôler la restauration du film en s’assurant que celle-ci reflète bien le film original et permettra au laboratoire de rester éloignés de la subjectivité en faisant participer les savoirs des ayants-droits.

Ainsi, pour être le plus objective possible, une restauration est un effort collectif faisant appel à de nombreux professionnels. Par leur vision à la fois professionnelle et personnelle, tous ces intervenants participeront à l’élimination de la subjectivité. Plus les sources seront diverses, plus la vision sera large, plus les avis seront variés, plus la restauration se rapprochera de la version originale.

## Les problématiques de certaines restaurations

Malgré les bonnes intentions des restaurateurs voulant limiter la subjectivité et restaurer une œuvre parfaite en termes d’éthique, les résultats vont parfois à l’encontre de ceux attendus. En effet, comme nous le savons, l’éthique est la problématique principale dans le domaine, il sera essentiel que l’œuvre soit la plus fidèle possible à l’œuvre originale, projetée à l’époque de sa sortie. Et pour cela, le restaurateur devra faire des choix éthiques afin de ne pas troubler la nature originelle de l’œuvre sur laquelle il travaille. Néanmoins, certains de ces choix lui paraissant tout à fait juste, conduiront à des dérives dénaturant l’œuvre qu’ils restaurent.

### Amélioration de l’original

Un problème récurrent concerne le domaine de la restauration, de quel que domaine artistique que ce soit, car par sa posture le restaurateur peut modifier l’œuvre comme bon lui semble. Sa ligne de conduite est éthique et il avoir pour résultat une œuvre fidèle à l’œuvre originale, néanmoins, consciemment ou non, le restaurateur peut modifier l’intégrité de l’œuvre de manière à l’améliorer. Mais, alors, « is a film restorer allowed to improve the original aspect of a film and, if so, where lies the limit between improving and distorting[[66]](#footnote-66) » ? Dans une éthique de la restauration, le restaurateur, doit s’abstenir de modifier la nature de l’œuvre originale car il n’est pas un créateur, en tant que restaurateur, il ne peut pas prétendre à la création d’une œuvre nouvelle. Néanmoins, par le biais de ce questionnement, Giovana Fossati n’écarte pas cette possibilité. Elle va même plus loin et se demande, dans le cas où ce serait envisageable, s’il existe une limite entre améliorer et distordre un film, finalement s’il y aurait une limite entre l’améliorer et le dénaturer. Quoi qu’il en soit, l’amélioration peut être volontaire ou non, mais est toujours question d’interprétation et souvent de technique Cette amélioration, voire cette distorsion de l’œuvre peut être à l’origine du restaurateur, de l’auteur ou ses représentant et même de la technologie elle-même, comme nous allons pouvoir l’observer.

Premièrement, en ce qui concerne une amélioration de la nature de l’œuvre par le restaurateur lui-même, tout sera question d’interprétation des sources et de subjectivité. En effet, ce dernier, par ses pouvoirs de modification de l’œuvre dont le but est à l’origine de la retranscrire tel que l’était la version originale, peut améliorer celle-ci. Attention, cette amélioration peut être inconsciente, dans le sens où il pense que les opérations qu’il fait sont légitimes, ou conscientes dans le sens où il souhaite améliorer certains points du film pour des raisons quelconques. Généralement les raisons qu’il trouve sont des lacunes dans le récit, un montage trop lent, des intertitres paraissant superflus, etc.

Kevin Brownlow (monteur, réalisateur et documentariste) est un grand admirateur de l’œuvre d’Abel Gance et notamment du film *Napoléon*. Il s’insurge contre le « créateur destructeur » et souhaite faire une nouvelle restauration de ce film mythique qui fut mutilé. Il rassemble tout le matériel disponible et en grand connaisseur du film, il commence en 1969, sa restauration (ou « reconstruction » selon ses mots).

« Il compare et se trouve devant des variations énormes entre les versions, non seulement dans le montage général et dans les lacunes que peuvent présenter les copies, mais surtout dans le traitement même des scènes. Devant l’abondance des matériaux, il retrouve ses gestes de monteur et sélectionne, comme s’il s’agissait de nouveaux rushes :

*Quand il me fallait faire un choix parmi les différentes prises d’une scène, je choisissais simplement la meilleure […]. Le montage créatif était cependant parfois nécessaire. En intégrant plusieurs sections dans la même séquence, je découvrais de temps en temps que des prises différentes avaient été utilisées. L’action ne correspondait pas exactement et la seule manière de faire fonctionner la séquence était de la monter comme on monterait les rushes d’un long métrage. Une ou deux fois je tombais sur des signes évidents d’un raccord incorrect dans le négatif d’une version étrangère, qui devait être ajusté […].*

Il admet que certaines répétitions du mot « historique » ont été supprimées des cartons […] De même, de peur que les spectateurs ne s’ennuient, il reconnaît avoir retiré certains passages qui, selon lui, ralentissaient le récit, et certains plans vieillots, comme celui de la plaque commémorative sur la maison de Bonaparte à Ajaccio[[67]](#footnote-67). »

Par cette restauration, son but est de faire une version complète semblable à celle originale, bien plus longue que la version tronquée de la « restauration » par l’auteur lui-même. Néanmoins, la source est si abondante qu’il se retrouve parfois à faire des choix plus esthétiques qu’éthique, modifiant la nature originale de l’œuvre. Il défend ses choix souvent plus de l’ordre du créateur que du restaurateur en disant : « je suivais toujours le style du montage du reste du film et je faisais les transitions d’une manière aussi proche que possible de celle de Gance et Marguerite Beaugé[[68]](#footnote-68) ». Cependant, sa version de *Napoléon* n’est finalement qu’une version améliorée par ses soins, mais aura permis à ce film déchu de connaitre une nouvelle vie sur les écrans.

