

QUELLE VERSION RESTAURER? DEUX CAS CONCRETS: *NANA ET PRIX DE BEAUTE*

Davide Pozzi, Cineteca del Comune di Bologna

Lorsqu'on parle de restauration cinématographique, on entre forcément dans un domaine très particulier et compliqué. Aborder ce domaine n'implique pas seulement de connaître les techniques pratiques qui servent pour réparer ou nettoyer une pellicule, mais veut dire aussi parler du cinéma tout court, car la restauration suppose également une maîtrise théorique, c'est-à-dire la connaissance de l'histoire du cinéma (surtout la période muette), la conscience de la valeur artistique du film, etc. Il n'existe pas une restauration qui soit seulement pratique, elle est toujours, et avant tout, interprétation, recherche et réflexion philologique.

Dans le domaine des restaurateurs de films, qui est celui des cinémathèques et des laboratoires de restauration, nous sommes toujours confrontés aux problèmes des différentes versions et éditions d'un même film.

Depuis qu'elle a commencé la restauration à la fin des années quatre-vingt, la Cineteca del Comune di Bologna a développé ses recherches principalement sur la période du cinéma muet mais s'est récemment intéressée aux films sonores. Assez rapidement, nous avons pu constater – et par ailleurs nous le savions déjà – que dans la restauration des films sonores aussi l'existence de plusieurs éditions et/ou versions reste toujours la règle et jamais l'exception. Les restaurations de *Totò e Carolina* (M. Monicelli, 1954),¹ *Il Bidone* (F. Fellini, 1955), *Il posto* (E. Olmi, 1961), *Limelight* (Ch. Chaplin, 1952)² et tout dernièrement *Dolci inganni* (A. Lattuada, 1960)³ nous ont montré à quel point il peut exister différentes éditions et/ou versions d'un film sonore, qui théoriquement devrait poser moins de problèmes. Le premier but de chaque restauration devient donc celui de définir et de déclarer quelle sera l'édition et/ou version que l'on va restaurer.⁴ Deux raisons nous poussent à formuler cette déclaration: la première est d'ordre éthique (avoir l'honnêteté de rendre transparent le travail de restauration et le devoir d'informer le public sur que va-t-on voir exactement), la deuxième vise à respecter le principe selon lequel chaque travail de restauration n'empêche pas mais au contraire peut aider les futures interventions (troisième principe de la théorie de la restauration de l'œuvre d'art de Cesare Brandi: "Ogni intervento di restauro non renda impossibili anzi faciliti gli eventuali interventi futuri").⁵

Dans la suite de mon intervention, je parlerai uniquement des problèmes méthodologiques liés à la restauration des films muets et j'analyserai en particulier deux cas concrets: *Nana* (J. Renoir, 1926) et *Prix de beauté* (A. Genina, 1930).

Cependant, avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut faire quelques remarques d'ordre général. Il y a quelques années, quand la restauration des films n'était pas encore développée sur le plan théorique et quand on passait son temps à se demander s'il fallait parler d'un *original* dans le cinéma, on disait que pour chaque film il pouvait exister plu-

sieurs versions. Suivant la classification qu'en a donnée en 1990 Eileen Bowser dans les pages de *Griffithiana*,⁶ il y a cinq buts différents qu'on peut poursuivre lorsqu'on restaure un film: comment a-t-il été retrouvé, comment a-t-il été vu la première fois par le public, comment a-t-il été voulu par son auteur, dans une version qui estime de l'existence d'un public moderne et de sa différente façon de percevoir le spectacle cinématographique aujourd'hui, le film ancien pris et changé par un artiste contemporain. Or, ces différents buts reflétaient une conception de la restauration des films que nous pouvons résumer principalement en trois points qui ne sont pas sans lien entre eux: la restauration doit redonner la version voulue par son auteur, celle de la première projection publique (à ce propos Vincent Pinel disait que la version qui a été vue par les spectateurs existe comme document sociologique: "Malmenée ou non, elle est celle qui s'inscrit dans la mémoire collective"),⁷ dans certains cas la restauration doit redonner la version avant qu'elle ne soit coupée, si c'était le cas bien sûr, par la censure.

Depuis le début des années quatre-vingt-dix, la déontologie liée à la restauration cinématographique, bien qu'il n'existe pas encore aujourd'hui une véritable théorie reconnue, s'est beaucoup développée. On s'est aperçu que chaque film pose toujours une série des problèmes spécifiques, beaucoup plus compliqués et complexes que ceux que nous venons de citer, liés à l'existence à l'époque et à la survivance aujourd'hui de plusieurs versions.

