

COMBIEN DE VERSIONS PEUT-IL EXISTER D'UN FILM MUET? APERÇU DES PROBLEMES ET METHODOLOGIE DE LA RESTAURATION DES FILMS MUETS

Francesca Chelu Deiana, Davide Pozzi, Cineteca del Comune di Bologna

L'intervention suit la même méthodologie que l'illustration des cas concrets de restauration des films muets qui sont liés à la thématique des versions multiples, en particulier le cas de *Kænigsmark* (1923, Léonce Perret) et de *Kif Tebbi* (1928, Mario Camerini).

Une brève introduction est absolument nécessaire, parce qu'il est évident que on est "sortis" du sujet proprement dit. Il est clair que le concept de "versions multiples" est appliqué aux films sonores du début des années 30. Or, parler de cinéma muet veut aussi dire parler des versions multiples, c'est-à-dire de films ayant le même titre mais qui existent sous plusieurs formes, en plusieurs versions! Dans le cinéma muet, les éléments pouvant varier sont le montage, les colorations et les intertitres. Ces derniers ont déjà fait l'objet d'un colloque à Udine il y a quelques années.¹ On a donc le plaisir d'ouvrir une fenêtre sur le cinéma muet et de présenter un aperçu des problématiques que l'on rencontre lors de la restauration de ces films. Dans le cinéma muet, il peut exister plusieurs versions liées principalement à trois éléments: le *plan* (l'image), les *systèmes pour colorier* les films et le *montage*.

En ce qui concerne l'image, nous savons que des différences, qui peuvent être minimes mais aussi très visibles, sont dues à l'existence, à l'époque, de plusieurs négatifs d'un film. Pour un même film, il était courant de monter plusieurs négatifs, le meilleur étant normalement destiné au marché national. Plusieurs combinaisons étaient possibles.

Deux négatifs ou plus pouvaient être montés avec les mêmes plans et les mêmes prises de vues, mais tournés par plusieurs caméras.

Un autre cas qu'il est fréquent de rencontrer est celui de films pour lesquels nous avons deux négatifs ou plus provenant de la même caméra, mais avec différentes prises de vues. Nous avons donc à l'origine deux négatifs ou plus montés avec les différentes prises de vues provenant de la même caméra.

Il est également possible d'avoir des copies d'un même film monté avec les mêmes plans provenant de deux caméras qui n'ont pas la même prise de vues.

Loin d'être exhaustive, cette classification qui vise tout simplement à donner un aperçu montre très bien que le concept des versions différentes est presque toujours à l'ordre du jour lorsque l'on parle de cinéma muet.

Des différences peuvent également être présentes au niveau des systèmes de coloriage des copies. Les copies positives d'un film pouvaient être coloriées par différents systèmes et/ou avec différentes couleurs.

En ce qui concerne les différences et donc l'existence de plusieurs versions d'un film en raison de différents montages, il est possible d'affirmer que dans certains films muets, les scènes et les séquences sont montées dans un ordre différent ou, ce qui est beaucoup plus fréquent, avec une fin différente, alternative.²

*Koenigsmark*³ notamment en est un cas très frappant. Les recherches réalisées dans le cadre de sa restauration, effectuée par la Cinémathèque française en 2003, nous ont permis de découvrir que deux dénouements étaient prévus: un malheureux et un heureux. La raison de cette double fin est à rechercher dans les revues de l'époque. En effet, bien que le film ait connu un succès considérable à sa sortie – plus de 500 représentations à la salle Marivaux – il reçut malgré tout de fortes critiques quant à son dénouement: la Princesse Aurore (interprétée par Huguette Duflos) pose un bouquet de fleurs sur la tombe du soldat inconnu, à l'Arc de Triomphe.

Cette fin a été interprétée comme une profanation d'un lieu sacré pour des raisons commerciales (le cinéma) et Léonce Perret a reçu plusieurs critiques l'incitant à l'éliminer purement et simplement ou à la remplacer.

En recensant les documents consacrés à *Koenigsmark*, nous avons découvert les réactions à la disparition du dénouement "original" du film. J'en cite une: "Alors, savez-vous ce qu'on a trouvé? [...] Car, il fallait bien trouver quelque chose, pour justifier de l'indignation proclamée! On a trouvé: 1° Que la scène finale, celle qui agenouille Aurore sur la tombe du 'Poilu Inconnu', constituait une profanation. Et Perret, le plus délicat des hommes de tact, a mutilé ce passage émouvant et poétique [une œuvre que ce passage complétait avec une rare mesure]".⁴ Nous apprenons donc que Léonce Perret, sous la pression des critiques, a éliminé la fin malheureuse après les premières projections à Marivaux.

