

Iris Deniozou

Comment les éléments filmiques participent-ils à l'écriture de l'histoire de cinéma ? Le cas de *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955)

Résumé

L'expertise des films permet aux archivistes d'identifier les éléments filmiques, de les comparer et de retracer leur parcours dans le temps. *Lola Montès*, œuvre particulièrement complexe de par son histoire et de par ses qualités esthétiques et narratives, est employé dans cet article comme étude de cas, dans l'intention d'illustrer la méthodologie suivie lors d'une expertise. Le Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum a, pour la première fois depuis les années 50, identifié les différentes versions du film dans le cadre de la restauration de la version allemande du film en 2002. La Cinémathèque française, en collaboration avec Les Films du Jeudi, a utilisé des éléments photochimiques inédits – des sélections monochromatiques – dans la restauration de la version française en 2008. Dans le cadre de sa thèse de doctorat en 2012, l'auteur de l'article a mis en lumière les événements qui ont conduit aux remontages successifs du film et à la reconstruction de la deuxième version française par le producteur Pierre Braunberger en 1968. Le processus de l'expertise requiert une connaissance de l'histoire des techniques et un travail de recherche parallèle dans les sources non-filmiques. Ses résultats étant aussi précieux à l'archiviste qu'à l'historien du cinéma, il est de l'intérêt des cinémathèques et des centres de recherche « traditionnels » de pérenniser leur collaboration et de partager ce savoir précieux.

Abstract

The physical examination of film elements allows archivists to identify material, to compare elements and to retrace their evolution through time. This article examines *Lola Montes*, a film with a peculiar history and complex esthetic and narrative qualities, as a case study illustrating the methodology applied in examining film elements. In 2002, the Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum restored the German version and identified the different variants of the film for the first time since the 1950s. The Cinémathèque française, in collaboration with Films du Jeudi, employed little-known photochemical elements (color separations) in the restoration of the first French version in 2008. As part of her PhD thesis, the author of the article brought to light the events that led to the successive re-editing of *Lola Montes* as well as to the 1968 French version's reconstruction by the producer Pierre Braunberger. The examination of film elements requires prior knowledge of the history of film technology as well as research involving non-film sources. Since the results of this kind of work are just as precious to archivists as to film historians, it is in the interest of both film archives and scholars to perpetuate and further develop this kind of interdisciplinary collaboration.

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.

COMMENT LES ÉLÉMENTS FILMIQUES PARTICIPENT-ILS À L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE DU CINÉMA ? LE CAS DE *LOLA MONTÈS* (MAX OPHULS, 1955)

par Iris Deniozou

La pellicule, support physique de l'art cinématographique pendant plus d'un siècle, semble être aujourd'hui en voie d'extinction. La mort imminente du film a été annoncée dans les années 2000 : l'implantation massive des technologies numériques dans les studios de production et dans les salles d'exploitation a entraîné l'abandon graduel des matériaux photochimiques, ainsi que des appareils nécessaires pour leur traitement. C'est principalement grâce à l'obstination de quelques cinéastes hollywoodiens tels Martin Scorsese ou Quentin Tarantino que la pellicule vierge continue à être produite par certaines sociétés, comme Kodak ou Orwo¹.

Toutefois, la pellicule n'est pas seulement un support de création et de diffusion. Elle constitue encore aujourd'hui un moyen de conservation, pérenne et économique, du patrimoine cinématographique. La différence radicale de matière des supports numériques, leur fragilité, leur obsolescence inéluctable et la nécessité conséquente de migrations régulières des contenus, ont convaincu de nombreuses archives à maintenir la pellicule vierge comme support de sauvegarde de leurs précieuses collections.

Les cinémathèques contribuent ainsi au prolongement de l'existence de la pellicule vierge, tout en restant les gardiennes de la pellicule « imprimée », à savoir des dizaines de milliers de bobines de négatifs, de copies d'exploitation et d'éléments intermédiaires (interpositifs, internégatifs, etc.) qui renferment, photogramme par photogramme, l'histoire du cinéma analogique. Les éléments filmiques, objets tangibles qui constituent les « manifestations » des œuvres cinématographiques², sont entreposés dans les stocks des institutions patrimoniales, à l'abri des usures que peuvent leur causer le passage du temps, les conditions climatiques inadéquates et l'intervention humaine.

La conservation des éléments filmiques permet, dans un premier temps, de diffuser les films à partir de leur support d'origine dans le cadre de programmations au sein des cinémathèques, des festivals et des salles spécialisées. Ils sont également la matrice de la restauration ou de la remasterisation des œuvres cinématographiques. Ils

restent, enfin, le seul moyen d'accéder aux œuvres dont les qualités artistiques ou commerciales ne suffisent pas pour engager un transfert vers un support vidéographique et encore moins pour investir dans une restauration.

Il est par conséquent du plus haut intérêt d'éviter leur disparition. Les conditions environnementales (température, humidité) dans les réserves des archives sont celles qui garantissent par-dessus tout la préservation des éléments filmiques. La « mort » physique – qui semble pour l'instant évitée³ – n'est toutefois pas le seul danger qu'encourent ces biens patrimoniaux. C'est aussi l'oubli de leur utilité pour la recherche en histoire du cinéma qui menace de les transformer en simples « stocks » sortis de l'obscurité de façon exceptionnelle ou bien en objets de convoitise pour un cercle restreint de collectionneurs.

Car les éléments filmiques ne sont pas simplement les sources audiovisuelles uniques des œuvres cinématographiques. Ils constituent des sources historiques d'une grande valeur, porteuses d'informations que les documents non-film (archives papier, témoignages, périodiques, ouvrages, etc.) ne peuvent pas toujours fournir. Cette qualité est largement connue des archivistes et des restaurateurs, mais malheureusement négligée par une majorité des historiens : la recherche « traditionnelle » dans le domaine des études cinématographiques s'est peu intéressée à l'histoire des techniques⁴. Pendant très longtemps et malgré quelques exceptions, les historiens du cinéma ont laissé aux spécialistes des archives l'étude des éléments filmiques, des appareils, des brevets et autres spécimens de nature technique, et se sont satisfaits du visionnage des œuvres lors des projections publiques ou privées et, plus tard, sur les supports vidéographiques. Les recherches en histoire du cinéma se sont ainsi appuyées pendant longtemps majoritairement sur les sources non-film et le visionnage des films, mais sans qu'il y ait un intérêt pour la matière même de l'objet cinématographique.