J'aimerais insister sur ce dernier point: l'existence à l'époque de plusieurs versions et la survivance aujourd'hui, sous forme de copies films en pellicule. Ce nœud est très important pour comprendre chaque travail de restauration. Il faut, en effet, faire une grande distinction entre les versions qui ont existé à l'époque et les éléments de ces versions qui restent aujourd'hui. Enfin, il faut savoir de quelle version proviennent les copies qui subsistent.

Le choix de la version à restaurer est lié aussi et surtout (et hélas parfois uniquement!) à cette problématique que je viens d'aborder. Du film italien *Dante nella vita e nei tempi suoi* (D. Gaido, 1922), la Cineteca del Comune di Bologna a restauré la version pour l'exploitation du film à l'étranger simplement parce que c'était la seule à avoir survécu (elle existe en deux copies). Les cas sont certainement nombreux dans toutes les cinémathèques qui restaurent les films. Il y a bien sûr aussi le cas où l'on choisit exprès de restaurer la version pour l'étranger (*La Femme et le pantin*, J. de Baroncelli, 1928).⁸ Encore plus rarement, il est possible de restaurer une version pour le marché national et une autre pour l'étranger ou pour un pays en particulier (*Der letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924).⁹ C'est à mon avis un nœud très important qui démontre que le travail de restauration est strictement théorique et pratique parce que d'abord il faut rechercher dans les sources de l'époque pour savoir combien d'éditions et/ou versions ont existé, et, en même temps, faire – sur une échelle mondiale – la recherche des copies film. Finalement, il faut croiser les connaissances et les informations provenant de la recherche filmique et extra-filmique. Il y a aussi certains cas, très rares et exceptionnels, où nous pouvons reconstituer une version qui n'existe plus en copie film; tel est le cas de *Nana*.

Nana

Jusqu'à aujourd'hui, il n'était connu qu'une seule version en noir et blanc du film réalisé par Jean Renoir en 1926 (diffusé aussi en vidéo et à la télévision). Le travail de res-

tauration que Canal Plus a confié à la Cineteca del Comune di Bologna en 2002, à l'occasion de la diffusion de *Nana* soutenue par Arte, nous a donné l'occasion d'entreprendre des recherches qui ont permis de découvrir l'existence en 1926 d'une présentation et de deux éditions différentes du même film.¹⁰ Dans ce contexte, nous nous bornerons donc à résumer les principales étapes.

Les documents conservés à la Bibliothèque du Film (Paris) dans le fonds Jean Renoir et la consultation des revues et quotidiens de l'époque¹¹ nous ont permis de savoir que *Nana* a été présenté le 27 avril 1926 au Moulin-Rouge. Le film n'obtient pas, malgré les bonnes critiques, le succès espéré et surtout ne trouve aucune distribution immédiate. Le 11 juin de la même année, Renoir lui-même présente le film à la censure française (2800 m., visa n. 34.848) et cinq jours après signe un contrat avec Aubert pour la distribution dans les salles parisiennes. Le film sort le 25 juin uniquement à l'Aubert Palace et il rencontre un certain succès (il sera projeté pendant tout l'été). À partir d'août 1926, Jean Renoir commence à travailler à la version pour l'étranger. On décide aussi de ressortir le film pour le reste de la France (en correspondance avec la vente à l'étranger du film), mais dans une nouvelle édition, différente de celle présentée à la censure au mois de juin 1926. Le deuxième visa de censure est daté du 4 novembre 1926 et la sortie dans les salles a lieu le 10 décembre.

L'étude des documents et la recherche dans les revues, bornés au seul territoire français et donc sans même étudier les versions pour le marché étranger, nous ont révélé l'existence, déjà en 1926, d'une présentation en avant-première et de deux éditions (celle de juin et celle de décembre). Dans le même temps, la recherche dans les cinémathèques affiliées à la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) a permis de localiser les copies d'époque de *Nana* qui ont survécu, précisément dans les collections de la Cinémathèque Française, de la Cinémathèque de Toulouse, de la Cinémathèque Suisse de Lausanne et de la Fondazione Cineteca Italiana de Milan. Finalement l'étude des copies nitrate, associée aux informations recueillies dans les matériaux extra-filmiques, a amené à un premier résultat: la copie positive teintée nitrate (2817 m.) conservée à la Cinémathèque Suisse correspond à l'édition de juin 1926 et le négatif nitrate (2872 m.) déposé à la Cinémathèque Française correspond à celle de décembre 1926, la seule jusqu'à aujourd'hui connue.¹² Les deux éditions de *Nana* sont très différentes entre elles par leur structure, leur montage, leurs plans, etc.¹³ Aucune trace, comme il était logique, de la copie de la présentation au Moulin-Rouge en avril 1926 (qui a existé en un seul exemplaire, désormais perdu à jamais).

