

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

83 | 2017

Varia

---

# Restauration des films : le principe de la documentation et le rôle de la recherche

*Film restoration : the principle of documentation and the role of research*

*Restauro dei film : il principio della documentazione e il ruolo della ricerca*

Iris Deniozou

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5687>

DOI : 10.4000/1895.5687

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

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

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 110-127

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Iris Deniozou, « Restauration des films : le principe de la documentation et le rôle de la recherche », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 83 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5687> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5687>

---



El se lève, laissant la  
sur le bureau, se dirige  
la porte.

Il se retourne vers LOLA, -

476 - Trav.  
477 - la prend dans ses bras. L'em-  
brasse. Longuement.

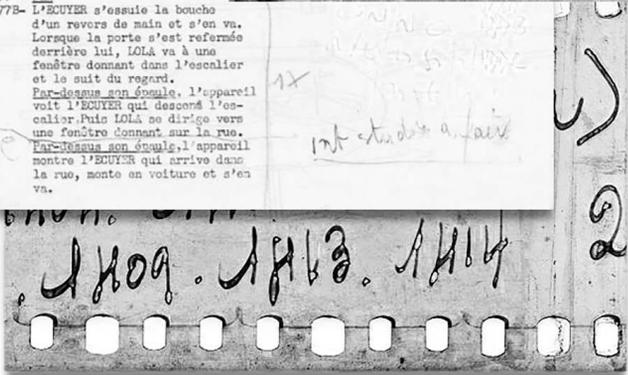
LOLA sourit :

Elle avance les doigts pour  
enlever le rouge.

477\* 477 - Pan  
477B- L'ECUYER s'essuie la bouche  
d'un revers de main et s'en va.  
Lorsque la porte s'est refermée  
derrière lui, LOLA va à une  
fenêtre donnant dans l'escalier  
et le suit du regard.  
Par-dessus son épaule. L'appareil  
voit l'ECUYER qui descend l'esc-  
alier. Puis LOLA se dirige vers  
une fenêtre donnant sur la rue.  
477C Par-dessus son épaule, l'appareil  
montre l'ECUYER qui arrive dans  
la rue, monte en voiture et s'en  
va.



STOCKS NÉGATIFS	
(scope)	
1/3/66	
Négatifs	Bolles
Bolles	Métrage
A25A2 SORTIES	
54/5389	
106	106
107	107
108	108
109	109
110	110
111	111
112	112
113	113
114	114
115	115
116	116
117	117
118	118
119	119
120	120
121	121
122	122
123	123
124	124
125	125
126	126
127	127
128	128
129	129
130	130
131	131
132	132
133	133
134	134
135	135
136	136
137	137
138	138
139	139
140	140
141	141
142	142
143	143
144	144
145	145
146	146
147	147
148	148
149	149
150	150
151	151
152	152
153	153
154	154
155	155
156	156
157	157
158	158
159	159
160	160
161	161
162	162
163	163
164	164
165	165
166	166
167	167
168	168
169	169
170	170
171	171
172	172
173	173
174	174
175	175
176	176
177	177
178	178
179	179
180	180
181	181
182	182
183	183
184	184
185	185
186	186
187	187
188	188
189	189
190	190
191	191
192	192
193	193
194	194
195	195
196	196
197	197
198	198
199	199
200	200



## Restauration des films : le principe de la documentation et le rôle de la recherche

par Iris Deniozou

Lors du dernier festival « Toute la mémoire du monde » à la Cinémathèque française, Nicola Mazzanti est revenu sur la notion d'original dans la restauration des films et affirmait : une restauration ne pourra jamais reconstituer l'œuvre telle qu'elle a été vue et entendue lors de sa première diffusion. Sa présentation nous a rappelé un aphorisme sur le même sujet venu du milieu des arts plastiques – celui de Paul Philippot : « L'état original est une idée mythique, anhistorique, capable de sacrifier des œuvres d'art à un concept abstrait et de les présenter dans un état qui n'a jamais existé »<sup>1</sup>.

L'idée de la nature « relative, partielle, éphémère »<sup>2</sup> de la restauration a effectivement été débattue par les restaurateurs des œuvres d'arts plastiques durant le <sup>xx</sup>e siècle, pour être également adoptée à la fin de celui-ci par des archivistes intéressés à la philosophie et à la déontologie de la restauration des films. Ceux-ci, tout comme Paul Philippot, ont principalement été influencés par l'œuvre de Cesare Brandi<sup>3</sup>. Pour l'historien italien, l'espace-temps qui sépare le moment de la création d'une œuvre d'art et celui où sa restauration a lieu, rend impossible le principe d'une restauration « absolument » fidèle à l'original<sup>4</sup>.

Selon sa théorie, l'action restauratrice, ainsi que la réception de l'œuvre restaurée, dépendent directement du « climat culturel » propre au moment où celles-ci ont lieu. Les valeurs esthétiques, les conditions sociales, les méthodes et techniques de travail contemporaines à l'intervention ont inévitablement un effet sur le regard et le geste tant du restaurateur que du public. La personnalité, l'expérience et le goût personnel du restaurateur rendent ses choix davantage subjectifs.

Certains auteurs soulignent l'importance particulière de l'évolution technologique dans l'éloignement par rapport à l'œuvre originale<sup>5</sup>. Avec le passage du temps, certains outils et certains matériaux

1. Paul Philippot, « Restoration from the Perspective of Humanities » dans Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra Melucco Vaccaro (dir.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1996 [notre traduction – toutes les traductions de l'anglais sont nôtres].

2. Alessandra Melucci Vaccaro, « Introduction to Part III » dans *Ibid.*

3. Voir par exemple Dominique Païni, « Du marbre au Celluloïd », *Cinémathèque*, n° 13, printemps 1998 ; Dino Everett, « Introduction to Bio-Fiction Classification Theory », *The Moving Image*, vol. 8, n° 1, printemps 2008 ; François Albera, « Restaurez, restaurez, il en restera toujours quelque chose... », *1895*, n° 40, juillet 2003.

4. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, Allia, Paris, 2011 (1<sup>re</sup> édition française, Paris, Institut National du Patrimoine, 2001) [*Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Turin, Einaudi, 1977], chapitre IV : « Le temps dans l'œuvre d'art et la restauration ».

5. R.-H. Marijnissen, *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Arcade, 1967, pp. 220-240.

de création artistique disparaissent, empêchant définitivement le restaurateur de revenir sur l'œuvre d'une manière identique à celle de son créateur. La disparition de la technologie d'origine signifie également la perte partielle ou entière de son savoir-faire, ce qui entrave encore plus l'appréhension de l'œuvre et, par conséquent, sa reconstitution.

Le « problème » est plus flagrant dans le monde du cinéma : l'histoire du 7<sup>e</sup> art est marquée par les guerres de brevets, qui reflètent sa nature avant tout industrielle. Les différents acteurs du marché cinématographique, appuyant leur survie et leur développement sur l'innovation, ont encouragé une évolution technologique rapide et ainsi un enchaînement soutenu de procédés et de supports employés à la fois pour la production et pour la diffusion. Outils, matériaux et dispositifs (pellicules, caméras, projecteurs, procédés couleur et son, formats de l'image, etc.) qui ne survivaient pas à la concurrence étaient voués à l'oubli.

Malgré ces phénomènes indéniables (le progrès technologique, l'évolution des conditions socio-culturelles ou des valeurs esthétiques) qui ne permettent pas de satisfaire le désir le plus profond du restaurateur au xx<sup>e</sup> siècle – qui est de « ressusciter » l'œuvre d'origine sans altérations et de la transmettre ainsi au public – l'objet de la profession reste le même : restaurer l'œuvre de la façon la plus fidèle possible.

