



Le feu, France, Circa, 1919 (copie Cinémathèque française)

La restauration des intertitres : pratiques et enjeux par Claire Dupré la Tour

De nombreuses questions pratiques et déontologiques se posent pour tout travail sur des œuvres anciennes. Le cinéma y échappe d'autant moins qu'il utilise plusieurs matières de l'expression et que pour chacune d'elles des réflexions et des choix spécifiques interviennent. Les enjeux de la restauration du son par exemple sont d'un tout autre ordre que ceux de la restauration des intertitres du muet.

Le pôle enchanteur du cinéma étant avant tout l'image en mouvement, l'histoire et la théorie du cinéma, et la restauration des films, ont par le passé négligé le texte en faveur de l'image¹. Si bien que l'importance et la déontologie de la restauration des intertitres reste encore à ce jour trop sous estimée. L'histoire et la théorie du cinéma, qui n'y avaient quasiment pas prêté attention, s'y intéressent maintenant, dans ce mouvement qui, surtout depuis

le congrès de Brighton², revisite les premières années du cinéma et sa préhistoire. Quant aux archives et organismes chargés de la conservation et de la valorisation du patrimoine cinématographique, pressés par l'urgence des programmes de préservation des films et par la nécessité de faire revivre ce patrimoine pour un plus large public, ils s'interrogent avec de plus en plus d'acuité sur les données et présupposés de la préservation, de la restauration et de la reconstruction et souhaitent appuyer leurs travaux sur des bases précises. Dans la pratique, la restauration de l'image était la grande priorité et les intertitres, ces inserts de textes si étrangers à l'image mouvante et pourtant collés à elle et appartenant au film autant qu'elle, ont été le plus souvent négligés. Bien que les recherches sur ce sujet soient rares, des réunions de spécialistes ont permis récemment de mettre au jour leurs travaux sur l'intertitre – notamment la *IV^e International Conference in Film Studies « Writing and Image in Silent Film »*³ (Udine, Italie, 1997), et le colloque international *Intertitre et film. Histoire, théorie, restauration*⁴ (Cinémathèque française, 1999) dont le premier thème était « Intertitres, restauration, reconstitution des films, et pratiques d'écriture ». Ces rencontres ont été l'occasion de pointer les problèmes rencontrés par les différentes archives et les différentes solutions qu'elles envisagent et adoptent. De nombreux exemples ont été développés, autant d'études de cas montrant que les archives se trouvent confrontées à la question des intertitres de façon cruciale et doivent résoudre finalement des problèmes similaires. La coopération internationale, l'ouverture du débat et l'échange des expériences se sont avérés indispensables, une fois de plus, entre les conservateurs, les historiens et les théoriciens.

L'intertitre va susciter d'autant plus la reconstruction qu'il est volatile, versatile, inconstant, remplaçable et mobile. C'est l'un des éléments les plus instables des films anciens.

altérés, que l'on dispose de copies très différentes – remontées, recoupées, censurées – ou que l'on ne dispose pas d'informations pour les remonter, restaurer les films anciens pose problème. Les archivistes et historiographes cherchent en principe à retrouver, parmi différentes versions successives, les copies les plus proches de l'originale, de la « vraie » version, l'« incunable », copie mythique. Il s'agit de « rétablir les films dans l'état le plus proche de leur présentation d'origine » comme le rappelait Vincent Pinel⁵ il y a dix ans. Derrière cet idéal (toujours discutable⁶) se dressent les difficultés inhérentes à la restitution de la forme et de la présentation des films au moment de leur sortie. Plus le film est ou semble incomplet, plus le restaurateur aura à envisager une réintégration des lacunes, une reconstruction des parties manquantes, ce qui impliquera de sa part une série de choix.

Les pratiques

L'intertitre va susciter d'autant plus la reconstruction qu'il est volatile, versatile, inconstant, remplaçable et mobile. C'est l'un des éléments les plus instables des films anciens. Son absence peut leur faire perdre leur sens et leur trame discursive. De quoi rendre fou, comme l'indique le titre de la communication de Kevin Brownlow « Those Maddening Subtitles »⁷. Du fait des modes de fabrication et de montage des intertitres à l'époque, il arrive en effet bien souvent que des copies d'un même film présentent des intertitres dissemblables ou traduits, des intertitres en moins, en plus, ou même pas du tout d'intertitres, les boîtes d'intertitres censées accompagner les bobines n'ayant pas été retrouvées.