Grâce aux documents retrouvés dans le fonds Renoir (par exemple le découpage du film), à diverses informations repérées dans les revues de cinéma de l'époque et à l'analyse des copies nitrate du film (surtout l'étude des *erreurs*, comme par exemple pour les intertitres), il a été possible de reconstituer une restauration de la présentation du 27 avril 1926 du Moulin-Rouge.¹⁴ Cette restauration respecte la structure générale de *Nana* selon le premier montage qu'en avait fait Jean Renoir et sur lequel il retravailla après le mois d'avril. Nous n'avons absolument pas la prétention d'affirmer que celle-ci est la meilleure version du film de Renoir mais tout simplement *une* version de *Nana*, la première. *Nana* devient donc un film qui se prête désormais à être étudié dans les différentes formes (trois) élaborées entre les mois d'avril et de décembre 1926, dont deux existent et une a été soigneusement reconstruite.

Generally speaking, we have the concrete possibility to reconstruct the overall structure of the work at the time of its first presentation to the public, the structure which Renoir con-

*trolled closely, attending to even the most minute details, and which he succeeded in bringing to the screen in all its completeness and complexity (perhaps even excessively so) only for the screening at the Moulin Rouge. We can do so with a reasonable degree of precision and certainty in regard to the shots and the editing, as well as for the succession of the scenes (with the exception of those previously mentioned). We are less certain about the intertitles, at least until we are able to clarify a few issues, and above all the role played by Madame Le Blond Zola in the production of the film.*¹⁵

*Prix de beauté*¹⁶

En 1998, la Cineteca del Comune di Bologna, la Cinémathèque Française et la Fondazione Cineteca Italiana di Milano ont restauré, au laboratoire L'Immagine Ritrovata de Bologne, *Prix de beauté*, le film de Augusto Genina avec Louise Brooks et Georges Charlia.

Quand une copie positive de l'édition muette a été retrouvée à la Fondazione Cineteca Italiana, on ne connaissait que l'édition sonore en version française de *Prix de beauté*. Suite à cette découverte, il a été décidé de restaurer l'édition muette. Ce choix était le reflet de plusieurs considérations: tout d'abord, étant la seule copie survivante de l'édition muette, il était prioritaire de la sauvegarder et de la restaurer. Ensuite parce que la restauration de cette édition pouvait au final redonner au film, conçu comme la plupart des films muets (à l'exception de quelques séquences, dont la finale), la vitesse correcte de projection de 23 photogrammes par seconde, mais surtout la juste proportion de l'image. En effet, l'ajout de la bande son avait modifié le format: du 1:1.33 on était passé au format plus "rétréci" de 1:1.19.

Cette dernière observation est importante car elle a permis de redonner aux images leur juste proportion et leur place centrale sur l'écran. De plus, le travail de restauration, comme le précisent Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti, a redonné "alla versione restaurata quella densità del bianco e nero, così tipica del cinema europeo della fine degli anni venti e che nel nitrato era andata, in parte, perduta."¹⁷

La restauration de l'édition muette de *Prix de beauté* s'est développée sur un travail assez complet de documentation qui comprenait aussi l'étude de l'édition sonore, la seule connue. Cette édition, qui représente l'un des premiers exemples de doublage, avait été réalisée en quatre versions: française, italienne, anglaise et allemande. Nous avons donc un titre de film (*Prix de beauté*), deux éditions (une muette et une sonore) et quatre versions de l'édition sonore (française, italienne, anglaise et allemande). De *Prix de beauté* ont donc existé plusieurs éditions et versions différentes.

