

1 | 2015

LA PRESSE :  
UNE RESSOURCE ESSENTIELLE POUR  
LA RECHERCHE CINÉMATOGRAPHIQUE

Actes de la journée d'études organisée par l'association  
Kinétraces, à Paris, jeudi 13 mars 2014

Dominique Moustacchi

## La presse : quel usage et quelle utilité pour une archive de films ? Sa contribution à l'identification de films

### Résumé

Pour une archive de films, la lecture de la presse revêt une importance capitale que ce soit pour l'identification et la reconstruction des films ou pour la reconstitution de filmographies de réalisateurs et de sociétés de production dont une grande partie de l'œuvre filmique est aujourd'hui considérée comme perdue. En effet, la production artistique de la période muette arrivée jusqu'à nous est souvent lacunaire. Il est fréquent que les bandes ne comportent pas de carton titre, voire d'intertitres, ce qui leur fait perdre toute lisibilité. Que faire pour tenter de les identifier et leur restituer ainsi une existence ? Le recours aux revues d'époque devient alors notre principale source de recherche. De plus, la presse corporative nous renseigne également sur le contexte technique : la longueur des films, les présentations de bandes teintées ou non, les photographies de plateau témoignant de la présence de plusieurs caméras et donc de l'existence de plusieurs négatifs sont autant d'indications précieuses là encore pour permettre la compréhension des éléments filmiques déposés dans nos collections.

Mots-clefs : Archives, presse corporative, identification, film, cinéma muet.

### Abstract

For a film archive, reading the press is an essential part of establishing film records. This is particularly important for film identification and reconstruction as well as for rebuilding filmographies for directors and production companies whose works may now be considered lost. The artistic production that reaches us from the silent era is often full of blanks. Frequently, reels do not mention the production title and may not even include intertitles, rendering them incomprehensible. What should be done to attempt proper identification of a movie, thus giving it a new existence? The largest source of information is found in magazines and newspapers of the time. Moreover, film industry trade publications also provide information on the technical context: lengths of movies, indications about whether or not the film was tinted or colored, pictures of the set allowing the identification of more than one camera and consequently the possible existence of multiple negatives. Taken together, these are precious indications allowing a better understanding of the films elements deposited in our collections.

Keywords: Film archive, silent movie, film identification, trade publications.

### 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.

## LA PRESSE : QUEL USAGE ET QUELLE UTILITE POUR UNE ARCHIVE DE FILMS ? SA CONTRIBUTION A L'IDENTIFICATION DE FILMS

par Dominique Moustacchi

Comment aborder les films de la période muette dont la production arrivée jusqu'à nous est souvent lacunaire ? Il est en effet fréquent que les bandes ne comportent pas de cartons titres, voire d'intertitres qui permettent la compréhension, sachant que, jusqu'au début des années 1920, il est, de toute façon, très rare de trouver des mentions de générique. Quand on se trouve face à une bande sans intertitres ni cartons, dont il ne reste plus que des boîtes de petits bobineaux d'images pas toujours montées, comment faire pour tenter d'identifier l'œuvre afin de lui restituer une existence ?

La première approche du film s'effectue bien évidemment à travers l'examen de la pellicule, qui, si elle est d'origine, fournit les indications les plus fiables en renseignant sur la date, le pays ou la société de production. Il en est de même pour l'examen des intertitres. Ensuite, le recours aux catalogues des sociétés de production de l'époque s'avère indispensable pour comparer les renseignements fournis par le support lui-même et l'une des premières sources écrites dont nous disposons. Cela vaut pour les sociétés de production les plus importantes des premiers temps telles Gaumont, Pathé, Éclair ou encore Éclipse qui ont toutes édité des catalogues toujours accessibles aujourd'hui. Mais ce n'est plus vrai pour les petites sociétés où, là, seule la presse nous permet de trouver des informations.

Une fois le film visionné, c'est son résumé qui va permettre la comparaison avec ceux publiés dans les revues d'époque. Plus le film est complet, plus les chances d'identification sont grandes.

La lecture de la presse corporative revêt alors une importance capitale puisque c'est quasiment la seule source susceptible de nous renseigner et elle nous aide très souvent à confirmer ou infirmer ainsi qu'à compléter les indications fournies par l'examen de la pellicule.

