



Harold Brown et sa légendaire tireuse contact "Mark IV" à la National Film Archive dans les années 50

# Histoire(s) de la restauration des films

Marie Frappat

Marie Frappat est chercheuse associée à l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (Ircav) de l'université Sorbonne nouvelle – Paris 3. Elle a récemment soutenu sa thèse de doctorat, « L'invention de la restauration des films ». Elle est aussi l'auteure de Cinémathèques à l'italienne : conservation et diffusion du patrimoine cinématographique en Italie (L'Harmattan, 2006).

Pour de multiples raisons, historiques comme techniques, les films anciens que nous voyons nous arrivent essentiellement sous des formes modifiées. Ils ont été transférés et transformés, parfois imperceptiblement, parfois radicalement. Sur leur matière même a eu lieu une intervention qui se trouve au cœur de leur transmission immatérielle à un nouveau public. C'est au travers de cette opération de médiation que nous entrons en contact avec les films qui constituent l'histoire du cinéma.

Depuis les années 1980, le terme qui s'est imposé pour parler de ces pratiques d'intervention sur les films anciens est celui de « restauration ». Le but de cet article ne sera pas d'entrer dans le débat de définir ce qu'est ou non une véritable restauration, mais d'essayer de comprendre d'où vient ce terme, comment il s'est imposé et comment il a proliféré au point qu'il est désormais devenu presque indissociable de toute diffusion d'un film ancien.

Ce travail croise deux types d'histoires : l'histoire des restaurations de films, d'une part, qui s'attache à une succession d'entreprises uniques et singulières ; l'histoire de la restauration des films, d'autre part, qui prend pour objet la constitution d'une activité autonome, de ses acteurs et de ses enjeux. Il reflète la

délicate entreprise d'écriture d'une histoire du cinéma qui prenne en compte autant les films comme objets singuliers que leur contexte de production voire, ici, de re-production. Cet article s'attachera ainsi à dégager l'émergence de la notion de restauration des films, la progressive constitution d'un champ d'activité mettant en jeu des acteurs relevant de mondes divers, l'évolution en même temps que la permanence des pratiques, des techniques, des débats ainsi que des gestes et des principes qui la fondent.

## DU RETIRAGE À LA RECONSTRUCTION

Avant les années 1980, le terme de restauration apparaît assez peu. La plupart du temps, c'est l'acception essentiellement technique qui prévaut. Il s'agit de rendre à la copie sa dimension fonctionnelle pour lui permettre de passer de nouveau dans un projecteur. Les projectionnistes et les vérificateurs s'attachent ainsi, dans les manuels, dans les revues corporatistes et dans le quotidien de leur travail, à définir et à se transmettre des pratiques de nettoyage et de réparation des perforations et des déchirures. Dans les laboratoires, la technique du dépolissage est utilisée pour atténuer les rayures qui se trouvent du côté du support, tandis que certains fabricants, dans une optique davantage préventive, se mettent

à développer des vernis de protection qui, en étant renouvelés, permettraient d'enlever les rayures du côté de l'émulsion afin de donner une « cure de jouvence » au film.

Mais la solution, au-delà de ces réparations ponctuelles, souvent qualifiées alors de « restaurations » dans la littérature grise des laboratoires et des archives, semble être le retraitage du film. En effet, ce retraitage permet doublement au film ancien d'être réactivé. Les incunables des débuts de l'histoire du cinéma, datant de l'époque où le 35 mm n'était pas encore devenu le format standard, et plus généralement tous les films qui sont sur des formats apparaissant rapidement comme obsolètes, ont besoin, pour être visionnés dans un nouveau contexte historique et technologique, d'être transférés. De nombreux films des premiers temps sont retravaillés pour être insérés dans des documentaires sur l'histoire du cinéma, et des films improjetables deviennent projetables. Des techniques de tirage s'adaptant autant que faire se peut à chaque objet en présence sont alors développées. Par exemple, c'est en modifiant les appareils, en réglant leur vitesse, leur système d'entraînement, leur mode d'éclairage, et en travaillant souvent image par image que sont tirés les *paper prints* ou les films Lumière. Développant des procédés proches de ceux alors utilisés dans le cinéma d'animation, des techniciens comme Carl Louis Gregory aux États-Unis, Harold Brown en Grande-Bretagne ou Jean-Paul Boyer en France s'attachent à effectuer tous ces transferts. Un peu plus tard, le tirage par immersion est mis au point pour éviter la reproduction des rayures. Par ailleurs, chimiquement, voire réglementairement dans certains pays, un autre type de transfert s'impose avec le passage du nitrate à l'acétate à partir des années 1950. Comme la très grande majorité des films de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle ont été tirés et conservés sur support nitrate et que la diffusion de ce support est désormais interdite pour cause d'inflammabilité, la seule solution semble être de les transférer vers un support dit « de sécurité ». Là encore, l'adaptation des tireuses est souvent nécessaire, à cause du retrait ou du caractère particulièrement détérioré de l'élément d'origine. Au cours de ces opérations, certains de ces originaux ont été conservés, mais d'autres ont été détruits.