Tourné en 1929 et présenté en 1930, *Prix de beauté* appartient à la catégorie des films conçus et réalisés dans la double forme de film muet et de film sonore dont les plus connus sont *Lonesome* (P. Fejós, 1928)¹⁸ et *Blackmail* (A. Hitchcock, 1929).¹⁹ Il existe donc de ces films une édition muette et une sonore, presque toujours différentes l'une de l'autre, mais toutes deux légitimes. La consultation des revues de l'époque nous apprend que la réalisation d'un film en deux éditions était assez répandue et représentait une solution valable au problème de l'exploitation dans les salles (toutes n'étaient pas encore équipées d'installations pour la diffusion du son). En 1929, par exemple, *Show Boat* (H.A. Pollard), *Broadway* (P. Fejós) et *La Fin du monde* (A. Gance) ont été réalisés et exploités dans les doubles éditions muettes et sonores.

Cependant, il faut tout de suite réfuter la croyance que *Prix de beauté* fût tourné en tant que film muet et que seulement après on décida d'ajouter des séquences sonores et de postsynchroniser en quatre langues. Précisément, le film fut tourné avec les techniques du cinéma muet (à l'exception de très peu de scènes), mais dès le premier jour du travail (et déjà dans le projet de René Clair), il a été pensé comme une œuvre double. C'était comme s'il fallait tourner deux films différents: l'un muet et l'autre sonore. *La Cinématographie française* (n° 580) écrit à ce propos: "Ce film conçu en procédé mixte muet et parlant ne nous sera donné que vers fin mars". Cette ligne directrice a accompagné toutes les phases de la réalisation du film de Genina et les photos prises pendant le tournage et les divers articles relatifs publiés dans *La Cinématographie française* en témoignent.

*Avant de commencer son grand film Prix de beauté, dont la vedette sera la séduisante Louise Brooks, René Clair est parti pour Londres avec son chef opérateur, afin d'étudier sur place le film parlant et le film sonore. Nous pouvons dire qu'il y a de très grandes chances pour que le premier grand film français tourné pour la Sofar soit un film parlant et sonore. Inutile d'ajouter cependant qu'une version silencieuse sera également prévue, afin de donner satisfaction à tous les directeurs de cinémas et tous les publics.*²⁰

*Il y aura deux versions de Prix de beauté que va réaliser René Clair. L'une sera silencieuse. L'autre sonore et parlante.*²¹

La découverte de l'édition muette nous a permis de nous apercevoir que des *erreurs* (au sens philologique du terme) étaient présentes dans les copies de l'édition sonore de la version française (à l'exception de celle conservée par la Cinémathèque Française). L'exemple le plus frappant est la séquence du "Luna Park" qui avait été déplacée au début du film, mais qui à l'origine avait été montée dans la dernière partie. La *storia della tradizione* de *Prix de beauté* était donc polluée et la plupart des erreurs ressortent à la période de l'occupation nazie à Paris. Pendant cette période, le film, à cause de l'origine juive du producteur Romain Pinès,²² a été révisé par la censure nazie.

Il est sûrement intéressant dans l'espace qui nous reste de donner quelques exemples des différences fournies par l'étude comparée des éditions muette et sonore.

A la fin de la troisième séquence, il y a une scène dans laquelle Lucienne (Louise Brooks) est en train d'écouter sur le trottoir du boulevard un haut-parleur qui invite les jeunes filles à participer au concours de beauté. Dans l'édition sonore, cette scène est plus courte (elle se termine tout de suite après qu'André éloigne Lucienne du trottoir) que dans celle muette où il y a cinq plans de plus qui nous montrent le boulevard, les immeubles et la vitrine d'un restaurant. On a probablement préféré enlever ces plans dans l'édition sonore car, étant purement descriptifs et sans aucun dialogue, ils pouvaient ralentir le rythme du film.

Une deuxième différence vaut la peine d'être citée. Elle se remarque juste avant le défilé des participantes au concours de beauté pour l'élection de Miss Europa. Dans l'édition sonore, il manque le plan de Louise Brooks dans sa loge avec un maillot de bain qui nous laisse entrevoir une partie de ses seins. Les raisons de cette omission sont probablement plus d'ordre "moral" que textuel (est-ce que le soupçon d'une coupure par la censure aurait poussé Genina à l'autocensure?).

Un autre exemple est celui de la séquence 15 du film (celle du jeu des regards au dîner

de gala) qui a carrément été enlevée de l'édition sonore. Son absence, bien que ce ne soit pas une longue séquence (elle fait 1' 39"), crée une rupture dans le *tissu narratif* du film et casse l'équilibre qu'il y avait à l'origine.