Une archive de films se doit donc d'avoir à sa disposition une bibliothèque afin de faciliter les recherches. Celle de la direction du patrimoine cinématographique du CNC (Bois d'Arcy, Yvelines) est également accessible aux chercheurs extérieurs. Outre un certain nombre d'ouvrages, nous détenons aussi une importante collection de périodiques dont beaucoup sont sur microfilms. Cette collection s'est constituée au fil des ans depuis la création des Archives françaises du film en 1969 par des achats et des dons. Il est à noter que nous possédons en particulier des revues tech-

niques, difficiles à trouver ailleurs comme par exemple *La Nature*, revue de vulgarisation scientifique fondée en 1873, précieuse pour ses articles sur les prémices du cinéma et dont la collection s'étend de 1873 à 1898.

Nous avons articulé notre propos autour de divers exemples, pour lesquels aussi bien la presse généraliste que la presse technique, et pas uniquement la presse corporative ou cinématographique, nous ont été d'un grand secours puisque tout type d'informations peut se révéler utile.

Quand nous devons analyser une bande muette lacunaire, nous sommes confrontés à plusieurs cas de figures. Le plus complexe est le film incomplet qui ne comporte ni cartons titres ni intertitres, tel *L'Ultimo Convegno*. Des films incomplets, avec un titre mais des cartons titres lacunaires sont illustrés par *Mathias Sandorf* et *L'Homme sans visage*. Un film avec des plans « intrus », c'est le cas de *Cléopâtre*. Dans *Tom Pouce et les cerises*, la difficulté réside dans les corrections d'identification. Enfin, on rencontre aussi des films dont les négatifs ne sont pas montés.

#### **Le plus complexe : un film incomplet qui ne comporte ni cartons titres ni intertitres**

Il nous est arrivé de devoir faire l'analyse d'un film dont nous savions, suite aux indications reportées sur la pellicule, qu'il s'agissait, a priori, d'un film italien de la Pasquali Films produit entre 1912 et 1914. La seule possibilité de dater plus précisément le film pour tenter ensuite de l'identifier était de retrouver le numéro du *Matin* visible à l'image. Grâce à l'encart publicitaire pour un revolver présent à la dernière page du numéro filmé, en faisant des recherches sur Gallica, le documentaliste a pu identifier le quotidien du 26 novembre 1913.



Fig. 1

Étant donné la longueur des films à cette époque, nous pouvions légitimement supposer que cette bande avait été produite dans le courant de l'année 1913. Grâce à l'information fournie par l'image dans cette référence au *Matin* et au résumé réalisé, la lecture ensuite des catalogues de production italiens a ainsi permis d'identifier cette œuvre : *L'Ultimo Convegno* de Giovanni Enrico Vidali, dont la découverte est aussi un bel exemple de mise en abyme de la presse !



Fig. 2

### **Autre éventualité : des œuvres répertoriées, comportant un carton titre mais dont les images et les intertitres sont incomplets**

Là peut se poser le problème de la lisibilité et donc de la visibilité du film. Ainsi *Mathias Sandorf*, cinéroman en neuf épisodes d'Henri Fescourt sorti en 1921 dont les collections comportent des copies très lacunaires puisqu'elles mesurent autour de 2 550 m (deux heures environ) sur les 6 400 d'origine. Or le montage qui en avait été fait au début des années 1990 au CNC, au moment de la sauvegarde du film sur support de sécurité, se révélait être assez incompréhensible. Nous nous sommes donc repenchés sur cette production dont on trouve, notamment, un compte rendu dans *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, numéro 463, 15 avril 1921 ; il y a bien sûr le roman de Jules Verne mais, surtout, il y a la publication intégrale du cinéroman dans *L'Intransigeant* entre le 9 juillet et le 9 septembre 1921 (annoncée dans la plupart des revues cinématographiques comme *Ciné pour tous*, numéro 69, 1er juillet 1921) qui nous fut d'une grande aide. Cette lecture a permis la reprise de ce premier montage hasardeux et de restituer la continuité narrative des images et, grâce à la publication du feuilleton, nous pourrions envisager de reconstituer les parties manquantes par des cartons texte.

A contrario, nous mentionnerons aussi une œuvre pour laquelle finalement la presse, et la presse corporative en particulier, s'est révélée de peu d'utilité contrairement à ce que nous espérions : *L'Homme sans visage* de Louis Feuillade de 1919. Dans ce cas précis, la sauvegarde du négatif ne possédait pas d'intertitres. Nous avons donc cherché toute la documentation possible et nous avons retrouvé plusieurs articles résumant le film dans la presse de l'époque. Cependant, nous nous sommes rendu compte que non seulement nous retrouvions des textes assez proches de journal en journal mais que ceux-ci reprenaient systématiquement le scénario, déposé à la Bibliothèque nationale de France, aux expressions près. Nous sommes donc repartis de ce dernier pour valider le montage et la continuité puis tenter de recréer les intertitres. Cependant, ici, l'exercice atteint ses limites car le scénario se réduisait à deux feuillets et nous sommes vraiment dans une reconstruction totale, avec toutes les précautions d'usage.