La recherche historique à partir des éléments filmiques a été par conséquent développée au sein des cinémathèques, dans le cadre du travail de catalogage et de restauration, par des archivistes passionnés comme Harold Brown⁵, Luciano Berriatúa⁶, Paolo Cherchi Usai⁷ ou Paul Read et Mark-Paul Meyer⁸. À travers les réseaux archivistiques, comme la Fédération internationale des archives du film (Fiaf), et les publications spécialisées, leurs découvertes se sont répandues et constituent aujourd'hui un outil fondamental pour l'identification, la documentation, la reconstruction et la restauration des films à travers le monde. Restaurateurs et documentalistes ne négligent néanmoins pas les sources non-film et les travaux des historiens : c'est le croisement des sources filmiques et non-filmiques qui permet de tracer l'histoire de l'œuvre, de choisir éventuellement la version qui sera restaurée

et de respecter les choix des auteurs et les conditions spécifiques de la première exploitation.

Afin d'appuyer ma démonstration, l'étude de *Lola Montès*, ultime film de Max Ophuls, me permettra, par quelques exemples concrets, d'exposer les méthodes de travail qui s'appliquent dans le cadre d'une recherche à partir d'éléments filmiques. Je soulignerai l'intérêt historiographique du matériel original en montrant quels types d'informations il recèle et j'expliquerai comment le parcours d'une œuvre peut être identifié grâce à la comparaison entre les divers éléments filmiques. *Lola Montès* étant un film créé et diffusé sur support photochimique, mon exposé attirera l'attention du lecteur sur les caractéristiques des supports exclusivement analogiques qui, par ailleurs, constituent pour l'instant la grande partie des collections des archives cinématographiques.

L'étude de cas : *Lola Montès* (Max Ophuls, 1955)

Lola Montès est conçu par des producteurs ambitieux comme un film à grand spectacle, destiné à une carrière internationale. Il est ainsi tourné en trois langues, français, allemand et anglais, en vue d'une exploitation en trois versions différentes. Les procédés CinemaScope (image large à ratio 1:2,55 et son stéréophonique sur quatre pistes magnétiques) et Eastman Color sont, avec le *sex-symbol* Martine Carol, les conditions *sine qua non* que pose la société productrice Gamma Film dans son contrat avec Max Ophuls. Ce dernier, malgré ses réticences, accepte et adapte les deux procédés à son goût, qui ne sera malheureusement pas apprécié par le public.

Le montage à flash-back, le scénario multilingue, les dialogues « naturels », souvent inaudibles, la composition vertigineuse des couleurs et l'interprétation d'une Martine Carol jamais dénudée – en dépit d'une campagne de publicité insinuant des apparitions osées de la star – perturbent et déçoivent les spectateurs ainsi qu'une grande partie des critiques, tant en France qu'en Allemagne de l'Ouest (les deux pays où le film est d'abord distribué)⁹.

Gamma Film invite Max Ophuls à raccourcir certaines séquences, à remixer la bande son et à doubler tous les dialogues dans la langue du pays où le film est à chaque fois exploité. Le réalisateur opère des modifications au montage et les comédiens retournent au studio pour doubler les passages en langue étrangère. Malgré ces modifications, la deuxième sortie du film ne réussit pas à conquérir le public dans les deux pays¹⁰.

Max Ophuls ne parvient pas à empêcher les troisièmes remontage, redoublage et remixage de *Lola Montès*, conçus entièrement par la production. Il meurt le 26 mars 1957, un mois après la sortie en France de cette dernière version. Le film sort

plus tard dans l'année dans des versions proches de celle-ci en Angleterre (sous le titre *The Fall of Lola Montez*) et en Allemagne (toujours sous le titre *Lola Montez*). En 1959, il est diffusé dans quelques petites salles aux États-Unis (sous le titre *The Sins of Lola Montez*), raccourci davantage.

En l'espace de cinq ans, entre 1955 et 1959, au moins huit versions de *Lola Montès* ont vu le jour : trois versions françaises et trois versions allemandes, une version anglaise et une version américaine (fig. 1).

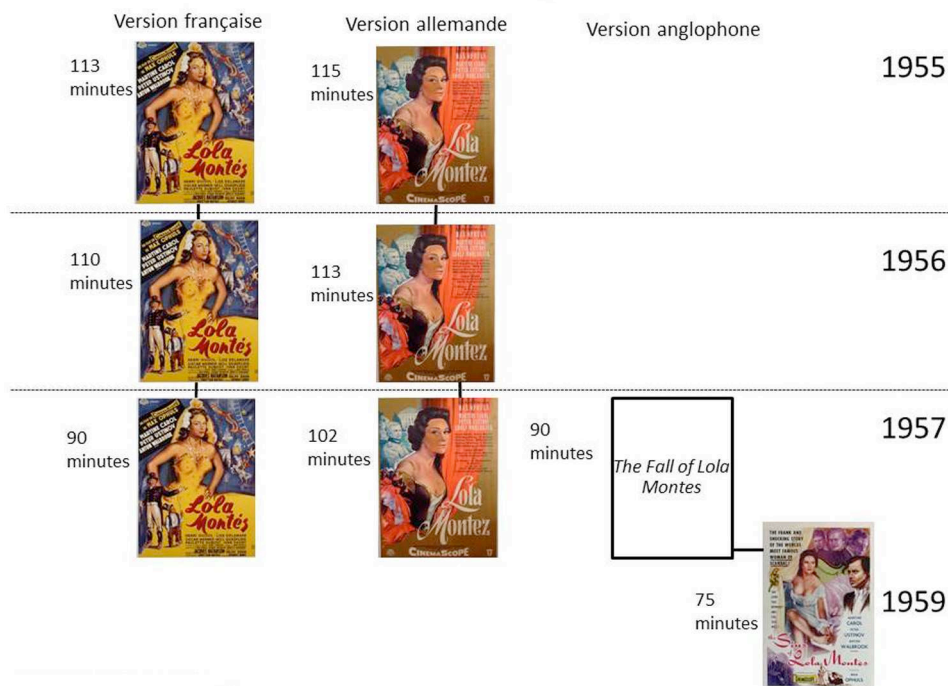


Fig. 1. Les versions de *Lola Montès* exploitées en salle © Iris Deniozou – Stefan Drössler.

