1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

40 | 2003

Varia

Restaurez, restaurez, il en restera toujours quelque chose...

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/3482>

DOI : 10.4000/1895.3482

ISBN : 978-2-8218-1022-8

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2003

Pagination : 89-101

ISBN : 2-913758-40-1

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Restaurez, restaurez, il en restera toujours quelque chose... », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 40 | 2003, mis en ligne le 22 mai 2008, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3482> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.3482>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Restaurez, restaurez, il en restera toujours quelque chose...

François Albera

- 1 L'heure est au « tout numérique ». Au-delà de *Matrix 2* et de *Dogville* qui sont tournés en DV, le discours sur le cinéma en a, récemment, salué l'avènement dans le domaine de l'édition des films : « Et le DVD advint » écrit Dominique Païni dans son dernier livre¹ suivi d'un numéro des *Cahiers du cinéma* proposant les « 100 meilleurs DVD » (novembre 2002) ; « Le cinéma saisi par la folie DVD » renchérit *Le Monde* en « une » (23 novembre 2002, et pp. 30-31) ; et *La Croix* ferme (provisoirement) la marche : « La déferlante DVD revigore le cinéma » (13 janvier 2003, pp. 11-13)². Ce que la vidéo n'avait jamais réussi à obtenir, demeurant toujours ce qu'elle est, une copie, une reproduction sur un autre support d'un film-pellicule, comparable - cela a été dit souvent - à la photographie voire la photocopie du tableau, le DVD le réussit : supplanter le cinéma, en tout cas en changer les modalités de fonctionnement³. Pourquoi ? La dimension radicalement nouvelle est le numérique. Cette nouvelle technique qui transcrit l'analogique de la pellicule censément sans perte est créditée d'une capacité non seulement de reproduction à l'identique mais d'amélioration, d'exaltation. Les éditions numériques des films sont « meilleures » que jamais car « le DVD ne supporte pas les imperfections » (*La Croix*) ; « Un coffret pour revoir et mieux voir Rivette » (*Le Monde*, p. 31). Ainsi l'édition DVD comporte-t-elle fatalement une opération dite de « restauration » qu'on appellera plutôt - dans la plupart des cas - de « lifting », avec tout ce que cela implique (et dont Charlie Chaplin avait dit ce qu'il en pensait dans *A King in New York*⁴ !), mais qu'on appellera aussi « instauratrice », la restauration se faisant instauratrice d'une qualité jamais atteinte, donc créant un nouveau standard, un nouveau point de référence.
- 2 Le développement de ces nouveaux supports et de ces nouvelles technologies d'édition et leur « fatal » recours à cette restauration-instauratrice permet de revenir sur quelques aspects des débats et des commentaires suscités depuis une quinzaine d'années par les questions de préservation des films - qui ont fait l'objet de multiples colloques, journées d'études, numéros spéciaux de revues -, sous ce nouvel éclairage. En

effet la commercialisation des films pour le public et les sauvegardes, sauvetages et restaurations des cinémathèques et archives, qui demeuraient disjointes du temps de la vidéo ou des seules perspectives de sortie en salle ou de diffusion télé, sont désormais imbriqués. La première utilise les secondes, les accélère et s'y substitue. Les secondes tiennent compte des débouchés de la première et orientent une part de leur activité dans cette direction quand elle ne s'y assujettissent pas.

- 3 L'un des problèmes posés par les rééditions et restaurations de films du patrimoine, tient à l'opération même de duplication : aux tirages d'après négatifs, aux internégatifs à partir de positifs - qui n'étaient pas sans transformer, sous certains aspects, les films d'origine pour des raisons uniquement chimiques - s'ajoutent maintenant la question du transcodage dans un autre système d'imagerie et le recours à un autre support⁵. Or soit on considère que la « duplication » en numérique, qui est un transcodage d'un système dans un autre, n'atteint pas l'image cinématographique, que celle-ci traverse de son être « esthétique » son aspect « matériel » - comme le soutient plus ou moins Païni en reprenant Brandi⁶ mais en ne s'intéressant qu'au support -, soit on découvre l'importance qu'elle a et le caractère illusoire de la « reproduction-préservation » de l'original via ce type de transformation. D'une part un nouveau système de codage de l'image ne saurait reproduire l'« original » tel qu'il était (le spectre des deux systèmes, en termes de codage des couleurs, d'inscription de la profondeur, de décomposition du mouvement, etc., ne se recouvrent pas, ne coïncident pas, ils produisent autre chose même si leur parenté iconique ne fait pas de doute et si la même « information » passe). D'autre part la technologie numérique, d'abord présentée comme un outil, impose des approches nouvelles du matériau original puisqu'elle « ne supporte pas les imperfections ». Cette perfection - qui passe par la notion de « nettoyage » (métaphorique dans ce cas puisqu'on n'a pas affaire au matériau-source)⁷ - est cependant de plus en plus construite et elle s'affranchit de plus en plus des « pesanteurs » de l'original en raison de ces disparités de supports et de codes. D'où ce paradoxe de voir des « restaurateurs » utiliser de préférence aux pellicules des éditions vidéo pour obtenir ces films DVD plus parfaits que les originaux. Ainsi le DVD de *The Great Dictator* part de vidéos « datées des années quatre-vingt » gage d'une « meilleure qualité finale qu'en partant d'une pellicule déjà un peu restaurée » grâce au recours à des logiciels tels que « l'antiscratch qui élimine automatiquement les petits points blancs ou noirs, poussières ou égratignures », la palette graphique « qui permet de retoucher avec précision des images défectueuses, voire de créer de la matière » (Libération) [je souligne]. L'opération effectuée sur *The Informer* de John Ford est de même nature : « Pour *Le Mouchard* de John Ford (1929), il n'y avait pas de négatif exploitable, mais nous avons néanmoins souhaité sortir le DVD à partir d'un master vidéo » (*Le Monde*).
- 4 Il ne semble donc plus possible de rééditer un film tel que son négatif nous le laisse : on nous dit que ces négatifs étaient en piteux état, qu'ils étaient inutilisables ou indisponibles (*The Great Dictator* et *Play Time*, a fortiori des films plus anciens). Mais on n'a guère de détails sur la réalité et les causes de ces phénomènes de dégradation accélérée, l'essentiel étant de valoriser les travaux de suppléances de ces négatifs défaillants, absents ou « inexploitable ».
- 5 Les arguments avancés pour la promotion de ces éditions portent en premier lieu sur les éléments retrouvés, réinsérés, les passages détériorés, coupés par la censure, rétablis. C'est sur ces aspects, et les suppléments appelés « bonus », que porte le