### ***Cléopâtre*, un film avec des plans « intrus »**

Et comme les films des premiers temps réservent toujours des surprises, nous évoquerons un film qui, au premier abord, ne devait poser aucun problème : *Cléopâtre* d'Henri Andréani et Ferdinand Zecca datant de 1910 dont le négatif original, a priori complet, avait été restauré en 1994 par la Cinémathèque française.

Ce cas, tout à fait instructif, montre à quel point la presse corporative nous a été d'une aide certaine puisque c'est en partie grâce à elle qu'il nous a été possible de reconstituer l'histoire épique de cette œuvre.

En 2002, dans le cadre des échanges entre membres de la FIAF, la Cinémathèque mexicaine, la Filmoteca de la Unam, nous a confié 68 exemplaires de bandes françaises distribuées sur le sol mexicain dans les années 1910 dont la plupart étaient des films Pathé, dont cette fameuse *Cléopâtre*, exploités avec des cartons en espagnol et des teintages.

Cette copie « mexicaine » étant très fragile, elle n'avait pas pu être étudiée avec précision avant son envoi au laboratoire qui en a assuré la restauration. En 2010, le film est montré au Festival de Bologne et là, tollé dans la salle, car certains historiens présents reconnaissent un plan appartenant à *Sémiramis* de Camille de Morlhon, sorti en 1911, parce que l'actrice qui jouait l'héroïne n'était plus la même (elle n'était plus incarnée par Madeleine Roch, mais par Yvonne Mirval). De plus, trois plans de bataille évoquaient davantage une scène du Moyen Âge plutôt qu'une scène antique...

En outre, le film « d'origine » d'Andréani et Zecca mesure 355 mètres alors que la copie mexicaine en faisait 550... Nous avons donc repris intégralement l'analyse de cette bande et, là, nous avons pu constater qu'il n'y avait pas seulement quatre plans « intrus » mais huit ! Les documentalistes ont réussi à identifier cinq des films sources en retrouvant dans les éléments déposés du film des amorces des

plans intégrés dans *Cléopâtre* qui comportaient la mention « Cleopatra ». Il s'agit de *Sémiramis* de Camille de Morlhon (novembre 1910) précédemment cité, de *Messaline* des mêmes Ferdinand Zecca et Henri Andréani (septembre 1910), de deux films d'Henri Andréani, *Absalon* (février 1912) et *La Fille de Jephté* (mars 1913) et de *La Reine de Saba*, inconnu (janvier 1913).

Mais il restait encore à trouver l'origine des trois fameux plans de bataille qui n'avaient rien à voir avec le reste du film. Il se trouve qu'à l'occasion de recherches sur *Germinal* d'Albert Capellani, dans un numéro de 1913 du *Bulletin hebdomadaire Pathé Frères*, est apparue par hasard la fiche promotionnelle du film *Le Siège de Calais* d'Andréani et Eugène Creissel dont les photogrammes rappelaient étonnamment les derniers intrus.



Fig. 3



Fig. 4

Mais pourquoi ces ajouts ? L'hypothèse la plus vraisemblable aujourd'hui est qu'il était important pour Pathé d'être présent sur le marché extérieur et donc d'avoir des produits « frais » à exporter. De plus, juste avant la guerre, le métrage des films s'allonge et la Cines en Italie édite en 1913 un long-métrage, *Marcantonio e Cleopatra* d'Enrico Guazzoni, face auquel l'œuvre de Zecca et Andréani ne supporte plus la comparaison à tout point de vue : métrage, mouvements, décors, etc. Pour rivaliser avec la production italienne, il fallait donc que Pathé livre une nouvelle *Cléopâtre* qui prenne en compte les nouveaux modes d'écriture cinématographique. Mais la firme au coq est en perte de vitesse à ce moment-là et n'a plus les moyens d'une superproduction, donc on peut supposer qu'elle composa une version augmentée du film de 1910, non en commandant de nouvelles scènes à l'un de ses réalisateurs maison — ce qui aurait eu un coût — mais plutôt en piochant dans les œuvres de son catalogue des « scènes d'action » de façon à satisfaire le goût nouveau du public pour des métrages plus longs et surtout plus de mouvements, quitte à ce que la cohérence du récit y perde un peu. Mais on peut aussi imaginer

que proposer une telle alternative au public français et à la critique naissante qui connaissait la première version risquait de provoquer quelques commentaires désobligeants. D'où peut-être cette tentative de la tester sur un marché étranger. Hypothèse qui peut être confirmée par l'absence totale de mention de cette nouvelle version dans la presse corporative en 1914, année de cette « variante » d'après la datation pellicule de la copie mexicaine.