Ensuite, un second problème lié à l’amélioration de la version originale peut intervenir lors de la restauration. Comme nous avons pu le voir dans la partie précédente de ce Chapitre, il sera essentiel de restaurer un film collectivement afin de varier les sources et ainsi de limiter la subjectivité. Néanmoins, il est courant que cette collaboration soit la source d’un problème lié à une amélioration du film. Ici, le type de collaboration qui posera le plus de problème sera celle réalisée avec la complicité des ayants-droits et des membres de l’équipe technique de la version originale. Au lieu de limiter l’interprétation de l’œuvre par le restaurateur, l’effet inverse se produira car les ayants-droits, le réalisateur lui-même ou les membres de l’équipe du film, fortement impliqués dans l’œuvre originale vont avoir pour ambition de faire une restauration parfaite. Mais à trop vouloir parfaire, ils vont parfois avoir les ardeurs de produire une œuvre idéale, souvent trop parfaite, dérogeant à l’intégrité de l’œuvre originale.

Le problème ici, notamment en ce qui concerne l’auteur, bien souvent le réalisateur, est qu’il voudra faire une restauration d’une œuvre qui n’a jamais existé. Trois difficultés se présenteront : soit idéalisera son œuvre qu’il a tant aimé créer et réaliser et pensera de manière erronée en idéalisant le résultat ; soit il souhaitera, grâce aux techniques de la restauration mis à sa disposition, améliorer certains éléments à la manière de ses désirs de l’époque, qu’il n’avait pas pu atteindre faute de moyens techniques ou financiers ; ou voudra modifier son œuvre car sa vision sur celui-ci a évolué depuis la sortie du film, tel que cela a été le cas pour Abel Gance et son film *Napoléon[[69]](#footnote-69)*. Mais, « pour Gance, comme pour d’autres créateurs, fidélité à l’œuvre originale signifie fidélité à son esprit, c’est-à-dire avant tout à leur propre esprit et à leur génie créatif[[70]](#footnote-70) » et non fidélité à l’œuvre originale telle que décrite par la profession. Il faudra alors que le restaurateur soit prudent lorsqu’il fait appel à une telle collaboration. Comme l’explique Giovanna Fossati, le restaurateur devra se méfier des instructions que lui dicte l’auteur car celui-ci ne sera parfois pas objectif :

« The relationship between the restorer and the filmmaker/auteur can be a difficult one, as filmmakers are not necessarily the most reliable sources for a faithful restoration of the film as it originally was. For instance, filmmakers would sometime like to “improve” their films during the restoration process because their view about the film has changed since it was completed[[71]](#footnote-71). »

De manière générale, il est admis qu’une œuvre n’est jamais parfaite pour son créateur, ou autrement, qu’un créateur n’est jamais entièrement satisfait de son œuvre. Ainsi, lorsque l’auteur va se trouver dans la possibilité de rectifier certains éléments de son œuvre grâce à la restauration, il incitera le restaurateur à aller dans son sens. Mais, il en est aussi de même pour ses ayants-droits et encore plus pour les membres de l’équipe qui ont participé à la création. L’auteur (ou ses représentants) voudra quasi-systématiquement améliorer son œuvre afin d’atteindre la perfection qu’il n’a jamais pu atteindre autrement. Bien évidemment, la restauration ne permet pas toutes les excentricités, mais rend possible certaines choses telles que la modification du montage, un travail sur la coloration et le grain, etc.

Le troisième et dernier point concernant l’amélioration d’une œuvre sera nécessairement inconscience de la part de quiconque car sera à d’origine technologique. Ce problème se présente de plus en plus de nos jours avec les avancées technologiques et les outils informatiques toujours plus performants. Aujourd’hui les techniques numériques sont très évoluées et peuvent aller dans le sens d’une amélioration. Le restaurateur devra ainsi rester prudent et s’interroger sur les techniques qu’il emploie, de sorte à ne pas distordre la réalité de l’œuvre sur laquelle il travaille.

« Un simple tirage peut aujourd’hui comprendre l’utilisation d’outils techniques qui améliorent l’image et le son d’origine, sans pourtant impliquer des interventions sophistiquées. Nous nous référons plus particulièrement au tirage ou au scan par immersion, qui permet d’enlever certains défauts accidentels (les rayures et les taches abrasives essentiellement sur le côté support) de l’élément filmique[[72]](#footnote-72). »