Dans le manuel issu des travaux de la commission « conservation », née en 1961 à l'intérieur de la FIAF et présidée par Herbert Volkmann, le directeur de la Cinémathèque de la République démocratique allemande, un chapitre de quelques pages est intitulé « Restauration des films<sup>1</sup> ». Dans ce chapitre, c'est surtout la dimension technique qui est explorée. Issu de l'expérience de plusieurs laboratoires internes des cinémathèques ou spécialisés dans le traitement des films anciens, ce chapitre décrit les différentes techniques évoquées ci-dessus. En quelques lignes, au début du chapitre, est toutefois mentionnée la « restauration du contenu » des films. Après une première phase de collecte urgente suivie d'une phase d'échanges de copies, de tirage et de sauvegarde de ces matériaux perçus comme en péril, les cinémathèques se sont attachées à « restaurer » le contenu des films. Il apparaît que les copies, notamment des films muets, arrivent malheureusement dans les collections après toute une série de mutilations, dues à la censure, aux producteurs, aux distributeurs et aux exploitants, et qu'il faut « reconstituer » les films dans leur version d'origine. Pour ce faire, Jacques Ledoux notamment, de la Cinémathèque royale de Belgique, souhaite promouvoir au sein de la FIAF une politique de comparaison des copies. Sont ainsi comparés les métrages de films muets, comme *Le Journal d'une fille perdue* de Pabst, avec et sans intertitres (un petit compteur est même conçu par la Cinémathèque royale à cet effet), et les copies sont complétées afin de composer des versions qui soient les plus complètes possibles. Même si certaines versions concurrentes de films muets apparaissent comme des énigmes et laissent penser qu'il peut exister dès le départ plusieurs versions des mêmes films (*Folies de femmes* de Stroheim, par exemple, est projeté dans deux versions différentes à l'occasion du premier congrès du Bureau international de la recherche historique cinématographique à Paris à l'automne 1957), l'idée qui prévaut malgré tout est qu'il existe une version « originale » ou « intégrale » dont il faut s'enquérir.

---

1. Herbert Volkmann, chap. 7, « Restauration des films », dans *La Conservation des films*, FIAF, Bruxelles, 1967, p. 45-49 (version originale publiée en allemand en 1963, version anglaise publiée en 1965).



Enno Patalas et Gerhard Ullmann dans la salle de montage lors de la restauration de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922) dans les années 80

Parallèlement aux archives de films, des distributeurs de films anciens se lancent dans ces entreprises de reconstitution, au prix souvent de modifications. En France, Les Grands Films classiques reconstituent en 1958, à partir d'éléments parfois écartés par Renoir lui-même au moment du montage, une version présentée comme « originale » de *La Règle du jeu* dans laquelle ils redonnent la part belle à la figure de l'acteur-auteur. Les mêmes distributeurs sonorisent ce qu'ils appellent la version « intégrale » d'*Un chien andalou* de Buñuel. Pierre Braunberger réenregistre entièrement le son de la version « intégrale » de *Terre sans pain* du même Buñuel puis fait une tentative de « reconstitution » de *Lola Montès* de Max Ophüls. Les films soviétiques ressortent sonorisés dans des versions présentées en russe comme « restaurées », parfois recadencées. La pratique du *stretching* ou *stretch-printing* est alors souvent utilisée : elle consiste à tirer un film prévu pour passer à 16 ou 18 images par seconde en dupliquant deux fois un photogramme sur deux ou sur trois pour le faire passer ensuite sur un projecteur sonore à 24 images par seconde sans qu'il ne paraisse accéléré. Les films allemands

des années 1920 sont eux aussi adaptés, sonorisés et recadrés au format sonore pour être diffusés dans des salles commerciales.