En 1968, le producteur Pierre Braunberger, possédant désormais les droits des films produits par la société Gamma (qui a fini par faire faillite en 1959¹¹), tente la reconstruction de la deuxième version française du film qui sera de nouveau exploitée dans quelques salles. La version « Braunberger » sera la seule officiellement diffusée pendant les trente années suivantes.

Il a ainsi fallu engager des recherches d'une ampleur singulière pour arriver à identifier toutes les variantes du film et à proposer, à partir des années 2000, la restauration d'une autre version que celle reconstruite par Pierre Braunberger à la fin des années 1960. Son histoire complexe et ses qualités esthétiques et narratives ont fait de *Lola Montès* un défi incontestable pour les restaurateurs.

Les trois expertises

L'identification des différentes versions de *Lola Montès* a été réussie grâce à l'expertise d'un ensemble d'éléments filmiques, conservés aujourd'hui dans diverses archives à travers l'Europe. Trois expertises ont été menées sur ces éléments depuis 2001.

La première a été effectuée sous la direction de Stefan Drössler, directeur du Film-museum im Münchner Stadtmuseum, dans le cadre de la restauration de la première version allemande, présentée en Allemagne en 2002. Les négatifs allemands et français ainsi que certaines copies d'origine ont été réunis et utilisés à cette occasion. La deuxième expertise a été menée entre 2006 et 2008 par les équipes de la Cinémathèque française dans le cadre du projet de restauration de la première version française. Le projet était dirigé par Hervé Pichard en collaboration avec Les Films du Jeudi et la Fondation Technicolor. Certains éléments, conservés jusqu'alors au laboratoire GTC, ont été ajoutés au lot des éléments qui avaient déjà été étudiés par la cinémathèque munichoise entre 2001 et 2002. La troisième expertise a été effectuée en 2013, dans le cadre de ma recherche de doctorat, qui traitait notamment du film et de sa dernière restauration. Je me suis cette fois concentrée sur les éléments qui avaient été étudiés précipitamment pendant la dernière restauration, à cause, entre autres, des délais fixés.

La contribution de chacune des trois expertises à la restauration et à l'écriture de l'histoire de *Lola Montès* a été significative. Elles y ont toutes apporté des éléments nouveaux et complété des lacunes.

La première expertise

Stefan Drössler et la chercheuse Martina Müller sont les premiers à accomplir le repérage des éléments de *Lola Montès* à travers le monde¹². Jusqu'au début des années 2000, deux versions du film étaient connues du grand public : la version dite « longue », reconstruite par Pierre Braunberger, et la version « courte », montée par le producteur Albert Caraco contre la volonté de Max Ophüls et interdite de projection par son fils Marcel.

Stefan Drössler a récupéré les négatifs allemands, image et son, de la version « courte » (sortie en 1957)¹³ et des copies d'exploitation allemandes de la deuxième version (sortie en février 1956). Il a ensuite repéré les négatifs de la version française au laboratoire GTC en région parisienne. Ceux-ci, malgré des différences dans les longueurs des plans, suivaient le montage des négatifs allemands. À Paris, Drössler a également confirmé que la reconstruction de Pierre Braunberger correspond

à la deuxième version française et que l'internégatif qu'il avait fabriqué conserve le format CinemaScope 1:2,55.

L'équipe allemande a parallèlement fait la découverte de deux éléments uniques, les seuls à conserver le montage de la première version française. La Cinémathèque de la Ville de Luxembourg avait acquis la copie de travail¹⁴ qui a servi au tout premier montage. Celle-ci comprend quatre séquences dans leur intégralité, raccourcies sur tous les autres éléments. On y retrouve notamment une série de sept plans entièrement supprimés dans les autres versions, située dans la séquence « Liszt ». La copie de travail étant muette, la bande son ne peut pas y être récupérée. Elle sera néanmoins retrouvée quasiment entière à la Cinémathèque royale de Belgique. L'archive (qui aujourd'hui s'appelle Cinematek) conserve une copie d'exploitation belge de cette même version. La bande son stéréophonique est « couchée » sur les quatre pistes magnétiques du procédé CinemaScope¹⁵ et mixée selon les souhaits du réalisateur. Certains dialogues sont en allemand, conformément au scénario¹⁶, et sous-titrés à l'image¹⁷.

L'étude et la comparaison de tous ces éléments ont marqué une étape importante dans l'historiographie de *Lola Montès*. Des plans du film qui avaient été « perdus » depuis plus de quarante ans ont revu le jour. Les trois montages différents de la version française du film ont été identifiés de façon claire et définitive. La bande son originale, telle qu'elle se laissait deviner à travers le scénario – avec ses dialogues multilingues, l'inintelligibilité de certains passages et l'absence de stéréophonie réelle –, a été écoutée de nouveau. Il a été dès lors plus facile d'interpréter les réactions du public à la sortie du film, ainsi que celles des critiques, François Truffaut en tête, qui en avaient fervemment soutenu les qualités et qui avaient fait l'éloge de son auteur. On a pu également mieux comprendre les montages consécutifs des deux versions principales ainsi que leur exploitation commerciale.

En 2002, pour la première fois après de nombreuses années, *Lola Montès* (*Lola Montez* plus précisément, qui est le titre allemand) a été diffusé dans une version très proche de celle qui avait été vue par les spectateurs allemands en janvier 1956¹⁸. Grâce à la contribution de Marcel Ophuls, les couleurs du film, perdues à jamais sur les copies d'époque et sur celles issues de l'internégatif de Pierre Braunberger, ont été restituées le plus fidèlement possible¹⁹.

Deuxième expertise

C'est sur cette base, désormais solide, que la Cinémathèque française et ses partenaires ont lancé à leur tour le projet de restauration de la première version française, quelques années plus tard. L'équipe d'Hervé Pichard a de nouveau localisé la

majorité des éléments consultés par Stefan Drössler : les internégatifs image et son fabriqués par Pierre Braunberger en 1968, les négatifs image et son correspondant à la troisième version française, la copie de travail muette de la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg et la copie d'exploitation belge issue des collections de la Cinematek. Des copies d'exploitation 35 mm à piste son optique appartenant aux collections de l'institution parisienne ont aussi été consultées.