Ces corrections nous permettent de nous rapprocher de l’expérience visuelle de l’œuvre, mais est-ce vraiment le reflet de l’œuvre originale ? Là se situe toute la source du problème. Les copies d’exploitation d’époque, par leurs manipulations successives, se détérioraient rapidement et il est alors impossible d’avoir vu le film d’une manière aussi « immaculée » que les restaurations actuelles. Les copies d’exploitation, comme nous le savons sont copies positives, des copies de quatrième génération moins nettes et avec plus de grains que les copies négatives. Aussi en bon état soient-elles, le résultat ne sera jamais aussi parfait que celui d’un *scan*. De plus, une question éthique saute ici aux yeux. Nous savons que dans la mesure du possible, sauf cas exceptionnel, les laboratoires vont restaurer des copies négatives afin, justement, de ne pas perdre en qualité face aux générations de tirage. Or, la numérisation du négatif qui permet de sauter les générations, n’est pas le reflet d’une copie positive d’époque et n’est donc, si on en quoi l’éthique, pas correcte. Ainsi, malgré ce désir légitime de résultat se rapprochant de la perfection, le *scan* du négatif suscite des questionnements quant à l’éthique de ce processus. En effet, aucun spectateur de l’époque, l’auteur lui-même, ni même l’équipe du film n’a pu voir le film en question d’une telle qualité. Le négatif n’est pas un objet de visionnage direct, il lui faudra originellement nécessairement être développé pour de dévoiler son contenu. Ici, les restaurateurs en scannant directement le négatif, s’épargnent ce processus ayant des conséquences sur la qualité d’image. L’image est d’une meilleure qualité, ou pour ainsi dire, est exceptionnelle, ce qui va servir les équipes misent à l’œuvre dans les travaux de restauration et aboutir à des résultats probants lors de la projection en salle ou de l’édition des supports vidéo, mais tout de même, être au départ éthiquement incorrect. Ainsi, cette question divise au sein de la profession, mais en vue des résultats concluants de cette technique, ne pouvant pour l’heure être égalés autrement, cette technique restera la référence.

### Recherche de l’original, destruction de l’originalité : les restaurations trop poussées

Remise en cause des techniques et méthodes (possibilité d’une restauration parfaite dans le futur ? Avancement technologique)

Car nécessaire adaptation à un nouveau contexte, culturel et technologique.

Comme nous venons le voir, les technologies, par leur développement conséquent peuvent modifier la nature de l’œuvre, l’améliorer comme la détériorer et la dénaturer. Le restaurateur devra porter son attention sur les techniques qu’il emploi afin de restaurer l’œuvre dans le respect de ce qu’elle est et ce qu’elle représente.

Par le biais de la restauration et grâce aux technologies nouvelles, les films sont adaptés au contexte présent. Outre les adaptations au contexte culturel dont nous avons pu faire l’objet lorsque nous avons parlé des modifications de l’œuvre aux mœurs actuelles, ces adaptations touchent également au contexte technologique. Chaque restauration est faite avec les moyens techniques contemporains à l’époque dans laquelle elle est inscrite, et à chaque nouvelle évolution technique, une nouvelle restauration pourra avoir lieu pour compléter la précédente. Dans la vague des restaurations touchant au contexte technologique nous pourrions citer l’exemple de la restauration d’*Autant en emporte le vent* signalée par la Cinémathèque française et confirmé par Léo Enticknap[[73]](#footnote-73).

« La restauration est sans doute aussi le produit d'une interprétation liée à un goût contextuel ou aux (r)évolutions techniques d'une époque donnée. On compte quelques cas de modifications flagrantes dans l'histoire des restaurations, à l'image de cette nouvelle exploitation d'Autant en emporte le vent supervisée par David O. Selznick dans les années 1950. Celui-ci détruisit en effet le cadre 1/1,37 académique, « au profit » du CinemaScope, dans la mesure où l'écran large constituait l'une des grandes révolutions techniques de cette période[[74]](#footnote-74). »

Ici l’image se retrouve étendue au format CinemaScope par une technique consistant à rogner les bords haut et bas de l’image pour l’élargir un maximum sans la distordre en l’étirant. Il n’en est pas moins que ce format n’est pas le format original de l’œuvre et modifie donc de manière conséquente la version originale qui se retrouve alors tronquée de presque un tiers de son image. Dans ce cas précis, tout comme dans de nombreux cas semblables, l’actualisation technologique peut dénaturer l’œuvre. Rappelons quand même que dans les années cinquante, aucune éthique de la restauration n’était encore admise, aujourd’hui les restaurateurs sont plus circonspects en ce qui concerne les actualisations technologiques.

Dans la mouvance de l’amélioration de l’œuvre dont nous avons fait l’état précédemment, on retrouve une utilisation trop poussée des techniques numériques qui, à terme peuvent altérer profondément la nature de l’œuvre. Comme l’indique Hervé Pichard, « le principal objectif de la restauration d’un film est de retrouver la nature originale de l’œuvre originale en éliminant les défauts physiques dus aux manipulations des éléments, à la mauvaise conservation et à l’usure du temps[[75]](#footnote-75) ». Mais, il rajoute qu’en revanche il s’agit d’un « exercice qui fait éternellement débat, car inévitablement, les restaurations trop poussées et les projections actuelles (en particulier celles numériques, bonnes ou mauvaises) modifient la nature de l’œuvre[[76]](#footnote-76) ».

Analysons ensemble son discours en commençant tout d’abord par le problème des projections en numérique. Celles-ci sont par nature, différentes des projections sur pellicule. La pellicule n’est pas composée de *pixels*, mais de grains et le ressenti entre les deux types de projections sera alors sensiblement différent. On empêchera pas aujourd’hui les projections numériques des films restaurés, tout d’abord car par les exploits qu’il permet, les restaurations ne sont faites plus que quasi exclusivement par les techniques numériques, ensuite car l’exploitation en numérique est bien moins chère et plus accessible à tous, il ne reste aujourd’hui que très peu de salles équipées de projecteurs 35 mm., alors que près de cent pour cent d’entre elles sont équipées en numérique. Les institutions vont dans la mesure du possible[[77]](#footnote-77), effectuer ce qu’on appelle « une copie prestige », copie 35 mm., directement éditée depuis le fichier numérique du film restauré. Cette copie exceptionnelle prévient de toute perte de qualité visuelle et permettra de projeter le film en une copie pellicule exceptionnelle.

