

Manon Billaut

Les films restaurés d'André Antoine : une source fiable pour l'historiographie ?

Résumé

André Antoine a éprouvé la « mort » de ses films sous divers angles : censure, arrêt de la production, oubli de son œuvre dans l'histoire du cinéma. L'intégration de l'œuvre cinématographique d'Antoine dans l'histoire du cinéma a été complètement dépendante de la (re)découverte de ses films, dans les années 1950, par le critique et historien du cinéma Philippe Esnault, qui en supervisa toutes les restaurations. Or, ces films restaurés, s'ils ont d'abord permis l'envol d'une nouvelle historiographie d'Antoine, constituent aujourd'hui un frein à l'étude approfondie de son œuvre cinématographique, les interventions menées sur les films dans les années 1980 obligeant à mobiliser des sources diverses afin de retrouver le film dans sa forme « originelle ». Même si l'on sait que la notion même d'original pose problème dans la considération de la source filmique, nous voudrions montrer que la connaissance des pratiques de restauration est nécessaire à toute exploration d'une œuvre cinématographique, qu'il faut ainsi replacer à la fois dans son contexte de production, mais également de restauration qui est nécessairement elle-même production d'une œuvre nouvelle. Nous appuierons notre démonstration sur l'analyse de la restauration des *Travailleurs de la mer* (1918) menée en 1989 par la Cinémathèque française sous le conseil historique de Philippe Esnault.

Abstract

André Antoine experienced the “death” of his movies in several ways: films were censored, productions were shut down, and finally his cinema faded from historical memory. The recognition of his work as part of film history has been completely dependent on the (re)discovery of his movies in the 1950s by the critic and historian Philippe Esnault, who supervised all the restorations of his films. These restored movies first allowed the beginning of a new historiography of Antoine's cinema. The restorations, made in the 1980s, are now an obstacle to the detailed study of Antoine's film work, however, because they made it impossible to consider the films as an original source. The very notion of an “original” is of course problematic when examining film sources, but this article argues that a knowledge of restoration practices is necessary to fully study a restored film. This demonstration is based on the analysis of the example of *Les Travailleurs de la mer* (1918), restored in 1989 by the Cinémathèque française under the direction of Philippe Esnault.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur. Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

LES FILMS RESTAURÉS D'ANDRÉ ANTOINE : UNE SOURCE FIABLE POUR L'HISTORIOGRAPHIE ?

par Manon Billaut

André Antoine a éprouvé la « mort » de ses films sous divers angles : censure au moment de leur sortie en salles – *Le Coupable* (1917), *Israël* (1919) –, arrêt de la production avant achèvement du tournage et non exploitation du film – *L'Hirondelle et la mésange* (1920/1984). On peut même parler d'un oubli général de son œuvre cinématographique, comprenant huit films, réalisés entre 1915 et 1922, et que l'on peut considérer comme morte puisque les films n'étaient plus vus, et la mémoire collective non entretenue. L'intégration de l'œuvre cinématographique d'Antoine dans l'histoire du cinéma fut en effet complètement dépendante de sa redécouverte dans les années 1950 par le critique et historien du cinéma Philippe Esnault, plus de trente ans après leur sortie en salles. Esnault s'empara de cette œuvre en rassemblant les copies des films puis en supervisant leur restauration menée par la Cinémathèque française dans les années 1980. Mais leur restauration aboutit-elle à une renaissance ?

De la même manière que nous pouvons penser la mort d'un film à la fois par la destruction de sa matière et par son oubli dans l'histoire du cinéma, la « renaissance » comprend aussi bien la sauvegarde du support photochimique que la mise en circulation des copies des films et la place de l'œuvre qu'ils constituent dans l'histoire. Or, comme le soulignait Marie Frappat lors du dernier festival *Toute la mémoire du monde*, il ne faut pas confondre restauration et renaissance¹. Le cinéma étant un art allographe², le retour à l'original doit rester un horizon à atteindre même s'il demeure utopique et ne peut constituer une fin en soi. Ainsi, la restauration d'un film peut lui donner une nouvelle visibilité, mais sans parvenir à retrouver sa forme originelle. Distinguant bien ces deux pôles entre sauvegarde d'une matière et restitution d'une œuvre, il est ainsi nécessaire d'aborder l'objet restauré en prenant en compte l'activité de restauration replacée dans son contexte, au sein de pratiques bien définies, afin d'en comprendre les actes et les enjeux. En effet, si l'activité archivistique exerce « une influence directe, sinon directrice, sur l'historiographie du cinéma elle-même³ », la restauration d'une œuvre joue également un rôle central dans l'écriture de l'histoire du cinéma. Or, quel statut donner à l'objet filmique une fois restauré ? L'analyse d'une œuvre peut-elle se faire uni-

quement à partir du visionnage des films restaurés, et aujourd'hui sur support numérique ? Comment mesurer la fiabilité de l'objet restauré avec l'œuvre originale, et d'autant plus si la restauration n'a pas laissé de traces de ses interventions ?

Ces questions reposent sur les usages que les chercheurs peuvent faire de ces sources que constituent les films restaurés dans l'analyse d'une œuvre cinématographique. Dans le cadre de nos recherches sur l'œuvre cinématographique d'André Antoine, il nous est apparu nécessaire d'interroger et de prendre en compte la restauration de ses films afin d'étudier la démarche créatrice singulière de ce metteur en scène de cinéma. Il s'avère que les interventions menées sur ses films dans le cadre du « projet Antoine » dans les années 1980 afin de les remettre « au goût du jour⁴ », pour reprendre l'expression de Philippe Esnault, posent problème et nuisent à la considération de cette forme restaurée comme source. Il semble qu'au lieu de restaurations – « rétablir les films dans l'état le plus proche de leur présentation d'origine⁵ » – il faille plutôt parler de reconstitution, le texte filmique ayant été modifié. Il est ainsi impossible d'explorer l'œuvre cinématographique d'Antoine sans interroger les pratiques de restauration qui la sous-tendent et qui soulèvent des « doutes analytiques⁶ » pour l'historien. L'historique des restaurations menées sur les films d'Antoine permettra de pointer les diverses interventions faites par les restaurateurs en se focalisant sur l'analyse de la restauration des *Travailleurs de la mer* (1918), afin de proposer, sous un angle à la fois historique et esthétique, une nouvelle lecture possible des films en insistant sur le nécessaire retour à la source filmique.

Historique des restaurations des films d'Antoine

Célèbre homme de théâtre, fondateur du Théâtre-Libre en 1887, directeur du Théâtre Antoine puis de l'Odéon, Antoine se lança dans une carrière cinématographique à 57 ans, au moment de l'entrée en guerre de la France. Ses films reçurent un accueil plutôt favorable, à la fois public et critique, Louis Delluc plaçant même Antoine comme l'un des fers de lance du cinéma français, contribuant à l'affirmation du nouvel art national⁷. Le cinéma d'Antoine fut même reconnu internationalement. En effet, s'appuyant sur la notoriété qu'il avait acquise en parcourant le monde avec ses tournées théâtrales, Pathé envoya des copies de ses films à l'étranger. Dès 1918 on voyait par exemple sur les écrans italiens et suédois *Le Coupable* sorti en 1917 en France⁸.