Au sein des cinémathèques, des compilations sont aussi effectuées, reflétant souvent l'état des échanges entre cinémathécaires, tant il apparaît désormais que le travail ne peut plus se faire sur une copie unique mais qu'il doit être fondé sur la collecte de la plupart des matériaux disponibles. Arne Krogh compile les différentes copies de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer à la Cinémathèque danoise, Wolfgang Klauke et Eckart Jahnke de la Cinémathèque de la République démocratique d'Allemagne font avec l'aide de la FIAF une tentative de « reconstruction » de la version la plus longue de *Metropolis* de Lang au début des années 1970... Le risque est de créer un faux historique à partir d'un assemblage d'éléments hétéroclites qui ne s'étaient jamais côtoyés auparavant, mais la question ne se pose pas encore. Enfin, dans les années 1970, Kevin Brownlow travaille à son *Napoléon* de Gance, Enno Patalas au Filmmuseum de Munich se penche sur les films allemands des

années 1920 et découvre l'apport du non-film (visas de censure, partitions musicales, photographies de plateau, scénarios, etc.) dans leur reconstruction, tandis qu'Eileen Bowser est une des premières à documenter les choix qui ont fondé son essai de «reconstitution» de *A Corner in Wheat* de Griffith au Museum of Modern Art<sup>2</sup>. Dans l'ensemble, cependant, c'est essentiellement sur les bobines de film que travaillent les reconstituteurs compilateurs, qui prolongent par là leur pratique de la collection. Pour nombre d'entre eux, monteurs de formation, ils reproduisent sur les films anciens les gestes qui étaient les leurs dans un autre contexte. Et le plus important semble d'allonger le plus possible le métrage, en s'intéressant surtout à la trame narrative qui paraît primer sur la qualité visuelle des éléments choisis.

### LES FONDEMENTS D'UNE ACTIVITÉ AUTONOME

Au milieu des années 1980 paraissent les premiers textes définissant les grandes lignes de ce qui est à présent clairement appelé «restauration des films». En effet, depuis le début de la décennie, plusieurs entreprises spectaculaires ont attiré la lumière sur des pratiques de reconstruction voire de modernisation de certains films anciens : *Napoléon* a été projeté avec la musique de Carl Davis en clôture du London Film Festival en novembre 1980, puis en janvier 1981 au Radio City Music Hall à New York dans une version raccourcie, projetée à 24 images par seconde à la demande de Robert Harris et Francis Ford Coppola, accompagnée de la musique du père de ce dernier, Carmine Coppola ; en 1984 est projetée à Cannes une nouvelle version de *Metropolis*, sonorisée et colorisée par Giorgio Moroder. Devant ces rééditions ultra-médiatisées souvent présentées comme des versions «restaurées», les archivistes ressentent le besoin de prendre position et de définir plus clairement leur pratique. En plus des ressorties en salles, la diffusion par le biais de la télévision et de la vidéo, qui se répand, entraîne un lot de modifications qui touchent directement l'aspect visuel des films, que ce soit par leur colorisation ou leur recadrage.

2. Eileen Bowser, «A Corner in Wheat (Les Spéculateurs, 1909) : reconstitution par Eileen Bowser», *Les Cahiers de la Cinémathèque* n° 17, Noël 1975, p. 91-97 (article paru ensuite en anglais : «The Reconstitution of A Corner in Wheat», *Cinema Journal* vol. 15, n° 2, printemps 1976, p. 42-52).