Six ans plus tard, la scène finale fit encore l'objet de plaintes de la part d'un exploitant milanais qui écrivit à la Società Anonima Stefano Pittaluga, détentrice des droits d'exploitation de la réédition de *Koenigsmark* en Italie, pour recevoir des éclaircissements à propos de la fin, "abrégée" dans ce cas, du film de Léonce Perret.

Cette lettre dut convaincre le distributeur italien car, dans les documents qui l'accompagnent au Museo Nazionale del Cinema de Turin, figure également une liste des intertitres, rédigés uniquement pour la dernière scène ("titoli finali"). Tout porte à croire qu'ils ont été tirés dans un second temps, afin d'être ajoutés avec les images de la fin, lors de la réédition du film en Italie, en 1929.

Puisque le négatif image dont nous disposons pour la restauration comprenant les deux fins, Claudine Kaufmann a décidé de les garder toutes les deux dans la version restaurée du film. Ainsi la fin que Perret avait souhaitée pour son film (avec la tombe du Soldat inconnu) figure donc en premier lieu, suivie, après l'ajout d'un intertitre ("Fin heureuse"), par la deuxième fin.

Kif Tebbi

Kif Tebbi représente un cas à part de versions multiples appliquées à l'étude et à la restauration des films muets. L'existence de deux versions du film de Camerini a été découverte lors des travaux de reconstruction du film réalisés à la Cineteca di Bologna en octobre 2003, en vue de sa dernière restauration.

Les premières interventions de restauration datent de 1988. Elles font suite à la découverte et à la restauration du négatif nitrate de première génération réalisée par l'ingénieur italien Piero Tortolina, l'un des principaux collectionneurs italiens du secteur.⁵ A partir de ce négatif, parvenu entre-temps à la Cineteca di Bologna, une copie positive fut imprimée et présentée au festival Il Cinema Ritrovato,⁶ sans la partie finale (manquante), qui fut remplacée par un intertitre récapitulatif.

Dans un second temps, grâce à la nouvelle visibilité que le film connut après 1988, la Cinémathèque Municipale de Luxembourg fit savoir qu'elle conservait dans ses archives nitrates une copie positive de l'époque avec des intertitres en français. Cette dernière copie fut donc mise à notre disposition pour achever le travail commencé précédemment. Le dénouement manquant fut ajouté à la copie positive de 1988 à partir de la copie luxembourgeoise, mais avec des intertitres en français.

Des découvertes ultérieures permirent néanmoins la reprise des travaux afin d'achever le plus exhaustivement possible la restauration et pour réaliser en parallèle une recherche sur les sources extra-filmiques.⁷ Comparé au seul élément dont nous disposions en 1988, la restauration de 2004 put utiliser trois nouvelles copies positives sur un support nitrate de cellulose. Grâce à l'étude comparée des nouveaux témoins, deux versions du film de Camerini furent découvertes.

Nous reportons ci-dessous la description sommaire des pellicules prises en examen.

Nég A: négatif de première génération, 8 bobines, nitrate, intertitres italiens, 2.600 m.

Cet élément, retrouvé par Piero Tortolina et conservé aujourd'hui aux archives nitrate de la Cineteca del Comune di Bologna, est indéniablement le plus important à notre disposition, car il s'agit du négatif italien de première génération de 1928. La copie est en bon état physique et chimique de conservation, mais elle est incomplète, car la dernière bobine est introuvable. Grâce à la présence des "flash-titles", qui ne sont, hélas, plus utilisables aujourd'hui, nous pouvons par ailleurs connaître le style graphique et le texte des intertitres originaux.

NL: positif d'époque, N/B et colorié, nitrate, 7 bobines, intertitres en hollandais, 2.126 m.