Effectivement, les chartes déontologiques des conservateurs des œuvres d'arts plastiques et des monuments intègrent le compromis comme une condition *sine qua non* de la restauration, mais présentent la fidélité à l'œuvre comme un principe fondamental<sup>6</sup>. C'est dans le même esprit que les restaurateurs des films, proches des idées inspirées du milieu des arts plastiques, considèrent leur métier. Giovanna Fossati donne notamment une définition assez exacte de la restauration des films : elle consiste en la « meilleure simulation possible de l'artefact original filmique (où l'original est quelque chose entre l'artefact matériel, tel qu'il a survécu, et sa forme d'origine, telle qu'on l'imagine), effectuée grâce à l'utilisation des technologies différentes »<sup>7</sup>.

Cet approche réaliste soulève inévitablement certaines questions de nature déontologique : comment orienter ses choix pour reproduire le plus fidèlement possible le montage original et les caractéristiques techniques d'une œuvre (la qualité de l'image et du son, l'aspect et la nature des couleurs, les contrastes, le format, la cadence pour les films muets), comment écarter ses goûts personnels et minimiser l'impact des conditions financières / politiques / culturelles dans lesquelles a lieu la restauration ? Comment réussir ladite simulation et respecter le principe fondamental de la fidélité à l'œuvre d'origine ?

La réponse se trouve dans autre principe de la restauration, que j'analyserai ici et que je considère comme le plus fondamental de la restauration des films : la documentation. Elle est devenue une règle pour la restauration des œuvres d'arts plastiques et des monuments au xx<sup>e</sup> siècle.

6. Voir par exemple la charte de la Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs (ECCO) : *la Profession de conservateur-restaurateur, code éthique et formation*, édité le 1<sup>er</sup> mars 2002 à Bruxelles, sur <http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>.

7. Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: the Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, p. 142.

Selon les chartes y relatives<sup>8</sup>, ce qu'on appelle la documentation est un corpus de documents qui se constitue en deux étapes principales. Dans un premier temps, l'étude historique et l'expertise technique de l'œuvre en restauration sont menées et leurs résultats enregistrés. Les méthodes employées, les actions prises pendant la restauration, et les conséquences de celles-ci doivent ensuite être argumentées en forme de rapport, qui est archivé et éventuellement diffusé. Tous les noms des personnes ayant réalisé les travaux doivent être inscrits dans le dossier créé.

Le principe présenté ci-dessus peut être transposé dans la restauration des films; c'est ce qu'ont soutenu certains archivistes à partir des années 1980. Ceux-ci, face à l'essor de l'activité parmi les institutions publiques et privées dès la fin des années 1970, se préoccupent de la réversibilité de nombreux projets et, par conséquent, de la préservation réelle du patrimoine cinématographique.

Je retracerai et décrirai ici le travail de ces auteurs pionniers, dans le but de formuler une méthodologie concrète pour la documentation des restaurations des films et d'évoquer ainsi l'utilité du principe à la fois dans la reconstitution des œuvres, dans leur valorisation et dans notre connaissance de l'histoire du cinéma. Je souhaite montrer que seule une documentation rigoureuse et polyvalente peut assurer le respect des autres principes déontologiques de la restauration des films: celui de la fidélité à l'œuvre, ainsi que ceux de la réversibilité et de la transparence.

À l'instar des chartes déontologiques de la restauration des œuvres d'arts plastiques, je distinguerai le terme général *documentation* en deux composantes: la documentation interne, c'est-à-dire celle qui est créée principalement avant les travaux de restauration, et la documentation externe, qui est rédigé pendant et après les travaux et qui est ensuite tournée vers l'extérieur, vers le public, les chercheurs et le milieu professionnel.

### La documentation « interne » – expertise historique et technique

Dans les années 1970 et même 1980, deux décennies pendant lesquelles la restauration des films a obtenu le sens qu'on lui attribue aujourd'hui, la plus grande partie des restaurations étaient principalement basées sur la duplication des éléments filmiques dont disposaient les restaurateurs et sur l'expérience technique de ces derniers (par exemple en montage). Des recherches autour des œuvres restaurées étaient rarement engagées. Peter Kubelka restaurait, en 1978, *Èntuziazm/Simfonia Donbassa* (*Enthousiasme*, 1930) de Dziga Vertov et affirmait qu'il s'était appuyé sur ses propres connaissances de l'œuvre du réalisateur et non pas sur une recherche spécifique autour du film<sup>9</sup>.

Pendant très longtemps, des membres des équipes des films – muets, car ils étaient en général les premiers à être restaurés – ou des personnes qui les avaient côtoyés pouvaient être encore vivants: leurs témoignages directs étaient les sources historiques par excellence. Renée Lichtig, restauratrice à la Cinémathèque française, regrettait ainsi, dans les années 1980, la disparition progressive des cinéastes

8. Voir Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs-Restaurateurs (ECCO), *op. cit.*, article 10 et *AIC Code of Ethics and Guidelines for Practice*, dernière révision par Dan Kushel, août 1994, sur <http://aic.stanford.edu/pubs/ethics.html>, article VII.

9. Lucy Fischer, « Restoring *Enthusiasm* », *Film Quarterly*, vol. 31, n° 2, hiver 1978.

et expliquait qu'elle n'avait recours aux documents non-film que quand toute autre source directe était absente<sup>10</sup>. Pour de nombreux archivistes la restauration était plus liée à l'affectif, à l'amour du cinéma et de ses « héros », qu'à un travail inspiré d'une série de règles déontologiques<sup>11</sup>.

Quelques restaurateurs – comme Luciano Berriatúa<sup>12</sup>, Eileen Bowser<sup>13</sup>, Enno Patalas<sup>14</sup>, Vincent Pinel<sup>15</sup> ou Raymond Borde<sup>16</sup> – se sont intéressés pendant la même époque à l'historicité de leurs interventions de façon plus assidue et constituent ainsi plutôt des exceptions dans le domaine. Ils ont attribué très tôt une grande importance à l'analyse technique et à la recherche documentaire (l'activité de ces conservateurs, et plus particulièrement d'Enno Patalas, incite un journaliste de *Sight and Sound* à écrire en 1978 que « l'archéologie du cinéma est une science en plein développement »<sup>17</sup>). Ils ont démontré leur utilité dans le processus de définition de la version à restaurer et de la reconstruction de l'œuvre cinématographique.

En Italie, Aldo Bernardini alertait les cinémathèques italiennes de la nécessité de collaborer avec les historiens du cinéma afin d'éviter les erreurs et les omissions qui peuvent avoir lieu lors d'une restauration « technique »<sup>18</sup>, c'est-à-dire d'une restauration qui ne s'appuie que sur la duplication des éléments filmiques. Vincent Pinel conseillait également de faire appel à des historiens et à des spécialistes<sup>19</sup>.

Pendant les années 1990, et grâce à l'augmentation des publications autour de la déontologie de la restauration, le discours au sujet de la documentation se développe. Des restaurateurs continuent à découvrir et à confirmer la nécessité de la recherche historique grâce à leur expérience de plus en plus riche<sup>20</sup>. Vittorio Giacci expose sa problématique autour de la recherche historique dans un des

10. Philippe d'Hugues, « L'effet Mosjoukine. Entretien avec Renée Lichtig », *Cinémathèque*, n° 22, printemps 2003, p. 89.