Pour obtenir un plus haut contraste et qu'ils soient ainsi plus lisibles, on ne tirait pas un négatif des intertitres ; on insérait directement les cartons positifs au moment de la préparation des copies positives. La production pouvait ainsi tirer des copies valables pour la distribution internationale. Aux distributeurs nationaux d'insérer les intertitres déjà traduits par la maison de production, ou traduits par eux-mêmes. Les négatifs ne contenaient pas les intertitres, simplement l'indication des endroits où les insérer. La fabrication même des inter-

Qu'ils aient été conservés sur des supports

titres en positif avec haut contraste rendait le support plus vulnérable ; il se décomposait plus rapidement que le reste du positif. Comme pour compliquer encore la chose, les intertitres étaient rangés séparément, ce qui a contribué à tout dépareiller.

Par delà le désintéret général pour les intertitres, cet état des choses, présentant tant de difficultés, a sans doute freiné considérablement leur restauration.

Que faire ? Dans le cas d'intertitres en langue étrangère, faut-il les traduire ? Si les textes manquent complètement, doit-on les réécrire et si oui, sous quelles conditions ? Quels fonds leur donner ? Quelle disposition et quelle forme typographique ? A quel endroit les monter ? Faut-il informer le spectateur des « réparations » et comment ? Autant de questions auxquelles les restaurateurs s'emploient ou devraient s'employer aujourd'hui à trouver des réponses pour chaque cas, et à chacune des étapes⁸ du travail : 1) repérage des marques susceptibles d'indiquer la place d'intertitres sur la pellicule ; 2) recherche des textes d'origine, y compris dans d'autres langues, et de matériel et de sources pour les réécrire ; 3) choix du graphisme ; 4) choix du temps de projection à leur allouer.

La place de l'intertitre : « Les négatifs image donnaient parfois des informations sur l'intertitragage. Mais elles varient beaucoup selon la maison de production. Les négatifs images d'Éclair indiquent généralement la place de l'intertitre et son numéro d'ordre⁹ dans le film ; ceux de Gaumont indiquent, non seulement la place de l'intertitre, mais aussi, écrit à la main sur l'amorce, le début des textes prévus. En revanche, « les négatifs Pathé ne fournissent aucune information ni sur la place (sauf pour les inserts comme les lettres), ni sur la teneur des intertitres. » indique Claudine Kaufmann¹⁰.

Les repères diffèrent en effet. Les films Biograph de Griffith utilisent les mentions « title » ou « space » ; les films italiens utilisent bien souvent la mention « IT » accompagnée d'un numéro. Les emplacements peuvent être aussi indiqués par un « intertitre flash », par un X, par un simple photogramme, etc. Mais si ces repères sont évidemment extrêmement précieux pour le restaurateur, il peuvent aussi donner lieu à des confusions : les X sur les négatifs, par exemple, peuvent indiquer le début d'un

plan et non un intertitre. Il convient donc d'être extrêmement prudent¹¹.

L'observation des collures et des numéros sur le bord de la pellicule peut aussi aider à retrouver les emplacements des intertitres. Mais, il arrive que la pellicule ait été abîmée ou fragilisée à certains endroits ; des collures semblant indiquer l'emplacement d'un intertitre s'avèrent être le résultat d'accidents de projection ou de tirage. On comprend que, lors des sauvegardes, il soit « important, comme le recommande Jean-Louis Cot¹², de conserver l'original en l'état, même s'il est sur support nitrate, de sauvegarder la totalité des informations, quelles que soient les contraintes budgétaires : les images, mais aussi les indications de montage et les repérages des intertitres visibles sur le document. »