A présent, développons un peu son propos en ce qui concerne les restaurations « trop poussées », qu’a voulu-t-il désigner par ce terme ? Aujourd’hui, le numérique permet des prouesses techniques qu’auraient jamais cru atteindre les réalisateurs des œuvres restaurées de nos jours. L’utilisation des nouvelles technologies, toujours plus poussée, pose des questions éthiques. Ces techniques numériques conduisent parfois à des aberrations, « les films restaurés sont quelques fois trop propres, trop lisses, avec trop de fixité[[78]](#footnote-78) ». Le restaurateur doit s’attacher à réparer les défauts dus à la manipulation de la pellicule, la conservation et à la dégradation avec le temps, mais il doit faire attention à ne pas modifier les défauts qui n’en sont pas. Il est parfois important de retrouver la « fragilité » du film, il sera nécessaire au spectateur de percevoir l’ancienneté du film. Si la restauration numérique s’est installée depuis plusieurs décennies, les techniques ont grandement évolué. Aux premières années de cette dernière, la main de l’homme était le seul outil disponible pour restaurer l’image. La restauration s’effectuait image par image, à la main par l’Homme. Petit à petit, des techniques automatiques se sont développées, soulageant le restaurateur d’un travail jusqu’à présent long et fastidieux.

« The same level of digital image repair would nowadays require less manual intervention thanks to the hugely improved efficiency of the automated dust removal software. Note that back in 1997, dust removal was still usually done frame by frame. Still, if digital artifacts are to be avoided only careful supervision and a great deal of manual correction are needed, even today[[79]](#footnote-79). »

De nos jours, les restaurations sont plus aisées pour le restaurateur, mais le numérique viendra poser d’autres problèmes. En effet, les restaurations trop poussées par leur technicité peuvent également amener à ce que l’on appelle des « artéfacts » comme l’indique Giovana Fossati. Les techniques employées peuvent créer des anomalies visuelles numériques dans l’image, dont l’aspect numérique sera troublant pour la lisibilité de l’image. Ici, il faudra notamment blâmer les restaurations automatiques, qui peuvent repérer des défauts sur l’image qui n’en sont pas. La recherche automatique peut par exemple confondre une jambe d’un personnage avec une rayure, des poids sur une veste avec des poussières, etc. Pire encore, les logiciels de corrections automatiques peuvent repérer des anomalies qui n’en sont pas vraiment, ou sont en tout cas volontaire car dues aux techniques de l’époque, comme l’évoque Jacques Malthete :

« Les films d’avant les années 1920 possédaient également quelques caractéristiques que la restauration numérique gomme d’une manière quasi systématique. L’utilisation des logiciels de correction automatique pose souvent, en effet, plus de problèmes qu’elle n’en résout, par exemple en éliminant les traces de collures originelles liées aux trucages, le restaurateur les reléguant au rang des rayures et autres poussières. Les possibilités offertes par le numérique permettent également de stabiliser parfaitement l’image, alors que les caméras et les projecteurs de l’époque étaient loin d’atteindre ce niveau idéal[[80]](#footnote-80). »

Par le gommage quasi-systématique de quelques « défauts » d’origine, la restauration s’éloigne de son but. Le film proposé sera ainsi un film lisse, neutre de tout passage dans le temps, tel un film qui vient de nouvellement voir le jour. C’est pour ces raisons que la main de l’homme est indispensable pour confirmer ou infirmer décisions prises par la machine, néanmoins, l’homme peut également se tromper en les prenant lui aussi pour des défauts liés aux passage du temps. Les risques liés à une mauvaise interprétations des informations peuvent aussi toucher le restaurateur et la restauration d’un film tel que l’était la version originale du film, dans ses moindres détails, jusqu’aux petits défauts d’origine, est une performance.

### Les dérives de la restauration

Depuis quelques années, le rythme de sortie de nouvelles restaurations s’est grandement accéléré. On voit souvent de nombreuses ressorties de films anciens en salle ou sur support vidéo se disant être des restaurations et se vantant d’être la « la version intégrale » de ce film que tout le monde pensait disparu. Mais peut-on vraiment qualifier de restaurations toutes rééditions ? Comment différencier ces « restaurations » mal venues des véritables restaurations ?

«  “Version intégrale restaurée !” “Copie neuve restaurée !”

Ces slogans, qui ont proliféré depuis une vingtaine d’années et que l’on voit aujourd’hui apposés presque systématiquement sur les films qui ressortent en salles ou en vidéo, cachent des réalités très diverses : simple numérisation et nettoyage par des logiciels spécifiques d’une copie, reconstruction et recherche d’un montage prétendument original par la mise bout à bout de pellicules éparses retrouvées, recréation d’une “idée” du film à partir d’éléments divers et de natures variées, actualisation et modernisation du produit pour qu’il plaise au public contemporain habitué à de nouveaux standards de visionnage ou encore création d’une nouvelle version effectuée sous la houlette du réalisateur ou de l’un de ses proches collaborateurs… Aujourd’hui, la restauration apparaît comme diluée au milieu d’une variété de pratiques et de types d’interventions qui semblent contradictoires. »

« Pour mettre en valeur une ressortie (aujourd’hui on dirait presque systématiquement une « restauration »), on présente souvent dans un premier temps la situation initiale comme désastreuse : invisibilité, mutilation, piètre état des tirages…[[81]](#footnote-81) »

## Possibilité de solution ?

# Conclusion

# Filmographie des œuvres citées

*Cabiria*, Giovanni Pastrone, 1914, Italie.