L'année du quatre-vingt-dixième anniversaire de l'invention du Cinématographe Lumière, le conservateur de la Cinémathèque française, Vincent Pinel, écrit un article fondateur intitulé sobrement «La restauration des films<sup>3</sup>». Il y propose une synthèse des techniques, des pratiques, des méthodes et des orientations en la matière. Désormais, en plus des questions techniques, ce sont les problèmes éthiques et artistiques qui sont au centre des débats : en 1986 à Canberra, la FIAF en fait l'objet de son congrès. Les multiples facettes, techniques, éditoriales, juridiques, de la restauration sont explorées. Et une nouvelle figure apparaît, celle du «restaurateur». Tantôt «artiste», tantôt «archéologue», selon Pinel, il n'est ni un technicien opérateur de laboratoire qui s'occupe de la réparation ou du tirage des pellicules, ni un conservateur qui a la charge d'une collection entière. Historien autodidacte, documentariste, écrivain ou critique, il connaît si intimement un film ou un cinéaste qu'il devient presque une figure créatrice à part entière indissociable du devenir de l'œuvre de ce dernier.

Des articles généraux sur la restauration continuent d'être publiés dans les années suivantes<sup>4</sup> afin d'élaborer des principes communs et d'édicter des règles à une nouvelle profession qui est en train de se constituer. Il est même question de fonder une «théorie de la restauration des films» qui s'inspire de la théorie de la restauration des œuvres d'art et de la philologie et la reconstitution des manuscrits<sup>5</sup>. Dans les

3. Ce texte, tiré d'une communication au colloque de Cerisy-la-Salle, sera publié plusieurs fois : dans la revue / programme *La Cinémathèque française* n° 4 en décembre 1985, dans le numéro dirigé par Paolo Cherchi Usai, «Film da salvare : guida al restauro e alla conservazione», *Comunicazione di massa*, Milan, vol. III, année VI, septembre-décembre 1985, p. 20-41, et dans l'ouvrage collectif dirigé par Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1989, p. 131-154. Il sera beaucoup repris dans les cursus de formation et figurera notamment, avec l'article de Raymond Borde, «La restauration des films : problèmes éthiques», *Archives* n° 1, septembre-octobre 1986, p. 1-10, dans le fascicule servant de support au séminaire de formation du programme Archimedia de l'Union européenne dans les années 1990.

4. Par exemple Eileen Bowser, «Alcuni principi di restauro del film / Some Principles of Film Restoration», *Griffithiana* n° 38-39, octobre 1990, p. 170-173 (publié en espagnol dans *Archivos de la filmoteca* n° 8, février 1991, p. 33-34) et Ray Edmondson, «Etica e principi del restauro», *Cinegrafie* n° 4, 1991, p. 57-63.

5. Voir notamment à ce sujet les nombreux écrits des Bolonais Michele Canosa, Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, repris par exemple dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale: teorie, strumenti, memorie*, vol. 5, Einaudi, Turin, 1999-2000.

années 1990, on fait de plus en plus référence à ces disciplines extérieures, et notamment aux écrits de Cesare Brandi ou de Paul Philippot<sup>6</sup>. C'est aussi le moment où des formations spécifiques commencent à être dispensées. À Bologne, en 1990, un séminaire en vue de la constitution d'un laboratoire spécialisé dans le domaine, L'Immagine Ritrovata, fait participer plusieurs personnalités de la FIAF. À Rochester, en 1996, est ouverte la Jeffrey Selznick School of Film Preservation à la George Eastman House. Le séminaire de l'Union européenne Archimedia se met aussi en place avec pour objectif de former une nouvelle génération de responsables de cinémathèques qui n'apprennent plus à gérer des collections « sur le tas », comme la génération précédente, mais qui partagent des procédures, des savoirs et des codes déontologiques. De nombreux textes prônent de nouvelles conventions, comme celles de la documentation ou de la réversibilité des interventions. Des articles circulent en étant parfois publiés dans plusieurs langues et sur différents supports, comme le *Journal of Film Preservation* de la FIAF, *The Moving Image* édité par l'Association of Moving Image Archivists, ou encore diverses revues liées à des archives : *Archivos de la filmoteca*, *Cinegrafie*, *Cinémathèque*... Des manuels techniques sont aussi publiés, comme l'incontournable *Restoration of Motion Picture Film*<sup>7</sup>.

