Document generated on 04/25/2024 8:55 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

La Restauration des films

Carl Rodrigue

Number 232, July–August 2004

URI: https://id.erudit.org/iderudit/48109ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Rodrigue, C. (2004). La Restauration des films. *Séquences*, (232), 24–29.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LA RESTA
DES

« Les images sont fragiles, les tons et les couleurs s'estompent facilement et le support de celluloïd est des plus délicats. En fait, suite aux ravages du temps, presque 50 % de tous les films jamais tournés sont déjà anéantis. Il est révoltant de penser qu'un art à peine vieux de cent ans ait autant perdu. Heureusement, la situation s'améliore, mais l'état dans lequel se trouvent certaines copies vieilles d'à peine vingt ans peut être abominable. »

Robert A. Harris et James C. Katz
(restaurateurs de **Spartacus, Lawrence of Arabia** et **Vertigo**)

L'avventura de Michelangelo Antonioni

URATION FILMS

Quelques films restaurés | **Napoléon, Vertigo, Spartacus, Lawrence of Arabia** et **Star Wars**

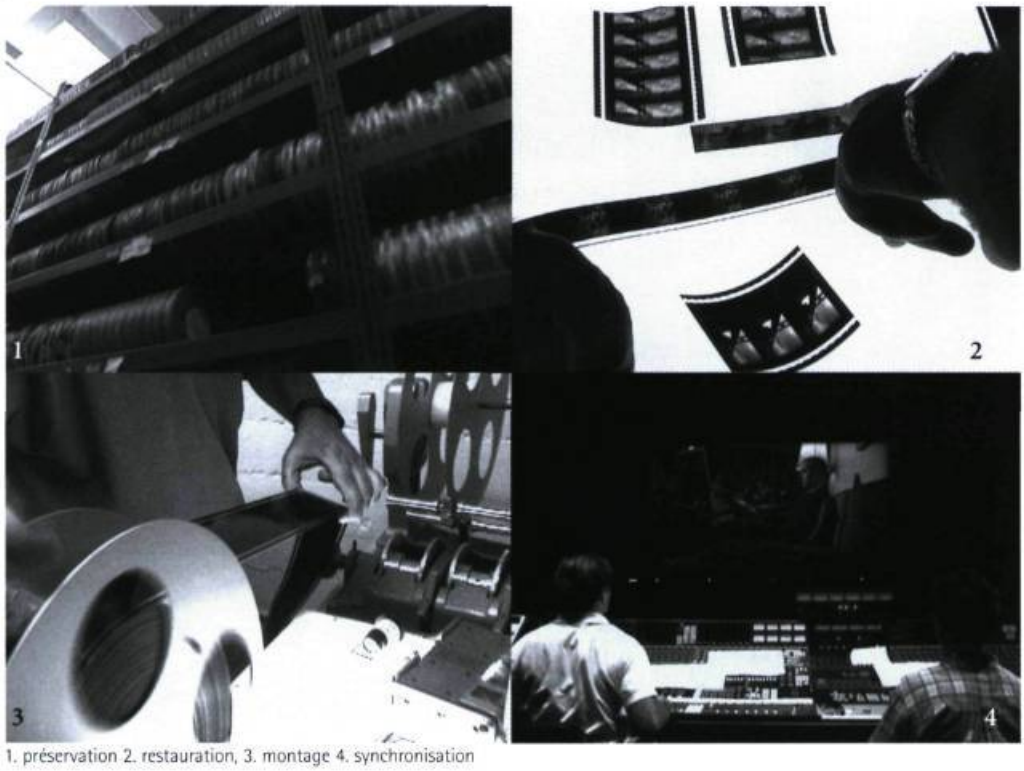
Qu'ont en commun **Napoléon**, **Vertigo**, **Spartacus**, **Lawrence of Arabia** et **Star Wars** ? Tout simplement d'avoir bénéficié, à divers degrés, d'une restauration. Mais en quoi consiste au juste la restauration ? Voilà une question à laquelle nous répondrons en examinant dans un premier temps les principales causes et conséquences de la dégradation des films ainsi que les solutions aujourd'hui disponibles. Puis, en second lieu, nous jetterons un regard sur le travail qu'ont effectué Robert A. Harris et James C. Katz lors de la restauration du film **Vertigo** d'Alfred Hitchcock.