Néanmoins, il semble que dès le milieu des années 1920 les films d'Antoine n'étaient plus vus, ne faisant pas l'objet de projections dans les cercles restreints des premiers ciné-clubs, bien qu'il y ait lui-même participé en tant que conférencier⁹.

Antoine contribua en effet à l'écriture de l'histoire du cinéma et éduqua le public à une culture cinématographique en diffusant des films français comme *Mater dolorosa* (1917) d'Abel Gance qu'il admirait beaucoup, ou italiens et américains, mais sans jamais faire référence à sa propre production¹⁰. Consciemment ou malgré lui, il participa ainsi à l'effacement de son œuvre cinématographique dans l'histoire, prenant le soin de ne jamais y faire référence dans les tribunes qu'il tenait dans plusieurs journaux¹¹. Ainsi, les premières histoires de cinéma font très peu état de son activité de cinéaste, réduisant Antoine à son passé théâtral, sans prendre en compte la modernité de ses films (jeu des acteurs, cadrages, refus du studio).

Dès lors, son cinéma serait peut-être resté dans l'oubli sans la programmation de son deuxième film, *Le Coupable*, le 29 mai 1956, lors de la séance quotidienne de la Cinémathèque française organisée à l'Institut pédagogique national de la rue d'Ulm et consacrée ce soir-là aux « Primitifs français ». Philippe Esnault, présent à cette séance qui ne rassembla que cinq spectateurs selon le récit qu'il en donna dans l'introduction à son ouvrage posthume *Antoine cinéaste*, s'empara aussitôt de ce qu'il nomma « le chantier Antoine¹² ». Selon Alain Carou, Esnault a ainsi produit « le premier et peut-être le plus radical et le plus durable des retournements de réputation d'un cinéaste¹³ ». Il est vrai qu'il parvint à faire naître un intérêt autour d'Antoine, par la programmation de ses films, leur restauration et la publication d'articles et de dossiers dans des revues spécialisées ou plus grand public. Le célèbre « Faut-il réhabiliter Antoine ? » publié dans la revue *Cinéma 58*¹⁴ afin de commémorer le centenaire de la naissance du metteur en scène eut notamment un poids historiographique important. Effet déclencheur, un an plus tard, trois séances furent consacrées au cinéaste dans le cadre du Théâtre des Nations¹⁵.

Il fallut néanmoins attendre plus de vingt ans pour qu'ait lieu le grand retournement, avec l'exhumation de *L'Hirondelle et la mésange*, avant-dernier film d'Antoine jamais exploité, Pathé l'ayant jugé trop documentaire. Un montage fut néanmoins très probablement projeté au Théâtre de la Gaîté en novembre 1920¹⁶ puis devant le cercle d'initiés du Club français du cinéma au Colisée le 5 juin 1924, séance à laquelle Antoine ne put se rendre pour des problèmes de santé selon la version officielle. Il est en fait probable que, n'ayant pas pu terminer son film, il n'ait pas voulu participer à la projection de cet objet dont il n'assumait pas l'entière paternité. Après la séance, le président du Club, Léon Poirier, écrivit à Antoine pour lui relater la séance. Il lui recopia le banc titre projeté en remplacement de sa « causerie » qui avait été annoncée :

Le film *L'Hirondelle et la mésange*, qui va être projeté pour la première fois en public sur cet écran, a été composé par M. André Antoine il y a quatre ans. L'auteur s'était proposé de synchroniser les péripéties de l'anecdote imaginée par le scénariste

M. Gustave Grillet avec le déroulement des paysages traversés par les deux chalands où se localise l'action. La tentative était pleine d'intérêt. Malheureusement les circonstances particulières n'ont pas permis au cinégraphiste d'achever la mise au point de son œuvre. Nous n'en sommes pas moins heureux de pouvoir la présenter aujourd'hui aux spectateurs, ne serait-ce qu'à titre documentaire¹⁷.

Cette version n'a jamais été retrouvée et le film resta ainsi invisible. Au printemps 1982, six heures de rushes furent néanmoins découvertes dans les archives films de la Cinémathèque française déposées à Bois d'Arcy. Soixante ans plus tard, l'institution s'engagea alors à achever la post-production du film, en en confiant le montage à Henri Colpi, réalisateur, monteur, et membre du conseil d'administration de la Cinémathèque. Ce cas bien connu représente l'extrême de ce que peut être une restauration, Colpi ayant créé son propre montage à partir du scénario du film, du découpage et de la liste d'intertitres conservés dans les archives d'Antoine et de Gustave Grillet, scénariste du film. Parler simplement de montage, ou de post-production serait ainsi plus juste. Sur le carton d'invitation à la première projection du film on parla à juste titre de « création mondiale » et non de restauration¹⁸. Une nouvelle figure autoriale s'est ainsi superposée à celle d'Antoine, la presse ne s'y trompant pas et présentant généralement le film comme une œuvre à la fois de Colpi et d'Antoine¹⁹.

La version de *L'Hirondelle et la mésange* montée par Colpi fut projetée à la Cinémathèque française le 12 mars 1984 à 21h au Palais de Chaillot sur invitation et pour la presse, et le 13 en séance publique. S'en suivit la découverte de toute la filmographie d'Antoine grâce à un mini-cycle organisé afin d'accompagner cette création. Le 15 mars on put ainsi voir *La Terre*, le 16, *Israël* et *Le Coupable*, le 17, *Mademoiselle de la Seiglière* et le 18, *L'Arlésienne*²⁰. Ces films n'avaient pas encore été restaurés mais les copies avaient été retrouvées par Esnault qui, avec l'aide des services de la Cinémathèque, avait contacté des cinémathèques du monde entier afin de leur demander d'explorer leurs fonds. Philippe Azoury a bien montré combien la découverte de *L'Hirondelle et la Mésange* avait contribué à la réévaluation de toute l'œuvre cinématographique d'Antoine²¹. Plusieurs revues cinéphiles lui consacrèrent des articles signés par des critiques tels Barthélémy Amengual ou Alain Masson dans *Positif*²². La découverte du film incita même Jean Mitry à reconsidérer les qualités du cinéma français des années 1920 dans un article publié sous forme de rédemption en avril 1984 dans la revue *Cinématographe*²³.