Le texte : Lorsque le texte manque, le restaurateur recherche tout matériel ou sources susceptibles d'aider à les restituer. Il convient d'aller à la recherche d'autres copies, en s'adressant notamment aux archives membres de la FIAF – et aux collectionneurs privés. Toutefois, les versions contenant des intertitres traduits dans d'autres langues présentent d'autres difficultés¹³ (sans parler des questions inhérentes à toute traduction : l'argot et les jeux de mots, par exemple, sont impossibles à traduire). Car les intertitres étaient bien souvent « traduits », de façon à adapter le film au pays distribué. On peut ainsi trouver des copies internationales avec davantage d'intertitres ou des textes plus longs, destinés à faire comprendre au spectateur une situation qui ne relève pas de sa culture. Les critères de censure, différents selon les pays, peuvent aussi avoir été à l'origine de changements importants. Le film peut avoir été monté différemment. Le rôle même des personnages et les relations entre eux ont pu être modifiés, comme le remarque Eileen Bowser¹⁴, qui note qu'on était bien loin à l'époque du souci d'originalité qui préoccupe aujourd'hui les archives.

Quant aux intertitres déposés à la Bibliothèque nationale, ils ne peuvent pas toujours servir. Bien souvent, les cinéastes les ont changés pour la version finale de leur film, ainsi ceux des films Pathé. On a recours aux synopsis, aux scénarios¹⁵, aux « dépôts conformes à la vue » ; mais ces sources présentent des différences¹⁶ et le restaurateur doit faire des choix. Pour prendre l'exemple des films américains, la Paper



Intertitre français reconstruit : *Wegedes Schrekens* (titre français : *Jusqu'au crime*), Autriche, Michael Kertez (Michael Curtis), 1921. Cinémathèque française

Print Collection de la Library of Congress à Washington, les enregistrements du copyright sont utiles. Mais il peut y avoir aussi des écarts. La consultation des notes de travail du réalisateur peut fournir des indications précieuses¹⁷. Parfois les maisons de production ont gardé des scripts. Les cahiers de production, visas de censure, résumés d'époque, partitions musicales, programmes et magazines de l'époque sont autant de sources possibles pour la réécriture des intertitres. L'utilisation des Bulletins de la Biograph s'est avérée utile dans le cas d'intertitres restaurés par Eileen Bowser et Tom Gunning¹⁸. Dans le cas des adaptations, on peut se référer aux œuvres adaptées.

La re-rédaction des textes implique dans tous les cas un certain nombre de choix quant à la longueur du texte, les formes des phrases, le style – soutenu ou plus simple –, le ton, le positionnement de la narration écrite par rapport à la narration en images. Des choix que la recherche documentaire et la recherche sur le contexte culturel et esthétique de l'époque doivent guider.

Le graphisme : La forme de l'intertitre varie considérablement au long de son histoire. Sa forme linguistique bien sûr, ainsi que sa typographie, son fond, sa disposition dans le cadre, etc. Les textes restent très courts jusque vers 1906-1907. La minuscule n'apparaît en fait qu'au début des années 10 et les dessins illustratifs que vers 1913¹⁹. Bref, le texte forme image. La motivation iconique de l'intertitre doit être respectée et il convient de restituer au mieux les graphismes de l'époque. Dans le cas, par exemple, de la traduction d'intertitres à partir de copies étrangères, le restaurateur doit reproduire le même graphisme que ceux de la copie. La documentation pour retrouver la teneur des textes peut également apporter des informations utiles²⁰. Comme les maisons de production adoptaient chacune un graphisme, auquel en général elles se tenaient, il est possible au restaurateur de reproduire les mêmes types de graphies selon les productions et les époques.

Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti²¹ soulignent la nécessité de constituer une ban-

que internationale de l'intertitre qui réunirait les cartons des collections des archives et des collections privées. A la Cineteca de Bologne un fonds d'exemples d'intertitres a été constitué, au fur et à mesure des années, à partir d'originaux nitrates. Cela permet de simuler par ordinateur les graphismes originalement utilisés pour fabriquer de nouveaux intertitres.