QU'EST-CE QUE LA RESTAURATION ?

La restauration est un processus en deux étapes : d'une part, elle inclut la préservation des films dans les meilleures conditions possibles et, d'autre part, elle implique tout le travail de reconstruction et de restauration lui-même fait à partir de la pellicule. Bien que tous les films soient périssables, il faut savoir que ceux imprimés sur nitrate de cellulose — en grande majorité ceux tournés avant la Deuxième Guerre mondiale — sont particulièrement en danger. Même en dépit d'une préservation adéquate, cette substance subit inévitablement une décomposition chimique rendant le nitrate extrêmement inflammable. Pour cette raison (et bien d'autres comme nous le verrons), on estime à seulement 10 % les pellicules originales des films tournés avant 1929 qui ont survécu. Les pertes en ce qui a trait au patrimoine cinématographique mondial sont inimaginables. Heureusement de nos jours, de plus en plus d'efforts sont faits afin de sauver et restaurer ce qui peut l'être.

En effet, même si à l'origine la restauration d'un film était l'apanage d'historiens passionnés (tel Kevin Brownlow qui restaura le **Napoléon** d'Abel Gance durant les années 60 et 70), cette activité s'est aujourd'hui propagée à plus grande échelle. C'est ainsi que, depuis une vingtaine d'années, certains organismes comme l'American Film Institute et la Film Foundation investissent dans la préservation et la restauration des films.

Cependant, comme pour toute industrie naissante, les balises ne sont pas des plus visibles. Bien que la reconstruction



1. préservation 2. restauration, 3. montage 4. synchronisation

de la pellicule elle-même demeure au centre des activités, on ne peut pas écarter les différentes « restaurations DVD » qui au mieux préviennent la dégradation future du film, mais qui au pire peuvent également contribuer à la destruction du négatif. Ajoutons à cela les questions d'éthiques concernant l'ajout de scènes supprimées lors du montage initial et l'on se retrouve avec une problématique des plus complexes.

PRINCIPALES CAUSES ET CONSÉQUENCES DE LA DÉGRADATION DES FILMS

Le passage du temps : de tous les supports pour pellicule, le nitrate de cellulose est le plus instable. Avec le temps, son anéantissement est inéluctable; le vieillissement du nitrate provoque la détérioration de la cellulose par un processus chimique lent mais inexorable qui, en bout de ligne, transformera la pellicule en poussière. Il s'agit d'un processus naturel qui peut être accéléré par de mauvaises conditions d'entreposage. Cercle vicieux quand on sait que les gaz émis par la dégradation du nitrate causent également de la rouille s'attaquant aux boîtiers métalliques qui contiennent le film. De plus, il faut savoir que le nitrate est une substance extrêmement inflammable et impossible à éteindre une fois la combustion entamée car en se consumant, elle produit son propre oxygène. On n'aurait pu choisir de substance plus autodestructive comme support. De plus, depuis l'apparition de la couleur, l'affaissement des teintes (particulièrement le cyan et le jaune) peut être constaté sur les pellicules d'acétate de cellulose. Avec les années, la pellicule tend également à se rétrécir et à se déformer.

Entreposage des bobines du film **Vertigo**

Le facteur humain : si l'on fait exception de la mauvaise manipulation et de la perte de pellicule, qu'elle soit accidentelle ou pas (on raconte que Méliès lui-même jeta au feu la majeure partie de son œuvre à la fin des années 10), l'inconscience humaine est tout de même responsable de bien des ravages. Durant la Deuxième Guerre mondiale par exemple, Walter Wanger, le producteur de **Stagecoach**, entreprit de découper le négatif du film dans le simple but de monter une bande-annonce servant à promouvoir la ressortie du film. Les ravages laissés par ce découpage sont toujours visibles de nos jours sur l'édition DVD du film. En effet, la piètre qualité de la célèbre séquence d'ouverture dans laquelle John Wayne arrête la diligence est imputable à cette immonde charcuterie.

Au final, hormis la destruction d'une quantité inimaginable de pellicule au cours du dernier siècle, les principales conséquences sur les vestiges cinématographiques encore visibles aujourd'hui sont nombreuses : variation de la luminosité entre deux images consécutives, décoloration et diminution des contrastes, rayures verticales et autres taches… sans parler des dommages à la bande son.