*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942, Etats-Unis.

*Cyrano de Bergerac*, Augusto Genina, 1925, France, Italie.

*Danse serpentine*, Auguste et Louis Lumière, 1896, France.

*Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*), Victor Fleming, 1939, Etats-Unis.

*Napoléon Bonaparte*, Abel Gance, 1935, France (Version sonorisé de *Napoléon*).

*Napoléon*, Abel Gance, 1927, France.

*Paramount on Parade*, Œuvre collective (Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Ernst Lubitsch, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, A. Edward Sutherland et Frank Tuttle), 1930, Etats-Unis.

*Paris qui dort*, René Clair, 1925, France.

*Topper* (*Le Couple invisible*), Norman McLeod, 1937, Etats-Unis.

*Zorro* (série télévisée), Bill Anderson et Louis Debney, 1957-1961, Etats-Unis.

1. Extr. *La Cinémathèque française : charte du patrimoine de la Cinémathèque française*, p. 17 [↑](#footnote-ref-1)
2. « Au cœur de la notion d’originalité, et implicite dans la croyance ou l’hypothèse qu’il existe une “version originale” de n’importe quel film : en d’autres termes, qu’il existe une version définitive du film à partir de laquelle les autres versions sont des dérives et l’objectif du restaurateur est de recréer cette version, si son existence n’est pas connue.

   Finir de Traduire

   Enticknap Leo, Film Restauration : The Culture and Science of Audiovisual Heritage, *op. cit*., p. 18 [↑](#footnote-ref-2)
3. Similaire à la restauration dans la reconstruction d’un film avec une démarche de recherche sur le film, ainsi qu’historique sur le cinéma. [↑](#footnote-ref-3)
4. Le programme du Gala mentionne la diffusion des films suivants : *Illusions fantastiques* (1909), *Papillon fantastique* (1909), *Le Juif errant* (1904-1905), *Le Locataire irascible* (1909), *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), *Les 400 Coups du diable* (1906), *Le Voyage dans la Lune* (1902) et *À la conquête du Pôle* (1911-1912).

   Après le Gala, les films continueront à connaitre une vie en salle car Mauclaire a continué de les projeter jusqu’au mois d’août 1930 au Studio 28. Notons qu’aujourd’hui deux incunables (le négatif et le positif coloriés) de la version « restaurée » du *Voyage dans la Lune*, très souvent qualifiée d’exceptionnelle par la profession, est conservée aux Archives Françaises du Film (AFF) grâce au don des héritiers Mauclaire. [↑](#footnote-ref-4)
5. « Sur le programme on retrouve la mention “copie originale” pour *Illusions fantaisistes*, *Papillon fantastique*, *Le Locataire irascible*, *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* et *A la conquête du Pole*, comme pour en souligner l’authenticité ».

   Frappat Marie, *L’invention de la restauration des films*, Thèse sous la direction de François Thomas, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015, p. 37 [↑](#footnote-ref-5)
6. Malthête Jacques, « Un nitrate composite en couleurs : le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, reconstitué en 1929 ». in *Le cinéma en couleurs*, Paris : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 71, 2013, p. 170 [↑](#footnote-ref-6)
7. Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, Volume 1*, traduit par Charles Bénard, Editions Librairie Germer-Baillère, 1875, 1075 p., p. 23 [↑](#footnote-ref-7)
8. Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, Volume 1*, *op. cit*., p. 90-100 [↑](#footnote-ref-8)
9. Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique, Volume 1*, *op. cit*., p. 294 [↑](#footnote-ref-9)
10. Calliope représentait la poésie épique ; Clio, l'histoire ; Érato faisait référence à la poésie lyrique ; Euterpe à la musique ; la tragédie été symbolisée par Melpomène ; alors que l'art d'écrire et la pantomime l’était par Polymnie ; Terpsichore représentait la danse ; Thalie, la comédie ; et enfin, l'astronomie été symbolisée par Uranie. [↑](#footnote-ref-10)
11. De la sorte, cette classification est aujourd’hui :

    *1er art : l’architecture ;*

    *2e art : la sculpture ;*

    *3e art : les « arts visuels » (la peinture et le dessin) ;*

    *4e art : la musique ;*

    *5e art : la littérature et la poésie ;*

    *6e art : les « arts de la scène » (la danse, le théâtre, le mime et le cirque) ;*

    *7e art : le cinéma ;*

    *8e art : les « arts médiatiques » (la radio, la télévision et la photographie) ;*