11. Voir par exemple Renée Lichtig : « Mais pour restaurer, il faut non seulement savoir manipuler les supports, mais aussi connaître parfaitement le contenu des films. Moi, je vous l'ai dit, j'ai eu le déclic à cause de Mosjoukine et d'un souvenir d'enfance... Cela compte autant que la technique », *ibid.*, p. 87.

12. Luciano Berriatúa, Miguel Angel Perez Campos, « Études pour une reconstitution du *Nosferatu* de F.W. Murnau », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 32, printemps 1981.

13. Eileen Bowser, « *A Corner in the Wheat* (les *Spéculateurs*, 1909) », *les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 17, Noël 1975 ; et plus tard : Eileen Bowser, « Some Principles of Film Restoration », *Griffithiana*, n° 38/39, octobre 1990.

14. Roland Cosandey, « Conservare, restaurare, mostrare – Pratiche di salvaguardia de cinema muto. Intervista a Enno Patalas, direttore de Filmmuseum di Monaco (Germania Federale) » dans P. Cherchi Usai, (dir.), *Film da salvare : guida al restauro e alla conservazione* : édition monographique de *Comunicazioni di massa*, n° 3, Milan, septembre 1985.

15. Vincent Pinel, « Note sur le remontage des films muets » dans Bernard Eisenschitz (dir.), *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française II*, Paris, La Cinémathèque française, 1987.

16. Raymond Borde, « La restauration des films : problèmes éthiques », *Archives*, n° 1, septembre-octobre 1986.

17. John Gillet, « Munich's cleaned pictures », *Sight and Sound*, vol. 47, n° 1, hiver 1977-1978.

18. Aldo Bernardini, « Cineteca, che passione », *Segnocinema*, vol. 5, n° 20, novembre 1985.

19. Vincent Pinel, « La restauration des films » dans Jacques Aumont, Jacques, André Gaudreault, André, Michel Marie (dir.), *Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

20. Voir par exemple : Pierre Berthomieu, Yann Tobin, « Entretien avec Michelle Aubert », *Positif*, n° 421, mars 1996 ; Bonus DVD, « Histoire de la restauration des films, par Claudine Kaufmann de la Cinémathèque française » dans *The Marriage Circle* d'Ernst Lubitsch, Collection Cinéma Muet, La Sept Vidéo, 2000.

premiers ouvrages dédiés à la restauration : *Via col tempo – L'immagine del restauro*<sup>21</sup>. Il considère ce travail indispensable non seulement par rapport à l'identification et la compensation des lacunes narratives (restauration « philologique »). La recherche, soutient-il, offre des informations précieuses sur les caractéristiques techniques et esthétiques d'origine d'une œuvre que le restaurateur est censé respecter (restauration « technique »).

Un nombre important de publications et de débats autour de la recherche et de l'analyse documentaire s'ensuivent dès la fin des années 1990, incitant de plus en plus les restaurateurs à intégrer ce travail à leurs projets<sup>22</sup>. Aujourd'hui, une grande partie du milieu professionnel archivistique est composé d'historiens du cinéma, de chercheurs ou de spécialistes (par la formation ou par l'expérience professionnelle) d'une certaine période de l'histoire du cinéma ou de techniques particulières. La recherche documentaire autour des œuvres cinématographiques fait de plus en plus partie du quotidien des archivistes, tandis que l'intérêt pour les informations historiques que peuvent révéler les éléments filmiques est croissant.

Je présenterai ci-dessous brièvement les sources qu'on appelle *non-film* et qu'un restaurateur/chercheur peut consulter dans sa recherche autour de l'histoire d'une œuvre cinématographique. Je traiterai ensuite des éléments filmiques que le restaurateur est appelé à analyser lors de la restauration, ainsi que des autres sources qui peuvent l'aider à connaître l'œuvre à restaurer et à faire les choix techniques et esthétiques permettant la plus grande fidélité.

### *Les sources non-film*

Des ouvrages spécialisés suggèrent aujourd'hui une méthodologie de recherche et orientent les chercheurs sur les sources non-filmiques à consulter, ainsi que sur les éléments filmiques à étudier et à analyser<sup>23</sup>. Dans le domaine des documents et des autres fonds non-film, le restaurateur a la possibilité de consulter un nombre infini de sources tant qu'elles sont disponibles et nécessaires pour le projet en cours : articles d'époque dans la presse spécialisée et non spécialisée, documents de promotion et de distribution (photos de tournage, affiches, plaquettes, invitations, publicités, programmes, etc.), archives de production (contrats, scénarios, découpages, scripts, etc.), documents officiels (censure, crédits, subventions, copyright, etc.), archives personnelles (carnets, mémoires, notes, correspondances), costumes, décors et croquis de ces derniers, partitions de musique, livres relatifs et témoignages oraux.

La recherche s'étend, si besoin, à tous les documents pouvant fournir des renseignements sur les procédés employés dans le film et qui permettront de reconstituer ses caractéristiques techniques : articles dans la presse professionnelle d'époque, ouvrages sur des techniques spécifiques ou sur l'histoire

21. Vittorio Giacci, « Via col tempo » dans V. Giacci (dir.), *Via col tempo – L'immagine del restauro*, Rome, Centro Sperimentale du Cinematografia/Gremese, 1994.

22. Voir références dans la partie « Restauration externe ».

23. Quelques titres représentatifs : Collectif, *The Film Preservation Guide: the Basics for Archives, Libraries and Museums*, National Film Preservation Foundation, San Francisco, 2004 ; Paul Read, Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000 ; P. Cherchi Usai, *Silent Cinema – An introduction*, Londres, British Film Institute, 2000.

de la technologie cinématographique, brevets, manuels d'utilisation d'appareils, documents promotionnels des sociétés de fabrication du matériel technique, etc.

Enfin la recherche peut comprendre l'étude de l'histoire du cinéma correspondant à l'époque du film et de tout aspect historique qui peut intéresser et aider d'abord à l'identification et ensuite à la restauration : histoire de l'art, histoire de la mode, histoire des événements pouvant avoir influencé la réalisation du film ou qui y sont dépeints<sup>24</sup>, etc. Elle peut comprendre également des éléments audiovisuels comme les bandes-annonces, des documentaires ou d'autres films historiques ou techniques. Toute source qui peut aider à tracer les détails de l'histoire perdue d'un film et des éléments liés à celui-ci est à consulter.

### *Les éléments filmiques*

La recherche autour de l'œuvre cinématographique se concrétise grâce à l'analyse du ou des éléments filmiques, c'est-à-dire du support de l'œuvre. 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. Malheureusement, une majorité d'historiens du cinéma négligent encore la richesse d'informations qu'on peut trouver sur la pellicule. Ils ignorent que les éléments filmiques « parlent »<sup>25</sup>, qu'ils racontent l'histoire des films et qu'ils sont parfois les seuls témoins concrets de leur vie.

La pellicule peut porter le nom de son fabricant, l'année ou l'époque de sa fabrication, la nature du support et de l'émulsion. La datation d'un film ou d'un élément filmique peut être possible grâce à ces informations qui, d'habitude, se trouvent sur les manchettes de la pellicule. Les boîtes de conditionnement, la forme et l'état des perforations de la pellicule, les collures, l'interimage, le cadre de l'image, les amorces, tout élément et défaut photographié sont des paramètres à étudier car ils peuvent donner les moyens pour reconstituer le parcours historique d'un film<sup>26</sup>.

Les techniques employées dans une production (couleurs, son, format de l'image, etc.) ou leurs traces peuvent également être repérables sur la pellicule. Leur identification permet de mettre en place des travaux qui respectent les caractéristiques esthétiques d'origine. À l'intérieur d'un photogramme, les objets, les décors ou même les logos des sociétés de production<sup>27</sup> contribuent à la reconstitution de l'identité de l'œuvre.