La méthodologie de travail adoptée avait comme but d'identifier et de reconstruire la première version française à partir des différents éléments. L'équipe a métré la durée au photogramme près et a noté les caractéristiques particulières des plans sur chacun des éléments. Les données ont été transférées dans un tableau global et comparatif. Les marges de pellicule ont été étudiées afin d'y repérer les indications telles que les codes Kodak (qui permettent de dater le support²⁰, fig. 2) ou les marques de duplication. Grâce à ces dernières, localisées au niveau des perforations, des interimages ou des manchettes²¹, l'équipe a pu retracer la chaîne de production des éléments. Elle a démontré de cette manière que la copie de la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg est directement issue du négatif original, tel qu'il était avant les divers remontages : en déroulant les éléments côte à côte, elle a constaté que les collures, l'emplacement des inscriptions ou le piétage²² du négatif avaient été « photographiés » sur la copie (fig. 3).

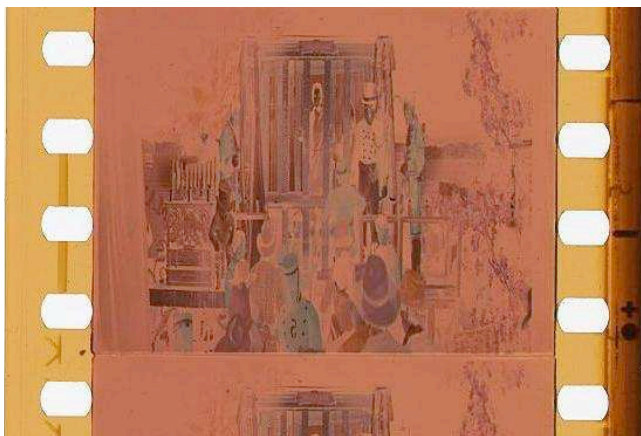


Fig. 2

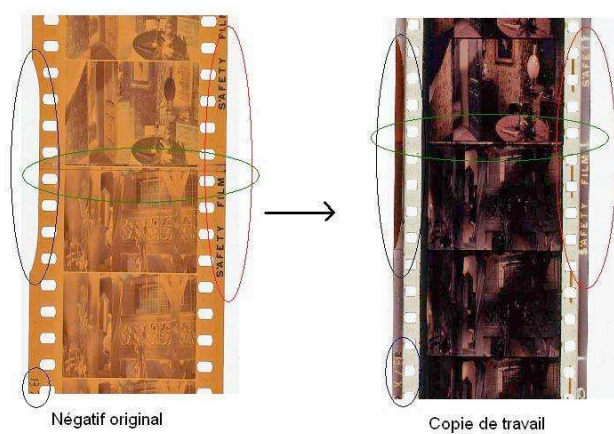


Fig. 3

La deuxième expertise a ainsi confirmé les conclusions de l'équipe allemande sur les trois montages différents de la version française²³. La mauvaise qualité (internégatifs Braunberger), la fragilité et l'usure des couleurs (copies « belge » et « luxembourgeoise ») et la longueur problématique (négatifs originaux remontés) de ces éléments ont néanmoins incité l'équipe à chercher, dès le lancement du projet de restauration, du matériel supplémentaire. Laurence Braunberger, fille de Pierre et

gérante des Films du Jeudi, a proposé un corpus d'éléments jusqu'alors tenus à l'écart et conservés encore au laboratoire GTC : les sélections monochromatiques. Celles-ci, utilisées aujourd'hui comme support de conservation des films en couleur²⁴, sont, à l'époque de la production de *Lola Montès*, un des maillons de la chaîne photochimique du procédé Eastman Color.

Les sélections monochromatiques, éléments en noir et blanc, servent d'élément interpositif aux débuts du procédé, entre 1951 et 1956²⁵. Chacune des trois sélections qui doit être tirée à partir du négatif correspond à une des couleurs primaires : magenta, jaune et cyan (synthèse soustractive). Les trois sélections sont ensuite recombinaées dans la tireuse pour produire un nouvel élément négatif en couleur (l'internégatif). Elles sont indispensables pour les trucages, tels les fondus enchaînés, les fondus au noir, etc. Bien que la grande partie des copies d'exploitation Eastman Color soit à l'époque tirée directement du négatif, un élément interpositif pouvait également être fabriqué. Il servait au tirage des copies de seconde exploitation ou à la conservation du montage et des couleurs²⁶.

Deux lots se distinguent dans les éléments qui sont arrivés à la Cinémathèque française : d'une part, les sélections monochromatiques qu'on appellera « non-montées » et qui sont effectivement des plans seuls ou assemblés sommairement en petites bobines ; elles ont servi aux trucages et aux remaniements du montage et comprennent d'ailleurs des chutes, à savoir des prises de vues qui n'ont pas été retenues aux différents montages. D'autre part, 13 boîtes des sélections monochromatiques montées qui suivent la narration conçue par Max Ophüls.

Ces éléments n'avaient pas été étudiés par le Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum en 2001, Laurence Braunberger et Stefan Drössler considérant à l'époque qu'ils étaient incomplets. Hervé Pichard constate qu'elles sont en bon état et très proches de la première version française, bien qu'il manque certains plans. Ceux-ci, hormis la série de sept plans de la séquence « Liszt », ont été retrouvés dans le premier lot. De plus, on remarque qu'une scène supplémentaire par rapport à la copie d'exploitation « belge » est sous-titrée.

Les sélections monochromatiques ont été numérisées et ont pallié les nombreuses lacunes du négatif original lors de la reconstruction. Les restaurateurs ont de cette manière évité l'utilisation des copies de la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg et de la Cinematek, très fragilisées et aux couleurs fortement dénaturées.

L'expertise menée par la Cinémathèque française entre 2006 et 2008 était moins conçue dans un esprit de recherche historiographique que celle du Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum. Elle a principalement servi à mettre en place la recons-

truction du montage et à assurer une qualité optimale pour l'image²⁷. Elle a permis d'identifier sur chacun des éléments étudiés les passages utiles pour favoriser à chaque fois l'élément le plus complet et en meilleur état. Un tableau complexe, mais clair, qui a réuni toutes les informations recueillies pendant l'expertise, a constitué l'outil principal de gestion du projet et de communication entre la Cinémathèque française et le laboratoire Technicolor, basé en Californie.