L'exemple qui suit est sûrement le plus important. Il s'agit de la dernière scène de la longue séquence de la foire de Neuilly (quand le couple protagoniste du film décide de se faire prendre en photo). Les gros plans du photographe ne sont pas les mêmes dans les deux éditions. Aux plans utilisés dans l'édition muette se sont substitués des images tournées lors de la prise de son direct (au moins dans la version française), qui est aujourd'hui très abîmé. Par contre, les gros plans de Lucienne, qui ne parle pas et qui sont en alternance avec ceux du photographe, n'ont pas changés. Ce choix a permis d'avoir un niveau technique satisfaisant dans l'édition sonore (comme en témoignent certains articles parus à l'époque) pour ce qui était de la synchronisation des dialogues du photographe pris en gros plan.

Un dernier exemple nous est donné dans la séquence où nous voyons les résultats des tests que Lucienne avait fait pour rentrer dans le monde du cinéma. Sur l'écran, nous voyons une pellicule: dans l'édition muette, elle est *full frame* tandis que l'édition sonore nous montre un morceau de film où se trouve, bien visible sur la gauche des photogrammes, la piste son!

En résumé, nous pourrions affirmer que la principale raison, à notre avis, de toutes les différences entre l'édition muette et sonore de *Prix de beauté* est la recherche d'un rythme différent qui sache s'adapter aux innovations et aux exigences du cinéma sonore. Il était évident que l'édition muette devait être "remaniée" pour être exploité comme film "parlant à cent pour cent" (il ne suffisait pas de le "rendre muet" et d'enlever les intertitres).

La restauration de *Nana* et de *Prix de beauté* a impliqué en même temps un travail philologique mené sur les copies film, une recherche et une révision critique des sources extra-filmiques (de plusieurs genres). Cette phase de recherche est déjà une partie de la restauration d'un film sous un point de vue scientifique et philologique.

Nous voudrions enfin adapter au domaine de la restauration cinématographique un principe propre à la philologie littéraire qui consiste justement en l'exigence (voir l'obligation) de conduire les restaurations non seulement avec la recherche la plus complète possible des copies des films, mais aussi de développer, en même temps, grâce aux documents et aux sources extra-filmiques, l'étude et l'analyse de l'histoire, des conditions et des méthodes avec lesquelles un film a été réalisé.

- 1 Cf. Tatti Sanguineti (sous la dir. de), *Totò e Carolina* (Ancona: Transeuropa, 1999).
- 2 Cf. Cecilia Cenciarelli, Anna Fiaccarini, Peter Von Bagh (sous la dir. de), *Limelight. Luci della ribalta. Documenti e studi dagli Archivi Chaplin* (Bologna-Genova-Paris: Cineteca del Comune di Bologna/Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna/Le Mani/Association Chaplin, 2002). En ce qui concerne les problématiques liées à la restauration de films de long-métrage et de court-métrage dans le cadre du Chaplin Project, cf. Hubert Niogret, "Entretien avec Nicola Mazzanti. Au-delà du Projet Chaplin", *Positif*, n° 504 (février 2003), p. 84.
- 3 Cf. Karianne Fiorini, "*Dolci inganni*, amare sorprese/*Dolci inganni*, Bitter Surprises", *Cinegrafie*, n° 16 (2003), pp. 158-171 (en italien) et pp.357-370 (en anglais).