La Cinémathèque française continua ensuite de se servir du cas unique de *L'Hirondelle et la mésange* comme d'un emblème. Le film ouvrit notamment le cycle de projections et de manifestations organisé pour le Cinquantenaire de sa fondation le 12 janvier 1986. Il fut également diffusé à la télévision et projeté dans

divers festivals internationaux²⁴. Le mouvement vers une reconsidération d'Antoine était ainsi enclenché²⁵ et la Cinémathèque, avec le soutien du musée d'Orsay, se lança dans la restauration de l'ensemble de l'œuvre cinématographique d'Antoine, sous le conseil historique de Philippe Esnault. En six ans, l'ensemble de la filmographie d'Antoine fut restauré, sauf *Les Frères corses* et *Israël*, conservés respectivement à la Cineteca nazionale de Rome et au National Film Center de Tokyo. Pour célébrer l'aboutissement de cet important chantier, une rétrospective Antoine fut organisée au musée d'Orsay du 31 mai au 16 juin 1990, sans *Les Frères corses*, qui n'avait pas encore été retrouvé²⁶. C'est finalement en 2005 que l'on put voir l'ensemble des films d'Antoine, aux *Giornate del Cinema Muto* de Pordenone, dans le programme « Antoine cineasta e il realismo francese » [Antoine cinéaste et le réalisme français].

Ce chantier fut mené de manière consciencieuse par Philippe Esnault qui supervisa la restauration des six films conservés par la Cinémathèque française. Il parcourut l'Europe à la recherche de copies, rassembla les sources non-film éparpillées chez divers descendants, et compléta la documentation déjà rassemblée dans le fonds Antoine alors conservé à la bibliothèque de l'Arsenal²⁷. Mais si ces restaurations ont été indispensables à la redécouverte d'Antoine, elles posent aujourd'hui problème pour l'historiographie. En effet, ce n'est pas seulement la matière qui a été restaurée comme le préconise Cesare Brandi dans sa *Théorie de la restauration*, mais la forme elle-même qui a parfois été atteinte, soulevant des doutes quant à la nature des sources auxquelles le chercheur est confronté²⁸.

Analyse de la restauration des *Travailleurs de la mer* (1919)

L'analyse des films d'Antoine ne peut se faire sans la prise en compte du contexte de restauration particulier aux années 1980. En effet, historiquement et esthétiquement, ces restaurations ne correspondent pas aux règles déontologiques actuelles exigées par la Fédération internationale des archives du film (Fiaf) qui demandent notamment de laisser une trace de toutes les recherches et interventions effectuées²⁹. Ce constat apparaît dès le visionnage des films qui portent les marques de ces restaurations : le déroulé initial détaille le travail fait par les équipes de la Cinémathèque et certaines interventions sont clairement visibles par les spectateurs. Pour comprendre précisément ce qui a été fait il faut néanmoins mobiliser un appareil archivistique élargi, comprenant les archives personnelles d'Esnault déposées en partie à la Cinémathèque française et conservées pour le reste par sa légataire testamentaire Françoise Dachy, les archives administratives de la Cinémathèque française, toujours en cours d'inventaire, et les éléments filmiques conservés en grande partie à la Cinémathèque française³⁰. L'étude de ces documents permet

de voir comment Esnault travaillait et dans quel contexte ces restaurations furent menées. Les archives d'Esnault sont très riches, l'historien ayant conservé des courriers, des notes de travail ainsi que des documents iconographiques créés à l'occasion des restaurations afin d'y être intégrés. Le dépouillement d'une grande partie des archives administratives de la Cinémathèque relatives à la période du chantier Antoine a été en revanche moins fructueuse, livrant surtout des informations sur les mouvements des copies et très peu sur la pratique d'Esnault et sa relation avec la direction. Après avoir tenté de réunir une mémoire orale auprès du personnel de la Cinémathèque qui était présent à cette époque, il semble en fait qu'Esnault ait été très libre et autonome, manipulant lui-même les copies dans la salle de visionnage et de montage du Palais de Chaillot. Il avait néanmoins une assistante à sa disposition, le plus couramment Patricia Fouque, dont nous n'avons malheureusement pas pu retrouver la trace. Ainsi, ce sont les éléments filmiques qui ont pu davantage nous renseigner sur ces pratiques, l'origine des éléments et la nature des interventions faites lors des restaurations.



Fig. 1. *Les Travailliers de la mer*, (1918), André Antoine © Collections La Cinémathèque française.

La restauration des *Travailleurs de la mer*, constitue un bon exemple car elle reprend tous les types d'interventions relevés dans le corpus restauré. Philippe Esnault, assisté de Patricia Fouque, restaura le film en 1989 à partir d'une copie néerlandaise retrouvée en 1988 dans les archives du Filmmuseum d'Amsterdam. Selon ce qui est indiqué dans le déroulé initial, la copie était « teintée, incomplète et défectueuse³¹ ». Dans sa restauration, Esnault créa un générique, les intertitres et les inserts, retravailla les teintes, et intervint même parfois sur le montage en répétant, supprimant ou changeant de place certains plans. Ces interventions, plus ou moins explicitées dans le déroulé initial, peuvent être repérées au visionnage du film. Mais seule l'expertise des éléments filmiques permet de connaître et de comprendre tout ce qui a été fait à la restauration. On peut en effet distinguer deux types d'intervention, celle qui est visible, et qui ne trompe pas le spectateur mais crée une rupture dans le pacte de lecture, et l'intervention invisible qui suscite un doute sur la véracité des éléments convoqués et peut tromper le chercheur dans sa réception et son analyse de l'œuvre.

L'intervention clairement visible : le cas des inserts

Les intertitres et les inserts étaient rarement présents dans les négatifs, regroupés à l'époque en bobineaux en fonction de la teinte à appliquer³². Pour pallier le manque d'inserts, les restaurateurs ont fait le choix d'intégrer des photographies contemporaines en couleur pour faire apparaître des lettres ou des extraits d'œuvres littéraires à l'écran. Cette intervention clairement visible car l'image impressionnée en couleur saute aux yeux du spectateur, dénature le film et vient rompre son adhésion en créant une rupture dans la lecture. On peut rapprocher cette pratique du « *tratteggio*³³ » [hâchure], technique mise au point par Laura et Paolo Mora en collaboration avec Cesare Brandi, vers 1946, pour la restauration des fresques d'Andrea Mantegna qui décoraient la Chapelle Ovetari de Padoue et qui avaient été décomposées par le bombardement de 1944³⁴. Ce procédé de retouche avait justement été conçu pour être visible, par souci d'honnêteté, afin de ne pas tromper le spectateur. On retrouve dans cette pratique la bipolarité de l'œuvre d'art soulignée par Cesare Brandi, entre l'esthétique et l'historique³⁵. Car si d'un point de vue historique il est clair que le *tratteggio* a l'avantage de pointer le manque sans chercher à s'y substituer en faux, d'un point de vue esthétique il ne parvient pas à rendre à l'œuvre son harmonie initiale. Dans le cas des *Travailleurs de la mer*, ces inserts nuisent à l'intégrité du film en ajoutant un élément qui se donne ouvertement comme postérieur à la réalisation du film, créant une rupture au sein même de la narration et du pacte de lecture, en se donnant en sur-visibilité par rapport au reste du film. Nous n'avons pas repéré cette pratique dans d'autres films restaurés par la Cinémathèque à la même époque et il semble donc que ce soit bien caractéristique des restaura-

tions d'Esnault. Afin de mettre le film « au goût du jour » il devait lui sembler favorable à l'œuvre d'ajouter un plan en couleur dans l'unité du film.