24. Cherchi Usai souligne notamment l'importance de se pencher analytiquement et non sélectivement sur toute source possible et de vérifier toute information provenant de sources secondaires, comme les livres d'histoire du cinéma (règles 4 et 5 dans *Silent Cinema, op. cit.*, pp. 94-96).

25. Entretien avec Camille Blot-Wellens, 2 février 2012, Paris.

26. Voir comment l'analyse des différences de collures sur l'élément d'origine ont contribué à la restauration des couleurs du film *Phantom* (F.W. Murnau, 1922) dans L. Berriatúa, Camille Blot-Wellens, « The Colors of "Phantom" – A method for recovering color in silent films starting with the study of editing systems », *Cinegrafie*, n° 16, 2003.

27. Voir par exemple les logos Gaumont présents sur les décors des films muets de cette société de production qui peuvent aider à identifier un film dont on ne connaît pas le titre. Les cartons-logos au début des copies des films de Georges Méliès peuvent aider à la datation des éléments car ils changeaient au fil des années. (P. Cherchi Usai, *Silent film, op. cit.*, pp. 187-188).

Quand plusieurs éléments de l'œuvre ont survécu, l'expertise 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. Elle révèle parallèlement les modifications et les usures diverses que les éléments ont subies à travers le temps, et de cette manière, elle révèle aussi des informations liées à leur(s) montage(s), à leur(s) exploitation(s), et à leur conservation. Les résultats de l'expertise des supports se joignent à ceux de la recherche dans les documents non-film et orientent de cette manière les choix des restaurateurs sur la version de l'œuvre à restaurer, sur les moyens techniques à employer et sur les réparations à effectuer.

Pour les raisons exposées ci-dessus, les politiques patrimoniales préconisent, depuis quelques années, la conservation des éléments originaux le plus longtemps possible. La sauvegarde de ces éléments et des informations qu'ils portent sur des nouveaux supports pérennes est également prioritaire. Les archives effectuent enfin des prêts et des emprunts entre elles afin d'accéder à un maximum d'éléments appartenant aux œuvres qu'elles souhaitent restaurer et mènent souvent des projets de restauration ensemble<sup>28</sup>.

Les informations techniques et, par conséquent, historiques qui, jusqu'à aujourd'hui, étaient enregistrées sur le matériel filmique analogique, prennent une forme différente à l'ère du cinéma numérique : celle des métadonnées<sup>29</sup>. Les métadonnées sont essentiellement conservées – quand cette volonté existe – par les laboratoires, car c'est sur leurs appareils et sur leurs serveurs que les travaux ont lieu<sup>30</sup>.

Les archives cinématographiques sont, par conséquent, amenées actuellement à trouver un moyen de collaboration avec les maisons de production et les laboratoires pour que les métadonnées soient conservées d'une façon sûre et pérenne. Comme le souligne Grover Crisp, les petites productions indépendantes courent un plus grand risque par rapport à la conservation des métadonnées, voire de leurs données en général, le coût de conservation du volume de ces dernières étant élevé<sup>31</sup>.

### *Entre film et non-film : les appareils, les logiciels, les documents du laboratoire*

Malheureusement, la conservation des métadonnées, qui sont des produits de la chaîne numérique, n'est pas le seul enjeu de la conservation et de la restauration aujourd'hui. La lisibilité dans le futur proche des données issues de l'ensemble de la production cinématographique – tant photochimique que numérique – est un casse-tête. Car des informations, techniques et historiques, sur l'œuvre cinématographique sont disponibles non seulement sur les supports filmiques eux-mêmes, mais sur tout document technique ou objet relatif à la fabrication et à la diffusion de celle-ci.

28. La base de données de la FIAF permet notamment à ses membres de localiser les éléments d'une œuvre cinématographique sauvegardés et conservés dans les archives des autres états-membres ([fiat.chadwyck.com](http://fiat.chadwyck.com) – accès réservé).

29. Les métadonnées sont créées tout le long de la production d'un film numérique. Il s'agit « des données supplémentaires autour d'un fichier ou autour de la manière dont ce fichier devrait être traité », ou plus simplement des données sur les données. [www.kodak.com/motion/Support/Technical\\_Information/Film\\_Video\\_Glossary](http://www.kodak.com/motion/Support/Technical_Information/Film_Video_Glossary).

30. Si ce ne sont pas les laboratoires, c'est, dans tous les cas, dans les endroits où la postproduction a lieu.

31. Rachel K. Bosley, « The State of the Art : an Update », *American Cinematographer*, vol. 93, n° 12, décembre 2012.

Dans le domaine de la technologie photochimique, un exemple caractéristique est celui des fiches techniques des pellicules<sup>32</sup>, éditées par les fabricants et qui mentionnent les caractéristiques physiques, chimiques et photographiques de chaque produit/support. La pellicule étant en train de disparaître de la majorité des productions avec l'imposition de la postproduction et de la distribution numérique, la lisibilité de ces fiches devient de plus en plus difficile. Les personnes qui maniaient les supports et les appareils de traitement, et qui connaissaient la signification et l'utilité de ces fiches, disparaissent également du milieu en emportant avec eux leur savoir.

Avec le cinéma numérique, les difficultés auxquelles les restaurateurs devront faire face risquent d'être d'une plus grande importance, surtout par rapport à la situation actuelle, où supports, formats, techniques et logiciels évoluent sans cesse. La collecte, la lecture et l'analyse des données et des métadonnées sera impossible si les matériaux qui les enregistrent deviennent obsolètes et inexploitable.

Cela nous rappelle l'argument historiciste de Brandi, sur l'espace-temps qui sépare le moment de la fabrication et de la restauration d'une œuvre<sup>33</sup>. L'obsolescence technologique met le restaurateur face à l'enjeu : comment reconstituer/simuler les caractéristiques techniques des supports et donc des œuvres sans avoir le savoir-faire d'origine ?

La réponse reste la même : le fait que toute restauration soit une interprétation, n'empêche pas le restaurateur de mener sa recherche le plus loin possible afin de se rapprocher de l'œuvre qu'il est amené à remettre en état et ensuite à proposer au public. La recherche en histoire des techniques cinématographiques, qui nécessite la conservation des appareils d'origine (de tournage, de laboratoire, des salles de projection)<sup>34</sup>, est notamment le moyen qui peut fournir aujourd'hui certaines informations essentielles sur la forme originale d'une œuvre. Le cas de la restauration sonore en est un bon exemple, les caractéristiques d'une bande sonore dépendant des appareils à la fois d'enregistrement, de mixage et de reproduction.

En France et à l'étranger, les travaux universitaires sur l'histoire des techniques, qui se font souvent en collaboration avec les archives, commencent à devenir plus nombreux. Le Conservatoire des Techniques à la Cinémathèque française et le programme Technès, initié récemment par André Gaudreault de l'Université de Montréal, sont actuellement quelques projets ambitieux dans le domaine<sup>35</sup>.

32. Entretien avec C. Blot-Wellens, *op. cit.*

33. N'oublions pas non plus l'arbitraire dans les travaux de laboratoires d'origine, les secrets de fabrication et autres facteurs similaires qui influent sur la forme finale d'une œuvre et dont le restaurateur a difficilement connaissance (entretien avec C. Blot-Wellens, *op. cit.*).

34. La conservation d'appareils cinématographiques par toutes les archives est une conception idéaliste car coûteuse. Toutefois, comme cela a été évoqué pendant la table ronde sur la restauration du son lors du festival « Toute la mémoire du monde » (29 décembre 2012), il est primordial que les archivistes soient conscients du fait que l'étude des appareils employés dans la création et la diffusion d'une œuvre cinématographique fait partie de la recherche sur cette dernière.