Mais il s'est révélé également extrêmement intéressant pour nous d'avoir pu identifier ces fameux trois plans issus du *Siège de Calais* car ils avaient été extraits, au moment de la fabrication de cette copie, du négatif de cette œuvre pour intégrer cette version longue de *Cléopâtre*. Grâce à cette découverte, nous pourrions ainsi les réintroduire dans la restauration du film d'Henri Andréani et Eugène Creissel.

### **La lecture de la presse peut aussi éviter certaines erreurs ou contresens car nous nous trouvons parfois confrontés à des « bizarreries »**

Ainsi, est présente dans nos collections, une copie nitrée 35 mm d'un film dont le carton titre s'intitule *Tom Pouce et les cerises*, sans mention de réalisation comme c'était le cas à l'époque. Lors de l'analyse en vue de la restauration, la documentaliste en charge a heureusement reconnu le personnage de la série « Bout de Zan » et son acteur vedette le petit René Poyen. En comparant l'histoire racontée avec celle des revues d'époque et en particulier la plaquette publicitaire de Gaumont, elle a pu en conclure que ce film était celui de Louis Feuillade intitulé *Les Cerises de Bout de Zan* (1913). Pourquoi cet autre titre avec un personnage nommé Tom Pouce ? Nos recherches ne nous ont pas permis de répondre à cette interrogation pour l'instant, mais, au moins, la confrontation avec la presse nous a épargné une erreur d'identification.



Fig. 5

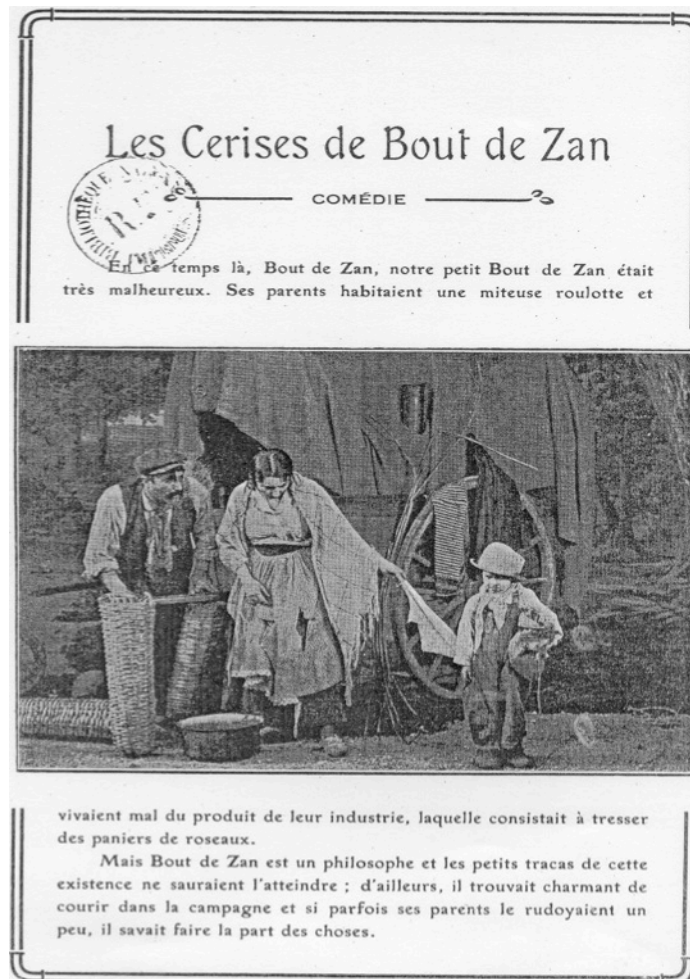


Fig. 6

### Notre dernier exemple fait référence cette fois à la presse technique

En effet, il nous a été donné d'étudier l'œuvre du docteur Comandon à travers, entre autres, le fonds de films déposé aux Archives par l'actuel CNRS. Cependant dans ce dépôt se trouvaient plusieurs négatifs non montés, non attribuables à Comandon, mais dans lesquels les photogrammes présentaient des engins militaires, des inventions diverses ainsi que des plans de Jules-Louis Breton, directeur de l'ONRSI (Office National des Recherches Scientifiques, Industrielles et des Innovations, 1922, et ancêtre du CNRS), en compagnie de militaires et de civils. Or la datation pellicule indiquait les années 1916 et 1917. En faisant des recherches sur Internet, les documentalistes en charge de ce dossier apprennent, grâce à un article de Gabriel Galvez-Behar (Galvez-Behar, 2005) que le ministre de la Guerre en