L'intervention invisible et trompeuse : le cas des intertitres

Pour les intertitres au contraire, le choix a été fait de copier la présentation d'époque, afin qu'ils soient interprétés comme des éléments d'origine. Le déroulé initial stipule qu'ils ont été « réécrits », sans donner d'informations supplémentaires sur leur contenu et l'origine des fioritures en ancrs marines. D'après les sources à notre disposition – le découpage, la feuille de montage et le scénario du film conservés à la BnF³⁶ – les textes diffèrent considérablement de ceux figurant sur ces documents. Il semble que les restaurateurs aient fait le choix de moderniser les intertitres afin de rendre le film plus accessible au public contemporain. Les textes diffèrent aussi des intertitres en néerlandais conservés dans la copie du Filmmuseum³⁷. Même si la version d'exportation n'était généralement pas la même, la réécriture des intertitres aurait pu être guidée par ceux figurant dans cette copie. Or, le visionnage de la copie nitrate néerlandaise a montré que le contenu des intertitres et leur emplacement dans le film sont très différents³⁸. Il est donc difficile de mesurer la fiabilité des intertitres réécrits dans la version restaurée par la Cinémathèque française en 1988 et nous ne pouvons pas être certains de leur correspondance avec l'œuvre originale d'Antoine.

Il n'y a pas de doute néanmoins sur la nature de ces cartons puisqu'il est indiqué dans le déroulé initial qu'ils ont été réécrits. L'expertise des éléments filmiques a également montré que la pellicule ne comportait aucune marque de perforation photographiée, ce qui prouve que le tirage des cartons n'a pas été fait à partir d'un élément original. Ils ont par ailleurs été insérés dans la copie de travail tirée à partir de la copie néerlandaise et qui comporte encore les traces de colles entre les cartons et les plans³⁹. De plus, la Cinémathèque conserve une bobine de vingt-quatre mètres comprenant neuf essais de cadrage sur le carton « il n'avait plus que deux passions... » utilisé probablement comme modèle pour la réalisation de l'ensemble⁴⁰. Cela prouve le soin apporté par Esnault à la création de ces cartons comme s'il s'agissait d'une œuvre artistique personnelle. Pourtant, cette intervention est trompeuse car sans l'avertissement initial détaillant les interventions faites à la restauration on pourrait penser que les intertitres sont d'origine, tant leur imitation graphique et typographique a été bien réalisée.

L'intervention invisible et trompeuse : le cas du générique

Le cas du générique de début du film est encore plus problématique, étant composé d'éléments de natures diverses, dont certains semblent d'origine et d'autres non. Le carton de présentation détaillant les informations relatives à la restauration ne

mentionne pas d'interventions faites sur le générique. De plus, il apparaît après ce générique de début comme si celui-ci était d'origine, ce qui augmente d'autant plus le doute quant à la nature des éléments qu'il renferme. Il est pourtant bien indiqué dans le catalogue *Restaurations et tirages de la Cinémathèque française IV* qu'un générique a été ajouté à la restauration⁴¹.

Le film s'ouvre sur deux photographies de tournage conservées dans les archives iconographiques de la Cinémathèque française⁴². On voit Antoine avec des membres de l'équipe du tournage embarqués près de la plage du Tas de Pois de la Pointe de Pen Hir à Camaret-sur-mer. L'effet recherché était très certainement de reproduire le principe appliqué par la Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (Scagl) qui employait Antoine et qui avait inséré au début des *Frères corses*, son premier film, un plan le montrant dans les studios de Vincennes. Ajouter des photographies de tournage est néanmoins anachronique, cette pratique n'étant pas usitée à la fin des années 1910. Cela ne respecte pas non plus la volonté d'Antoine, l'insertion de son portrait au début des *Travailleurs de la mer* n'étant mentionné sur aucun document. De plus, on sait qu'Antoine refusait de mettre en avant son image, préférant insister sur la reconnaissance de l'autorité de l'auteur de l'œuvre originale, en l'occurrence ici Victor Hugo. L'auteur est ainsi toujours présenté en première position aux génériques des films d'Antoine, avant le metteur en scène. Dans ce générique reconstitué, Victor Hugo intervient en deuxième position, par le biais d'une image montrant la page de garde d'une édition des *Travailleurs de la mer*, puis d'un plan de son buste accompagné du texte « d'après le roman de VICTOR HUGO ». Ces deux plans sont entrecoupés d'une photographie des studios de la Scagl accompagnée de la mention « une production de la Scagl ».

Comment savoir ce qui est d'origine ou non ? Il semble évident que la photographie de la Scagl a été ajoutée par les restaurateurs, puisque cette pratique n'a pas été repérée dans d'autres films. Mais le doute persiste, et en revanche, le plan montrant le buste d'Hugo pourraient être d'origine. L'image semble en effet datée et elle est coupée en deux, comme si elle avait été tournée avec un cache, pratique courante à l'époque, afin d'insérer du texte dans la partie non impressionnée de la pellicule. De plus le premier intertitre inscrit sur la feuille de montage « VICTOR HUGO PAR RODIN », laisse penser que ce plan a bien été tourné par Antoine et qu'il figurait dans le montage d'origine. Or, si le générique a effectivement été créé à la restauration, c'est qu'il n'y en avait pas à l'origine. D'où viennent donc ces images ? Esnault est-il parti d'une base conservée dans la copie néerlandaise ?