Troisième expertise

J'ai effectué la troisième expertise des éléments de *Lola Montès* entre 2012 et 2013, dans le cadre de ma thèse portant sur la déontologie de la restauration des films. *Lola Montès* était mon étude de cas, me permettant de questionner les principes que j'avais développés dans la partie théorique de mon travail et, plus précisément, leur applicabilité dans l'exercice concret du métier de restaurateur, avec ses difficultés financières, relationnelles et techniques. Ma démarche avait également un caractère historiographique, puisque la restauration de la version française n'avait pas été documentée jusqu'alors.

J'avais eu l'occasion d'étudier une partie des éléments du film pendant le projet de restauration (2006-2008), auquel j'avais participé, mais je n'avais pas encore eu d'accès direct aux sélections monochromatiques. J'ai d'ailleurs considéré comme nécessaire de revoir le travail que nous avons effectué à l'époque sur les éléments conservés à la Cinémathèque française : les négatifs image et son originaux (troisième version), l'internégatif et le négatif son de Pierre Braunberger et les quelques copies d'exploitation à piste son optique.

L'expertise m'a effectivement permis de constater, en premier lieu, l'étendue du travail accompli par l'institution et la complexité particulière de la reconstruction du montage d'origine à partir de ces nombreux éléments. J'ai par la suite découvert quelques détails du projet qui avaient eu des incidences importantes sur les éléments photochimiques et sur la restauration. J'ai enfin pu éclaircir certaines périodes de l'histoire du film : les événements survenus entre la première et la deuxième sortie du film et la reconstruction de la deuxième version par Pierre Braunberger dans les années 1960.

Les interventions sur les éléments originaux pendant la restauration

L'étude des sélections monochromatiques et le croisement avec les sources non-film – constituées principalement de courriers électroniques échangés entre les acteurs du projet – ont pointé une intervention directe sur les sélections monochromatiques ayant eu lieu au début des travaux de la deuxième expertise.



Fig. 4

Comme je l'ai signalé plus haut, à la fin 2006, certains plans de la première version française, manquants dans les sélections monochromatiques montées, ont été retrouvés dans les diverses boîtes contenant les sélections non montées. Hervé Pichard, avec l'aide de la monteuse Laure Marchaut, a intégré ces plans directement dans les sélections monochromatiques montées. Cela facilitait, pensait-il, le travail du laboratoire. L'intervention a très rapidement été oubliée et est revenue à la surface en 2012, grâce aux e-mails récupérés auprès du chef de projet et de l'assistante monteuse. Cette dernière avait par ailleurs signalé qu'elle s'était trompée lors du montage d'un des passages : elle avait in-

versé les bandes des trois couleurs, magenta, jaune et cyan²⁸. Les techniciens du laboratoire Technicolor – qui ont travaillé fin 2007 sur la recombinaison des trois bandes numérisées – signalaient aussi cette inversion dans un e-mail plus tardif et supposaient qu'il s'agissait d'une erreur de la monteuse d'origine²⁹. Ils ont corrigé numériquement ce « défaut historique ».

L'étude des sélections monochromatiques montées a confirmé les informations contenues dans les e-mails. Les collures de montage appliquées au scotch sur les passages pointés par Laure Marchaut sont en très bon état et sont par conséquent récentes : les collures au scotch ont normalement tendance à s'abîmer avec le temps en laissant des traces de colle sur l'image (fig. 4). D'ailleurs, la différence d'état entre ces collures et le reste des collures de l'élément est évidente : elles n'ont pas été effectuées au même moment. En outre, un de ces plans montés est profondément rayé de part et d'autre, de toute évidence par la monteuse du film en 1956. En 2008, ce plan a demandé un travail de restauration poussé de la part des techniciens du laboratoire Technicolor.

L'expertise a révélé le remaniement des éléments originaux qui compromet la réversibilité de la restauration, principe déontologique fondamental du métier. Le montage désormais altéré des sélections monochromatiques peut conduire

l'historien et le restaurateur futurs à l'erreur. Notons d'ailleurs que les nouvelles collures augmentent la fragilité des éléments.

Le tournage – l'histoire dans l'image

Dans les sélections monochromatiques non montées, de nombreuses prises de vues sont conservées entières. Cela signifie que le clap est présent au début des plans. Ainsi, au début d'une de ces prises de vues, les mots « muet » et « international » sont inscrits sur le clap (fig. 5). On conclut qu'il s'agit d'un plan employable dans les trois versions, française, allemande, anglaise, ce qui confirme les informations évoquées par des chercheurs³⁰ concernant le tournage : tandis que les plans dialogués étaient tournés en minimum deux langues – les comédiens étant obligés d'apprendre et d'interpréter leur rôle dans deux à trois versions –, les plans sans dialogues n'étaient filmés qu'une fois. Le négatif unique était dupliqué et les plans en question intégraient les deux autres versions³¹.



Fig. 5

L'histoire en marge de l'image

De nombreuses questions demeuraient sur les sélections monochromatiques montées, sur leur provenance et leur utilité, même après la restauration de 2008. Laurence Braunberger les avait présentées au lancement du projet comme correspondant à la version « originale » et avait également soutenu que son père Pierre Braunberger les avait utilisées pour tirer son internégatif en 1967. L'expertise de 2006 avait démontré que le montage des sélections monochromatiques montées ne correspondait à aucune version connue, mais aucune suite n'avait été donnée à ce constat. En ce qui concerne l'internégatif de Pierre Braunberger, les historiens contredisaient Laurence Braunberger, affirmant qu'il l'avait fabriqué à partir d'une ou plusieurs copies d'époque³².