La technique actuelle a cependant ses limites, dont celle d'être trop parfaite. Mark-Paul Meyer²² rappelle que les films muets étaient imparfaits et qu'il ne faudrait pas confondre authenticité avec perfection. On peut obtenir aujourd'hui une qualité d'image étonnante. L'utilisation de l'image numérique donne une restitution parfaite, glacée, aseptisée. C'est valable également pour les intertitres : les retracer à l'ordinateur leur donne un aspect trop lisse, complètement décalé, loin des petites

Le temps de projection des intertitres était calculé à l'époque de façon à ce qu'ils puissent être lus deux fois et demi.

imperfections indiquant la main qui les avait fabriqués à l'époque. On peut effectivement regretter, avec Claudine Kaufmann, que « les techniques actuelles, sophistiquées à l'excès, privent malheureusement les intertitres flamboyants de ce léger tremblement qui prolongeait l'effet de l'image et l'inscrivait dans l'écoulement d'une durée, au lieu d'en interrompre le rythme par la trop parfaite stabilité d'un freeze frame anachronique »²³.

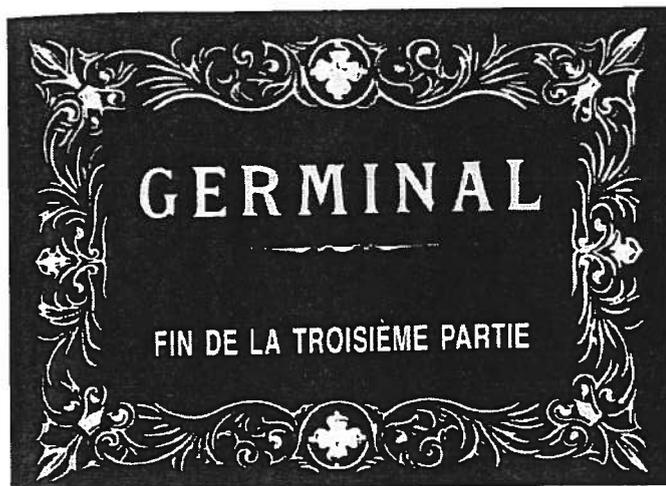
Le temps de projection des intertitres était calculé à l'époque de façon à ce qu'ils puissent être lus deux fois et demi. Il fallait laisser assez de temps pour que le spectateur puisse lire ; son degré d'alphabétisation n'était pas celui du spectateur d'aujourd'hui qui, lui, perçoit ce temps comme excessivement long, William Van Wert remarque le comportement du : « modern spectator, who tends to read them (les intertitres) as quickly as possible and then sits impatiently, waiting for the next visual and wondering why the titles last so long on the screen »²⁴.

Il n'est, déjà, pas habituel pour le spectateur d'aujourd'hui de regarder un film muet. S'il ne peut pas lire les titres, restés sous la forme de *flash titles* ou au contraire beaucoup trop longs, cela l'empêche d'accéder véritablement au film. « Cette longueur excessive requiert à notre avis une correction raisonnable, parce qu'elle peut casser le rythme du récit », indiquent Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti²⁵. De fait, la nécessité de faire revivre ce patrimoine pour un plus large public fait aussi partie des enjeux de la restauration des intertitres.

Les enjeux

La vocation de la restauration des œuvres d'art est de les réparer, de les rétablir dans la forme jugée la plus proche de leur état d'origine, pour les remettre dans le circuit de la vie et les utiliser. Toute restauration, y compris celle des intertitres, est une nouvelle aventure, avec son lot d'obstacles, de solutions à trouver, de décisions à prendre. Même si les problèmes se ressemblent, chaque film est un cas particulier et plus ou moins complexe en fonction du matériel à disposition²⁶. C'est un travail très subjectif, qui dépend du jugement du restaurateur. Cependant, les intertitres ont été à ce point négligés qu'encore aujourd'hui les habitudes n'ont pas vraiment changé et que certaines rééditions n'en prennent pas soin.

Le restaurateur trahit le film lorsqu'il raccourcit le temps de projection du texte sur l'écran pour une meilleure lisibilité. Mais cette question semble insignifiante quand on voit à quel point des efforts restent à faire comme l'indique Sabine Lenk qui regrette que des films puissent encore être projetés aujourd'hui sans respect pour l'intertitre, y compris devant des publics de spécialistes : « Insertion de nouveaux intertitres selon un soi-disant « sentiment » pour le montage du film ; films sauvegardés sans intertitres bien que le script ait été disponible ; cartons refaits à la hâte et sans le moindre souci esthétique ; reproduction sélective des intertitres lors de la restauration d'un film par ailleurs complet ; textes recréés par manque de documents originaux, exprimant le goût personnel du restaurateur qui ainsi devient en quelque sorte le créateur d'un nouveau film ; cartons qui trahissent le contexte historique



Intertitre reconstruit. *Germinal*, France, Albert Capellani, 1913. Cinémathèque française

pour plaire à un public de téléspectateurs ; intertitres reconstitués sur des bases purement hypothétiques, le zèle de reproduire un original supposé menant à une abondance de détails non attestés, présentés aux spectateurs comme une reproduction fidèle, etc. »²⁷.