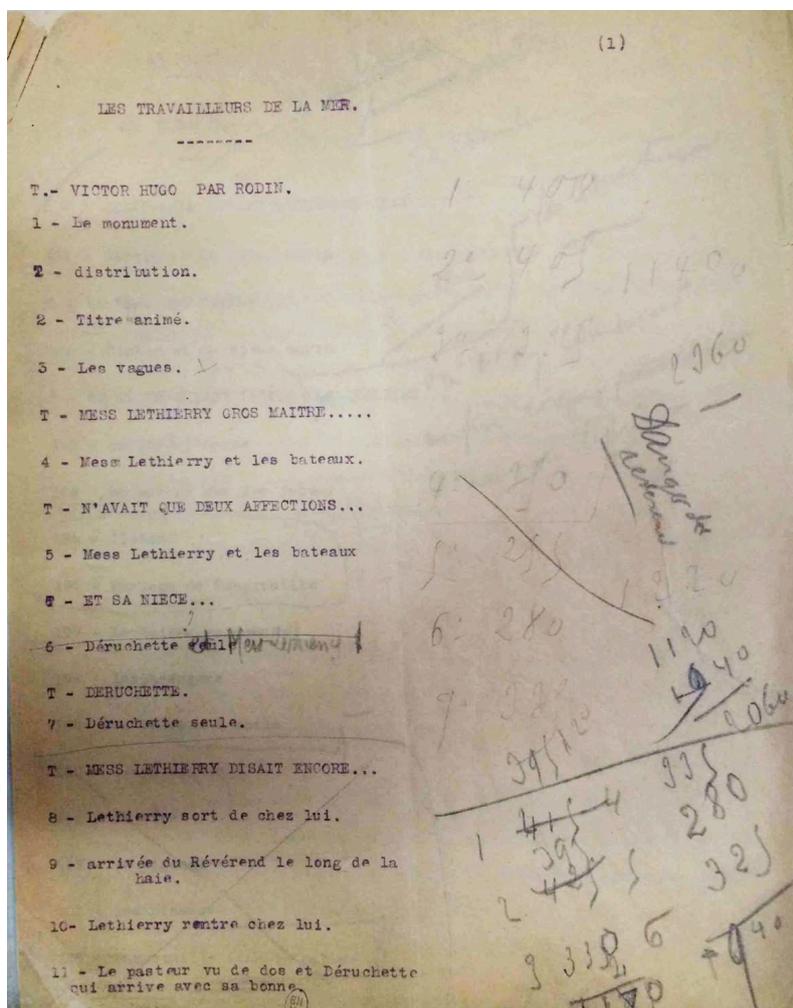


Fig. 2. Première page du découpage des *Travailleurs de la mer*, fonds André Antoine, BnF/ASP, en cours de cotation.

On voit bien les difficultés, à partir du moment où aucun carnet de bord ou dossier d'œuvre n'a été tenu, à connaître les procédés de restauration appliqués sur l'élément original. C'est l'accès aux éléments filmiques qui nous a permis de trancher, en recherchant les informations que l'on pouvait trouver directement sur la pellicule. La copie néerlandaise ne comprend pas de générique, ce qui prouve qu'Esnault n'est pas parti d'un existant, puisque c'est à partir de cette copie nitrates qu'il a tiré son élément de restauration. Par ailleurs, aucun des plans qui composent le générique de la version restaurée ne comprend de traces de perforations photographiées, ce qui prouve que les éléments ne sont pas d'origine. Enfin, la clef nous a été livrée par un élément de soixante-huit mètres comprenant les rushes des plans

tournés par Esnault, parmi lesquels se retrouve le buste de Victor Hugo filmé sous plusieurs angles⁴³. C'est donc bien Philippe Esnault qui est l'auteur de ce plan et qui l'a monté en conformité avec ce qu'avait inscrit Antoine dans le découpage du film et en respectant le style de l'époque. C'est ainsi pour que l'on pense qu'il était d'origine, qu'il n'est pas mentionné dans le déroulé initial du film avec les autres interventions menées à la restauration.

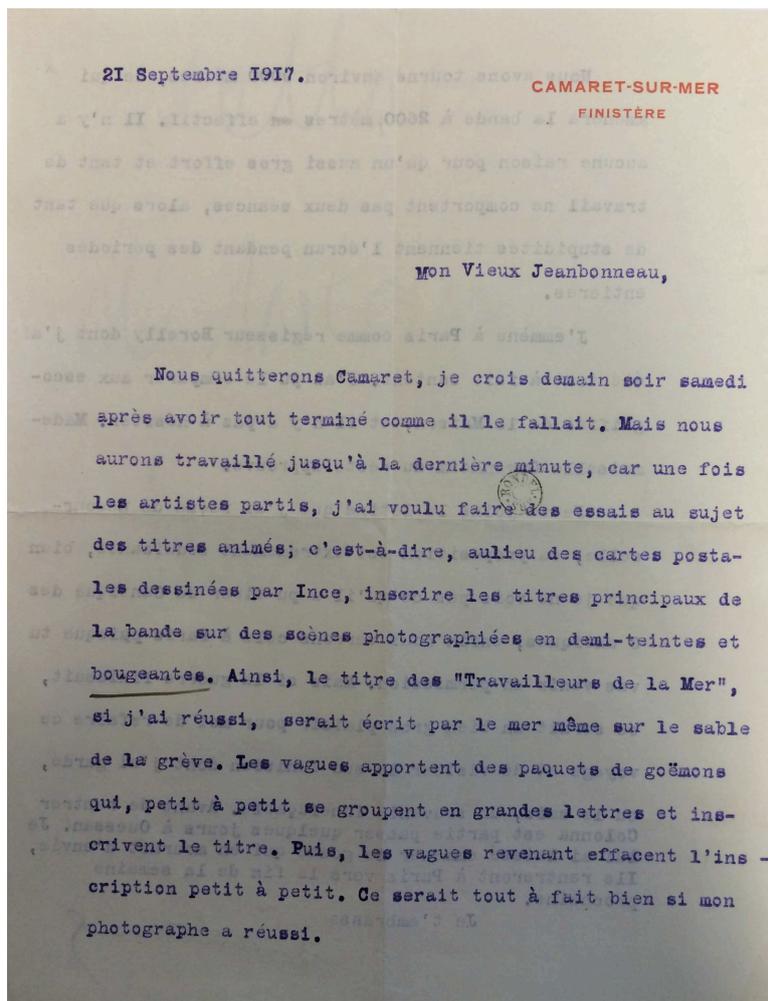


Fig. 3. Lettre d'André Antoine à André-Paul Antoine, 21 septembre 1917, correspondance André-Paul Antoine, fonds des manuscrits, BnF/ASP.

Or, s'ils avaient voulu recréer l'effet voulu par Antoine, ils auraient pu se reporter à cette lettre dans laquelle Antoine détaille le contenu du générique de 1917 :

Au lieu des cartes postales dessinées par Ince, inscrire les titres principaux de la bande sur des scènes photographiées en demi-teintes et bougeantes (souligné). Ainsi le titre « *Les Travailleurs de la mer* », si j'ai réussi, serait écrit par la mer même sur le sable de la grève. Les vagues apportent des paquets de goémons qui, petit à petit se groupent en grandes lettres et inscrivent le titre. Puis, les vagues revenant effacent l'inscription petit à petit. Ce serait tout à fait bien si mon photographe a réussi⁴⁴.