commentaire mi- promotionnel, mi-critique (gustatif) des journaux et revues et uniquement sur eux. En fait, l'important tient aux retouches d'ensemble, qui affectent la totalité du film, et aux adjonctions en matière de son et de couleur.

- 6 Ces opérations commerciales correspondent de plus en plus à la notion, introduite en musique, de « re-mastérisation », mais *remastériser* en musique signifie repartir des bandes magnétiques originales, qui avaient été gravées sur vynil, pour établir une nouvelle matrice de référence, cette fois, numérique. Que voudrait dire « remastériser » l'image... Il s'agit de créer une nouvelle matrice, certes, mais sans forcément repartir d'une source originale, de matériaux « bruts », comme on l'a vu.
- 7 Quant au son justement, si la ressortie des *Parapluies de Cherbourg* reprenait les bandes son originales qui furent numérisées et remixées (avec, cependant, l'adjonction de la stéréophonie) et correspond au schéma habituelle dans l'édition musicale, il n'en va pas de même dans la plupart des cas. En l'absence de ces éléments, les opérations sont forcément d'une autre nature : elles consistent à intervenir sur la piste sonore du film (son optique) et à filtrer, modifier tel aspect, augmenter ou réduire, le plus souvent emphatiser et même ajouter des sons : L'Atalante au son optique « nettoyé » ; les Hitchcock « restaurés » - Vertigo, l'Homme qui en savait trop et Birds ont-ils été retravaillés à partir des bandes sons magnétiques ? quoi qu'il en soit on a modifié la « partition » sonore -, The Great Dictator doté d'un « son multicanal réparti en six points, trois voix avant, une voix arrière qui se dédouble, une voix basse fréquence » qui n'existait pas lors de la réalisation du film (Libération)⁸. On sait, de toute manière, qu'une bande son mono (celle d'un film de Bresson par exemple, réputée soignée) n'est plus audible de manière satisfaisante dans une salle aujourd'hui en raison de l'installation Dolby qui, même en position « mono », impose un circuit au son qui le dégrade. Sans parler des nouveaux standards d'enregistrement sur la piste son - venus des États Unis - qui ont entraîné des changements au mixage et en imposent à la projection. La chaîne technique son et image voit ainsi la diffusion (en salle et en DVD) peser et finalement contraindre les opérations de réédition-restauration.
- 8 Ces phénomènes mettent en évidence les transformations qu'emportaient « déjà » les restaurations ou simples retirages sur pellicule chimiques. À lire les notices des *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française* en particulier, où les commentaires étaient historico-critiques, on s'en avisait peu. Le tirage d'un positif d'après un négatif original conservé a, pourtant, toujours comporté un facteur de modification dans un sens ou un autre, fût-ce en raison de la nature de la pellicule (nitrate puis acétate), sa sensibilité augmentée ou son niveau de contrastes impossible à retrouver dans les produits disponibles sur le marché plusieurs dizaines d'années plus tard. À cet égard, toute réédition a modifié l'image « originale » et souvent l'a « améliorée » en termes de lisibilité ou de détail. On n'a certainement jamais vu l'image du *Potemkine* en 1926 telle qu'elle est advenue lors du retraitage d'après le négatif en 1975, les potentialités de ce dernier pouvant fort bien n'avoir pu être exploitées complètement à l'époque en raison de la pellicule positive disponible, de ses qualités, etc. Cette historicité de la restauration est évidemment niée par l'idéologie du retour à l'origine, elle n'est pourtant que l'un des niveaux, pas le plus massif, de la chaîne de modifications apportées à un « original »⁹. Mais les transformations dues au numérique diffèrent pourtant de celles-ci, fût-ce parce qu'on ne tire pas de l'original des éléments demeurés latents ou obscurcis, mais on les fabrique.