Comme les films anciens n'obéissent pas aux mêmes procédures que les films « frais » et qu'ils posent de nombreux problèmes – formats non standard, dégradations, saletés, etc. –, ils ne peuvent pas emprunter exactement le même parcours que celui des laboratoires commerciaux traditionnels. Le traitement de ces films se fait alors dans des laboratoires spécialisés qui développent une expertise. Des méthodes spécifiques sont même élaborées, comme le Desmetcolor, par Noël Desmet, qui vise à reproduire fidèlement les teintes des films muets, souvent conservés jusque-là en noir et blanc. Au moment du centenaire,

avec le projet Lumière promu par l'Union européenne, les cinémathèques sont fortement engagées à développer des collaborations autour de projets de restauration. Au tournant des années 2000, il semble que la restauration photochimique des films soit une activité solidement ancrée qui a sa vitrine spectaculaire privilégiée représentée par le festival de Bologne, Il Cinema ritrovato, qui s'est fortement développé depuis ses débuts en 1986.

#### NOUVELLES TECHNOLOGIES, NOUVEAUX ACTEURS, NOUVELLES PRATIQUES ?

Les technologies numériques commencent à apparaître dans le domaine de la restauration des films dès le milieu des années 1990. Dans un premier temps, elles sont utilisées sur des portions de films ou sur des films courts : en France les films Marey et des films de la collection Will Day sont les premiers à en bénéficier en 1996-1997. Grâce aux outils développés pour la postproduction et les effets spéciaux, il semble que n'importe quel défaut – le terme nécessitant d'être défini – peut être effacé et réparé et qu'on peut même recréer de toutes pièces des portions endommagées. Les interventions de restauration, qui étaient en partie limitées par les technologies argentiques, apparaissent désormais rapidement comme débordantes. De nombreux textes les dénoncent ou les abordent avec une grande méfiance. Elles sont même rejetées dans un premier temps par une partie de la profession parce que considérées comme non authentiques (de nombreux débatteurs identifient essence du cinéma et pellicule argentique et regrettent le changement ontologique apporté par le passage au numérique). Si de nouveaux opérateurs interviennent en transposant leurs gestes et en partant de leur regard actuel de *digital native* sur les films anciens – refusant par exemple souvent toute rayure, toute poussière et tout souffle –, un nouveau cadre déontologique semble devoir être renforcé et des principes éthiques réaffirmés<sup>8</sup>.

6. Voir notamment certains écrits de Dominique Païni, alors directeur de la Cinémathèque française, comme « Restaurer, conserver, montrer », dans *La Persistance des images : tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française*, Cinémathèque française, Paris, 1996, p. 5-11, ou « Du marbre au celluloid », *Cinémathèque* n° 13, printemps 1998, p. 56-68.

7. Paul Read et Mark-Paul Meyer (dir.), *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000.

8. D'innombrables articles et ouvrages ont exploré la question de la transition de l'argentique au numérique dans le domaine de la conservation et de la restauration des films. Citons parmi eux la contribution de Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press / Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 2009.



Formation à la restauration numérique durant la *Film Restoration / FIAF Summer School* en 2012 à Bologne

Pour des questions économiques aussi, les cinémathèques n'en font pas leur outil immédiatement. Les technologies numériques coûtant très cher, ce sont surtout les détenteurs de catalogue qui sont chargés des premiers projets de restauration de grande ampleur. Un des premiers films à être intégralement restauré en numérique aux États-Unis est ainsi *Bessie à Broadway (The Matinee Idol)* de Frank Capra chez Sony/Columbia. Quand les cinémathèques sont associées à des projets prestigieux, c'est souvent en engageant des fonds récoltés auprès de mécènes. La question de la rentabilisation de ces projets se pose et les restaurations ont une visée commerciale clairement assumée : il s'agit de remettre en circulation un film ancien en salles comme en vidéo. La visibilité de ces projets est un enjeu de premier ordre et les contours d'un nouveau marché, celui du « film de patrimoine » ou du « film classique », prennent forme. Aux côtés de sections « Classics » des grands festivals traditionnels (Venise, Berlin, Cannes), sont créés des festivals spécialisés, comme « Zoom Arrière », « Toute la mémoire du monde » ou le « festival Lumière », pour s'en tenir à la France. Le film restauré reprend ainsi le même parcours que les films nouveaux. Souvent accompagné d'un nouveau générique créditant tous les participants au projet, il nous dit bien qu'il

est le résultat d'une nouvelle production. Dans ce contexte, les pratiques des cinémathèques et du secteur commercial ne semblent plus si opposées, au contraire, elles se doivent de collaborer. D'ailleurs, dans le cadre de la FIAF Summer School, qui a lieu à Bologne tous les deux ans, de nombreuses conférences sont présentées par des représentants de la restauration au sein des *major companies*.