    *9e art : la bande dessinée, le manga et le comics.* [↑](#footnote-ref-11)
12. *Impression, Soleil levant*, Claude Monet, 1872 [↑](#footnote-ref-12)
13. Il fut tout d’abord aidé de six personnes, perfectionniste, il a dû se séparer d’elles suite à des déceptions quant à leurs réalisations. Il a finalement achevé son œuvre avec l’aide d’un apprenti et d’un maçon. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Fontain* (*Fontaine*), Marcel Duchamp, 1917 [↑](#footnote-ref-14)
15. *Guernica*, Pablo Picasso, 1937 [↑](#footnote-ref-15)
16. La toile fut d'abord exposée au pavillon de l'Espagne à Paris en 1937, puis, de 1937 à 1939, elle fut présentée dans plusieurs pays européens avant de rester aux États-Unis durant la Seconde Guerre Mondiale. Elle est à présent, et depuis 1981 en Espagne où elle y fut exposée 10 ans au musée du Prado et est aujourd’hui exposée dans la collection permanente du musée de la Reine Sofía à Madrid depuis son inauguration en 1992. [↑](#footnote-ref-16)
17. Benjamin Walter, *Sur la photographie*, XXX, p. 163 [↑](#footnote-ref-17)
18. *Idem.* [↑](#footnote-ref-18)
19. Benjamin Walter, *Sur la photographie*, *op. cit*. p. 164-165 [↑](#footnote-ref-19)
20. Benjamin Walter, *Sur la photographie*, *op. cit*. p. 58 [↑](#footnote-ref-20)
21. Benjamin Walter, *Sur la photographie*, *op. cit*. p. 59 [↑](#footnote-ref-21)
22. « Au cœur de la notion d’originalité, et implicite dans la croyance ou l’hypothèse qu’il existe une “version originale” de n’importe quel film : en d’autres termes, qu’il existe une version définitive du film à partir de laquelle les autres versions sont des dérives et l’objectif du restaurateur est de recréer cette version, si son existence n’est pas connue ».

    Enticknap Leo, Film Restauration : The Culture and Science of Audiovisual Heritage, *op. cit*., p. 18 [↑](#footnote-ref-22)
23. Marie-Thérèse Journot, *Le vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2015 (4ème édition), 160 p., p. XX [↑](#footnote-ref-23)
24. Article de la Loi n° 92-597 du 1 juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle.

    En ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&idArti

    cle=LEGIARTI000006278887 [↑](#footnote-ref-24)
25. Journot Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, *op. cit*., p. XX [↑](#footnote-ref-25)
26. Deniosou Iris, *La restauration des films cinématographiques : élaboration et application de l’éthique dans le contexte technologique actuel. L’exemple de Lola Montès de Max Ophuls (1955)*, Thèse sous la direction de Jean A. GILI, Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, 2014, p. 7 ; d’après l’article Cherchi Usai, Paolo, « El filme que hubiera podido ser ; o, el analisis de las lagunas considerado como une ciencia exacta », in Archivos de la Filmoteca, n°10, octobre-décembre 1991. [↑](#footnote-ref-26)
27. Cf. Partie XX, p. XX [↑](#footnote-ref-27)
28. Frappat Marie, *L’invention de la restauration des films*, *op. cit*., p. 84 [↑](#footnote-ref-28)
29. Arteaga Loïc, *Du non-film inexploré aux films à restaurer : l’apport des documents d’archives non-film dans les processus de restauration de films muets*, *op. cit*., pp. 99-100 [↑](#footnote-ref-29)
30. Frappat Marie*, L’invention de la restauration des films*, *op. cit*., p. 76 [↑](#footnote-ref-30)
31. Lotte H. Eisner était une historienne et critique du cinéma. De 1945 à 1975, elle a été conservatrice en chef de la Cinémathèque française et a écrit en parallèle pour des revues de cinéma françaises et allemandes. Elle est également reconnue pour ses ouvrages *L'Écran démoniaque* ou encore *Fritz Lang*. [↑](#footnote-ref-31)
32. Eisner Lotte, « L’énigme des deux Nosferatu », *Cahiers du cinéma* n° 79, janvier 1958, p. 22-24, cité dans Frappat Marie*, L’invention de la restauration des films*, *op. cit*., p. 329 [↑](#footnote-ref-32)
33. Cela fut notamment le cas de *Gone with the Wind* (*Autant en emporte le vent*, Victor Fleming, 1939, Etats-Unis) où après une bataille acharnée avec la commission du code Hays, Selznick gagne la bataille en arrivant à garder la séquence qui deviendra culte avec sa fameuse phrase « Frankly, my dear, I don't give a damn » qualifié de grossière par le code qui proscrivait tous jurons ou grossièretés. [↑](#footnote-ref-33)
34. Deniosou Iris*, La restauration des films cinématographiques : élaboration et application de l’éthique dans le contexte technologique actuel. L’exemple de Lola Montès de Max Ophuls (1955)*, Thèse sous la direction de Jean A. GILI, Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, 2014, p. 72. [↑](#footnote-ref-34)
35. Barnier Martin, « Versions multiples et langues en Europe », *in. Le cinéma européen et les langues*, Mise au Point [En ligne], n°5, 2013, mis en ligne le 01 avril 2013. En ligne : https://map.revues.org/1490#tocto1n4 [Consulté le 10 mars 2017] [↑](#footnote-ref-35)
36. *Idem.* [↑](#footnote-ref-36)
37. Bien des films Hollywoodiens ont été tournés en multi-version. L’exemple le plus frappant est celui de *Paramount on Parade* (1930), un film américain tourné en treize langues différentes (en comptant la version originale en anglais) entre 1930 et 1931 dont entre autres l’espagnol (*Galas de la Paramount*), le français (*Paramount en parade*), l’italien (*Paramount sulla parata*) ou encore le japonais et le serbe, dont le titre n’a pas été traduit. [↑](#footnote-ref-37)
38. Idem. [↑](#footnote-ref-38)
39. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p. 57 [↑](#footnote-ref-39)
40. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p. 73-74 [↑](#footnote-ref-40)
41. Ildebrando Pizzetti refusa que sa partition originale pour *Cabiria* (Giovanni Pastrone,1914, Italie) soit réutilisée. Deux autres compositeurs, Luigi Avitabile et Annibale Ribas se sont donc chargés d’en créer une nouvelle, incluant cette fois également des bruitages. Cette nouvelle version est aussi l’occasion de revoir le montage du film en y insérant quelques nouveaux plans et en en retirant certains devenus censurables ou obsolètes. « La sonorisation n’est donc pas que la simple adjonction d’une bande sonore, elle est aussi l’occasion d’une révision du montage du film dans son ensemble ».