Ce manque de soin envers les intertitres soulève évidemment des critiques, comme en témoigne l'article de Laurent Le Forestier²⁸ qui met en question les buts (commerciaux ou autres) de rééditions n'ayant nul souci de restituer l'esthétique de l'époque. Si loin qu'on ne peut dès lors plus parler véritablement de restauration : manque de déontologie vis-à-vis de l'œuvre et vis-à-vis du spectateur, qui n'est pas tenu informé de la véritable provenance de ce qu'il voit.

Il y a des partis pris, par exemple celui de « moderniser » les intertitres, pour que le spectateur ne se lasse pas à la lecture de textes semblant répéter les informations de l'image. Ces modernisations sont évidemment discutables : comment, pour des impératifs de programmation, peut-on amputer les films d'un élément jugé aujourd'hui par certains trop archaïque, trop prosaïque, trop ennuyeux ? Ne cherche-t-on pas avec de telles « modernisations », à l'instar des statues anciennes dont la nudité – bien trop « prosaïque » – avait été recouverte, à gommer ce qui a longtemps été considéré comme une prothèse archaïque palliant le manque de son dans un cinéma souffrant de mutité ? La réédition de films pour le public d'aujourd'hui doit-elle vraiment impliquer l'effacement des traces du temps et donner des versions totalement anachroniques ? Pourquoi

ne pas laisser au film la signature de son temps ?

Il n'est pas possible de reproduire tout à fait les conditions originales de présentation des films, notamment en ce qui concerne les films des vingt premières années du cinéma, projetés bien souvent à l'époque avec un accompagnement. Mais on ne peut que regretter, avec Ansje van Beusekom²⁹, « the general unawareness of the exhibition practices common in the years 1910-1920, namely the coexistence of lecturing, music and translated intertitles » et le côté anachronique de ces rééditions faites selon le mode actuel de réception des films : « We tend to forget that the classical film experience, of the Institutional Mode of Reception, was not yet dominant in those years »³⁰.

S'il s'agit de rendre les films anciens plus visibles et plus lisibles, plus vendables en somme au public d'aujourd'hui, il convient en tous cas de le lui signaler, ne serait ce que par respect³¹. Les ayants droit, producteurs et distributeurs, certaines archives même, souhaitent voir leurs films diffusés : véritables rééditions, destinées à des festivals, rétrospectives, programmations à la télévision ou éditions en vidéo, etc. Il convient dès lors d'indiquer systématiquement et très précisément les « modernisations » effectuées et le matériel de départ. Toute projection faite aujourd'hui d'un film ancien, « modernisé » ou non, devrait, à mon sens, être accompagnée de renseignements sur la provenance de la copie, le matériel de départ et les éventuels travaux de restauration dont elle a fait l'objet, comme dans les éditions critiques des œuvres littéraires. Et puis – je crains qu'il ne faille encore aujourd'hui le rappeler – il est indispensable de sauvegarder précieusement le matériel de départ.

La restauration et la recherche se heurtent trop souvent aux restaurations antérieures. Eileen Bowser déplore³² par exemple que, par le passé, les intertitres originaux de films étrangers aient été perdus, suite à la réédition de ces films avec des intertitres traduits en anglais pour un public américain. Les chercheurs regrettent vivement le manque de déontologie³³. Kevin Brownlow a raison de mettre en garde le chercheur et le restaurateur : il ne faut pas prendre des intertitres restaurés pour des originaux « It is very important in restoration work to know what is original and what is not. We would be very embarrassed of someone did

a study of the titles in Keaton films and discussed ours as though it were authentic »³⁴.