Avec la conversion au numérique de toute la chaîne de production et de diffusion des films, la numérisation est devenue un passage obligé pour que les films anciens puissent continuer à circuler et à être vus. Ces campagnes, parfois financées en partie par la puissance publique à l'occasion de grands plans qui évoquent certains plans nitrates antérieurs, sont souvent qualifiées de « restaurations ». Les films sont transférés et, en effet, nettoyés de leurs poussières par des logiciels idoines, et il faut souligner à quel point aucun transfert n'est « simple » et transparent. Ces opérations sont cependant très différentes des projets de reconstructions de versions de films reposant sur des recherches dans plusieurs centres d'archives, sur la collecte de documentation non-film et sur une expertise des éléments rassem-

blés<sup>9</sup>. Elles se distinguent aussi de la production de nouvelles versions présentées comme restaurées qui, parfois sous la houlette des collaborateurs de création initiaux, transforment radicalement le son, l'étalonnage, voire le montage des films. Il semble alors primordial de mettre en avant la question du contexte et de la commande de la restauration. Car le film restauré porte en lui-même autant le film d'origine qu'il est censé retrouver que les enjeux, technologiques, commerciaux, artistiques, du moment de sa restauration.

En ce sens, les restaurations successives des mêmes films sont révélatrices à la fois d'un état de la recherche historique, puisqu'elles en proposent une matérialisation, et d'un contexte technologique ainsi que d'une histoire perpétuellement renouvelée du regard que l'on porte sur les films anciens. D'aucuns pensent même que les restaurations sont soumises à une obsolescence qui permettrait de les « reprogrammer » régulièrement tant elles vieillissent et apparaissent datées bien plus rapidement que les films d'origine, ce qui assurerait pour longtemps encore du travail aux restaurateurs...

De nouvelles initiatives fleurissent cependant qui vont à l'encontre de ce grand mouvement promotionnel voire incantatoire autour des films restaurés (le terme restant régulièrement utilisé dans les campagnes publicitaires et apparaissant toujours comme « magique » aux yeux du grand public). Elles veulent promouvoir un retour à une valeur d'authenticité incarnée dans un artefact, celui de la copie d'époque. Ainsi des événements, comme The Nitrate Picture Show, dont la première édition a eu lieu en 2015 à la George Eastman House, se spécialisent dans la projection de copies nitrate exclusivement, tandis que dans des festivals dits « de films restaurés » s'ouvrent des sections de projections de copies présentées comme « originales ». En 1929, sur le programme du gala organisé en l'honneur de Méliès à la salle Pleyel, c'était déjà la mention « copie originale » qui était mise en avant, tandis que l'entreprise

complexe de reconstitution, de tirage et de coloration du *Voyage dans la Lune* n'était pas même mentionnée<sup>10</sup>. On y revient peut-être.

Si le terme de « restauration » semble être devenu aujourd'hui une coquille vide à force de recouvrir des réalités si diverses voire contradictoires, il garde toutefois un avantage, même si ce n'est sans doute pas celui que voulaient mettre en avant ceux qui l'ont imposé : celui de souligner que les films dits « restaurés » auxquels on a affaire ne sont pas les films originaux, qu'ils ont subi une mutation dans leur matière, en somme qu'ils sont recyclés et qu'ils l'assument. Car c'est à l'aune de ce grand recyclage, pelliculaire comme numérique, que s'écrit et se transmet l'histoire du cinéma.

9. Voir à ce sujet les travaux, entre autres, de Luciano Berriatúa ou de Camille Blot-Wellens.

10. Voir à ce sujet Jacques Malthête, « Un nitrate composite en couleurs : le *Voyage dans la Lune* de Georges Méliès, reconstitué en 1929 », dans Priska Morrissey et Céline Ruivo (dir.), « Le cinéma en couleurs : usages et procédés avant la fin des années 1950 », numéro spécial de *1895 : revue d'histoire du cinéma* n° 71, hiver 2013, p. 163-181.