- 4 A ce titre, il est peut-être utile de souligner quelles versions des films nommés nous avons restaurées. *Il bidone*: la version qui avait été présentée au Festival de Venise (qui est différente de celle sortie ensuite dans les salles). *Il posto*: la version de la première présentation publique et de la sortie dans les salles à laquelle nous avons ajouté après la fin, avec l'accord du réalisateur, une séquence montée mais qui n'avait pas été insérée dans le film. *Limelight*: c'est la version autorisée par Charles Chaplin et qui a été établie en partant du négatif du 1952 et d'un marron (*fine grain*) tiré de celui-ci. *Dolci inganni*: la version correspondante au visa de censure de la Commissione di Revisione della Direzione Generale dello Spettacolo n° 32671 (07.10.1960) qui a été tout de suite après retirée par la censure.
- 5 Cesare Brandi, *Teoria del restauro* (Torino: Einaudi, 1977).
- 6 Cf. Eileen Bowser, "Alcuni principi del restauro di un film/Some Principles of Film Restoration", *Griffithiana*, n° 38-39 (1990), pp. 170-171 (en italien) et pp. 172-173 (en anglais).
- 7 Vincent Pinel, "Pour une déontologie de la restauration des films", *Positif*, n° 421 (mars 1996), pp. 90-93.
- 8 Cf. Claudine Kaufmann, "La Femme et le pantin ou: pourquoi restaurer la version étrangère d'un film français?", *La Persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection film de la Cinémathèque française* (Paris: Cinémathèque française/Musée du Cinéma, 1996), pp. 90-91.
- 9 Cf. Luciano Berriatúa, "Der letzte Mann", in *Il cinema ritrovato 2002*, a cura di Andrea Meneghelli (Bologna: Cineteca del Comune di Bologna, 2002), p. 13.
- 10 La restauration de *Nana* a été faite en accord avec la Cinémathèque Suisse. Pour une analyse détaillée des recherches et du travail de restauration accomplis par le laboratoire l'Immagine Ritrovata de Bologna, voir: Davide Pozzi, "La passione di *Nana*. Vita, morte e trasfigurazione di un film di Jean Renoir/The Passion of *Nana*. Life, Death and Transfiguration of a Film by Jean Renoir"; Nicola Mazzanti, "Sulle tracce di *Nana*/On the Tracks of *Nana*", Michele Canosa, "*Nana* e le tare ereditarie. Per una ricostruzione del film di Jean Renoir/*Nana* and Hereditary Taints. For a Reconstruction of Jean Renoir's film", *Cinegrafie*, n° 15 (2002), pp. 79-158 (en italien) et pp. 269-347 (en anglais).
- 11 Les revues consultées à la Bibliothèque du Film sont les suivantes: *La Cinématographie française*, *Cinémagazine*, *Cinéa-Ciné pour tous*, *Le Courrier cinématographique*, *Hebdo Film*, *Mon ciné*, *Le Cinéopse*, *Le Film complet*, *Ciné-miroir*, *Le Cinéma chez soi*, *La Petite Illustration*, *Cinégraphie (et photographie)*, *Photo-ciné*, *Cinéma*, *Ciné-journal*. Les quotidiens consultés à la Bibliothèque Nationale de France (Site Tolbiac) pour la période entre avril et juin 1926 ont été: *Paris-soir* (Micr D-67), *L'Intransigeant* (Micr D-68), *L'Echo de Paris* (Micr D-62), *Le Figaro* (Micr D-13), *Le Journal* (Micr D-105), *Paris-midi* (Micr D-83).
- 12 Pour analyser les différences entre l'état actuel du négatif et celui qui aurait du être en décembre 1926 je renvoie à : N. Mazzanti, *op. cit.*
- 13 Il peut être intéressant de souligner que l'important essai de Noël Burch dédié aux deux espaces de *Nana* dans *Praxis du cinéma* a été écrit à partir de la seule édition connue quand le texte a été publié; cette édition est sûrement celle de décembre 1926. Voir : Noël Burch, *Praxis du cinéma* (Paris: Gallimard, 1969).
- 14 Je renvoie encore une fois à la lecture de la section spéciale dédiée a cette restauration dans le n° 15 de *Cinegrafie* où sont expliqués les raisons, les limites, les problèmes (et aussi les doutes) de la reconstruction de *Nana*.
- 15 N. Mazzanti, *op. cit.*, p. 320.
- 16 La partie dédiée à *Prix de beauté* est un résumé de l'article paru dans *Il film e i suoi multipli Film and its multiples*, auquel nous renvoyons pour une analyse détaillée. Cf. Davide Pozzi,

- “*Prix de beauté*: un titolo, due edizioni, quattro versioni”, dans Anna Antonini (sous la dir. de), *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples* (Udine: Forum, 2003), pp. 67-78.
- 17 Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti, “Restaurare Louise Brooks”, dans *Louise Brooks l'europeenne* (Ancona: Transeuropa, 1998), p. 42.
- 18 Cf. Paolo Cherchi Usai, “Lonesome”, *Les Cahiers du muet*, fiche n° 12 (octobre 1993).
- 19 Cf. Alberto Boschi, “Like raisins in a bun: le due versioni di *Blackmail*”, *Cinema & Cinema*, n° 63, *La tradizione del film. Testo, filologia, restauro* (1992), pp. 79-86.
- 20 “René Clair est à Londres”, *La Cinématographie française*, n° 550 (18 mai 1929), p. 36.
- 21 “Petites nouvelles”, *La Cinématographie française*, n° 551 (25 mai 1929), p. 34.
- 22 Cf. Eric Le Roy, “Romain Pinès ou l'itinéraire d'un producteur racé”, *Archives*, n° 73 (décembre 1997), pp. 22-26.