- 9 Ce phénomène, s'agissant des sorties en salles ou en festivals, serait incompréhensible si on ne le reliait pas à la question de la commercialisation des DVD qui semblent devoir occuper une place comparable aux CD audio, c'est-à-dire ouvrir un marché de l'édition « meilleur » que les précédentes propositions d'éditions des mêmes films pour la vente individuelle qui hante l'industrie du cinéma depuis Edison et Pathé (en 9,5 mm, 16 mm, 58 mm, vidéo). Meilleur car renouvelable au gré des « améliorations » que l'on va apporter tous les deux ou quatre ans aux processus de compression et restitution, stockage d'informations et qui nécessitera le remplacement régulier de sa discothèque. Meilleur également en raison de cette qualité de rendu, cette perfection. La double page du *Monde* du 23 novembre 2002 annoncée en « une » fait, à cet égard symptôme - « le cinéma saisi par la folie DVD » - et la référence répétée à « la Pléiade » (S. Douhaire, *Libération*, 6 novembre, J.-M. Frodon, *Le Monde*, 23 novembre), le livre savant et de luxe des éditions Gallimard (par ailleurs editrice d'un ouvrage consacré à *Pratique et économie du DVD*), situe pour une part la visée de l'opération.
- 10 La question du numérique a ainsi eux versants que l'on mêle. Cette nouvelle technologie de l'image et du son offre, tout au long de la chaîne de fabrication d'un film, de nouveaux outils (prise de vue, prise de son, montage, mixage), mais aussi de nouveaux standards de représentation (codage du visuel et du sonore). Cette mutation qui s'insère désormais dans la chaîne cinéma est une chose : de nouvelles images et de nouveaux sons en procèdent, on peut en penser ce qu'on veut (pour l'heure la *projection* cinéma d'images filmées avec une caméra numérique demeure médiocre - fussent-elles signées J.-C. Guiguet ou Syberberg pour citer deux exemples récents accueillis au Centre Pompidou). Manifestement ces films-là, pour l'instant, conviennent mieux à la diffusion sur ordinateur ou téléviseur, la faible taille de l'image permettant de diminuer l'impact de certaines caractéristiques de l'image numérique (la brillance due aux pixels, l'absence de profondeur spatiale et le côté « cartes à jouer superposées » des figures disposées dans ladite profondeur - mais tout cela disparaîtra de notre conscience visuelle avec l'habitude à ces nouvelles normes de visibilité). La transcription en numérique du patrimoine ou simplement de films appartenant à un passé proche, de films tournés avec d'autres technologies et procédant d'autres codages, est une autre chose. Païni accueille le DVD en passant constamment de la réalisation à la diffusion, en utilisant de surcroît une référence à la peinture qui avoue rapidement ses limites : certes, les peintres ont toujours changé d'outils et de substances, mais on n'a jamais dupliqué la peinture existante avec ces nouveaux matériaux. Certes les restaurations de tableaux (nettoyages de vernis, etc.) répondent nolens volens à un « goût » local (exemple des trois « Batailles » d'Ucello respectivement à Paris, Florence et Londres¹⁰), mais on ne transcrit pas l'huile et le goudron en acrylic, ou la pierre en polystyrène expansé ! Il n'y a pas lieu de trouver anodin qu'une telle transcription ait lieu au cinéma, ni de croire à une reproduction à l'identique de l'original-pellicule via cette technologie. D'autant que notre vision des films numérisés projetés ou lus sur ordinateur - surtout projetés sur écran - ne s'y trompe pas et que les données physiques des signaux ici et là ne coïncident pas. Pour l'instant, seul Pip Chodorov, éditeur de cassettes video du cinéma expérimental, a expliqué que les limites techniques actuelles de la compression aboutissent à une perte de qualités (insistons sur le pluriel, les attributs, les propriétés et non « la » qualité, appréciation, jugement de valeur qui fait doublet avec la fameuse « perfection »), non seulement par rapport au film mais par rapport au VHS. Les tests effectués en laboratoire et l'analyse qu'il a faite des processus impliqués dans la numérisation (compression-vectorisation, calcul d'images prévisibles

au dépens des images figurant sur la pellicule, etc.) fournissent une démonstration qui est ignorée des commentateurs (Cahiers du cinéma DVD, novembre 2002, pp. 96-98).

Interprétation, faux et variantes

Contrairement à ce que l'on croit, la chose la plus grave par rapport à l'œuvre d'art n'est pas tant ce qui manque que ce qui, indûment, s'y ajoute.