Old films always reach us transferred and transformed, sometimes imperceptibly, sometimes radically. It is through the mediation of hardware operations that we come into contact with the history of cinema. Since the 1980s, the term that has emerged to encompass these interventions is "restoration".

Before the 1980s, this term appears mainly in its technical sense. One must clean the copy, repair perforations and tears, treat the scratches... By transferring and reprinting, adapting printers to suit each instance, one makes projectable films that, for technical or safety reasons, were otherwise not. Distributors of old films embark on reconstructions of "original" or "integral" versions, and adapt silent films to sound speed to enable them to be screened in commercial cinemas. Cinémathèques start to compare different available copies and assemble materials to create the most complete version possible.

In the mid-1980s, the first texts defining the "restoration of films" appear. Well-publicised reissues have shed light on the practices of reconstruction and updating. Archivists take up their positions: broadcast through television and video spreads and brings about many changes (colourisation, cropping). A new figure appears: the "restorer". Ethical debates take place, rules and principles are developed for a new profession in the process of establishing itself, and form a "film restoration theory", inspired by the theory of the restoration of works of art and by philology. Special training is devised. New conventions (documentation, the reversibility of interventions) are advocated. Many articles and technical manuals are published. Specialised laboratories, methods, festivals are created.

In the mid-1990s, digital technologies begin to be used. Through the infinite possibilities they seem to offer, they are sometimes acclaimed, sometimes rejected, and restorers are required to consolidate their ethical framework. Cinémathèques and commercial libraries collaborate more, while a "heritage film" market takes shape. As the film industry goes through a digital transition, scanning becomes a must for older movies and the words "scanned" and "restored" are used interchangeably: it is consequently vital to emphasise the production context of the restoration. Some initiatives go against this trend for restored films by promoting the projection of period copies.

Las películas antiguas nos llegan siempre transferidas y transformadas, a veces imperceptiblemente y otras veces de forma radical. Es a través de esta mediación material que entramos en contacto con la historia del cine. Desde los años ochenta, el término que se ha impuesto para hablar de estas prácticas de intervención es "restauración".

Antes de los años ochenta, este término aparecía esencialmente con carácter técnico. Se trata de limpiar la copia, reparar las perforaciones y rasgaduras, atenuar las rayaduras... A través de la transferencia y la re-impresión, adaptando las impresoras caso por caso, volvemos a poder proyectar películas que, por razones técnicas o de seguridad, no podían ser visionadas. Los distribuidores de películas antiguas se lanzan a las reconstituciones de versiones "originales" o "integrales" y adaptan películas mudas a la cadena sonora para asegurarles una nueva circulación en salas comerciales. En las cinematecas, se comienzan a comparar las distintas copias disponibles y a compilar los materiales para componer la versión más completa posible.

A mediados de los ochenta aparecen los primeros textos que definen la "restauración de películas". Surgen ediciones ultra publicitadas que atraen atención sobre las prácticas de reconstrucción o modernización. Los archivistas toman posiciones: la difusión a través de la televisión y el vídeo se expande y trae consigo numerosos cambios (coloración, encuadre). Una nueva figura aparece: el "restaurador". Tienen lugar debates éticos, se tratan de desarrollar las reglas y los principios de una profesión en proceso de formación, y se crea una "teoría de la restauración de películas", inspirada en la teoría de los trabajos de restauración de arte y la filología. Nacen formaciones específicas. Se promueven nuevos acuerdos (documentación, reversibilidad de las intervenciones). Se publican numerosos artículos y manuales técnicos. Se crean laboratorios, métodos, festivales especializados.

A mediados de la década de los noventa, las tecnologías digitales irrumpen. Por las infinitas posibilidades que parecen ofrecer, a veces son ensalzadas, a veces rechazadas, y exigen a los restauradores un fortalecimiento de su marco ético. Las filмотecas y los propietarios de catálogos colaboran cada vez más, mientras que un mercado de "cine patrimonio" toma forma. Con la transición digital de la industria del cine, la digitalización se convierte en una necesidad para las películas más antiguas y las palabras "escaneada" y "restaurada" se utilizan indistintamente. Por lo tanto, es de vital importancia hacer hincapié en el contexto de la producción de la restauración. Algunas iniciativas van en contra de esta tendencia de películas restauradas promoviendo la proyección de copias de época.