La double réserve émise quant à la réussite du projet laisse néanmoins imaginer que l'effet voulu n'a peut-être pas pu être finalement réalisé et n'était pas présent dans la copie d'origine. Néanmoins, dans le scénario conservé dans la collection de scénarios Pathé-Gaumont du département des Arts du spectacle de la BnF, arrivés au titre du dépôt légal, on retrouve la même formule « titre animé⁴⁵ », ce qui montre que l'idée était bien inscrite officiellement dans les documents de production du film. La Cinémathèque aurait donc pu reconstituer le générique selon la volonté d'Antoine, comme le Centre national du cinéma et de l'image animée (Cnc) l'a fait pour la restauration de *L'Homme du large* (1920) de Marcel L'Herbier dans les années 1990, à partir des indications de trucages et de teintages retrouvées dans les archives de Marcel L'Herbier⁴⁶.

Le détail de cette enquête et les difficultés rencontrées afin de distinguer les éléments d'origine et ceux créés et ajoutés par le restaurateur prouve que la prise en compte de la restauration du film est primordiale dans l'analyse stylistique d'une œuvre afin de ne pas faire de contre-sens. Les doutes analytiques peuvent ainsi porter sur tous les éléments composant le film restauré et seul le recours aux éléments filmiques permet de s'assurer de leur véritable nature.

L'expertise a aussi parfois infirmé nos hypothèses de départ. On pensait par exemple qu'Esnault était responsable de la répétition flagrante du plan de la pieuvre pendant l'attaque de Gilliat. Les collures photographiées sur la copie française et la présence de cette répétition dans la copie nitrate néerlandaise ont finalement montré que cet effet malheureux était bien d'origine. La comparaison avec la copie néerlandaise a néanmoins révélé des différences flagrantes qui ne peuvent pas retenir l'attention du chercheur au visionnage de la seule copie française. Le déroulement simultané des deux copies a ainsi montré qu'Esnault était aussi intervenu dans le texte filmique en coupant certains plans ou en les déplaçant, afin de corriger un raccord ou de créer une plus forte intensité dramatique. C'est par exemple le cas dans la séquence de rencontre entre Clubin et Rantaine pour laquelle il a changé l'ordre de succession des plans. De même quand Clubin se fait attaquer par la pieuvre, Esnault a préféré monter l'insert sur la pieuvre avant le plan montrant Clubin sombrer afin de dramatiser l'action. Il serait trop long de décliner ici toutes ces différences. La comparaison détaillée du déroulement de la scène du sauvetage

de Mess Lethierry par Gilliat dans la copie néerlandaise et la copie restaurée reproduite dans le tableau ci-dessous permet de mesurer ces divergences :

| PMU 301x – copie néerlandaise | PMU 0 – copie restaurée |
|------------------------------------|------------------------------------|
| Sauvetage | Gilliat |
| Lethierry offre le livre à Gilliat | Carton |
| Gilliat | Sauvetage |
| Carton | Lethierry offre le livre à Gilliat |
| Clubin | Giliatt dans le jardin |
| Carton | |
| Giliatt dans le jardin | |

Seul le plan de Clubin n'apparaît pas dans le montage d'Esnault, car il a été replacé à un autre moment du film. Tous les plans ont donc bien été conservés, mais le montage a été considérablement modifié. Ils ont pu être montés différemment afin de rendre le montage plus dynamique ou ont également été raccourcis quand on les jugeait trop longs. Dans la scène montrant Déruchette au piano, deux plans ont même été inversés afin de réparer un faux-raccord.

Ainsi Esnault s'est-il permis de « corriger » le film afin de le rendre selon lui meilleur ou plus accessible au public contemporain. Il y avait clairement le désir de recréer une œuvre, dans l'ambition de servir la mémoire d'Antoine. Dans ce sens, le travail considérable mené sur les teintages, différentes émulsions et pellicules ayant été testées afin d'obtenir les meilleurs résultats possibles, mais sans se référer à des indications d'origine, prouve que le restaurateur suivait ses propres intuitions. Cette pratique était clairement assumée par Esnault, comme il s'en explique dans des propos rapportés par Raymond Borde en 1986, au moment même où débutait l'entreprise de restauration de l'ensemble des films d'Antoine :

La restauration implique une part d'initiative, c'est-à-dire des choix [...]. On peut se fixer essentiellement trois tolérances : alléger les cartons, raccourcir des plans manifestement trop longs (début et fin de plan), éliminer des scories (surimpression naïses, maquettes ridicules, effets ratés qu'on peut croire imposés) et des redites. Car il ne faut pas oublier que nous voulons servir ces œuvres [...] et pouvoir les réactiver devant un public moderne⁴⁷.

Cette réactivation des œuvres pose problème quant à leur intégrité, et on ne peut plus concevoir la restauration dans ce sens. Dans une interview plus tardive qu'il donna à Philippe Azoury, Esnault confirma que selon lui il ne peut y avoir de restauration sans initiatives : « Se contenter de couper, de nettoyer, c'est un travail de

couturière. La restauration est un choix⁴⁸ ». Ces déclarations reflètent bien ce que l'on a pu constater dans l'analyse de la restauration des *Travailleurs de la mer*, et confirment à nouveau qu'un examen critique des restaurations doit être systématique dans l'analyse stylistique d'une œuvre cinématographique. Il ne s'agit pas de rejeter les restaurations menées par la Cinémathèque qui correspondent à certaines pratiques dépassées.

Au contraire, en plus d'avoir été essentielles au renouvellement historiographique d'Antoine, elles reflètent l'état des connaissances que l'on avait à ce moment-là à la fois du cinéma d'Antoine et des pratiques de restauration.

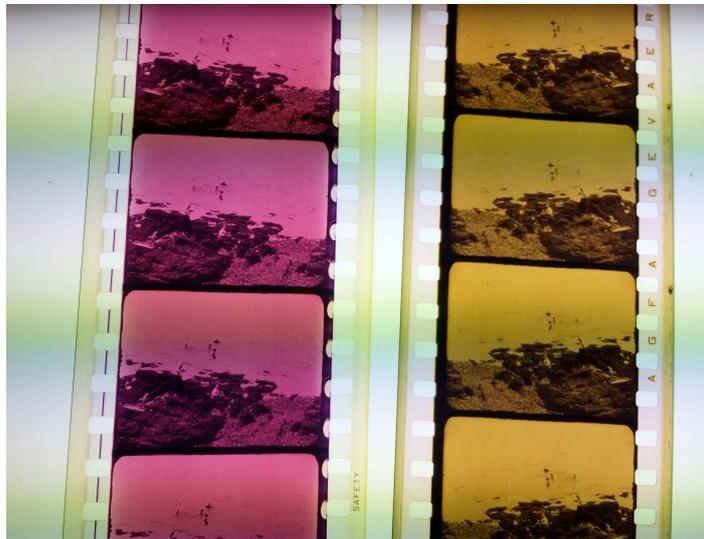


Fig. 4 : Comparaison des teintes d'une scène des *Travailleurs de la mer* à partir de deux copies conservées à la Cinémathèque française.