35. [www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr), <http://grafics.ca/projets/>. Voir aussi le travail de l'Institut National de l'Audiovisuel ou de la Projected Picture Trust en Angleterre ([wordpress.pptrust.org](http://wordpress.pptrust.org)). Cherchi Usai cite quelques autres initiatives fonctionnant dans le même esprit dans P. Cherchi Usai, « La cineteca di Babele », dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale, vol.5: Teorie, stumenti, memorie*, Turin, Einaudi, 2001, p. 1060.

## Catalogage et expertise de l'œuvre : deux activités interdépendantes

Une grande partie du travail d'expertise des supports est effectuée aujourd'hui lors du catalogage, qui consiste à indexer les éléments faisant partie des collections d'une archive en effectuant un constat sur leurs caractéristiques techniques et sur leur état physique. Il est accompagné par un travail de documentation sur les œuvres concernées. Le catalogage sert à avoir une image concrète des collections d'une archive afin de pouvoir ensuite mettre en place toutes ses activités, comme la programmation ou notamment la restauration.

De ce fait, le travail de documentation autour d'une œuvre et l'analyse technique des éléments, précédent, en général, un projet de restauration et peuvent notamment le générer. Toutefois, le restaurateur peut être amené à pousser encore plus loin la recherche historique et l'expertise des supports d'un film, afin de détecter des informations qui n'étaient pas révélées lors d'une première approche. Le travail du restaurateur est synthétique, analytique et comprend, d'ailleurs, la comparaison éventuelle entre éléments qui sont conservés au sein d'autres archives. Le catalogage sert de base à la restauration, mais la recherche que reprend le restaurateur lors d'un projet peut être beaucoup plus étendue et complexe. Dans tous les cas, il constitue une première étape fondamentale du processus de restauration.

## La documentation « externe » – organisation, argumentation, présentation

Toute restauration est une interprétation et une approximation, s'appuyant toutefois – si les principes déontologiques relatifs sont respectés – sur des analyses, des constats et des conclusions scientifiquement produits. Le résultat de la restauration (les copies d'exploitation) est présenté au public et prend sa place dans l'archive cinématographique, où il est conservé dans les conditions adéquates afin d'être disponible en l'état dans le futur.

Le fait que ce travail – produit à un moment précis par des personnes qui y ont apporté leur interprétation – soit présenté à un public qui cherche à connaître des œuvres du patrimoine, révèle la nécessité d'une documentation qui accompagnera le film lors de sa présentation et qui sera dûment conservée dans une forme plus détaillée par l'archive ayant effectué la restauration.

### *Ouverture au public et échange interinstitutionnel*

Le débat autour du rapport de restauration a été engagé par les archives cinématographiques dans les années 1980. Il était concentré à ce moment-là sur les génériques de restauration (ou génériques de présentation) qui précèdent les projections de films restaurés. Ray Edmondson a présenté au Congrès de la FIAF de 1986 à Canberra, « une ébauche de code moral »<sup>36</sup> qui proposait, entre autres, l'insertion dans les copies issues de restaurations d'un document filmique comprenant un texte explicatif ainsi

36. Borde, *op. cit.*

que quelques informations essentielles sur les travaux effectués : la date des travaux, les problèmes rencontrés, le nom de l'archive qui est à l'initiative de la restauration ainsi que ceux des archives ou des collectionneurs ayant prêté leurs éléments.

Effectivement, contrairement aux autres suggestions d'Edmondson que j'étudie par la suite, le générique de présentation s'avère vite une pratique commune. Il devient le support essentiel d'information du public et constitue la signature de l'archive qui a effectué la restauration. Et puisque, comme note Vincent Pinel, toute restauration est un « film nouveau »<sup>37</sup>, cette signature est déontologiquement et historiquement indispensable.

Actuellement, les textes de présentation décrivent en général le contexte d'une restauration (éléments d'origine disponibles et employés, moyens techniques utilisés) en se référant parallèlement à l'histoire du film. Les présentations orales lors des projections en salle viennent ponctuellement compléter ces informations auprès des spectateurs.

Pendant les années 1980, et partiellement en réponse à la demande croissante du milieu archivistique et d'un auditoire des films restaurés désormais plus étendu, certains restaurateurs entreprennent de rendre leur travail public via les revues professionnelles<sup>38</sup>. Aux États-Unis, les articles informatifs sont plus nombreux et ont un caractère surtout promotionnel<sup>39</sup>. Certaines publications prennent la forme d'ouvrages, phénomène qui reste encore aujourd'hui exceptionnel. Elles concernent avant tout les rares projets devenus populaires pendant cette période-là, comme *Napoléon*<sup>40</sup> ou *A Star Is Born*<sup>41</sup>.

Dans les années 1990, l'augmentation des articles autour des films restaurés est constante. Les archives prennent de plus en plus soin de publier dans la presse professionnelle – et non seulement – un descriptif des projets qui se distinguent par leur complexité ou par leur prestige. Quelques ouvrages relatifs supplémentaires voient le jour<sup>42</sup>. Les festivals de Bologne, Pordenone, etc. sont l'occasion pour discuter du travail entrepris, des problèmes rencontrés et des méthodes adoptées.

Cet échange entre les archives et cette ouverture vers l'extérieur sont aujourd'hui plus qu'établis. Ils évoquent l'intérêt accru des historiens et du public, voire également du marché, pour la restauration des films, lequel incite les archives à entreprendre une activité promotionnelle plus intensive. Nous constatons également le besoin des institutions de communiquer entre elles, de comparer leurs méthodes et leurs pratiques dans le but de faire avancer leur jeune « science », d'engendrer des collaborations, sans oublier leur – noble – concurrence pour la qualité et le prestige.

37. Vincent Pinel, « Pour une déontologie de la restauration des films » *Positif*, n° 421, mars 1996.

38. Certaines publications ont vu le jour également dans les années 1970, mais elles sont très rares. Elles proviennent principalement de restaurateurs qui ont soutenu depuis très tôt l'importance de la recherche et de l'argumentation dans la restauration de films, comme Bowser ou Berriatúa.

39. *American Cinematographer* a publié un grand nombre d'articles autour de restaurations.

40. Kevin Brownlow, *Napoleon: Abel Gance's Classic Film*, Alfred A. Knopf, New York, 1983.

41. Ronald Haver, *A Star Is Born, The Making of the 1954 movie and its 1983 restoration*, Philadelphie, Harper and Row, 1990. La Cinémathèque française présente aussi ses projets de restauration, brièvement, sous forme de livre de 1986 à 1989.

42. Voir par exemple Coll., *la Persistance des images – Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collections films de la Cinémathèque française*, Cinémathèque française, Paris, 1996.

Les nombreuses plateformes de communication disponibles actuellement permettent d'attirer, de présenter et même d'expliquer à l'exigeant spectateur contemporain les caractéristiques des films anciens ainsi que le processus de leur restauration. L'ancienne idée de Robert Gitt<sup>43</sup> pour une mise en place de campagnes de promotion des films restaurés par les archives institutionnelles est une réalité. Grâce aux cartons de présentation, aux conférences, aux publications, aux bonus DVD/Blu-ray, aux plaquettes préparées pour les festivals, à l'Internet, aux réseaux sociaux, etc., ce sont les principes de la fidélité à l'œuvre et de la transparence qui sont indirectement respectés. À l'aide de ces dispositifs, le public peut être informé, comme la déontologie de la restauration l'impose, de tout genre de rajout à l'image et au son qui n'était pas présent sur le matériel original<sup>44</sup>. Et, plus important, il peut ainsi appréhender l'œuvre restaurée dans son historicité et dans son « intégrité stylistique »<sup>45</sup>.