Ce positif, provenant du Filmmuseum d'Amsterdam, est incomplet en de nombreux points, mais le dénouement du film figure pratiquement dans son intégrité. Malgré la détérioration de la coloration, il demeure une trace d'une teinte verte au niveau de l'une des deux scènes de nuit. L'autre séquence nocturne présente dans le film est quant à elle en noir et blanc et elle présente également de nombreuses lacunes. Après comparaison avec le négatif italien, il s'avère que NL provient du Négatif A. Heureusement, le dénouement est complet. Les intertitres dans NL sont traduits presque littéralement par les "flash-titles" italiens. Les petites différences ne déforment pas le sens.

LX: positif d'époque, N/B et colorié, nitrate, 6 bobines, intertitres en français, 2.303,4 m.

Le positif nitrate provenant de la Cinémathèque Municipale du Luxembourg est en excellent état de conservation et il ne présente aucune lacune. Les intertitres sont en français et, au niveau des deux séquences nocturnes, la copie présente une coloration verte en bon état de conservation. Dès le premier examen, LX s'avère complètement différent de Négatif A et par conséquent de NL. La copie a de toute évidence été imprimée à partir d'un deuxième négatif (que nous appellerons Négatif B), monté différemment et avec des claps différents, mais provenant toujours de la même caméra que le Négatif A. C'est d'ailleurs l'analyse comparée de cet élément et du Négatif A qui nous a permis de découvrir deux versions du film.

FR: positif d'époque, N/B et colorié, nitrate, 8 bobines, intertitres en français, 2.334,5 m.

La copie française, gracieusement remise par Lobster Films, est en bon état physique et chimique. Elle ne présente aucune lacune et conserve intactes les séquences colorées

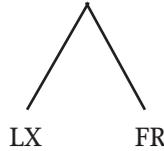
en vert. Comme on pouvait s’y attendre, cette copie parisienne provient elle aussi du Négatif B. Les études sur FR ont été menées en référence à la copie LX. Le résultat obtenu prouve que les deux copies sont pratiquement identiques: les titres et les intertitres de FR présentent le même texte et les mêmes caractères que les intertitres de LX; les deux scènes de nuit sont colorisées en vert comme pour LX, le montage et les claps utilisés correspondent eux aussi à ceux de la copie LX. Par ailleurs, compte tenu du métrage pratiquement identique, il est clair les deux copies ne présentent aucune lacune.

Il est donc évident qu’au moins deux négatifs de *Kif Tebbi* avaient été montés: un pour le marché italien et étranger (Négatif A) et l’autre destiné à la distribution dans les pays francophones (Négatif B). Le schéma suivant indique les rapports généalogiques existant entre les témoins parvenus:

Négatif A



Négatif B (perdu)



Voyons en détail toutes les différences de texte découvertes dans les deux versions du film, sans oublier que lorsque nous parlons du Négatif B, le travail a en fait été effectué sur le premier témoin positif parvenu, soit LX. Un aspect très intéressant de l’étude des variantes des deux négatifs est la découverte de scènes présentes uniquement dans le Négatif B.

Au début de la deuxième séquence, aussi bien dans le Négatif B que dans le Négatif A, l’acteur principal Ismaïl montre à ses amis un journal dans lequel sont représentés des bateaux gigantesques ainsi que des reproductions de peinture moderne occidentale. Dans le Négatif B, la prise de vues suivante cadre un journal intitulé *L’Illustration*, alors que dans la même prise de vues du Négatif A, le titre du journal est recouvert par le revers des pages du journal [Fig. 1a-b].⁸

Fig. 1a: Da LX. *L’Illustration*

Fig. 1b: NegA. Le titre du quotidien est caché

Peu après, dans les deux copies, Rassim se penche pour ramasser un journal. L’image suivante dans le Négatif B montre un journal intitulé *Vogue*: cette scène n’existe ni dans le Négatif A ni dans NL [Fig. 2a-b].

La cinquième prise de vues de la quatrième séquence du Négatif B, précédée par un

Fig. 2a. De LX. *Vogue* cadrée en PP

Fig. 2b. De LX. La revue est cadrée en PM

intertitre présentant pour la première fois le personnage de Mabuk, fait apparaître un serviteur qui porte un fouet et un revolver à son maître, Mabuk justement. La présentation de ce personnage dans le Négatif A est beaucoup plus “bucolique”: il sourit en s’approchant d’une femme qui se trouve sur la rive d’un torrent. Tout au long du film (y compris dans le Négatif B), Mabuk s’avère humble et pacifique, alors que dans le Négatif B, la prise de vues décrite plus haut le met en contradiction avec la caractérisation plus générale qu’il prend au fil du récit [Fig. 3a-b].