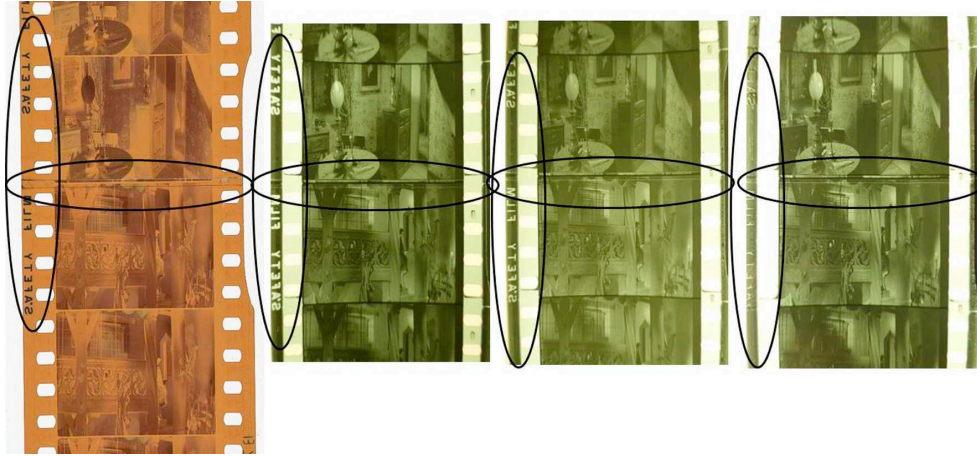


Fig. 6

L'étude des sélections monochromatiques a permis d'élucider tous ces points. J'ai comparé les trois bandes des sélections monochromatiques montées avec le négatif original remanié. Pour les passages où le montage du négatif était resté intact depuis 1955, toutes ses caractéristiques avaient été photographiées à l'identique sur chacune des bandes monochromes (fig. 6) : les collures, les différentes inscriptions typiques de Kodak ou même les encoches d'étalonnage (des coupes sur le bord de l'image qui indiquaient à la tireuse le changement de lumière). Aucune trace d'autres éléments intermédiaires sur les sélections n'était présente, ce qui démontre que celles-ci avaient été directement tirées à partir du négatif original et que, par conséquent, celui-ci présentait pendant une certaine période un montage hybride. D'ailleurs, les étiquettes des boîtes d'origine indiquaient la date de leur fabrication : 20 janvier 1956.

Toutes ces informations se combinaient parfaitement avec les sources non-film qui témoignent des négociations de Max Ophuls avec les producteurs en janvier 1956. Le cinéaste a déjà donné à ce moment-là son accord pour certaines modifications au montage au moins pour la version allemande, mais craint les interventions abusives d'Albert Caraco. Il espère que les techniciens suivront ses propres indications, celles-ci étant moins radicales que celles demandées par le producteur³³. Les sélections monochromatiques montées, fabriquées, pendant la même période, semblent être le témoin des vœux du réalisateur.

Cette hypothèse est renforcée par les choix éditoriaux de Marcel Ophuls lors des deux restaurations, française et allemande, du film. Bien que le contenu des sélections monochromatiques lui ait été depuis longtemps inconnu, Marcel Ophuls, s'appuyant sur ses souvenirs, a souhaité à chaque fois restaurer un montage qui leur

soit similaire, préservant les passages en langue étrangère. En ce qui concerne les sous-titres, on sait aujourd'hui que Max Ophuls tenait à sous-titrer les passages en allemand afin qu'ils soient compréhensibles par le public français³⁴. Le plan supplémentaire sous-titré découvert dans les sélections monochromatiques serait ainsi le résultat du choix du réalisateur de sous-titrer plutôt que de doubler les dialogues.

L'expertise des sélections monochromatiques montées a révélé l'existence d'une version hybride de *Lola Montès*, qui n'a jamais été exploitée, mais qui illustre de façon claire les intentions de l'auteur du film et ses limites concernant son accord avec Gamma Film pour un remaniement. Les copies d'exploitation françaises ayant été tirées directement à partir du négatif original, nous pouvons supposer que les sélections monochromatiques ont, elles, été tirées dans le but de conserver la mémoire de leur montage et probablement dans l'espoir qu'elles soient utilisées pour un tirage postérieur de copies.

Les sélections monochromatiques non montées confirment de leur côté les modifications amenées au film durant les années suivantes. La datation de la pellicule à partir des « codes Kodak » a montré qu'elles ont été fabriquées au moment des trois montages. Quelques sélections portent en plus des marques d'utilisation encore plus tardives correspondant à la période de fabrication de l'internégatif par Pierre Braunberger.

La reconstruction de la deuxième version par Pierre Braunberger

C'est effectivement grâce aux sélections monochromatiques montées et non montées que j'ai pu élucider la provenance de l'internégatif de Pierre Braunberger. J'ai de nouveau comparé les trois bandes des sélections monochromatiques montées avec l'internégatif pour constater que les informations de chacune d'entre elles ont été dupliquées sur l'élément de 1967. Je rappelle qu'il s'agit des mêmes informations qui figuraient sur le négatif original : codes et autres inscriptions Kodak, colures, etc. Comme dans le cas des sélections, l'internégatif ne présentait de trace de duplication d'aucun autre élément postérieur, ce qui signifiait qu'il était issu directement des trois bandes recombinaées. Une fois de plus, les sources non-film ont confirmé la volonté de Pierre Braunberger de créer cet élément à partir des sélections. Dans les archives des Films du Jeudi, de nombreux courriers témoignent du choix du producteur et des difficultés techniques qui empêchaient le tirage pendant plusieurs mois.

La troisième expertise a mis en lumière à la fois la première (1954-1959) et la seconde (1967-2000) période de « vie » de *Lola Montès*. La recherche parallèle dans les sources non-film a aussi dévoilé le parcours de la version anglophone du film : la correspondance de Max Ophuls, ainsi que des documents du laboratoire

d'origine ont confirmé l'existence d'une copie de travail pour la version anglaise conforme au premier montage et d'au moins une copie d'exploitation conforme au deuxième montage. Cette dernière n'a pas été projetée publiquement, mais a circulé entre les mains de producteurs américains pendant l'été 1956³⁵.

De 2002 à 2012, la recherche menée par des archivistes dans des sources film et non-film et le croisement des informations recueillies ont conduit à l'identification précise des différentes versions de *Lola Montès*, à des restaurations fidèles et à une meilleure connaissance des événements qui ont suivi la première sortie du film et des travaux menés par Pierre Braunberger. Le travail effectué sur ce film est un excellent exemple des avantages que peut tirer l'historien du cinéma de l'étude des éléments photochimiques³⁶.