Il est vital en effet, pour les futures restaurations, de sauvegarder tout le matériel de départ, de noter toutes les transformations apportées à chaque restauration (qui doit être datée), de façon à ce que tout acte puisse être réversible, selon le principe défini par la Charte de Venise (1964) pour la restauration des œuvres d'art. L'approche scientifique – techniques de laboratoire et érudition historique – permet bien sûr d'affiner les solutions. Mais elles seront toujours subjectives et tributaires, précisément, de l'avancée des recherches et de critères liés à leurs contextes successifs. Les choix d'aujourd'hui ne sont plus ceux d'hier et ne sont pas ceux de demain. Les techniques futures et le matériel retrouvé permettront de nouvelles restaurations. C'est si vrai au cinéma que les recherches, et aussi – bien souvent – le hasard, font réapparaître des éléments des films, notamment des intertitres.

Langlois projetait sans les intertitres

Henri Langlois avait pris le parti de projeter les films sans leurs intertitres, ce qui permettait d'éviter la question des intertitres manquants dans les copies de la collection de la Cinémathèque française. Il vaut mieux effectivement laisser les films sans intertitres plutôt que de leur en inventer sur des bases trop incertaines (les films à trucs ou les films comiques peuvent d'ailleurs souvent être compris sans intertitres). Mais on sait aujourd'hui que les textes, même s'ils n'ont pas l'air d'être du cinéma, font partie des films et qu'il est du devoir du restaurateur qui se respecte de les retranscrire, avec précaution, en se basant sur toutes les informations existantes. L'idée fait son chemin, dans le sillage de précurseurs comme Jacques Ledoux à la Cinémathèque Royale de Belgique et Enno Patalas à la Cinémathèque de Munich, qui ont été parmi les premiers à prendre soin des intertitres, de leur traduction et de leur graphisme.

On se souviendra de la version incomplète de *La passion de Jeanne d'Arc*, de Dreyer, remontée par Lo Duca en 1952 sans les intertitres d'origine et sonorisée avec de la musique classique. Cette version fut projetée partout pendant des années comme étant *La passion de*

Jeanne d'Arc de Dreyer, jusqu'à la redécouverte en 1984 d'une copie de la première version. Dreyer avait d'ailleurs vivement protesté : « *Je savais que mon rythme serait détruit, ce n'est pas le rythme de la musique d'un Bach, d'un Beethoven ; cela m'effraie que le texte véritable du procès ne serve plus de pause rythmique car dans le film muet, les titres étaient plus qu'une explication, ils étaient encastrés organiquement, tels des pilastres dans un bâtiment. J'aimerais qu'une copie muette, tel que ce film fut conçu, soit gardée dans son intégrité à la Cinémathèque, une copie sans coupure* »³⁵.

Claire DUPRÉ LA TOUR

1. Pour les raisons du désintérêt pour les intertitres voir : Claire Dupré la Tour, « Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective », *Scrittura e immagine : La didascalia nel cinema muto/Writing and Image : Titles in Silent Cinema, actes de la IV « International Film Studies Conference » de l'Université d'Udine, sous la direction de Francesco Pitassio et Leonardo Quaresima, Udine (It.), Forum, 1998, p. 39-51 ; et Sabine Lenk, « Les intertitres – mon beau souci », *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration, Cinémathèque française, 26-27 mars 1999. La publication des actes de ce colloque était prévue pour le 1^{er} semestre 2000.**

2. Symposium « Cinéma : 1900-1906 » de Brighton en 1978 dans le cadre du 34^e Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film.

3. *Scrittura e immagine : La didascalia nel cinema muto/Writing and Image : Titles in Silent Cinema, actes de la IV « International Film Studies Conference » de l'Université d'Udine, sous la direction de Francesco Pitassio et Leonardo Quaresima, Udine (It.), Forum, 1998, 455 p.*

4. *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration. Intertitle and film. History, Theory, Restoration, Cinémathèque française, 26-27 mars 1999. La publication des actes de ce colloque était prévue pour le 1^{er} semestre 2000.*

5. Vincent Pinel, « La restauration », *Histoire du cinéma, nouvelles approches, colloque de Cerisy, sous la direction de Jaques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie, publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989.*