### *Vers une méthode de documentation officielle*

Les documents informatifs et promotionnels cités ci-dessus peuvent être une source importante pour ceux qui veulent ou voudront se pencher sur les films et sur leurs restaurations dans le futur. Toutefois, vu l'imprécision, l'irrégularité de leur contenu et leur caractère (majoritairement) vulgarisant, ils ne peuvent aucunement constituer une documentation qui accompagnerait officiellement le film restauré dans sa conservation et qui assurerait la réversibilité du projet de restauration.

Il est, par conséquent, impératif de créer et de conserver une documentation au sein des archives qui, par sa structure et par le détail des informations qui y seront contenues, deviendra l'outil de travail des restaurateurs avant, pendant et après la réalisation de leurs projets. En outre, elle constituera, à l'instar du rapport de restauration des œuvres d'arts plastiques, le document historique officiel à présenter aux institutions « collègues » et à garder soigneusement pour les chercheurs et les restaurateurs du futur.

La première tentative d'instaurer une telle règle dans le milieu archivistique date des années 1980 et notamment du congrès de la FIAF à Canberra. La proposition d'Edmondson au sujet de la documentation ne se limite pas au carton de présentation. Il conçoit également un formulaire qui accompagnerait tout projet de restauration et qui suit la méthodologie déjà appliquée dans la restauration des œuvres d'arts plastiques (rapports de la recherche historique et de l'expertise technique, des conditions spécifiques de la restauration, présentation et argumentation des choix)<sup>46</sup>. La rédaction de ce document, doit commencer, note Edmondson, avant les travaux de restauration afin de légitimer déontologiquement le résultat final.

43. Lorenzo Codelli, « Entretien avec Robert Gitt – La restauration de films : éthique et technologie de pointe », *Positif*, n° 424, juin 1996.

44. Mario Musumeci, « Art Is long, Life Is short » dans Coll., *La Memoria del cinema – Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001*, Rome, Quaderni della Cineteca, 2001.

45. Enno Patalas, « On « Wild » Film Restoration, or Running a Minor Cinematheque », *Journal of Film Preservation*, n° 56, juin 1998.

46. Ray Edmondson, « Etica e principio di restauro » dans Simone Venturini, (dir), *Il restauro cinematografico. Principi, Teorie, Metodi*, Udine, Campanotto, 2006.

Selon Borde, le concept d'Edmondson, qu'il a fait évoluer à l'aide de Henning Schou<sup>47</sup>, n'est pas suffisamment clair quand il est communiqué à Canberra. Il s'agit, toutefois, d'une idée pionnière, si l'on considère que, aujourd'hui encore, peu de restaurateurs se sont penchés sur ce sujet avec tant de précision. En tous cas, elle ne sera reprise, contestée, complétée ou développée qu'une dizaine d'années plus tard<sup>48</sup>.

C'est à la fin des années 1990, principalement grâce aux Italiens Michele Canosa, Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti que le principe du rapport de restauration redevient actuel. Les trois conservateurs sont préoccupés par le fait que de nombreuses restaurations sont effectuées sans laisser des traces historiques pour le futur. Tous les trois sont à l'initiative d'un article publié en 1997<sup>49</sup> qu'ils ont l'occasion de développer subséquemment, lors d'un colloque organisé à la Cinémathèque française et portant sur le même sujet : la documentation des interventions dans la restauration de films<sup>50</sup>.

Inspirés de la théorie de la restauration des œuvres d'arts plastiques, ils citent, dans leur article, l'axiome d'A. Conti<sup>51</sup> : « La restauration ne peut être considérée comme telle sans une bonne documentation » et proposent trois phases pour sa création : 1. Rapport technique (expertise) et plan d'intervention, 2. Journal en cours de travail, 3. Compte-rendu final<sup>52</sup>. L'étendue de la documentation dépend de la complexité de chaque projet.

Plus précisément, la première étape comprend la classification et l'enregistrement des résultats de la recherche historique. Les constats et les conclusions de l'expertise sur les éléments filmiques (défauts accidentels, défauts d'origine, caractéristiques techniques, lacunes, etc.) sont concentrés sous la forme d'un seul document.

Ensuite, l'ensemble de ces informations est analysé afin d'obtenir une perception des travaux à faire, des obstacles que ces travaux peuvent rencontrer et des enjeux techniques, financiers ou autres qui en résultent. La version du film qui sera restaurée est choisie suite à cette analyse. Les trois conservateurs proposent l'élaboration d'un cahier des charges sous forme de diagramme qui aidera à organiser le projet étape par étape en fonction des éléments disponibles et des travaux à y effectuer.

La seconde étape est synchrone avec la restauration et consiste en la rédaction régulière d'un journal. Celui-ci sert à noter toute modification au plan initial et à décrire le déroulement des divers travaux (duplications, montage, etc.). Grâce à ce journal, le restaurateur ou une tierce personne

47. Edmondson continue à développer sa thèse sur la nécessité de la documentation – avec l'aide d'Henning Schou – à l'occasion des travaux préparatoires pour le congrès de la FIAF de 1987. Borde, *op. cit.*

48. Exceptionnellement Eileen Bowser propose, en 1990, la publication de l'historique de tout projet de restauration. Bowser Eileen, « Some Principles of Film Restoration », *op. cit.*

49. Michele Canosa, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, « Nero su bianco – Note sul restauro cinematografico : la documentazione », *Cinegrafite*, n° 10, 1997.

50. Session de la formation continue organisée par la Cinémathèque française et la Cineteca di Bologna dans le cadre d'Archimedia, CNC, Paris, 9-11 novembre 1997.

51. Michele Canosa, Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, *op. cit.*

52. G-L. Farinelli, « Vers une méthodologie de la restauration cinématographique : documenter les interventions » dans le programme de la session de la formation continue organisée par la Cinémathèque française et la Cineteca di Bologna dans le cadre d'Archimedia, CNC, Paris, 9-11 novembre 1997.

pourront suivre l'évolution du projet et faire le lien entre l'état des éléments d'origine et le résultat de la restauration.

Avec le compte-rendu final, le restaurateur synthétise les travaux effectués, les obstacles rencontrés et les résultats obtenus. Cette dernière étape lui permet d'évaluer son travail et de le présenter d'une façon propice à la critique et à la création d'un dialogue autour du projet et de la restauration en général. Farinelli propose plus tard<sup>53</sup> la présence dans ce dossier de photos qui illustrent l'état avant et l'état après l'intervention (ce qui est déjà stipulé dans les codes déontologiques de la restauration des œuvres d'arts plastiques<sup>54</sup>). Aujourd'hui, note Julia Wallmüller<sup>55</sup>, on peut y rajouter du matériel audiovisuel afin de démontrer de façon plus explicite le niveau, la nature ou l'efficacité des interventions.

La méthode de Canosa-Farinelli-Mazzanti place la restauration dans un cadre de travail théorique concret, à prétention scientifique. Elle incite à la création d'un document technique et historique. C'est pour cette raison qu'elle est finalement reprise, dans une forme plus simplifiée, par la FIAF. Elle constitue le 4<sup>e</sup> point de l'Article 3 de la Charte de la restauration de films, publiée en 2010<sup>56</sup>. La Commission Technique de la FIAF<sup>57</sup> y rajoute la nécessité de la conservation des rapports au sein des archives.