Dans l’intertitre 4 du Négatif B, à la quatrième séquence, Muktor dit (s’adressant à son ami qui fait la cour à une femme): “Pourquoi insistes-tu Rassim... Ce n’est qu’une pauvre nomade... Tu en trouveras bien d’autres!”. Dans le Négatif A: “Ti ostini senza



Fig. 3a. Première apparition de Mabuk en LX



Fig. 3b. De NegA. Première apparition de Mabuk

fortuna Rassim! Mne Bent Ibrahim non vorrà mai saperne di te”.⁹ L’intertitre du Négatif B est trompeur, car il en ressort un personnage “raciste” qui fait allusion à l’infériorité sociale de la jeune fille par rapport à son ami. Or, au cours du film, nous constatons que Muktor est toujours mû par de sains principes moraux. L’intertitre italien le confirme pleinement: celle qui était définie avec légèreté “une pauvre nomade” y est mentionnée par son nom et son prénom, ce qui ne manque pas de lui conférer un certain respect. Dans toutes les copies, la vingtième séquence commence par un plan général (intérieur) cadrant le bureau de la gendarmerie turque où se trouvent le lieutenant et le capitaine. Le Négatif A et NL ne présentent aucun intertitre, la séquence a donc un rôle purement informatif. Dans le Négatif B, en revanche, la même séquence est séparée par deux intertitres nécessaires à la compréhension des futures actions des personnages qui en font partie. Nous n’avons aucune idée du motif de cette omission dans le Négatif A: nous pouvons uniquement affirmer qu’il ne s’agit pas d’une lacune,

car nous avons trouvé dans NL des discontinuités dans la succession des intertitres, numérotés selon un ordre progressif.

Une des séquences de la dernière bobine du Négatif B montre de nombreuses scènes d'offensive de la part des soldats italiens contre les turcs et plus particulièrement les canons et la flotte. Cette séquence devait également être présente dans la dernière bobine égarée du Négatif A (mais que nous avons dans NL). La même séquence dans NL nous montre elle aussi des images d'offensive militaire mais, contrairement au Négatif B, aucune référence n'est faite à la flotte. Il est fort probable que ces images étaient uniquement destinées au montage du Négatif B pour le marché français ou bien elles ont été coupées par la censure italienne dans le Négatif A (une intervention de la censure hollandaise est plus improbable). A priori, nous ne devrions pas écarter l'hypothèse que ces prises de vues pouvaient être présentes dans le Négatif A et qu'elles pourraient avoir été égarées accidentellement ou volontairement dans NL, mais il est fort improbable que huit prises de vues aient été égarées et, comme par hasard, toutes celles représentant des bateaux italiens! Par ailleurs, la séquence dans NL ne semble pas incomplète [Fig. 4-5].

En confirmation de l'hypothèse de la coupure effectuée par la censure sur le Négatif A, nous savons grâce au visa de censure italienne que des coupures furent imposées aux scènes de guerre entre les italiens et les turcs dans la partie centrale du film: "Al film, conosciuto anche con il titolo italianizzato *Come vuoi...*, la censura impone la soppressione delle scene di saccheggio ad opera dei turchi a Gasr Garabuli".¹⁰ Comme on pouvait s'y attendre, ces scènes de pillage qui devaient être éliminées des copies positives de distribution sont encore présentes dans le Négatif A, alors qu'elles sont "en toute logique" censurées dans la copie hollandaise (NL) et dans les éléments provenant du Négatif B. A en juger par les différences existant entre le Négatif A et celui qui devait être le Négatif B, nous pouvons en déduire que ce dernier était destiné à la distribution en France et/ou dans les pays francophones. Il est par ailleurs indiqué dans le générique: "Adaptation française de E. L. Fouquet et Germani Fried".