6. Cet idéal est critiqué aujourd'hui pour son positivisme historique qui prédomine encore trop. Non pas qu'il ne faille pas tenter de retrouver le film dans sa version première, mais c'est bien souvent au détriment d'autres versions qui ont existé comme telles pour un public donné à un moment donné. Il conviendrait de ne pas s'arrêter à la seule « découverte » de l'original d'un film et de se pencher sur l'historique de ses versions successives, d'autant que l'original en question peut s'avérer inatteignable comme c'est le cas par exemple pour *Intolerance*. Griffith n'a en fait jamais terminé de monter son film. Voir à ce sujet les différentes polémiques qu'a suscitées la reconstruction d'*Intolerance* – véritable cas d'école –, et notamment le texte de Russel Merritt, « D. W. Griffith's *Intolerance*, Reconstructing an Unattainable Text », *Film History*, vol. 4, n° 4, Taylor & Francis, 1990, p. 337-377.

7. Kevin Brownlow, « Those Maddening Subtitles », *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration, Cinémathèque française, 26-27 mars 1999.*

8. Jean-Louis Cot, « La transcription des intertitres dans la restauration : méthodologie et problématique illustrée », et Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, « Pourquoi restaurer les intertitres », *Colloque international Intertitre et film, His-*

toire, théorie, restauration, *Cinémathèque française*, 26-27 mars 1999.

9. Notons que le système de numérotation par ordre peut aussi être une aide précieuse pour le re-montage des films et la reconstruction de la trame narrative.

10. Claudine Kaufmann, « L'intertitre et la restauration des films incomplets », *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration, Cinémathèque française*, 26-27 mars 1999.

11. Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, « Pourquoi restaurer les intertitres », op. cit.

12. Jean-Louis Cot, « La transcription des intertitres dans la restauration : méthodologie et problématique illustrée », op. cit.

13. Voir notamment à ce sujet la communication de Kevin Brownlow, « Those Maddening Subtitles », op. cit. et celle d'Eileen Bowser lors du même colloque : « Ethical and Practical Considerations of Restoring Missing Silent Film Intertitles ».

14. Ibid.

15. Par exemple pour la restauration de *La fille du shérif* (Pathé, 1911) par la *Cinémathèque française*, Claudine Kaufmann, « L'intertitre et la restauration des films incomplets », op. cit.

16. Jean-Louis Cot, donne l'exemple de *Je voudrais un enfant* (avec Max Linder, 1910), « La transcription des intertitres dans la restauration : méthodologie et problématique illustrée », op. cit.

17. Par exemple pour la restauration de *L'homme du large* (Marcel L'Herbier, 1920) par les Archives du Film du CNC, ibid.

18. Eileen Bowser, « Ethical and Practical Considerations of Restoring Missing Silent Film Intertitles », op. cit.

19. Voir l'intervention de Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, « Pourquoi restaurer les intertitres », op. cit. ; et celle de Claire Dupré la Tour au même colloque, « Motivations d'insertion de l'écrit dans la bande image : titre, sous-titre, intertitre, entre film et livre » ; voir aussi Yves Bédard, *Images écrites. Étude de l'écriture dans le cinéma de 1895 à 1912, Mémoire de Maîtrise (non publié), Québec, Université Laval, 1987, 247 p.*

20. Exemple donné par Jean-Louis Cot des restaurations de *L'homme du large* (Marcel L'Herbier, 1920) dont le graphisme de la récente restauration a rendu la restauration précédente caduque qui ne restituait pas l'idée de l'auteur : on a retrouvé des notes de travail qui indiquaient le graphisme des intertitres ; « La transcription des intertitres dans la restauration : méthodologie et problématique illustrée », op. cit.

21. Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, « Pourquoi restaurer les intertitres », op. cit.

22. Mark-Paul Meyer, « Sloppy Intertitles and the Aesthetics of Authenticity », *Colloque international Intertitre et film, Histoire, théorie, restauration, Cinémathèque française*, 26-27 mars 1999.

23. Claudine Kaufmann, « Au commencement, il y a l'image... *Journal de la restauration (1)* », *Cinémathèque*, n° 11, 1997, p. 112. Note à propos de la restauration d'un film de 1914 (*L'étoile du génie de René Leprince et Ferdinand Zecca*)

24. William F. Van Wert : « Intertitles », *Sight and Sound*, n° 2, spring 1980, p. 98.

25. Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, « Pourquoi restaurer les intertitres », op. cit.