Cesare Brandi

- 11 Cet ensemble d'opérations (non limitatives) offrent autant de variantes et devraient nous faire évoluer du côté de la notion d'*interprétation* - comme Païni l'appelle de ses vœux dans le domaine de la réception individuelle. Comme on interprète une partition musicale et en offre autant de réalisations qu'il y a d'interprétations. Que l'on s'en félicite ou non, de l'utopie de retrouver l'original, on est passé à une série de variations et de variables. Sauf que le discours promotionnel (commercial stricto sensu ou journalistique) oblitère cette dimension et veut faire croire à un aboutissement. On a parlé, pour *The Great Dictator*, de « version officielle telle que l'aurait souhaitée Chaplin ». L'intention du créateur demeure nécessaire à l'entreprise commerciale ou patrimoniale alors même que les moyens mis en œuvre la pulvérisent plus que jamais ! Les partisans du DVD balancent ainsi entre leur idéologie de l'auteur (ses intentions et ses volontés) et le plaisir d'aller plus loin que celui-ci n'était allé en ayant accès à ses *rushes*, en abolissant ce qui l'aurait brimé, etc. Epstein, en 1924, disait pourtant du cinéma, « mode d'expression le plus moderne » qu'il cherchait « à émanciper le plus précocement qu'il était possible, les films de la tutelle de celui qui les a conçus », que « sitôt qu'un film est achevé, parfois même avant qu'il ne soit achevé complètement, le film [...] échappe à son auteur »¹¹. On fabrique une nouvelle figure de l'auteur, on fait son bien malgré lui tout en déplorant le mauvais usage qu'on pourrait faire des moyens désormais à disposition. Ainsi avant les Fêtes, on promeut le DVD sans frein (supplément du *Monde* du 4 décembre : « DVD & CD en fête. Sélection Noël »), et au moment des soldes, le 15 janvier 2003, on tire la sonnette d'alarme : « L'art à l'âge de la déclinaison numérique » (J-M. Frodon), débute en « une » et alerte sur les « tripatouillages » et la remise en question de « la nature même du geste artistique », à partir de faits - l'édition de DVD expurgés (appelés curieusement « cassettes » dans le titre) - qui avaient déjà été relatés, mais dans la discrétion, le 20 décembre.
 - 12 Toutes ces questions introduisent à un problème dont les spécialistes de l'œuvre d'art ont depuis longtemps débattu, celui du « faux » que peut impliquer une restauration. La restauration d'un monument à partir d'un matériau « semblable à l'original », peut, dit Brandi, « flatter le goût du public, mais n'en est pas moins de l'ordre du faux »¹². Au cinéma et a fortiori aujourd'hui où l'on valorise les adjonctions, compléments, et autres, cette question se complique en raison de l'existence *ab ovo* de versions différentes d'un même film, pour des raisons différentes (exportation, type de projection visée, censures anticipées) mais toujours liées à la nature de multiple du film et au fait qu'on tire plusieurs copies d'un négatif et de l'existence de plusieurs négatifs eux-mêmes variables, etc.
- Nana et La Bête humaine
- 13 Quelques exemples : Arte passe, le 27 septembre 2002, *Nana* de Renoir précédé, le 23, de *La Bête humaine*. Le premier film a fait l'objet d'une restauration par la Cinémathèque de Bologne à partir de plusieurs sources dont une copie positive teintée de la Cinémathèque suisse¹³. La revue *Cinegrafie* (n° 15, 2002), a publié un dossier fouillé sur le

film et Jacques Poitrat, à l'occasion de la diffusion sur Arte, a édité un dossier reprenant une étude de la revue bolognaise enrichie entre-temps. On ne peut qu'y renvoyer ainsi qu'à la partie de l'exposition de la BiFi sur les revues de cinéma françaises des années vingt qui était consacrée à l'accueil de *Nana*. Le film connut plusieurs versions du fait même de son réalisateur cherchant à l'accorder à une exploitation qui le fit rentrer dans ses fonds après une première au Moulin Rouge qui ne fut pas reprise. La nouvelle version proposée par Bologne s'approche à quelques mètres près de celle-ci. D'autre part la version est teintée d'après la palette de ce positif suisse. Enfin on l'assortit d'une musique originale, nouvelle, commandée à un compositeur, Marc-Olivier Dupin. On observe donc ici une mixité des principes mis en oeuvre : recherche du « retour à l'origine » pour la longueur du film et sa couleur, liberté d'interprétation pour la musique. Deux remarques à cet égard. La couleur qui nappe toutes les séquences : on a déjà observé l'importance qu'elle pouvait avoir pour comprendre l'intérêt d'un film (*Assunta Spina* par exemple). Ici cependant on ne peut passer sur le fait que cette couleur peut aussi atténuer voire obscurcir des effets de sens que le noir-blanc supportait. Un exemple me paraît probant, celui du peigne de Nana dans la scène où le comte Muffat se rend pour la première fois dans la loge de l'actrice. Elle se déshabille derrière son paravent et le comte regarde, fasciné, le peigne qui retient entre ses dents une touffe de cheveux de la jeune femme. Sans aller chercher tel objet de Marcel Duchamp qui s'apparente fort à celui-là - ou tel plan d'un film de Stroheim -, on peut sans aucun doute établir le lien entre le regard du comte, cet objet qu'un gros plan isole, auquel il donne une charge manifeste, et la toison pubienne de Nana à laquelle l'associe Muffat. Il est évident qu'en un tel cas, la netteté de l'objet - des cheveux pris dans les dents d'un peigne - est requise. Or le mauve du teintage efface cette valence fétichiste : les cheveux perdent leur matérialité, leur crudité, ce naturalisme qui seul peut soutenir l'association érotique.