Créant une œuvre nouvelle, la restauration empêche de considérer le film comme une source de première main et pose un frein à l'exploration de la pratique d'un cinéaste par la seule analyse stylistique du film restitué dans une version restaurée, le plus souvent sur un support numérique. Les éléments d'origine étant eux-mêmes porteurs d'informations que la restauration, en créant un objet nouveau, ne reporte pas sur l'objet restauré, comme les collures et les perforations, il est important de pouvoir toujours revenir à cet élément initial⁴⁹. Or, le retour aux éléments filmiques n'est pas aisé pour les chercheurs. « La vérification de l'authenticité d'une copie devrait être la première démarche de l'historien et du restaurateur. Mais cette vérification est matériellement très difficile, les éléments demeurant souvent inaccessibles, du moins sous leur forme originelle⁵⁰ » soulignait déjà Vincent Pinel à l'occasion de la première édition du festival *Cinémémoire*. Or, il est plus facile

d'avoir accès aux sources non-film qui sont largement valorisées par les institutions patrimoniales qu'aux sources film dont la mise à disposition dans une forme numérique permet la visibilité et le partage, mais empêche l'analyse fine des procédés et des pratiques.

Sans relativiser à l'extrême la source filmique une fois restaurée, nous avons voulu ainsi insister sur la nécessaire prise en compte de la matérialité de l'objet filmique qui renferme une grande potentialité d'informations qui sont absentes des supports numériques. Et puisqu'Arlette Farge rappelle que « l'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque⁵¹ », l'historien devrait toujours pouvoir revenir au « squelette », selon l'expression de Jacques Malthe, c'est-à-dire aux films « souvent incomplets, sans couleur ni musique, ni boniment, réduits à leur simple bidimensionalité⁵² », qui, malgré leurs imperfections, demeurent une source de premier plan.

Notes

¹ Marie Frappat, « Pour une histoire de la restauration des films : des premières reconstructions aux interventions en numérique », Festival Toute la mémoire du monde, 2^e édition, Cinémathèque française, 28 janvier 2015. Voir aussi, Marie Frappat, *L'Invention de la restauration des films*, thèse de doctorat, dir. François Thomas, 2015, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2015.

² Voir l'opposition énoncée par Nelson Goodman entre art autographe et allographe : Nelson Goodman, *Languages of art*, Indianapolis, Hackett, 1976. Dans l'art autographe, la distinction entre l'original et la copie est significative tandis que dans l'art allographe, cette distinction n'a pas de conséquence sur le statut esthétique de l'œuvre.

³ Roland Cosandey, « Un film est un film : historiographie du cinéma et conservation du film », Conservation des biens culturels en Suisse, dans *Revue suisse d'art et d'archéologie*, n° 42, 1985, p. 42.

⁴ Philippe Esnault cité par Vincent Pinel, « La restauration des films », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (eds.), *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 142-143.

⁵ *Ibid.*

⁶ Laurent Le Forestier, « Les limites de l'analyse : les bandes comiques Gaumont », dans Michel Marie, Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (eds.), *Cinéma des premiers temps : nouvelles contributions françaises*, *Théorème*, n° 4, 1996, p. 83-95.

⁷ Louis Delluc, *Le Film*, juin 1917 : « Le scénario est ingrat au possible, les acteurs sont empoisonnés de théâtre et même de conservatoire et enfin le mot économie a dû être soufflé plus d'une fois à Antoine. Oui, et avec ça la gaucherie d'un gros effort sans expérience suffisante. Eh bien, *Les Frères corses*, c'est le plus beau film qu'on ait jamais vu en France. Et il est français. Pour une fois ».

⁸ Lettre d'André Antoine à son fils André-Paul Antoine, 9 octobre 1918 : « C'est bien *Le Coupable* qui m'a mené en Italie où il est affiché presque constamment. Tout le monde m'en a parlé ». Correspondance d'André-Paul Antoine, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, MN 53 [André Antoine]. Dans les archives personnelles de Philippe Esnault que sa légataire testamentaire Françoise Dachy nous a confiées on trouve également un courrier mentionnant la projection du film en Suède en 1918. On voit d'ailleurs aux génériques des films restaurés que les copies sources qui ont été mobilisées proviennent de cinémathèques du monde entier.

⁹ La faible exploitation de ses films peut expliquer le nombre réduit de copies aujourd'hui conservées en France. On sait également que les premiers historiens du cinéma comme Georges Sadoul ou Jean Mitry n'avaient pas vu les films d'Antoine (voir Philippe Esnault, *Antoine cinéaste*, Paris, L'Âge d'homme, 2011, p. 11). Ainsi, la projection organisée par la Cinémathèque française, rue d'Ulm, en 1957 constitua un véritable événement.

¹⁰ André Antoine, « Le cinéma d'hier, d'aujourd'hui et de demain », *Le Journal du Ciné-club*, n° 24, 25 juin 1920, p. 3-4. Retranscription de sa conférence donnée à la première soirée du Ciné-club lancé par Louis Delluc, Georges Denola et Charles De Vesme.

¹¹ Antoine pratiqua une activité journalistique dès les débuts de sa carrière, mais c'est en 1919 qu'il commença des collaborations régulières à divers journaux, notamment à *L'Information*, jusqu'en 1939, au *Journal*, quotidiennement de 1923 à 1928, puis trois à quatre fois par semaine jusqu'en 1932 et à *Comœdia*, du 7 octobre 1922 au 15 mars 1923.

¹² Philippe Esnault, *op. cit.*, p. 7.

¹³ Alain Carou, « Philippe Esnault, historien du cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 64, 2011, p. 143.

¹⁴ Philippe Esnault, « Faut-il réhabiliter Antoine ? », *Cinéma 58*, n° 25, mars 1958, p. 58-85.

¹⁵ Lettre d'André-Paul Antoine à Philippe Esnault lui rapportant un appel d'Henri Langlois l'informant de ces projections en avril 1959, Cinémathèque française, Bibliothèque du film, ESNAULT-7-B5.

¹⁶ Lettre non signée à l'en-tête de la Scagl et datée du 18 novembre 1920 confirmant à Antoine la présentation du film, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-COL-113 (6708) [André Antoine].

¹⁷ Lettre envoyée par le secrétaire général du Club, Marcel Silver à André Antoine, le 6 juin 1924, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-COL-113 (6661) [André Antoine].

¹⁸ La Cinémathèque avait même fait une demande d'avance sur recettes auprès du Cnc afin d'obtenir des subventions pour restaurer le film, la commission d'aide à la restauration du Cnc n'existant pas encore. Contrairement aux autres films d'Antoine dont les droits sont régis par Pathé, la Cinémathèque conserve ainsi les droits de *L'Hirondelle et la mésange*.