La réalisation du colloque où les trois Italiens ont exposé leur problématique en 1997 démontre la naissance d'un débat autour de la documentation. Ainsi, pendant la même époque, d'autres spécialistes essayent de théoriser, certes avec moins de détails, cette partie de la restauration jusqu'alors méprisée. Vittorio Giacci<sup>58</sup> et Michelle Aubert<sup>59</sup> suggèrent la création de documentations exhaustives ou de dossiers complets qui comprendraient les résultats des expertises faites à partir des sources *film* et *non-film*. Adriano Aprà soutient l'idée d'un cahier précisant les choix faits et les actions entreprises<sup>60</sup>. Peu après eux, Paolo Cherchi Usai<sup>61</sup>, Bill Brand<sup>62</sup>, Nikolaus Wostry<sup>63</sup> ou Davide Pozzi<sup>64</sup> proposent ou affirment appliquer le principe du rapport écrit ou du journal régulier lors des restaurations qu'ils

53. Coll., « Proposta della Cineteca del Comune di Bologna » dans Luisa, Comencini, Matteo Pavesi (dir.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film / Restoration, Preservation and Destruction of Film*, Milan, Il Castoro, 2001.

54. *Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise 1964)*, Conseil International des Monuments et des Sites, Venise, 1964, à retrouver sur [www.icomos.org](http://www.icomos.org).

55. Julia Wallmüller, « Criteria for the Use of Digital Technology in Moving Image Restoration », *The Moving Image*, vol. 7, n° 1, printemps 2007.

56. Vittorio Boarini, Vladimir Opela, « Charter of Film Restoration », *Journal of Film Preservation*, n° 83, novembre 2010.

57. FIAF Technical Commission, « Preservation Best Practice », *Journal of Film Preservation*, n° 83, novembre 2010.

58. V. Giacci, *op. cit.*

59. Pierre Berthomieu, Yann Tobin, « Entretien avec Michelle Aubert », *Positif*, n° 421, mars 1996.

60. Philippe Roger, « Question de restauration – Entretien avec Adriano Aprà », *Jeune Cinéma*, n° 255, mai-juin 1999.

61. P. Cherchi Usai, *Silent Cinema, op. cit.*, p. 67.

62. Brian L. Frye « The Accidental Preservationist : an Interview with Bill Brand », *Film History*, vol. 15, n° 2, 2003.

63. Nikolaus Wostry, « *Sodom and Gomorrah*: Notes on a Reconstruction, or Less is More », *The Moving Image*, vol. 3, n° 2, automne 2003.

64. Jean-Pierre Berthomé, Hubert Niogret, « Entretien avec Davide Pozzi sur la restauration de *Nana*: donner des outils aux historiens », *Positif*, n° 537, décembre 2005.

entreprennent. De nombreux restaurateurs sont désormais soucieux de laisser une trace historique de leurs restaurations aux chercheurs et aux restaurateurs du futur.

Martin Koerber de la Deutsche Kinematek a notamment mis en pratique la théorie Canosa-Farinelli-Mazzanti par le moyen d'un document concentrant toutes les informations techniques et historiques concernant une restauration. La forme de ce document a été proposée par le Gamma Group<sup>65</sup>. Mazzanti lui-même a aidé Koerber à le mettre en place lors de la restauration du film *Menschen am Sonntag* (*les Hommes le dimanche*, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak, Rochus Gliese, 1929-1930) en 1998<sup>66</sup>. Ils ont créé un tableau polyvalent qui permet d'inscrire, de modifier, de comparer ainsi que de communiquer aux collaborateurs et aux autres intéressés les détails du projet et des travaux (différences entre les éléments plan par plan, métrages, emplacement des défauts et des réparations, etc.). Koerber a utilisé le même concept pour des projets postérieurs, comme celui de *Die Büsche der Pandora* (*Loulou*, Georg W. Pabst, 1929)<sup>67</sup>.

En réalité, comme l'expliquent Read et Meyer<sup>68</sup>, chaque restaurateur a sa propre façon d'enregistrer les résultats de ses recherches et des travaux de restauration. La méthode Canosa-Farinelli-Mazzanti théorise ce processus, mais son application dépend des besoins et des choix du restaurateur. Ce qui importe est de respecter les quatre points essentiels de cette méthode : enregistrer et archiver les résultats de l'expertise historique et technique pour planifier les travaux, décrire ces derniers en détail et rédiger un rapport final<sup>69</sup>.

### *La part des métadonnées*

Comme tout aspect de la restauration, la forme et le contenu du dossier de documentation évolue parallèlement aux technologies employées. Ainsi, dans de plus en plus de cas, les travaux de réparation et d'étalonnage sont aujourd'hui effectués numériquement. Le restaurateur serait incapable de noter par lui-même les détails et la nature de ces travaux informatisés. Encore une fois, on s'aperçoit qu'il est important que les métadonnées, cette fois issues du processus de la restauration, soient conservées et fassent partie du rapport général. Mark-Paul Meyer<sup>70</sup> signale depuis 1998 la possibilité qu'offre la

65. Le Gamma Group (European Research Group of Film Archives and Specialized Laboratories), groupe d'archives, laboratoires, spécialistes et particuliers, est créé en 1990 en tant que partenaire du programme Force de l'Union Européenne. Son but officiel est de mettre en place un programme de formation pour les jeunes techniciens des archives et des laboratoires.

66. Le projet est présenté et illustré dans Paul Read, Mark-Paul Meyer, *op. cit.*, pp. 231-241 et basé sur l'article de Martin Koerber, « On the Restoration of *Menschen am Sonntag* », *Cinegrafie*, n° 11, 1998.

67. Présenté à « Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire ? », colloque international organisé par La Cinémathèque française et le Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, 13-14 octobre 2011, Paris.

68. P. Read, M-P. Meyer, *op. cit.*, p. 78.

69. Un autre exemple de documentation très détaillée a été publié dans 1895: Alessandro Marotto, Alessandro, Davide Pozzi, « *La Chute de Troie* et sa renaissance. Documentation de la restauration de l'édition italienne de 1911 », 1895, n° 49, juin 2006.

70. M-P. Meyer, « Film Restoration using Digital Technologies », *Journal of Film Preservation*, n° 57, décembre 1998, chapitre 2.

chaîne numérique d'enregistrer automatiquement toutes les actions entreprises par les opérateurs des logiciels.

L'enjeu des métadonnées reste, comme je l'ai déjà signalé, leur lisibilité dans le futur. Pour cela, des efforts sont déjà effectués par les fabricants de logiciels afin que les interventions soient automatiquement fichées. Plus particulièrement, le logiciel Diamant offre les fonctions nommées « *Restoration Report* » et « *Project File* »<sup>71</sup>. Le Rapport de restauration énumère les outils numériques qui ont été utilisés dans chaque plan. La deuxième fonction indique les paramétrages des outils et les emplacements où ceux-ci ont été utilisés et sauvegarde toute métadonnée créée pendant le processus. Julia Wallmüller rappelle<sup>72</sup> que le *Project File* ne doit pas nécessairement être lisible par les restaurateurs, mais doit pouvoir être lu par le système dans le futur, afin d'inverser ou de reproduire les interventions.

Les métadonnées ont effectivement, comme le croient Meyer<sup>73</sup> ainsi que Giovanna Fossati<sup>74</sup>, le pouvoir de constituer une documentation riche, fiable, automatiquement – et donc rapidement – créée. Il faudrait, toutefois, assurer leur conservation et leur lisibilité. Il est donc important que les archives collaborent plus étroitement avec les laboratoires et les fabricants de logiciels afin de trouver rapidement une solution pour la conservation pérenne et pratique des métadonnées issues non seulement de la production des nouveaux films sur support numérique, mais également de restaurations des films anciens – à des coûts abordables si possible.