L'expertise, de par sa nature, développe davantage les connaissances de l'historien sur les techniques employées par l'industrie du cinéma tout au long de l'histoire et contribue à une meilleure appréhension des œuvres cinématographiques d'un point de vue à la fois historique et esthétique. Le travail d'analyse des éléments mène à des découvertes historiques nouvelles, impossibles à effectuer dans les sources non-film : sur la pellicule, on peut distinguer entre autres les traces du montage d'origine, les marques de remaniements ultérieurs, les effets de l'usure ou les choix de couleur au moment de la production. La comparaison des différents éléments photochimiques d'un film – quand ceux-ci existent en nombre – constitue le meilleur moyen pour définir les différentes versions dans lesquelles celui-ci a pu exister. La combinaison et la comparaison des résultats de l'expertise avec les documents non-film permettent de mener la recherche de façon plus complète et ainsi plus fructueuse. Dans le cadre d'une restauration, la connaissance approfondie d'une œuvre conduit enfin à des travaux fidèles aux conditions de l'époque de sa création et respectueux des volontés de ses auteurs. De cette manière, l'œuvre est à nouveau diffusée dans la forme la plus proche possible de celle d'origine.

Comment alors répandre et partager la connaissance qui naît des expertises des éléments filmiques ? Il est avant tout impératif d'assurer la survie de ces derniers : leur stockage aux conditions climatiques idéales fait partie de ce qu'on appelle la conservation préventive. Les éléments restent ainsi consultables et peuvent par la suite être sauvegardés et éventuellement restaurés. Avec la duplication photographique – photochimique ou numérique – de l'original, tant l'image que les marges de la pellicule sont transférées sur le nouveau support³⁷.

Il est ensuite nécessaire que le processus de chaque expertise soit bien documenté et rendu public. L'expertise est un travail qui demande certaines connaissances, particulièrement en histoire des techniques, et un recours permanent à des sources de

référence qui aident à déchiffrer les différents indices présents sur les pellicules. Elle constitue un projet de recherche, et comme tel, acquiert sa légitimité à travers la publication. Dans les milieux archivistiques, la conservation et la mise à disposition de la documentation issue d'une expertise, voire d'une restauration, sont préconisées par les chartes déontologiques³⁸.

Pour que le partage du savoir soit possible, il est enfin important que la collaboration entre les archives audiovisuelles et les centres de recherche « traditionnels » se pérennise. Depuis quelques années, des projets conçus dans ce sens émergent à travers le monde, le projet Technès étant l'un des plus récents et des plus ambitieux³⁹. Ces initiatives réussissent à attirer l'attention du monde de la recherche vers l'histoire des techniques et à souligner la valeur historique des appareils et autres dispositifs qui sont conservés dans les archives et dans les musées. Ainsi, l'étude des éléments photochimiques ne peut que faire partie intégrante de la recherche sur l'histoire du cinéma.

Notes

¹ Sur ce sujet voir par exemple, Dave McNary, « Martin Scorsese Backs Kodak on Film Stock Production », *Variety*, 14 août 2014, <http://variety.com/2014/film/news/martin-scorsese-backs-kodak-on-film-stock-production-1201274982/>; David S. Cohen, « Kodak Pacts to Supply 20th Century Fox With Film », *Variety*, 3 juin 2013, <http://variety.com/2013/film/news/kodak-pacts-to-supply-film-to-fox-1200491531/> (toutes les références électroniques ont été consultées une dernière fois le 20 août 2016).

² Nicola Mazzanti, « Footnotes : For a glossary of film restoration », dans Luisa Comencini et Matteo Pavesi (eds.), *Restauro, conservazione e distruzione dei film / Restoration, Preservation and Destruction of Film*, Milan, Editrice Il Castoro, 2001. Pour le cinéma numérique, le terme « élément filmique » est utilisé pour désigner les éléments tels le Dcp (Digital Cinema Package, « copie » d'exploitation composée de l'ensemble des fichiers originaux, compressés, encodés et éventuellement chiffrés), ou le Master numérique-Dcdm (Digital Cinema Distribution Master, obtenu après la fin de la postproduction d'un film cinématographique et constitué par l'ensemble de ses fichiers non compressés et chiffrés).

³ Au moins dans les pays financièrement capables de garantir ces conditions.

⁴ Voir l'analyse d'André Gaudreault et de Martin Lefebvre dans l'ouvrage qu'ils ont dirigé : *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 9.

⁵ Harold Brown, *Physical characteristics of early films as aids to identification*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film (Fiaf), 1990.

⁶ Un article indicatif de son travail : Luciano Berriatúa et 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, p. 391-402.

⁷ Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema. An Introduction*, Londres, British Film Institute, 2000.

⁸ Paul Read et Mark-Paul Meyer, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2000.

⁹ Les premières réactions des critiques et du public sont décrites dans l'excellent texte de Marcel Ophuls « Plus haut, Lola, plus haut », rédigé à Lucq-de-Béarn le 20 avril 2008 ; voir plaquette de promotion de la version restaurée de *Lola Montès*, Cinémathèque française, 2008, <http://www.cinemotions.com/article/42441>. Elles sont également exposées dans les sélections d'articles de presse dans Martina Müller et Werner Dütsch, *Lola Montez. Eine Filmgeschichte*, Luxembourg/Cologne, Cinémathèque municipale de Luxembourg/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 7-24 ; dans Charles Bitsch, « Le dossier de presse de *Lola Montès* », *Cahiers du Cinéma*, n° 55, janvier 1955, p. 55-57. Pour les chiffres de recettes et pour une comparaison avec les entrées des autres films sortis en même temps que *Lola Montès*, voir « Rendements Paris, 1. Recettes et entrées de cinéma d'exclusivité, 2. Résultats totaux par film », *Le film français*, n° 604, 6 janvier 1956, p. 16-17, n° 605, 12 janvier 1956, p. 18-19, n° 606, 20 janvier 1956, n° 607, 27 janvier 1956, p. 30-31, n° 613, 2 mars 1956, p. 24-25.

¹⁰ Voir le nombre d'entrées dans *Le film français*, mois de mars 1956, n° 613-617.

¹¹ Martina Müller et Werner Dütsch, *op. cit.*, p. 284-286.