QUELQUES SOLUTIONS

« Pour préserver un film, il suffit de passer un simple seul coup de fil. Pour le restaurer, il faut de une à deux années de travail et un investissement majeur. »

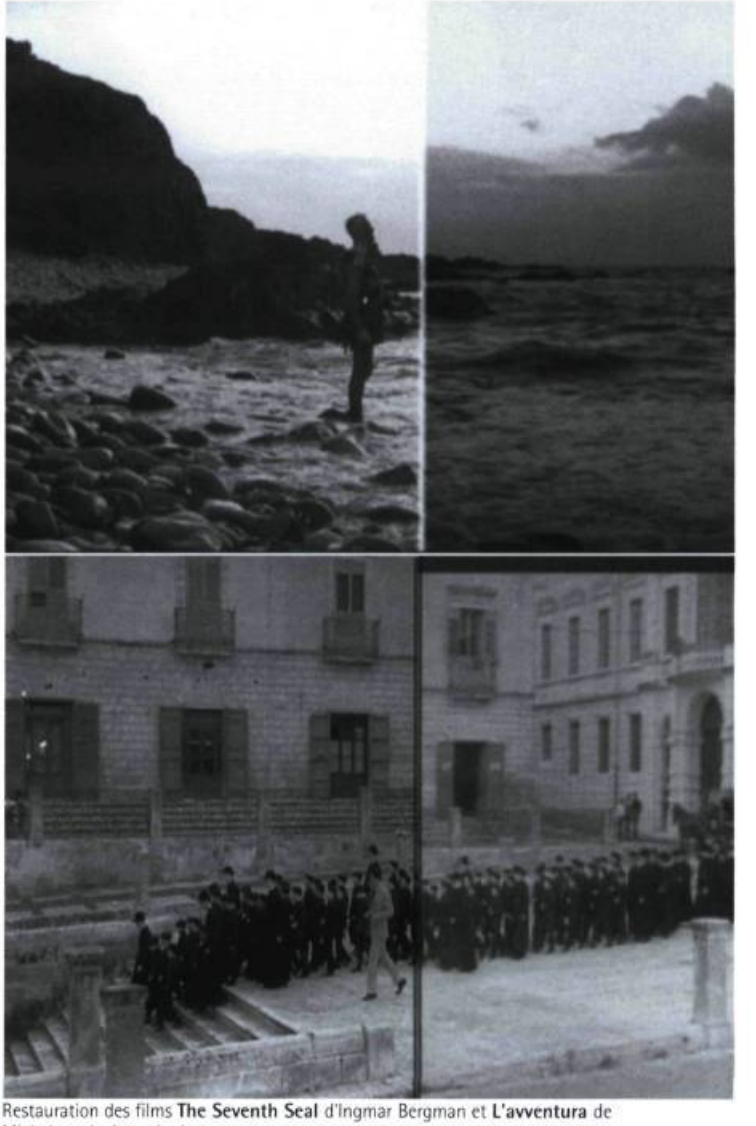
Robert A. Harris

Comme le laisse entendre Robert A. Harris, l'étape de la préservation est capitale et il semble que les studios et les cinémathèques du monde entier l'ont enfin compris. Depuis le début du phénomène de la vidéo maison et plus encore aujourd'hui avec l'apparition des satellites, la demande pour tout film quel qu'il soit représente un marché de plusieurs centaines de millions de dollars. Les studios réalisent le potentiel d'un investissement à long terme et sont de plus en plus conscients de la valeur des actifs qu'ils possèdent. À elle seule, la Paramount a consacré plus de 35 millions de dollars en cinq ans pour l'inspection et la réparation de ses négatifs. Au début des années 90, elle fit construire une

voûte de 11 millions de dollars pour y entreposer ses archives en Pennsylvanie, la Californie et ses nombreux tremblements de terre n'étant pas le meilleur endroit pour conserver de tels trésors.