1914, Messimy, décide dans les tout premiers jours du conflit de créer une commission supérieure des Inventions chargée d'étudier et d'expérimenter les inventions intéressant la Défense nationale et dont Breton est nommé responsable fin 1916, laquelle commission publie un *Bulletin officiel de la direction des Recherches scientifiques et industrielles et des Inventions* consultable sur Gallica. Bien que le numéro 1 soit paru en novembre 1919, soit à une date postérieure aux films retrouvés, ce premier exemplaire du bulletin reprenait l'historique de la Direction des recherches et des Inventions en citant toutes ces innovations filmées, ce qui a aidé non seulement à identifier précisément les divers engins présents à l'image, dont l'usage n'était pas toujours clairement compréhensible, mais aussi à identifier leurs inventeurs.

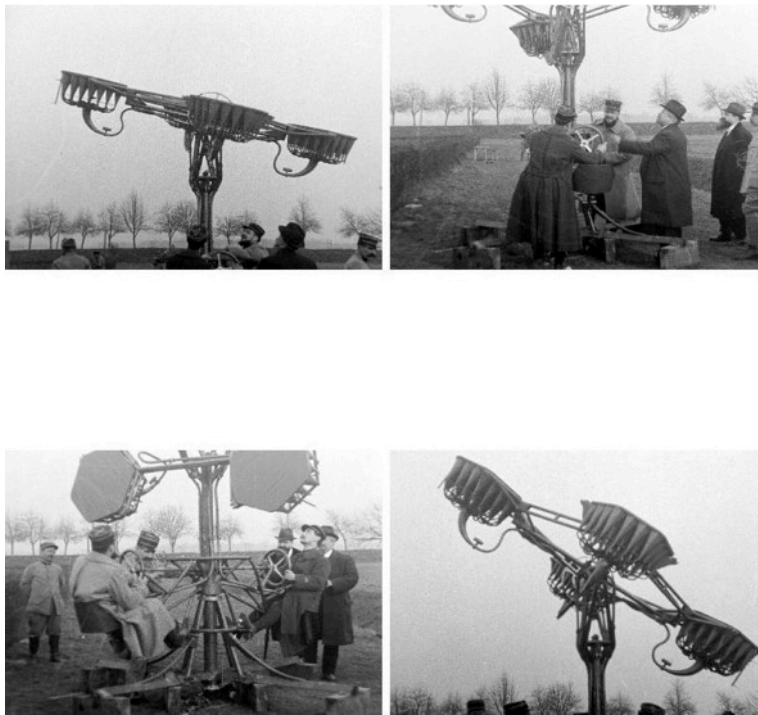


Fig. 7

Hormis ces cas spécifiques, la lecture attentive de la presse corporative revêt également un intérêt primordial pour connaître le contexte technique : elle nous informe sur la longueur des films, les présentations de copies teintées ou non ou encore sur les conditions de tournage. Les photographies de plateau peuvent renseigner sur la présence de plusieurs caméras et nous indiquer ainsi l'existence de un ou deux négatifs tandis que les images d'acteurs nous aident à les identifier dans les films.

### La reconstitution de filmographies

Enfin, dernier point pour lequel le recours aux revues d'époque est d'un grand secours : la reconstitution de filmographies. Le CNC a ainsi travaillé à la reconstitution de la filmographie de la société de production Le Film d'Art et à celle d'Albert Capellani pour les numéros 56 (Carou/de Pastre 2008) et 68 (Gili/Le Roy 2012) de la revue *1895*, consacrés respectivement à cette société et à ce réalisateur. La parution d'ouvrages scientifiques est aussi l'occasion de tenter de reconstituer les filmographies de réalisateurs ou de sociétés de production dont une grande partie de l'œuvre filmique est aujourd'hui considérée comme perdue. Les journaux corporatifs deviennent alors l'une de nos principales sources de recherche. La lecture de la presse nous a ainsi permis de mesurer l'ampleur de la production du Film d'Art tout en en suivant l'évolution, sachant aussi que pour certains films disparus, les photos publiées dans la presse sont les seules traces qui nous restent aujourd'hui.