26. Pour des exemples précis de travaux sur l'intertitre, voir notamment les textes de Lothar Schwab (« *Annaeherungen : Arbeitsbericht zur Rekonstruktion von Zwischentiteln/ Approaches : A Working Report on the Intertitle Reconstruction* », Daniela Sannwald (ed.), *Rot fuer Gefahr, Feuer und*

Liebe : Fruehe deutsche Stummfilme/Red for Danger, Fire, and Love. Early German Silent Films, Berlin, Henschel, 1995, p. 70-74) ; de Claudine Kaufmann, à propos des restaurations par la *Cinémathèque française* de westerns américains tournés entre 1910 et 1914 et qui donne nombre d'exemples de possibilités et de choix opérés (« *Le silence sied à l'indien. Journal de la restauration (2)* », *Cinémathèque*, n° 12, 1997, p. 121-132) ; de Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, qui exposent trois cas de restaurations d'intertitres avec leurs problèmes particuliers : *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926), *La nave* (Gabiellino D'Annunzio et Mario Roncoroni, 1921), *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922), (« *Il restauro delle didascalie* », *Scrittura e immagine : La didascalia nel cinema muto/Writing and Image : Titles in Silent Cinema, actes de la IV « International Film Studies Conference » de l'Université d'Udine, sous la direction de Francesco Pitassio et Leonardo Quaresima, Udine (It.), Forum, 1998, p. 317-331*).

27. Sabine Lenk « *Les intertitres-mon beau souci* », op. cit.

28. Laurent Le Forestier, « *Les limites de l'analyse. Les bandes comiques Gaumont* », dans *Théorème*, n° 4, *Cinéma des premiers temps, nouvelles contributions françaises, numéro coordonné par Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1996, p. 83-95*.

29. Ansjé van Beusekom, « *Written Images / Spoken Words : Modified Images in Early Cinema Exhibition* », *Scrittura e immagine : La didascalia nel cinema muto/Writing and Image : Titles in Silent Cinema, actes de la IV « International Film Studies Conference » de l'Université d'Udine, sous la direction de Francesco Pitassio and Leonardo Quaresima, Udine (it.), Forum, 1998, p. 283-291*.

30. Ibid.

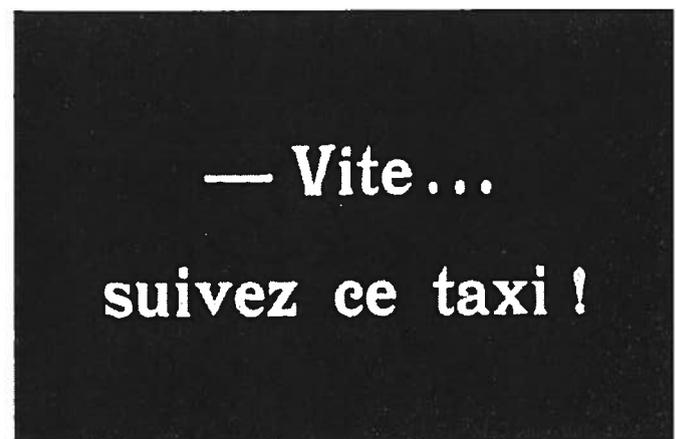
31. Laurent Le Forestier, « *Les limites de l'analyse. Les bandes comiques Gaumont* », op. cit., p. 94.

32. Eileen Bowser, « *Ethical and Practical Considerations of Restoring Missing Silent Film Intertitles* », op. cit.

33. Laurent Le Forestier, « *Les limites de l'analyse. Les bandes comiques Gaumont* », p. 83-95.

34. Kevin Bownlow, « *Those Maddening Subtitles* », op. cit.

35. Lotte H. Eisner : « *Rencontre avec Carl Th. Dreyer* », in *Réflexions sur mon métier, (recueil d'articles et d'interviews de Dreyer), éd. de l'Étoile, Paris 1983, p. 111. (texte paru auparavant in Cahiers du cinéma, n° 48, juin 1955)*.



Pearl of the Army (titre français) : *Le courrier de Washington*, États-Unis, Edward José, 1916. Copie cinémathèque française