Cependant, bien que la préservation soit essentielle, cette mesure demeure tout de même provisoire. Car si toute copie faite à partir du négatif original contribue à détériorer ce dernier, le passage du temps quant à lui n'arrange pas les choses. De ce fait, à la mort du plus jeune d'entre nous, la dernière pellicule de nitrate se sera depuis longtemps transformée en poussière. Des solutions alternatives doivent donc être envisagées et heureusement, la technique en ce domaine a fait bien des progrès depuis les dernières années. Le tirage des copies par immersion — méthode permettant de faire disparaître l'abrasion et les rayures réduisant la lisibilité de l'image — a désormais remplacé le polissage des copies jadis en vigueur. De nos jours, l'informatique permet de réparer les parties endommagées d'une image ou de lui restituer certaines parties manquantes. Cette technologie a cependant ses limites. Comme on est en mesure de le constater via les photogrammes ci-contre tirés du film **Les Enfants du Paradis** de Marcel Carné, bien qu'il soit possible d'éliminer la plupart des rayures et des taches (images du haut montrant Arletty), dans certains cas, l'image est dans un stade trop avancé de dégradation pour que l'on réussisse à la nettoyer (images du bas avec Pierre Brasseur). L'image est alors perdue à jamais et doit être retirée du film occasionnant par le fait même un léger soubresaut (*jump cut*) lors de la projection. Cependant, là où l'informatique arrive à faire de véritables miracles, c'est dans la diminution des contrastes. Encore là, comme on peut le voir dans les deux exemples ci-contre tirés des films **Le Septième Sceau** d'Ingmar Bergman et **L'avventura** de Michelangelo Antonioni, la clarté des images restaurées rehausse la visibilité des détails de la photographie du film.

Restauration du film **Les Enfants du paradis** de Marcel Carné



Restauration des films **The Seventh Seal** d'Ingmar Bergman et **L'avventura** de Michelangelo Antonioni

PROBLÈMES D'ÉTHIQUE

À une époque où la technologie nous permet de faire à peu près tout ce qui est possible de réaliser, il est désormais essentiel de se demander non pas quel film doit être restauré, mais également jusqu'à quel point il doit l'être ? Les pistes sonores mono doivent-elles être réenregistrées en stéréo ? Dans le cas où deux versions d'un même film existent, laquelle doit-on privilégier ? Qu'en est-il des scènes supprimées ? Doivent-elles être incluses dans le film lui-même ou simplement offertes comme suppléments lors de la sortie DVD ? La restauration amène une pléiade de questions sans réponses et, trop souvent, les restaurateurs se retrouvent devant une boîte de Pandore, se demandant si elle doit être ouverte ou pas.

Il y en en effet tout un monde entre le fait que Disney par exemple réenregistre la célèbre trame sonore de **Fantasia** et le tollé de protestations provoqué par la musique rock qu'avait composée Giorgio Moroder pour **Metropolis** de Fritz Lang. Dans le second cas, tous s'entendent pour dire qu'il ne s'agit plus du tout du même film.

En ce qui a trait aux scènes ajoutées cependant, il n'existe aucun code qui pourrait être appliqué à l'ensemble des restaura-

tions. Chaque cas est unique et les décisions prises dépendent parfois de plus d'un critère. Par exemple, à sa sortie en 1962, la durée de **Lawrence of Arabia** était de 222 minutes, mais le film fut plus tard amputé de plus d'une demi-heure pour des raisons uniquement commerciales. Au moment de la restauration, le réalisateur David Lean contribua lui-même au travail effectué sur le film et donna son aval à une version de 218 minutes. Pour **Spartacus**, c'est une scène censurée dans laquelle une conversation au caractère sexuellement ambigu avait lieu entre l'esclave interprété par Tony Curtis et son maître, Laurence Olivier. Dans ce cas particulier, le film fut préservé, mais la bande sonore fut égarée. Et bien que Curtis était toujours vivant afin de réenregistrer sa voix, Olivier était quant à lui décédé. À la suggestion de la veuve de ce dernier, c'est Anthony Hopkins qui fut recruté afin d'effectuer le doublage.