¹⁹ En droit, il est pourtant bien stipulé que le restaurateur ne peut en aucun cas se revendiquer co-auteur de l'œuvre originale. Voir Bernard Edelman, « Le restaurateur d'une œuvre ne peut revendiquer la qualité d'auteur », *Recueil Dalloz*, 5 octobre 1994, p. 53

²⁰ Voir programmes de la Cinémathèque française, Bibliothèque du film, Fonds Programme CF-PCF46-B6.

²¹ Voir Philippe Azoury, « Historiographie et restauration : l'exemple de l'*Hirondelle et la mésange*, épiphénomène de la réévaluation d'André Antoine comme cinéaste », mémoire de maîtrise, Université Paul Valéry Montpellier III, sous la direction de François Amy de la Bretèque, 1994.

²² Voir dossier Antoine dans *Positif*, n° 358, décembre 1990, p. 26-47.

²³ Jean Mitry, « Retour à 1920 », *Cinématographe*, n° 99, avril 1984, p. 60-66. Le dossier comprend également un article de Philippe le Guay et un entretien avec Henri Colpi.

²⁴ La Cinémathèque et *L'Hirondelle et la mésange* furent mis à l'honneur dans plusieurs émissions afin de fêter cet anniversaire. Le film fut notamment diffusé dans Le « cinéma de minuit » puis en 1993 dans l'émission « La 25^e heure » présentée par Jacques Perrin, ce qui contribua à étendre sa popularité. Le film, souvent présenté dans le cadre de soirées exceptionnelles, conserva une place particulière dans la programmation de la Cinémathèque française comme en octobre 1991 pour le festival Cinémémoire, ou lors de la première édition du festival Toute la mémoire du monde, en décembre 2012.

²⁵ Malgré ce qu'en dit *Le Quotidien de Paris*, n° 1420, daté du lundi 18 juin 1984, « Cinémathèque : derrière l'écran un drôle de film », pour qui seuls les cinéphiles avertis auraient eu connaissance de la reconstitution de *L'Hirondelle et la mésange*. Voir Cinémathèque française, Bibliothèque du film, Fonds Programme CF-PCF80-B9.

²⁶ Le film fut finalement découvert dans la collection Komiya du National Film Center de Tokyo en 1992 et projeté la même année aux Journées du Cinéma muet de Pordenone.

²⁷ Le fonds André Antoine mesurant 25 mètres linéaires est conservé à la BnF, Paris, département des Arts du spectacle.

²⁸ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, trad. fr. Monique Baccelli, Paris, France, Éd. Allia, 2011.

²⁹ Ces règles sont consultables sur le site de la Fédération internationale des archives du film (Fiaf), <http://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Technical-Commission-Resources.html>. Le document correspondant s'intitule « Preservation Best Practice, et est daté de 2009.

³⁰ Cette étude a pu être menée grâce à un accès privilégié aux collections film de la Cinémathèque française qui, dans le cadre d'un contrat de chercheur associé sous le tutorat d'Iris Deniozou, nous a permis d'expertiser les éléments filmiques des *Travailleurs de la mer*.

³¹ On mesure seulement la perte à environ 90 mètres, le film mesurant 2130 mètres à sa sortie et la copie néerlandaise mesurant 2040 mètres. Nous n'avons pas pu identifier ce que signifiait « défectueuse » mais il est possible que la copie ait été en mauvais état, ou eut des défauts créés au moment du tirage.

³² Dans les copies restaurées des films d'Antoine, seuls les intertitres originaux de *Mademoiselle de la Seiglière* et de *L'Arlésienne* ont été conservés, même si, pour ce dernier, le doute persiste, Philippe Esnault ayant mené un projet « pour la rédaction des intertitres » figurant dans ses archives.

³³ Le *tratteggio* est la technique utilisée pour restaurer les fresques endommagées sans en combler les lacunes par une restitution des aplats de couleurs initiales.

³⁴ Voir Ségolène Bergeon, « Politique de restauration du patrimoine : urgences et contingence », *Journal of Film Preservation*, 58/59, 1999, p. 9. Texte d'une conférence donnée à Bruxelles dans le cadre d'un colloque organisé par Archimedia à la Cinémathèque Royale de Belgique, le 28 novembre 1998.

³⁵ Cesare Brandi, *op. cit.*

³⁶ Le scénario (61 feuillets) des *Travailleurs de la mer* est conservé à la BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-MY-1513 [André Antoine]. Le découpage (41 f.) et la feuille de montage (42 f.) sont conservés à la BnF, Paris, département des Arts du spectacle, dans la partie cinéma du fonds Antoine, toujours en cours de cotation.

³⁷ Il n'est pas mentionné en revanche s'ils étaient en néerlandais ou en français.

³⁸ *Les Travailleurs de la mer*, Cinémathèque française, PMU301x.

³⁹ *Les Travailleurs de la mer*, Cinémathèque française, PMU0.

⁴⁰ *Les Travailleurs de la mer*, Cinémathèque française, NTI TRA.

⁴¹ Restaurations et tirages de la Cinémathèque française IV, Paris, Cinémathèque française, 1989, p. 105.

⁴² *Les Travailleurs de la mer*, photographies de tournage (4 éléments), Cinémathèque française, PO0043909.

⁴³ *Les Travailleurs de la mer*, Cinémathèque française, NIM RUSH GENE.

⁴⁴ Lettre d'André Antoine à André-Paul Antoine, 21 septembre 1917, correspondance d'André-Paul Antoine, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, MN-53 [André Antoine].

⁴⁵ Voir scénario *Les Travailleurs de la mer*, BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-MY-1513 [André Antoine].

⁴⁶ Voir le documentaire de Laurent Véray, *Marcel L'Herbier, poète de l'art silencieux*, bonus du coffret Dvd de *L'Argent* édité par Carlotta en 2008. Le fonds Marcel L'Herbier est conservé BnF, Paris, département des Arts du spectacle, 4-COL-198 [Marcel L'Herbier].

⁴⁷ Raymond Borde, « La restauration des films, problèmes éthiques », *Archives*, n° 1, octobre 1986, p. 7.

⁴⁸ Philippe Azoury, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁹ Voir Roland Cosandey et Jacques Malthête, « Ce que restaurer veut dire », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 69, Printemps 2013, p. 118-121. Texte publié dans *Journal of film preservation*, n° 87, octobre 2012, p. 7-10.

⁵⁰ Vincent Pinel, « La restauration des films et les variations du texte filmique », dans Emmanuelle Toulet et Christian Belaygue, *Cinémémoire : films retrouvés, films restaurés*, France, 1991, p. 37.

⁵¹ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 7.

⁵² Jacques Malthête, « Les bandes cinématographiques en couleur artificielles. Un exemple : les films de Georges Méliès colorés à la main », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 2, 1987, p. 3.