- 14 Cette question de la couleur, malaisée à aborder, n'est guère discutée aujourd'hui : tout film muet, si l'on en retrouve une copie teintée, doit être abordé à partir de ce « plus » (Éric de Kuyper). Pourtant les commentaires critiques des revues ou des journaux qui relèvent d'ordinaire quand un film est teinté, peuvent aussi, a contrario, souligner en de nombreuses occasions la qualité du noir et blanc, des contrastes, ou à l'inverse leur médiocrité. *La Cinématographie française* dans sa fiche d'analyse de *Nana* note ainsi : « La photographie a paru un peu trop plate et d'une luminosité exagérée. Trop de blancs, pas assez de noirs. Nous savons que c'est dû à un tirage défectueux » (n° 391, 1^{er} mai 1926, p. 41). Il n'est pas question de couleur ici alors qu'il s'agit de la présentation corporative au Moulin Rouge avec le grand orchestre du music-hall. On peut donc, pour le moins, admettre l'idée de variantes et non absolutiser le coloriage¹⁴.
- 15 Quant à la musique. Renoir a parlé au moment même de la sortie du film, dans un entretien, du lien qu'il établissait entre la cadence de l'appareil de prise de vue et le mouvement des acteurs, en particulier de Catherine Hessling. L'actrice et lui-même travaillaient les mouvements du corps, les gestes en fonction d'une recherche de conformation au rythme de l'appareil (Walter Benjamin fait une remarque analogue à propos de la gestuelle de Chaplin et de l'intermittence de l'appareil¹⁵). Pour *Nana* il imagine un jazz band pour trouver la coïncidence entre les deux rythmes¹⁶. Coïncidence ou effet logique, un fox-trot intitulé *Nana* fait au même moment fureur dans les music-halls, dancings et boîtes de Montmartre¹⁷. Et puis Renoir et Catherine Hessling tournent aussitôt après *Sur un air de Charleston*. On ne tient donc pas compte de cet aspect pour des raisons parfaitement compréhensibles ; d'ailleurs à la séance spéciale du Moulin

Rouge, si l'on en croit Renoir, ce sont des airs d'Offenbach qui furent joués durant le film, puis, pour l'exclusivité Aubert, Raoul Cantrelle avait réalisé une « sélection musicale ». Mais outre qu'il y a contradiction avec les déclarations de respects et de retour à l'origine, on perd sans doute la restitution de ce type de jeu saccadé, électrique de certains acteurs du muet et en particulier de C. Hessling qui, dès lors, apparaît parfois comme caricaturale, excessive au spectateur (Renoir lui-même, plus tard il est vrai, parle de « marionnette » à son égard).

- 16 *La Bête humaine* de Renoir comporte, dans sa dernière partie, une scène de meurtre anthologique où Lantier poignarde sa maîtresse dans l'appartement où tous deux attendaient le mari pour le tuer. Cette scène commence par un baiser qui, l'espace d'un clignement d'œil de Lantier, bascule vers la pulsion de meurtre, la violence, la strangulation puis une poursuite et le poignardage. Toutes les versions de ce film connues - et la copie vidéo des éditions « Montparnasse » de 1989 -, proposaient une vue de l'encadrement de la chambre à coucher depuis la pièce contiguë, un fragment du lit, vide, et faisaient entendre les cris de Séverine hors-champ. On a pu rapprocher cette scène de celle, analogue par sa volonté de ne pas montrer, du meurtre de *la Chienne*. Or la version DVD nouvellement mise sur le marché et diffusée par Arte, propose une autre version de la scène. Le baiser et sa suite diffère légèrement (raccourci) et surtout le meurtre a lieu en toute visibilité, encadré par le chambranle de la porte. Lantier porte ses coups de couteau sous nos yeux. Le son est cependant identique aux versions plus courantes et s'avère manifestement décalé. Aucune explication ne nous informe de ce « bonus » ou de cette variante, de sa source, etc., aucun commentaire dans les revues et journaux qui promeuvent cette nouvelle édition ne le relève. Cette naturalisation d'une variable diffère à peine cependant de l'explication savante qui prétend retrouver l'original. Il ne fait pas de doute que Renoir avait tourné ce meurtre visible ; l'a-t-il monté pour une version du film et laquelle ? la production est-elle à la source de ce surcroît de violence offerte dans une version ultérieure qu'on aurait cherché à rendre plus explicite ? Mystère.
- 17 Un chercheur italien, Manlio Piva, a récemment exposé, à Gradisca, un cas de variante concernant *Pickpocket*. Observant quelques différences entre les versions courantes italienne et française du film de Bresson, il s'est attardé sur la principale qui tient dans l'incipit du film, une phrase manuscrite inscrite sur un cahier d'écolier : « Ceux qui en parlent ne le font pas, ceux qui le font n'en parlent pas. Pourtant je l'ai fait... » (je cite de mémoire). La version italienne montre le même cahier et la phrase, mais une main à plume trace d'une croix cette dernière. D'autre part, il figure, plus bas, sur cette même page, la phrase : « Oh ! Jeanne, il a fallu tout ce chemin... » qui, dans la version française, est dite en voix *off* à la fin du film. Elle ne l'est pas en italien. En outre, dépouillant la presse française de la première sortie du film, Piva a trouvé, dans certaines critiques (Louis Seguin dans *Positif* notamment), une allusion au fait que la phrase finale était dite également en ouverture. Ainsi de suspicion de « faux », cette version italienne devient révélatrice d'une possible « première » version française qui comportât déjà cette inscription liminaire reprise à la fin par la parole et contrevenant à l'idée qu'on se fait du film, à la version admise et ressortie à la fin des années quatre-vingt.
- 18 Récemment Arte nous a proposé successivement *King Kong* puis *Chang* de Schoedsack et Cooper. Le premier film passait en version française c'est-à-dire amputé de sa première bobine (qui avait fait tant parler d'elle dans les années soixante dans *Midi Minuit*