Voilà deux exemples où l'intégrité de l'œuvre du réalisateur ne peut être remise en question. Cependant, dans le cas des éditions spéciales **The Exorcist** (**The Version You've Never Seen**) de William Friedkin ou **Apocalypse Now Redux** de Francis Ford

CONCLUSION

À l'heure actuelle, la situation est critique. La Film Foundation estime qu'à elles seules, les archives américaines contiennent plus de cent millions de pieds de pellicule ayant besoin de conservation. Des dizaines de milliers de films sont en piètre état et le temps n'arrange pas les choses, bien au contraire. Si le travail de restauration continue de nécessiter autant de temps que celui du tournage, des milliers de films seront réduits en poussière avant même que l'on puisse intervenir. Cela dit, bien que certaines interventions puissent faire plus de mal que de bien, l'inaction a elle-même un impact sur le matériel. La tâche est par conséquent colossale, mais il s'agit d'un travail qui ne peut en aucun cas être remis au lendemain. Sans quoi nous aboutirons avec plus de films à restaurer que nous disposerons de temps pour le faire et nous nous retrouverons alors placés devant des choix aussi pénibles à faire que celui de Sophie.

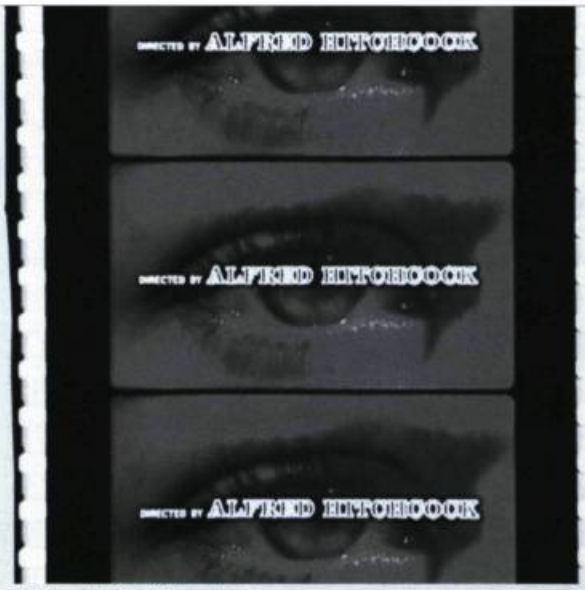
VERTIGO : UN EXEMPLE CONCRET DE RESTAURATION

*« Les hauts standards de qualité de Hitchcock sont légendaires et nulle part ailleurs ils ne le sont davantage que pour **Vertigo**. Par conséquent, notre travail était constamment scruté par les gens qui connaissaient et aimaient Hitchcock. Mais plus encore, nous voulions nous-même restaurer le film de manière à obtenir un résultat dont Hitchcock lui-même aurait été fier. »*

Robert A. Harris et James C. Katz

Robert A. Harris et James C. Katz sont deux producteurs qui ont fait de la restauration de films une seconde carrière. En 1997, avec l'accord de la Universal et forts de leurs expériences sur **Lawrence of Arabia** et **Spartacus**, ils entreprirent de restaurer **Vertigo**.

Pour toute restauration, la première tâche consiste à rechercher le maximum d'éléments ayant survécu. Comme certaines parties du



Vertigo d'Alfred Hitchcock

négatif peuvent être trop endommagées, voire même manquantes (pour **Rear Window** par exemple, il en manquait plus de 300 mètres), il est également nécessaire de mettre la main sur divers tirages qui serviront de copies de sûreté lors de la reconstruction du film. Harris et Katz passèrent donc des semaines à rassembler des éléments des quatre coins du globe et à les visionner. À ce stade-ci, une décision doit être rendue : peut-on restaurer le film ou pas ? Voilà le verdict qu'attendit la Universal avant de donner le feu vert au projet. La question méritait d'être posée car il s'agit d'une opération qui au total nécessita un investissement de plus de 1,3 million de dollars.

« Il est bien plus difficile de réparer un film que d'en tourner un, affirme Katz qui compare cette première phase du travail avec celui d'un archéologue. Il ne faut pas se faire d'idées. Chaque élément

Coppola, il est légitime de se demander jusqu'à quel point le travail de restauration ne résulte pas d'un appât du gain plutôt que d'un réel besoin artistique. Car si l'intérêt pour certaines scènes est indéniable, leur insertion dans la trame du récit contribue plus souvent qu'autrement à affaiblir le rythme du film. Il s'agit là d'une pratique que le réalisateur Ridley Scott s'est fait un point d'honneur de dénoncer au moment du lancement de la version du collectionneur de **Alien**. Scott ne donna en effet son autorisation à cette édition spéciale qu'à la condition que le spectateur puisse choisir lui-même entre les deux versions du film.