    *in*. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p. 74 [↑](#footnote-ref-41)
42. *Napoléon*, Abel Gance, 1927, France [↑](#footnote-ref-42)
43. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p. 75 [↑](#footnote-ref-43)
44. *Danse serpentine*, Auguste et Louis Lumière, 1896, France [↑](#footnote-ref-44)
45. *Cyrano de Bergerac*, Augusto Genina, 1925, France, Italie [↑](#footnote-ref-45)
46. *Topper* (*Le Couple invisible*), Norman McLeod, 1937, Etats-Unis [↑](#footnote-ref-46)
47. Par exemple *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942, Etats-Unis) fut colorisé en 1988 ; la série *Zorro* (Bill Anderson et Louis Debney, 1957-1961, Etats-Unis), fut colorisé en 1992 [↑](#footnote-ref-47)
48. Deniosou Iris*, La restauration des films cinématographiques : élaboration et application de l’éthique dans le contexte technologique actuel. L’exemple de Lola Montès de Max Ophuls (1955)*, Thèse sous la direction de Jean A. GILI, Université Panthéon-Sorbonne - Paris 1, 2014, p. 73 [↑](#footnote-ref-48)
49. Une *director’s cut* désigne une version du film tel que le réalisateur a pensé ce dernier lors du tournage, elle reprend le montage que l’auteur a voulu, mais qui avait été refusée par le producteur. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Paris qui dort*, René Clair, 1925, France [↑](#footnote-ref-50)
51. Frappat Marie, *L’invention de la restauration des films*, op. cit., p. 240 [↑](#footnote-ref-51)
52. Frappat Marie, *L’invention de la restauration des films*, op. cit., p. 382 [↑](#footnote-ref-52)
53. « Le travail du restaurateur est basé sur ses connaissances du contexte historique duquel le travail de restauration est originaire, de la technologie utilisée pour le produire, tout comme la connaissance du travail lui-même et ses créateurs. Grâce à ses connaissances, le restaurateur va finalement en ressortir une interprétation de la restauration de la forme originelle de l’œuvre. Comme le résultat final de la restauration est partiellement basé sur l’interprétation, documenter chaque choix lors du processus de restauration est un procédé essentiel. Et, il s’agit aussi de l’unique clef de la réversibilité dans la pratique de la restauration de film. »

    Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel : the archival life of film in transition*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2009, p. 91 [↑](#footnote-ref-53)
54. Aujourd’hui on retrouve sur ces affiches des informations pratiques comme la date de sortie, techniques comme une projection en 3D ou en IMAX et critiques avec un extrait des critiques paru dans la presse. Le but de ces affiches est de prévenir le spectateur de la sortie future d’un film afin de faire naître chez lui l’envie et l’impatience de voir ce film. [↑](#footnote-ref-54)
55. Deniosou Iris, XXX, p. 140 [↑](#footnote-ref-55)
56. Arteaga Loïc, XXX, *op. cit.*, p. 138 [↑](#footnote-ref-56)
57. Dès 1895 et jusqu’aux années cinquante, le nitrate de cellulose, possédant des qualités de flexibilité et de solidité inégalables par d’autres supports, a été utilisé comme support des pellicules cinématographiques. Ce support a une durée de vie moyenne de cinquante ans au bout desquelles il se dégrade inéluctablement par dépolymérisation, mais chimiquement instable, s’il est conservé dans des conditions ambiantes élevés, il est voué à la décomposition à court terme, il passe alors par plusieurs stades de décomposition et se transformera à terme en une sorte de poudre qui rend le film irrécupérable. De plus, il est extrêmement inflammable d’où son nom courant de « film flamme ». Il s’enflamme systématiquement dès une température de 40°C, mais peut également s’enflammer spontanément. La propagation de l’incendie est extrêmement rapide et aucun produit n’est réellement efficace lors de sa combustion car le nitrate de cellulose produit alors son propre oxygène. Par ses caractéristiques de décomposition, un nombre considérable de films ont disparu, ou sont aujourd’hui difficilement récupérables de par leur état de décomposition trop avancé. Les pellicules en nitrate de cellulose ont causé de nombreux et graves incendies qui ont détruit partiellement ou complètement les collections de certaines cinémathèques.

    Après les années cinquante, le support nitrate sera remplacé par l’acétate de cellulose, un support ininflammable, qualifié de « support safety » ou « support de sécurité ». Malheureusement, et malgré les grandes qualités de ce support, dans certaines conditions de conservation, les pellicules se dégradent par hydrolyse, conduisant à la formation d’acide acétique (CH3COOH). Atteint par ce qu’on appelle « le syndrome du vinaigre ». Le support se gondole, colle et dégage une forte odeur d’acide acétique semblable à celle du vinaigre. A terme, ce syndrome aboutit à la perte totale de la plasticité de la bobine et rend le film illisible et inexploitable.