¹² Jan-Christopher Horak, le prédécesseur de Drössler à la tête du Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, avait lancé cette recherche en 1997.

¹³ Ils étaient conservés au Bundesarchiv de Coblenche.

¹⁴ Copie positive servant au monteur/à la monteuse de support de travail. Une fois le processus de montage terminé, elle sert de modèle pour le montage définitif du négatif original.

¹⁵ En réalité, Max Ophuls n'avait utilisé que les trois pistes gauche, droite et milieu, et avait laissé la piste ambiance muette. Les pistes droite et gauche ont également été très peu utilisées dans la première version.

¹⁶ Le scénario de la version française ainsi que les ébauches précédant celui-ci sont conservés à la bibliothèque de la Cinémathèque française.

¹⁷ Le double sous-titrage de la copie est en français et en flamand.

¹⁸ Comme aucun élément correspondant au tout premier montage de la version allemande n'a été retrouvé dans son intégralité, pour une grande partie de cette version, l'identification a été approximative.

¹⁹ Marcel Ophuls a ensuite refusé cette restauration et a interdit sa diffusion en dehors de l'Allemagne. Plus tard, pendant la restauration de la version française, il a souhaité utiliser comme modèle d'étalonnage les copies du Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum.

²⁰ La liste des codes avec leur signification est consultable sur <http://motion.kodak.com/>

²¹ Les manchettes de la pellicule sont les zones à gauche et à droite de l'image.

²² Piétage : « Chiffre imprimé ou photographié sur la manchette du film négatif à raison d'une unité par pied (environ 33 centimètres, soit toutes les seize images en 35 mm) qui facilite la conformation du négatif avec la copie de travail [*footage number*] ». Vincent Pinel, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 301.

²³ Il y a une seule différence entre les deux copies survivantes de la première version française : la copie de la Cinémathèque de la Ville de Luxembourg comprend quelques photogrammes en plus dans la séquence « Liszt ». Ces images, considérées par Stefan Drössler autant que par Hervé Pichard comme supprimées pour le montage final de la version française, ne seront pas incluses dans la version restaurée. Elles sont néanmoins utilisées pour la restauration de la version allemande, dans laquelle Max Ophuls les avait maintenues.

²⁴ Il s'agit d'une méthode onéreuse qu'appliquent surtout les archives des grands studios hollywoodiens. Sur ce sujet, voir Rachel K. Bosley, « The State of the Art : an Update », *American Cinematographer*, vol. 89, n° 12, 2008, p. 74-85.

²⁵ Le paragraphe qui suit s'appuie sur les ouvrages : Roderick T. Ryan, *A history of motion picture technology*, Londres, Focal Press, 1977, p. 51-156, et Richard W. Haines, *Technicolor Movies. The History of Dye Transfer Printing*, Jefferson, North Carolina, McFarland and Company, 1993, p. 55-56.

²⁶ Frederick Foster, « Eastman negative-positive color films for motion pictures », *American Cinematographer*, vol. 34, n° 7, 1953, p. 322-333, 348.

²⁷ L'expertise des éléments son qui demande des connaissances et des outils de lecture plus spécialisés est réalisée par le studio L.E. Diapason. La bande son de la copie de la Cinemathek, numérisée dès 2001 par le Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, a servi de source principale.

²⁸ Courrier électronique de Laure Marchaut à Hervé Pichard, 15 décembre 2006.

²⁹ Courrier électronique de Tom Burton à Hervé Pichard, Séverine Wemaere et Ramona Hermstein, 11 décembre 2007.

³⁰ Information discutée lors d'une rencontre entre Stefan Drössler, Laurence Braunberger, et Hervé Pichard aux Films du Jeudi le 6 mars 2007 (filmée par les Films du Jeudi, archives des Films du Jeudi).

³¹ Selon Étienne Muse, assistante monteuse sur la première version, le négatif caméra était destiné à la version française et les internégatifs aux versions allemande et anglaise. François Ede, « Entretien avec Étienne Muse », rapport rédigé dans le cadre de la restauration de la première version française, 10 septembre 2007.

³² Jean-Pierre Berthomé, « Lola inconnue. Une version ignorée de *Lola Montès* », *Positif*, n° 495, mai 2002, p. 130-133 et Martine Müller et Werner Dütsch, *op. cit.*, p. 287.

³³ Courrier adressé à François Truffaut, daté du 21 janvier 1956 et lu dans *Max par Marcel*, réalisé par Marcel Ophuls, 2009, bonus du Dvd, *Lola Montès*, Gaumont, 2013.

³⁴ Courrier de Marcel Ophuls adressé à Albert Caraco. Le courrier n'est pas daté, mais est situé à la fin décembre 1955. Lu par Marcel Ophuls pendant le tournage du film *Max par Marcel*, réalisé par Marcel Ophuls, *ibid.*

³⁵ Pour plus de détails sur le parcours de cette copie, voir Iris Deniozou, *La restauration des films : élaboration et application de l'éthique dans le contexte technologique actuel. L'exemple de *Lola Montès* de Max Ophuls (1955)*, thèse de doctorat, dir. Jean A. Gili, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2014, p. 286-293.

³⁶ Dans un futur plus que proche, ce seront les éléments numériques (masters, DCP et autres) qui constitueront les traces de l'histoire des œuvres cinématographiques produites numériquement. L'équivalent de ce que le chercheur peut aujourd'hui découvrir grâce aux marges, aux formats et autres caractéristiques physiques et techniques de la pellicule, seront les métadonnées. Ces « données sur les données » accompagnent l'œuvre en fournissant des informations sur le tournage, la postproduction ou le catalogage. Leur conservation n'est malheureusement pas encore assurée pour des raisons pratiques et financières. La prise de conscience de leur importance par l'ensemble des milieux concernés, à savoir les sociétés de production, les archives et les chercheurs, pourrait engager un effort collectif vers une solution viable.

³⁷ Les scanners spéciaux pour les archives qui numérisent toute la surface du support sont de plus en plus disponibles, bien qu'encore onéreux.

³⁸ Voir Vittorio Boarini et Vladimir Opela, « Charter of Film Restoration », *Journal of Film Preservation*, n° 83, 2010, Article III.

³⁹ Pour plus d'informations voir <http://grafics.ca/projets/>