Malheureusement, ces limites sont parfois bafouées et certaines œuvres sont par conséquent dénaturées. La réédition de la première trilogie de **Star Wars** soulève par exemple de nombreuses questions d'ordre éthique. Si on peut comprendre la volonté de George Lucas à vouloir améliorer certains effets spéciaux qui sont, il faut bien l'admettre, l'une des pierres d'assise de sa trilogie (au total, 337 plans de l'ensemble des trois films furent retravaillés), il est difficile de souscrire aux modifications qui furent apportées au scénario. L'exemple le plus déconcertant demeure sans conteste la réhabilitation du personnage de Han Solo dans **A New Hope**, le premier volet de la série. Dans la version originale en effet, Han Solo attablé avec un chasseur de primes dénommé Guido, abat sournoisement ce dernier en dégainant son arme sous la table. Dans l'édition spéciale cependant, le plan fut retravaillé numériquement à la demande de Lucas, et c'est désormais le personnage de Guido qui fait feu le premier de manière à ce que le geste de Han Solo apparaisse comme de la légitime défense. Dans ce cas bien précis, la restauration change considérablement le sens de la scène et la nature même du personnage interprété par Harrison Ford. Ce personnage, que la princesse Leia qualifia elle-même de *scoundrel* (canaille), ne méritait nullement que l'on redore son blason. Il s'agit là d'une altération postérieure à la sortie du film et, suite au succès que le film remporta, il faut se demander jusqu'à quel point Lucas réécrit l'histoire.

que l'on trouve représente également un nouveau problème à résoudre. Néanmoins, la beauté de la chose est que l'on en vient à en savoir davantage à propos de la production que les gens qui travaillèrent eux-mêmes sur le film parce que nous voyons tout ce qui fut tourné et lisons tout ce qui fut écrit : tous les mémos, les bandes audio, la correspondance, les notes de production… »

Alors que Harris et Katz travaillaient sur le film, le négatif continuait de se détériorer. Parfois, l'unique solution était de coller le négatif à la main. Les problèmes rencontrés furent innombrables et dans chaque cas, une décision a dû être prise dans l'optique de ce qui était meilleur pour le film. Ainsi, l'un des principales difficultés fut l'affaissement des couleurs. Problème de taille quand on connaît l'importance particulière qu'accorda Hitchcock à la photographie de **Vertigo**. Afin de palier à cette carence, les restaurateurs poussèrent l'obsession jusqu'à mettre la main sur la garde-robe originale de la *designer* Edith Head qui, à l'époque, avait conçu les robes de Kim Novak. « Malheureusement, tous les problèmes ne peuvent pas être résolus à 100 % », admet Harris. Au total, la restauration de la pellicule prit des mois de recherche, de travail manuel et de manipulation digitale. Aux dires de Harris et Katz, cela équivaut à un travail de post-production.

La dernière étape fut de synchroniser l'image et le son. C'est dans les voûtes de la Paramount — qui produisit le film à l'origine — que la bande sonore originale fut retrouvée. Grâce à la préservation qui était en vigueur là-bas, les restaurateurs purent retrouver 90 % de la bande son. Ils eurent également la chance de mettre la main sur les notes originales de la production, ce qui leur permit de réenregistrer quelques effets sonores afin d'améliorer l'ensemble de la bande qui est désormais en format 6 pistes stéréo DTS.

« Maintes choses peuvent être faites de nos jours afin de rendre un film vieux d'une trentaine d'années encore meilleur qu'au moment de sa sortie initiale », affirme Katz. En effet, il faut savoir que les projecteurs abîmaient rapidement les copies à l'époque et il n'était pas rare qu'un film se casse en pleine projection où que des rayures apparaissent après seulement quelques jours de projection. Par conséquent, il est possible d'affirmer sans se tromper que cette version restaurée de **Vertigo** que virent les spectateurs au moment de sa ressortie fut supérieure dans l'ensemble à la version projetée en 1958. Sans doute que Hitchcock eut été fier… ↩

Carl Rodrigue

Robert A. Harris et James C. Katz au travail de restauration du film **Vertigo**