Il est fort probable qu'une édition légèrement différente de *Kif Tebbi* ait été conçue pour le marché français et que le Négatif B, après avoir été monté en Italie, ait été expédié à la Sofar, le distributeur sur le territoire français. Il n'est pas secondaire d'observer que les rapports entre la Sofar (dirigée par Romain Pinès)¹¹ et l'ADIA, la maison de production, étaient particulièrement étroits et ce, grâce à Augusto Genina¹². L'année où *Kif Tebbi* fut réalisé, celui-ci tourna un film pour la Sofar (société franco-allemande) en Allemagne et en France. Il était également l'un des membres fondateurs de l'ADIA (et le cousin de Camerini). Par ailleurs, sur les quatre films produits

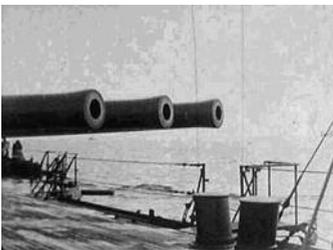


Fig. 4-5. De LX. Images de la flotte italienne

par l'ADIA (*Kif Tebbi* est le deuxième), le troisième fut co-produit avec la Sofar justement.

Signalons enfin deux autres éléments présents dans les copies provenant du Négatif B qui n'apparaissent pas dans NL: cette fois-ci, il ne s'agit pas de variantes, mais de l'état de conservation des pellicules. A l'instar de NL, LX présente une coloration verte dans la même séquence signalée auparavant; la copie luxembourgeoise conserve néanmoins intacte une deuxième coloration (toujours de teinte verte) au niveau de la deuxième scène de nuit. La coloration est parfaitement conservée et les intertitres présents sont eux aussi colorés. Grâce à cette observation et au fait que nous retrouvons également dans FR les mêmes séquences coloriées, nous pouvons affirmer que la deuxième scène de nuit de NL est exempte de couleurs à cause de sa détérioration totale. La présence des colorations dans tous les éléments positifs à notre disposition nous confirme par ailleurs que la couleur d'origine était effectivement le vert et non pas le bleu comme on aurait pu erronément le croire, car il est pratiquement impossible d'obtenir une détérioration chimique de la couleur exactement identique sur trois copies différentes.

Si l'on compare le dénouement NL (celui du négatif ayant été entièrement perdu) et le dénouement du Négatif B, nous remarquons l'absence dans NL d'une prise de vues (postérieure à la dernière parvenue) ainsi que celle d'une ultérieure courte séquence (pour un total d'environ 20 mètres) montrant les deux acteurs principaux se dirigeant vers la maison suivis du serviteur. Bien que NL et Négatif B soient de dérivation différente, il est à notre avis légitime de remonter aux dernières lacunes de NL par le biais de Négatif B, car le nombre de séquences dans les deux versions coïncide; par ailleurs, sans la dernière séquence, nous ignorerions tout du sort du serviteur. La lacune n'est néanmoins pas particulièrement grave, car le dénouement est complet sur le plan dramaturgique avec les retrouvailles des deux amoureux et la victoire de l'Italie sur les turcs.

Avant de conclure, rappelons que la pratique de la restauration cinématographique prévoit, dans la mesure du possible, de remonter au film tel qu'il fut délivré par l'auteur. La copie principale de référence est donc (s'il est disponible) le négatif sur lequel aucune intervention n'a été effectuée après le montage approuvé par le metteur en scène.

Dans le cas de *Kif Tebbi*, nous avons deux versions qui, en l'état de la recherche, ont toutes deux été délivrées par Camerini, et qui sont donc toutes les deux originales. L'une d'entre elles a néanmoins été considérée comme la version destinée au marché des pays francophones. Elle ne peut donc être le "premier choix", car "le migliori riprese erano montate sulle copie di diffusione nazionale, mentre le altre erano lasciate alle copie d'esportazione".¹³ Si l'on considère *Kif Tebbi* par rapport à son origine nationale, s'agissant d'un film italien, il faut se référer au négatif nitrate qui, au-delà de son rôle de témoin de la copie italienne, correspond également à l'"archétype", car il est exempt d'interventions de la censure et que ses remaniements étaient facilement repérables. Le seul problème irrésolu concerne le fait que NL provient du négatif conçu pour le marché italien et non pas d'un négatif de second choix. Il est très étrange d'avoir une version B destinée exclusivement aux pays de langue française plutôt qu'à l'étranger en général. Si ce n'était pour la qualité supérieure évidente des prises de vues choisies dans les copies italiennes et hollandaises, on aurait pu émettre l'hypothèse que la version principale était l'actuelle version B.

Sur la base des informations récoltées dans l'étude et dans la comparaison du matériel, nous avons donc décidé de restaurer la version de *Kif Tebbi* destinée au marché italien, c'est-à-dire le Négatif A. Pour la partie finale manquante, nous avons utilisé l'élément d'Amsterdam, alors qu'il a été décidé de ne jamais utiliser (même si elles étaient mieux conservées) les images provenant de FR et LX, car appartenant au Négatif B et donc à une autre version de *Kif Tebbi*, également légitime et authentique, mais ayant sa propre autonomie.