Fantastique). On sait que la lecture du film est fortement altérée par cette omission (ce premier moment du film pose l'idée de la « jungle des villes », du chômage de masse de la Dépression, du vol à l'étalage pour manger et de la mainmise par Denham sur Ann à la faveur de cette situation - il l'achète). Néanmoins il n'est pas sans intérêt de voir la version française des années trente qui, outre cette omission, propose dans la langue du doublage, un débit des acteurs, des intonations, une gouaille « parisienne » qui ont une valeur historique. Mais, au sein d'une « soirée thématique » plus ou moins « savante » (film sur les deux réalisateurs à partir du matériel d'une collectionneuse), la moindre des choses serait de le dire ! D'autant plus que *Chang* est lui, montré - plus tard - dans une version restaurée, teintée. Le silence des présentateurs télé de la presse vient s'ajouter à ces négligences.

- 19 La multiplication des variantes est une situation passionnante car elle introduit précipitamment le film du côté des études de réception. Encore faudrait-il annoncer la... couleur ou la musique et ne pas conjuguer restauration et altération. Quand l'auditorium du Louvre présentant *East Side, West Side* d'Allan Dwan (1927), restauré par le MoMA en mars dernier, s'associe à « Octobre en Normandie » pour commander une musique originale à Bruno Mantovani, c'est un choix d'interprétation. Quand, en revanche, le Grand Auditorium de La Sorbonne présente *Seule* de Kozintzev et Trauberg, le premier film sonore de ces réalisateurs, sorti en 1931 avec une musique de Chostakovitch et qu'on coupe le son du film pour faire interpréter la partition par l'orchestre du Conservatoire d'Amsterdam, l'interprétation se fait altération car l'entrelacement de la musique et des bruits et paroles disparaît. De même *le Bonheur* de Medvedkine, projeté muet au Forum des Images, accompagné par des tangos argentins...

Haine du cinéma français des années vingt : le retour de Charensol

- 20 Arte a participé à plusieurs reprises à la diffusion de copies de films français des années vingt restaurés. On vient d'évoquer *Nana*, il en est d'autres, comme *L'Homme du large* de L'Herbier. En novembre 2002, le film, restauré par les Archives du film et détenu par la Cinémathèque Gaumont, a été présenté, avant sa diffusion télé, en projection publique sur grand écran (à l'Élysée-Biarritz), malheureusement à partir d'un support numérique qui en donna une image altérée (au même moment ou presque, la présentation par les Indépendants du 1^{er} siècle, au Cinéma des cinéastes, des quatre films de Delluc - sur pellicule -, également restaurés par les Archives du film, était éblouissante). Mais la diffusion du *L'Herbier* a été le révélateur d'une attitude critique assez navrante qu'on a déjà mentionnée dans l'introduction au *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* (1895 n° 33) : le discrédit, en France, du cinéma français de cette époque. Charensol, dès la fin des années vingt, concluait régulièrement les bilans décennaux qu'il aimait dresser par un constat d'inexistence du cinéma français (il n'exceptait que René Clair). Le soutien à ce cinéma par Langlois, sa redécouverte par Burch et Fieschi en 1968 (*Cinéastes de notre temps* et *Cahiers du cinéma* : « la première vague »¹⁸), puis Richard Abel dans son monumental *French Cinema the First Wave 1919-1929*, ou récemment « Il Cinema ritrovato » de Bologna en 2001 (voir 1895 n° 36), n'ont toujours pas fait leur chemin dans la critique, ni même parmi certains spécialistes.
- 21 On relève ainsi la permanence de ce point de vue *charensol* chez Vincent Ostria qui, dans *L'Humanité Hebdo* du 14-15 décembre 2002, présente *L'Homme du large* sans dire un mot du film, mais en consacrant tout son papier à expliquer que le cinéma de ce temps-là en