Ces deux publications ont donc donné la possibilité de reprendre intégralement ces filmographies. Il est arrivé que nous soyons revenus sur certaines attributions en croisant les sources écrites et en réexaminant les éléments filmiques déposés.

Mais il est bien évident que l'établissement de ce type de filmographie ne peut pas être sans faille et nous avons évidemment pu faire des attributions erronées malgré toutes les précautions prises, puisque, pour ces années d'avant-guerre, la tâche n'est pas aisée car la presse ne mentionne jamais le nom du réalisateur sauf s'il est également auteur comme Camille de Morlhon par exemple, ce qui s'est révélé particulièrement complexe dans le cas d'Albert Capellani.

Ici, nous avons également confronté nos lectures avec les catalogues Pathé rédigés par Henri Bousquet (Bousquet 1995-1996) à partir des revues d'époque, véritable pionnier en la matière et à qui nous nous devons de rendre hommage.

En guise de conclusion, nous insisterons cependant sur le fait qu'il faut bien sûr garder une certaine vigilance à la lecture de la presse corporative et toujours avoir présent à l'esprit qu'elle n'est pas nécessairement fiable car elle reste une source secondaire, complémentaire de la vision de l'œuvre. Nous citerons simplement l'exemple de *L'Assommoir* d'Albert Capellani dont toutes les publicités ou articles dans les journaux de l'époque le mentionnent comme tiré de l'œuvre d'Émile Zola, mention reportée également sur la seule copie conservée de nos jours<sup>1</sup>. Grâce aux recherches d'Alain Carou (2002 : 180) sur ce sujet, nous savons que le film n'est pas une adaptation du roman mais de la pièce de théâtre à succès qu'en ont tirée William Busnach et Octave Gastineau. Ce qui est confirmé par le visionnement du film qui ne reprend absolument pas l'ensemble de l'intrigue du roman de Zola. On peut imaginer que ne mentionner que le nom de l'auteur des Rougon-Macquart pouvait être plus « vendeur » pour Pathé. Ce détail revêt un certain intérêt pour

l'historien mais aussi pour l'archiviste qui doit rédiger une notice du film dans sa base de données afin de rendre sa collection la plus accessible et la plus lisible à tous.

### Références bibliographiques

BOUSQUET Henri. *Catalogues Pathé des années 1896 à 1914*. Édition Henri Bousquet, 1993-1996, 4 volumes, 1022 p.

CAROU Alain. *Le Cinéma français et les Écrivains, histoire d'une rencontre, 1906-1914*. Paris : École nationale des Chartes/AFRHC, 2002, 366 p.

CAROU Alain et PASTRE Béatrice (de) (éd.). « Le Film d'Art et les films d'art en Europe, 1908-1911 ». *1895*, n° 56, décembre 2008.

GALVEZ-BEHAR Gabriel. « Le savant, l'inventeur et le politique. Le rôle du sous-secrétariat d'État aux Inventions durant la Première Guerre mondiale ». *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 85, janvier-mars 2005, pp. 103-117.

GILI Jean Antoine et LE ROY Éric (éd.). « Albert Capellani, de Vincennes à Fort Lee ». *1895*, n° 68, hiver 2012.

### Illustrations

Fig. 1 : Photogrammes de *L'Ultimo Convegno*, Giovanni Enrico Vidali, 1913. Collection CNC.

Fig. 2 : *Le Matin*, 26 novembre 1913.

Fig. 3 : Photogramme tiré du film *Cléopâtre*, 1914 : *Le Siège de Calais*. © Pathé production, restauration CNC-AFF.

Fig. 4 : *Bulletin hebdomadaire Pathé Frères*, 1913. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Fig. 5 : Photogramme tiré de *Les Cerises de Bout de Zan*, Louis Feuillade, 1913. © Gaumont.

Fig. 6 : Plaquette publicitaire Gaumont, n° 4359, 1913.

Fig. 7 : Appareil acoustique de Jean Perrin, planche contact du film [*Appareil écouteur Perrin*], 1917, produit par la Direction des recherches scientifiques et industrielles et des Inventions. Collection CNC.

### Note

---

<sup>1</sup> Albert Capellani, *L'Assommoir*, 1908, collection Morieux – Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.