    Enfin, un support miraculeux a fait son apparition : le polyester. Ce support non cellulosique, plus mince que l’acétate de cellulose, est plus résistant, plus stable et contient des propriétés chimiques remarquables. Chimiquement neutre, il se conserve bien dans le temps car ne se décompose pas. Néanmoins, chaque support possède des défauts, le siens est de se rayer aisément, aboutissant à la mutilation physique de certaines images. [↑](#footnote-ref-57)
58. Deniosou Iris, XXX, p.79 [↑](#footnote-ref-58)
59. Deniosou Iris, XXX, p. 140-141 [↑](#footnote-ref-59)
60. Cette datation s’effectue grâce à l’analyse de la pellicule qui peut porter le nom de son fabricant, indiquer l’année ou faire deviner l’époque de sa fabrication grâce à ses caractéristiques (notamment ses perforations et le format de l’image), la nature du support (nitrate de cellulose, acétate de cellulose ou polyester) et de l’émulsion. [↑](#footnote-ref-60)
61. Film en noir et blanc ou en couleurs, muet ou sonore, cadence et format de l’image, focales, etc. [↑](#footnote-ref-61)
62. Frappat Marie, XXX, p. 335 [↑](#footnote-ref-62)
63. En effet, les films restaurés sont souvent des films très anciens et beaucoup de techniciens sont aujourd’hui décédés, ou trop âgés pour se déplacer. [↑](#footnote-ref-63)
64. Leur présence, au moins morale est obligatoire pour commencer un projet. L’institution à l’origine du projet devra s’interroger sur les détenteurs des droits du film qu’elle a en sa possession avant d’engager un travail de restauration sur le film. Mais les identifier peut parfois s’avérer être difficile car chaque film sera un cas unique. Effectivement, les droits ne sont pas toujours détenus par la même personne. Identifier les ayants-droit d'un film revient tout d’abord à identifier son ou ses auteurs ou leurs descendants qui auront hérité de leur droit. De plus, le producteur est libre de céder tout ou partie de ses droits d'exploitation et il faudra donc prendre en compte de cela. Une fois identifiés, elle pourra, en accord avec eux, démarrer la restauration du film. [↑](#footnote-ref-64)
65. Cour de Comptes, « La Cinémathèque française : une renaissance et de nouveaux enjeux », *in.* *Rapport public annuel 2014*, *op. cit*., p. 349 [↑](#footnote-ref-65)
66. « Un restaurateur est-il autorisé à améliorer l’aspect originel d’un film et, si oui, où se situe la limite entre améliorer et distordre ? »

    Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel : the archival life of film in transition*, *op. cit*., p. 73 [↑](#footnote-ref-66)
67. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p 353-354 [↑](#footnote-ref-67)
68. *Idem.* [↑](#footnote-ref-68)
69. Cf. Chapitre 2, « Modification de l’œuvre par son auteur », p. XXX [↑](#footnote-ref-69)
70. Frappat Marie, XXX, *op. cit*., p. 231 [↑](#footnote-ref-70)
71. « La relation entre le restaurateur et le réalisateur/ auteur peut être difficile, les réalisateurs ne sont pas nécessairement la source la plus fiable pour une restauration fidèle au film tel qu’il fût à l’origine. Par exemple, les réalisateurs aimeront quelquefois améliorer leurs films durant le processus de restauration car leur vision à propos du film a changé depuis son achèvement ».

    Fossati Giovanna, From Grain to Pixel : the archival life of film in transition, *op. cit*., p. 282 [↑](#footnote-ref-71)
72. Deniosou Iris, XXX, p. 67 [↑](#footnote-ref-72)
73. Enticknap Leo, *Film Restoration : The Culture and Science of Audiovisual Heritage*, XXX, p. 41 [↑](#footnote-ref-73)
74. Cinémathèque française, « Politique de restauration de la Cinémathèque française ». En ligne : http://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/index.php#politique-restauration [Consulté le 10 Mars 2017] [↑](#footnote-ref-74)
75. Pichard Hervé, « La restauration de Lola Montès », *in.* *L’avenir de la mémoire : patrimoine, restauration et réemploi cinématographiques*, Collection « Arts du spectacle », Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 93 [↑](#footnote-ref-75)
76. *Idem.* [↑](#footnote-ref-76)
77. Si le budget le leur permet, car la pratique est très couteuse. [↑](#footnote-ref-77)
78. *Idem.* [↑](#footnote-ref-78)
79. « Le même niveau de restauration d’image en numérique requiert dorénavant une intervention manuelle moindre grâce à l’amélioration de l’efficacité des logiciels automatiques de suppression de poussière. Il faut noter qu’en 1997, la suppression de poussière s’effectuait couramment image par image. Pourtant, les artéfacts numériques doivent être évités par une supervision et un travail de correction manuelle est nécessaire, même aujourd’hui. »

    Fossati Giovanna, From Grain to Pixel : the archival life of film in transition, *op. cit*., p. 215 [↑](#footnote-ref-79)
80. Malthete Jacques, « Un nitrate composite en couleurs : le Voyage dans la Lune de Georges Méliès, reconstitué en 1929 », in. Le cinéma en couleurs, Paris : 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 71, 2013, p. 165 [↑](#footnote-ref-80)
81. Frappat Marie, XXX, p. 257 [↑](#footnote-ref-81)