France n'existait et ne pouvait, au mieux, qu'attendre l'arrivée du son pour advenir ! (Titre et sous-titres : « Cinéma français. Et vint la parole. Pas si brillant que ça à ses débuts, le cinéma français a longtemps balbutié avant l'explosion du parlant qui a tout changé »). Plus surprenant, Jacques Aumont dans *Cinéma 05* (printemps 2003) parlant d'Epstein et revenant sur la découverte tardive qu'il fit de sa pensée¹⁹, bute cependant sur ses films (« Le hic, avec Epstein, ce sont - ce restent - les films ») et sur « la vacuité du cinéma français muet (*L'Homme du large*, revu sur arte dans la meilleure copie possible : le « cinégraphisme » de L'Herbier, c'était donc cette variété de bande dessinée chochette, avec acteurs raides comme piquets, et un grand Large gelé, chromo) » ; « ... Même *La Glace à trois faces* avec son modernisme de façade, n'est pas à la hauteur » ; « Pour faire du cinéma cette machine intelligente et diabolique qu'il avait lucidement aperçue en rêve, Epstein aurait dû commencer par abandonner ses scénarios modernistes et ses scénarios feuilleton-nesques... » (pp. 56-57).

- 22 L'article d'Ostria témoigne de surcroît d'une conception de l'histoire du cinéma entièrement dominée par l'anticipation, la préfiguration, les prémisses, et les impulsions, le futur qui s'annonce lequel ne peut être que « l'avènement du cinéma parlant », là où les « auteurs » sont enfin « à la hauteur »... Le même schéma se retrouve dans la présentation de *Bucking Broadway* de John Ford par Philippe Azoury dans les *Cahiers du cinéma* (de mai 2003) : « Ford [était] déjà grand », déjà mûr, déjà génial et « quasi peintre », « quelque part entre Vermeer, de La Tour et Garrel », souffrant déjà « de l'étroitesse du muet et en appelant] au parlant » au point d'en faire l'un « des principes d'opposition propres au sujet du film » - quoique la parole du vil séducteur, dans ce film, soit opposée, comme trompeuse, au silence obstiné mais vrai du bon cowboy...

NOTES

1. Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002, p. 40.
2. Dernière nouvelle : « Le séisme DVD » dans *TGV magazine* de mai (p. 20). « Une expansion spectaculaire dont les conséquences risquent de bouleverser à jamais l'industrie cinématographique... »
3. « À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. La reproductibilité technique des films est inhérente à la technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige. Car les frais de production sont si élevés que, si l'individu peut encore, par exemple, se payer un tableau, il est exclu qu'il achète un film », écrivait Walter Benjamin dans « L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique » (*L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 148). La logique ici évoquée de la « diffusion massive » comporte désormais la possibilité d'acheter une « copie » du film, mais cet aboutissement demeure, lui aussi, inhérent au mode de production du film.