- 1 Voir Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima (sous la direction de), *Scrittura e immagine: la didascalia nel cinema muto/Writing and Image* (Udine: Forum, 1998).
- 2 Voir Michele Canosa, "Per una teoria del restauro cinematografico", dans Gian Piero Brunetta (sous la direction de), *Storia del cinema mondiale*, Vol. V, *Teorie, strumenti, memorie* (Torino: Einaudi, 2001), pp. 1069-1118.
- 3 Cf. Davide Pozzi, "Køenigsmark. Journal d'une restauration", dans Jean A. Gili, Bernard Bastide (sous la direction de), *Léonce Perret* (Bologna: AFRHC/Cineteca di Bologna, 2003), pp. 215-240; Davide Pozzi, "Restaurer Monsieur Perret. Entretien avec Claudine Kauffman", dans J. A. Gili, B. Bastide (sous la direction de), *op. cit.*
- 4 André de Reusse, "Les Pâris d'Aujourd'hui", *Hebdo-Film*, n° 404, (24 novembre 1923), pp. 1-3.
- 5 Cf. article consacré à Piero Tortolina dans Gian Piero Brunetta, *Avventure nei mari del cinema* (Roma: Bulzoni, 2001)
- 6 Cf. Paolo Cherchi Usai, "Mario Camerini in Africa: 'Maciste contro lo sceicco' (1927) et 'Kif Tebbi' (1928)", *Cinegrafie*, n° 2 (1989).
- 7 Voir: "Il successo di un film italiano in America", *La Vita Cinematografica* (juin 1929); Giuseppe Bini, "Kif Tebbi", *Ibidem*; Ugo Magnaghi, "Kif Tebbi", *Ibidem*; "Kif Tebbi", *La rivista cinematografica* (novembre 1928); "Kif Tebbi", *La rivista cinematografica* (28 février 1928); "Turbine di Parigi al Savoia", *Cinegazzettino* (1929); "Kif Tebbi", *Variety – Film Reviews* (1926-1929); "Kif Tebbi", *La rivista del cinematografo* (1928); Achille Valdata, "Kif Tebbi" *Kines*, n° 6, (février 1929); critiques américaines reportées dans *Il cinema italiano*, n° 23 (1929); Aldo Camilleri, "Cinematografia coloniale", *Cinemalia* (juin 1928).
- 8 A partir des images du film, aucune référence spécifique à la France n'est découverte. Il s'agit plutôt d'un éloge à la civilisation européenne en générale, ainsi qu'à l'action italienne de "libération des turcs" (colonisation de la Libye), bien que de manière très sournoise. Nous pouvons donc affirmer que ces prises de vues étaient finalisées à la distribution en France. Il se peut également que l'intention du metteur en scène ait été à l'origine de se référer plus précisément à la France et que la production ou la censure lui aient imposé d'éliminer les détails "profrançais" des autres copies: en effet, un petit détail, une prise de vues (commune aux trois copies) montre une photo encadrée de la Tour Eiffel.
- 9 NdT: "Tu n'as aucune chance, Rassim! Mme Bent Ibrahim ne voudra jamais de toi."
- 10 Vittorio Martinelli, *Il cinema muto italiano. I film degli anni Venti. 1924-31* (Torino-Roma: Nuova ERI/CSC, 1996).
NdT: "Au film, également connu sous le titre italianisé 'Come vuoi...', la censure imposa de supprimer les scènes de pillage par les turcs à Gasr Garabuli".
- 11 Cf. Eric Le Roy, "Romain Pinès ou l'itinéraire d'un producteur racé", *Archives*, n° 73 (décembre 1997), p. 26.

- 12 Sergio Grmek Germani, Vittorio Martinelli (sous la direction de), *Il cinema di Augusto Genina* (Pordenone: Biblioteca dell'immagine, 1989).
- 13 Enno Patalas, "Il restauro del film: prospettive e problemi", *Comunicazione di massa*, Vol. III (septembre-décembre 1985).
NdT: "Les meilleures prises de vues étaient montées sur les copies de diffusion nationale, alors que les autres étaient affectées aux copies d'exportation".