### **Conclusion – La place de la recherche dans la restauration des films ou la place de la restauration des films dans la recherche**

Le noyau de la déontologie archivistique est, pour le domaine cinématographique, la documentation, à savoir l'analyse et la conservation de tout élément historique et technique lié à chaque projet de restauration. La documentation donne la possibilité non seulement d'accepter certaines conventions – parfois nécessaires, faute de moyens techniques ou financiers – mais aussi de modifier une œuvre, sans compromettre la réversibilité et la transparence de la démarche. L'étendue et la pertinence des recherches menées et rapportées dépendent étroitement du restaurateur, de sa connaissance, de son aptitude à la recherche et de sa volonté de pousser cette partie du processus le plus loin possible, toujours en rapport avec les moyens qui lui sont offerts.

Depuis quelques années, les projets de recherche et d'analyse des sources film et non-film dans le cadre de restaurations prennent effectivement des dimensions de plus en plus importantes et acquièrent un statut scientifique. Ceci est démontré par les contributions de plus en plus fréquentes de restaurateurs aux publications autour de l'histoire du cinéma. Ce phénomène signifie également une évolution du métier du restaurateur – qui est actuellement étroitement lié à celui du chercheur.

71. J. Wallmüller, *op. cit.* Voir aussi G. Fossati, *From Grain to Pixel, op. cit.*, pp. 91-92.

72. J. Wallmüller, *op. cit.*

73. M.-P. Meyer, *op. cit.*

74. G. Fossati, *op. cit.*, pp. 93-94.

Les quelques exemples déjà existants démontrent que la collaboration plus étroite et plus régulière entre les centres de recherche en histoire, telles les facultés de cinéma (qui s'appuient encore en majorité sur l'étude des sources non-film), et les archives cinématographiques est profitable aux deux milieux et qu'elle peut aboutir à des projets multidisciplinaires. Leur collaboration ne peut plus se concevoir comme un croisement de deux « mondes » différents, lors duquel les historiens apportent leur savoir aux restaurateurs. Il s'agirait plutôt aujourd'hui de deux aspects du même monde, qui par l'échange et le travail commun contribuent à l'écriture de l'histoire du cinéma.

Certains théoriciens et archivistes, comme Mark-Paul Meyer<sup>75</sup>, proposent une coopération encore plus élargie, incluant dans celle-ci les disciplines des sciences naturelles. Il est vrai que le cinéma photochimique a évolué technologiquement grâce aux recherches des chimistes, des ingénieurs et autres inventeurs. Au sein des archives cinématographiques, la chimie donne des solutions pratiques pour la réparation de défauts et la préparation pour la duplication des éléments filmiques en mauvais état<sup>76</sup>. Actuellement, le développement et le progrès des logiciels de restauration numérique est le résultat des travaux de chercheurs provenant d'études scientifiques (ingénieurs, informaticiens, etc.). Les archives pourraient profiter d'une interactivité amplifiée avec les sciences. Une interactivité qui ne se concentrerait pas seulement sur la réparation, mais qui contribuerait également à la recherche en histoire des techniques cinématographiques et ainsi en histoire de chaque œuvre cinématographique sujette à la restauration.

D'ailleurs, les sciences sont déjà utilisées depuis longtemps dans la restauration des œuvres d'arts plastiques, tant dans la partie de l'expertise que de la réparation<sup>77</sup>. Vincent Pinel en est conscient depuis 1985. Il propose la recherche systématique sur la structure chimique des films, idée inspirée par Georges Sadoul<sup>78</sup>. Depuis quelques années, Ulrich Ruedel (chimiste de formation lui-même) a entamé une recherche sur la couleur, notamment sur celles de films muets (appliquées par teintage, virage, etc.), souhaitant ainsi continuer l'œuvre pionnière de Paul Read dans le domaine (années 1990)<sup>79</sup>.

Grâce à une technologie poussée, utilisée pour l'identification et la restauration des couleurs des peintures et en effectuant parallèlement une recherche dans les techniques de colorisation du cinéma muet par des analyses en laboratoire de chimie, Ruedel a obtenu des informations concrètes sur la composition et ainsi sur l'aspect des teintes du cinéma muet. De cette façon, il a démontré que la science, notamment les branches de la chimie et de l'archéométrie, peut apporter une aide importante à la conservation et à la restauration de films, ainsi qu'à la recherche sur l'histoire du cinéma.

75. M-P. Meyer, *op. cit.*

76. Pour une présentation de ces pratiques voir P. Read, M-P. Meyer, *op. cit.*

77. Pour une présentation des techniques utilisées par les restaurateurs des œuvres d'arts plastiques lors de leurs expertises, voir R. Marijnissen, *op. cit.*, pp. 300-309.

78. V. Pinel, « La restauration des films », *op. cit.*

79. Entretien avec Ulrich Ruedel, 23 février 2012, Amsterdam et U. Ruedel, Daniela Currò, Claudy Op den Kamp, « Towards a More Accurate Preservation of Color: Heritage, Research and the Film Restoration Laboratory », non édité.

Ruedel et ses collaborateurs proposent également, pour le futur, le recours à une science plus jeune qui peut donner des réponses à l'ensemble des problématiques concernant la couleur, de sa fabrication jusqu'à sa perception par l'humain. Il s'agit de la science de l'image qui « explore les facteurs physiques, chimiques, optiques, mais aussi neurologiques et psychologiques concernant la perception de ce qu'on appelle la couleur » et qui est déjà employée dans la restauration des œuvres d'arts plastiques<sup>80</sup>.

Les expériences et les propositions de Ruedel nous prouvent que la restauration de films est une activité encore jeune et dont l'horizon de développement est largement ouvert. À l'instar de la restauration des œuvres d'arts plastiques, la restauration de films peut profiter d'un maximum de moyens qui lui permettraient de rester le plus fidèle possible à l'« original » et d'acquérir un statut scientifique. Le travail commun entre les archives et les milieux scientifiques contribuerait de façon fondamentale à notre connaissance des œuvres anciennes. Il s'agit d'un savoir qui intéresse autant archivistes, historiens, détenteurs de catalogues et public.

La méthodologie de constitution des rapports de restauration est également un aspect de la restauration des films à concrétiser, à un niveau national et international. Car, malgré l'abondance des dispositifs disponibles pour communiquer le processus, le contenu et le but d'un projet de restauration pour sa promotion commerciale, la constitution de rapports comme outils de travail et comme documents historiques n'est pas une pratique suffisamment répandue. La récente Charte de restauration de la FIAF encourage l'application d'une méthodologie proposée par certains restaurateurs des décennies plus tôt, mais elle n'est pas encore suffisamment respectée<sup>81</sup>. Il est important que les archives, qui sont les instances qui conservent le patrimoine cinématographique et qui assurent sa visibilité dans le présent et le futur, restent des formations ouvertes, accessibles, auxquelles chercheur et amateur de cinéma ont recours.

La formulation et l'application d'une déontologie de la restauration synchrone avec le contexte technologique actuel, la mise en place de politiques patrimoniales réalistes, le développement de la recherche sur les supports filmiques et la conservation parallèle des appareils nous permettra de conserver notre patrimoine cinématographique tout en préservant la force et la magie de cet art qu'est le cinéma.

80. U. Ruedel, D. Currò, C. Op den Kamp, *op. cit.*

81. La constitution d'un « dossier d'œuvre » officiel pour chaque restauration entreprise par les Collections films de la Cinémathèque française n'a été mise en place qu'en 2013.