4. C'est pourtant à propos de Chaplin que *Libération* a lancé l'expression : « Le lifting numérique du Dictateur » (6 novembre 2002, pp. IV-V).
5. Voir l'exposé qu'en fit en 1991 Stefan Kudelski dans une optique de conservation et de transmission de l'information en utilisant la comparaison avec le code linguistique (« Conserver les images et les sons » dans *Écrits, images et sons dans la Bibliothèque de France* (textes et images réunis par C. Delage), Paris, IMEC, 1991, pp. 45-56).
6. Cesare Brandi dont le *Teoria del restauro* (1940, rééd. 1963) vient d'être traduit en français aux Éditions du Patrimoine (Théorie de la restauration, Paris, Monum, 2001), référence dans le milieu de l'art en Italie, est apparu comme référence des chercheurs et cinémathécaires italiens depuis plusieurs années. À ma connaissance cependant on n'a guère interrogé la place qu'occupait le cinéma dans sa conception esthétique d'inspiration phénoménologique. Elle s'énonce pourtant çà et là dans son œuvre théorique, notamment dans *Carminio o della pittura* (Florence, Vallecchi, 1947) que l'on trouve recensé dans les *Cahiers du cinéma* n° 2, mai 1951, pp. 52-53 avec une vigueur critique sans appel : le système esthétique de Brandi est impeccable, « mais dès qu'il aborde la cinématographie, ce nouvel objet lui échappe ». Brandi voit le fondement du cinéma dans la photographie - à laquelle il consacrera, dans *Le due vie* (1966 ; trad, franc, *les deux voies de la critique*, Vokar, 1989) un chapitre entier, la définissant avant tout par son rapport à l'objet, au modèle dont le photographe est « spectateur » qui s'y arrête quand la peinture va au-delà, vers la forme comme fin -, et il reviendra sur le cinéma dans *Teoria generale della critica* (Turin, Einaudi, 1974) à la lumière du cinéma « auto-réflexif » moderne (*Marienbad* et *Huit et demi*) qui reste « reportage objectif » mais pluralise les rapports de séquences par le collage « ouvert » à l'interprétation. Ce « reportage objectif », c'est la présence de la réalité (*flagranze*) qu'il distingue de la « réalité pure » (astance) de l'art, soit une présence sans existence physique. C'est cette distinction qui fonde sa théorie de la restauration de l'œuvre d'art (on ne restaure que la matière mais selon l'exigence de l'instance esthétique) et l'extériorité de la photo et du cinéma à ce modèle rend malaisée l'application de ladite théorie à ces médias.
7. L'idéologie du « nettoyage » est centrale dans l'opération « restauratrice ». Voir à ce propos les pages alarmantes qu'a écrites une spécialiste de la question, pour ce qui concerne la peinture : Sarah Walden, *The Ravished Image Or How to Ruin Masterpieces by Restoration*, London, 1985 (trad, franç. *Outrage à la peinture ou Comment peut la restauration violant l'image, détruire les chefs d'œuvre*, Paris, Ivrea, 2003).
8. On vient de présenter à Cannes puis de distribuer *The Modern Times* restauré numériquement.
9. Païni les nie dans son livre, proclamant « le nitrage n'existe pas » (op. cit., p. 31) et moquant les « adorateurs » du nitrage à partir d'une expérience comparative qui renvoyait ceux-ci à leurs fantasmes sur le « velouté » et le *sfumato*. « Le nitrage n'est pas dans la pellicule, il est dans l'œil » affirme-t-il. Pour explosive que soit l'assertion, elle n'en est pas moins unilatérale : elle combat à juste titre le positivisme par un argument de sociologie de la perception, mais cet argumentaire ne vise pas tant la matérialité de l'œuvre, son support et sa substance que son statut d'œuvre d'art, de forme (ici appréhendé en terme de « goût »).
10. Il faudrait dire les deux « Batailles », puisque le panneau de Paris, c'est maintenant avéré (voir les travaux de P. Roccasacca), n'appartient pas à la même « série ». En outre, les procédures de restauration en peinture sont loin de faire l'unanimité. De Ruskin à Gombrich, Haskell ou Sarah Walden (*Outrage à la peinture*, op. cit.), les critiques ne manquent pas.

11. Jean Epstein, Conférence devant l'Association des étudiants de Montpellier en janvier 1924, (*Écrits sur le cinéma*. Tome 1, Paris, Seghers, 1974, p. 122).
12. Cesare Brandi, *Teoria del restauro* (dans *Recherches poïétiques* n° 3, hiver 1995-1996, p. 124).
13. Ou plus exactement qu'un collectionneur a déposé à la Cinémathèque suisse après l'avoir achetée à un ayant-droit qui la détenait depuis la sortie du film et que la Cinémathèque n'avait pu acquérir auprès de ce dernier pour des raisons financières.
14. Sans parler de la revendication du noir et blanc « pur » par certains (voir *Schémas* n° 1) ou d'appréciations critiques comme celle de Pierre Desclaux à propos de *La Roue* : « Pourquoi avoir usé du coloris, du mauvais coloris ? Dans le premier chapitre, cette rose peinte en rouge déplaira à tous les gens de goût et je veux espérer que dans les copies qui seront mises en location, la rose sera en noir et blanc. Je veux espérer aussi que les scènes du casino de Chamonix seront débarrassées de ce paquet jaune-citron et de ce ciel bleu pâle. De tels détails choquant dans une telle oeuvre et je me demande avec effarement, comment Abel Gance dont le goût s'est affirmé par ailleurs, a osé se servir de procédés si horribles. Il est nécessaire de le dire, car un gros effort de publicité est fait autour de ce film et le public prévenu qu'il va voir un chef-d'œuvre se demandera s'il est véritablement beau qu'un film soit peinturluré par des coloristes maladroits et d'un goût douteux. » (*Mon Ciné* n° 49, 25 janvier 1923, p. 9) (cette citation m'a été fournie par P.-E. Jaques).
15. Dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 176.
16. *Cinéa-Ciné pour tous* n° 59 du 15 avril 1926, pp. 14-15 et ses propos dans *Ma vie et mes films* : « Je m'étais mis dans la tête [...] que le cinéma dépendait des saccades de la croix de Malte, il fallait jouer saccadé. » (Paris, Flammarion, 1974, p. 46).
17. *Cinémagazine* n° 42, 15 octobre 1925, p. 148.
18. Noël Burch, Jean-André Fieschi, « La Première vague », *Cahiers du cinéma* n° 202, juin-juillet 1968.
19. À laquelle il consacre un chapitre dans sa récente *Théorie des cinéastes*, Paris : Nathan, 2002.